ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

ПОГРАНИЧНЫЕ ПРОЦЕССЫ

В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

Сборник статей по материалам
Международной научной конференции,
посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского
(17–19 апреля 2009 г.)

Пермь 2009

УДК 82:7:008
ББК 83.3(0):71:85
П 43

П 43 **Пограничные** процессы в литературе и культуре: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апр. 2009 г.) / общ. ред. Н.С.Бочкарева, И.А.Пикулева; Перм.ун-т. – Пермь, 2009. – 364 с. – (Мировая литература в контексте культуры)

ISBN 978-5-7944-1354-0

Сборник научных трудов объединяет проблема пограничья в литературе и культуре. В четырех разделах представлены разные аспекты поставленной проблемы и широчайший диапазон возможных подходов к ее решению на разнонациональном, разножанровом и разновидовом материале. Основная цель издания – комплексное осмысление переломных ситуаций в литературном процессе и путей преодоления границ между национальными культурами, видами искусства, жанрами и т.д. В сборнике принимают участие 150 известных и молодых ученых из 36 городов Российской Федерации, а также из стран Ближнего и Дальнего Зарубежья.

Книга адресована филологам, культурологам, искусствоведам и всем гуманитариям. Она посвящается памяти пермяка Василия Каменского, чья многогранная творческая личность отразилась в тематическом разнообразии Международной научно-практической конференции «Пограничные процессы в литературе и культуре», состоявшейся 16-19 апреля 2009 г. и посвященной 125-летию поэта. Сборник статей по материалам конференции продолжает серию «Мировая литература в контексте культуры», выпускаемую кафедрой мировой литературы и культуры ПермГУ.

УДК 82:7:008
ББК 83.3(0):71:85

Печатается по решению ученого совета факультета современных иностранных языков и литератур Пермского государственного университета

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета; д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы Московского педагогического государственного университета *Н.И.Соколова*

ISBN 978-5-7944-1354-0
© ГОУ ВПО «Пермский государственный университет», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ. РОССИЯ ГЛАЗАМИ ЗАПАДА. ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Миронова А.В. Гимн богини Нейт: культурологический анализ древнеегипетского текста…….....6
Трубецкая М.А. Диалог Платона «Тимей» и древнегреческие художественные каноны ……..…..9
Братухин А.Ю. Контаминация библейских стихов у Тертуллиана……11
Рожкова Н.И. Просвещение и книгопечатание в политической и идеологической борьбе России и Речи Посполитой в XVII в……..…14
Удлер И.М. «Невольничьи повествования» в культуре и истории США ……17
Цветкова М.В., Волгина А.С. Первое знакомство английского читателя с русскими поэтами……..…19
Сивкова Ю.А. Поэзия Мэтью Арнольда: между античностью и современностью……..22
Кёниг К.М., Александрова Н.К. Образ Лорелеи в поэзии немецких романтиков…….25
Зайцева Т.Б. Об одной лермонтовской цитате в письмах А.П.Чехова (понятие скуки, рассмотренное через обращение к Киркегору).....27
Харитонова Е.В. Мотив сада в драматургии А.П.Чехова и Н.Ф.Черешнева: к вопросу литературной преемственности…….....29
Скокова Т.А. Об особенностях взаимодействия художественного метода А.Чехова и прозы отечественного постмодернизма……..32
Крошина В.А. Письма и дневник Н.Г.Чернышевского как биографические источники в романе В.В.Набокова «Дар» ……..…35
Алекса Э. Архетипическое значение старца в «Братьях Карамазовых» Ф.М.Достоевского……36
Чудова О.И. Идеи и образы романа Ф.М.Достоевского «Идиот» в повести Ф.Горенштейна «Ступени»……38
Королёва С.Ю. «Сибирский миф» в романе В.Шишкова «Угрюм-река»: на стыке художественных систем ……41
Седова Е.С. «Привидения» Г.Ибсена и «Священное пламя» С.Моэма: проблема типологии ……..43
Косарева А.А., Мухина Н.М. Комедия дель арте и английская пантомима в романе Г.К.Честертона «Человек, который был Четвергом»……46
Алыпова А.О., Бочкарева Н.С. Библейские мотивы в романе А.Трокки «Молодой Адам»…….48
Конькова М.Н. Восточные мотивы в повести А.Байетт «Джинн в бутылке из стекла “Соловьиный глаз”»……...51
Турта Е.И., Ушакова О.М. Миф о Мелюзине в повести А.М.Ремизова «Мелюзина» и романе А.Байатт «Обладание»……...53
Шкурина М.Д., Проскурнин Б.М. Конфликт национально-культурных парадигм в романе А.Байетт «Обладать»……..55
Нелюбин А.А., Бочкарева Н.С. Особенности диалога в романах Дж.Барнса «Как все было» и «Любовь и так далее»……58
Нестеренко Ю.С. Отражение национальной картины мира в представлениях К.Исигуро о красоте ……61
Плахова О.А. Актуализация этно-дифференцирующих признаков в английской лингвокультуре (на материале народных сказок)...63
Поршнева А.С. Эмигранты и эмиграция в романах Э.М.Ремарка ……66
Колпакова С.Г. Рецепция «Гамлета» Шекспира в немецком романе XX века ……68
Макрушина И.В. Мефистофелевский персонаж Пьер Ламор как форма выражения авторских интенций в тетралогии М.Алданова «Мыслитель»…….....71
Касьянов А.В. Культурологический контекст поэзии А.Клёнова ……..73
Бычков Д.М. Оформление «неосредневековой» отдельности в пограничной области структуры современной русской литературы ……76
Дюкин С.Г. Концепт «Россия» в венгерской художественной литературе……..78
Герайзаде Л.З. Проблема исторической личности и общества в творчестве русскоязычных писателей…….……80
Подобрий А.В. К вопросу о понятиях «русскоязычная литература» и «национальная атрибуция писателя»……..82
Шарафутдинова Л.Р. Духовные импульсы Востока ……...84
Шарифова С.Ш. Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К.Султанова «От Дома к Миру»……87
Герайзаде Э.И. Обращение к религиозным истокам в романе А.Зохрабекова «Страна огней»……....91
Емченко Д.Г. Границы на карте и в культуре: современное состояние ……..93
Инкижекова М.С. Пограничное состояние культуры этноса в контексте культурологического исследования…….94
Василиженко П.В., Удлер И.М. Журнал «Иностранная литература»: история и развитие…97

РАЗДЕЛ 2. ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ САМОРЕФЕКСИИ. ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ

Поляков О.Ю. Газетно-журнальная критика Англии первой половины XVIII в.: от жанрово-нормативного к интерпретационному методу литературного анализа……..…...…100
Загриева О.Е. Пьеса Н.Роу «Благородный новообращенный» как образец драматургии переходного периода.....102
Маркова И.В. Классицистическое и сентименталистское в трагедии А.Мэрфи «Греческая дочь»……..104
Литвинюк М.А. Своеобразие границы между миром автора – читателя и внутренним миром

произведения в сентиментальных повестях Н.М.Карамзина 106
Казакова И.Б. Проблема границы познания в философской лирике У.Вордсворта ……...107
Турышева О.Н. Библиофил и библиоман в творчестве Ш.Нодье: к вопросу о специфике художественного автобиографизма……110
Станковская М.Л., Удлер И.М. Публицистика У.Л.Гаррисона на страницах газеты «Либерейтор»……113
Данилова О.Л. Трансформация восприятия очеркового жанра (на материале очерков М.Е.Салтыкова-Щедрина и Д.И.Стахеева)……114
Терновская Е.А. Жанровое своеобразие произведений Н.С.Лескова ……116
Савелова Л.В. Поздняя повесть Н.С.Лескова в аспекте проблемы жанрового синтеза ……118
Возмилкина В.О. «Быть мужчиной вульгарно», или Гендерные границы комментирования романа Э.Гаскелл «Крэнфорд» ……...120
Фирстова М.Ю. Выражение авторской позиции и субъект речи в романах Э.Гаскелл «Крэнфорд» и «Поклонники Сильвии» ……124
Преображенская Л.И. Проблема развития посредничества в романе-антиромане Р.Л.Стивенсона «Мастер Баллантрэ» ……127
Протасова М.Е. Жанровая типология литературных сказок Дж.Макдоналда…….....130
Пустовалов А.В. «Любовник леди Чаттерли» Д.Г.Лоуренса: миф и сказка в структуре романа...133
Бондина Е.С. К типологии жанра фэнтези……136
Одышева А.С. Волшебный мир Гарри Поттера: к проблеме литературного мифотворчества……..137
Экгауз Е.Л. Трансформация мотива смерти в волшебной сказке в английской литературе XX-XXI вв……139
Красавина А.А., Барышева С.Г. Мифопоэтика в творчестве Н.Э.Кейва……142
Макарова Л.Ю. Полисемантика дублинского пространства в новелле С.Беккета «Фингал» (роман «Больше замахов, чем ударов»)……..145
Цветков Ю.Л. Общность переходных эпох: от модернистской к постмодернистской игре в венском модерне ……...148
Склизкова А.П. Германское сказание Г.Гауптмана «Бедный Генрих» как мистерия смерти и любви……..…151
Ильюшик В.Н. «Мне тяжело, как замурованному в стене»: Автор – Судьба – Текст как взаимоначала у А.Платонова……154
Леонтьев Э.П. Авторское присутствие в рассказах В.Шукшина (субъектность-внесубъектность)……..157
Чевтаев А.А. Событийность в стихотворении И.Бродского «По дороге на Скирос»: между лирикой и эпосом……..159
Шамакина К.В., Удлер И.М. Поэтика журналистских жанров в документальной литературе об Освенциме (на примере книги В.Познера «Нисхождение в ад»)……162
Кузьмич Н.В. Автор-повествователь: от самопознания до самораскрытия 163
Мамедов С.А. Нравственные поиски И.Шихлы…165
Ристовская-Йосифовская Б. Автобиографические тексты как культурологические индикаторы……167
Рейзвих Я.С., Полушкин А.С. Смеховое начало в религиозно–ориентированном романе XX в. (на материале книги Г.Грина «Сила и слава»)…….171
Ушакова Е.В. Жанрово-художественное своеобразие романа М.Спарк «Пособники и подстрекатели»……172
Мавликаева Е.А., Проскурнин Б.М. Принцип «точки зрения» и своеобразие полифонии в романе И.Макьюэна «Искупление»…….175
Адливанкина А.М., Проскурнин Б.М. Художественное изображение детской психологии в романе И.Макьюэна «Искупление»…….177
Романова Д.В., Проскурнин Б.М. Дискурсивность сознания героя как сюжетный принцип в романе И.Макьюэна «Искупление»……180
Полуэктова Т.А. «Остановленные мгновения» в романе Б.Бейнбридж «Мастер Джорджи»……183
Котлярова В.В. Философия экзистенциализма в художественном дискурсе драматургии США XX в……185
Кондрахина Н.Г. Зора Нил Херстон: на границе литературного эксперимента и антропологической рефлексии……188
Шестакова А.Е., Бочкарева Н.С. Мотив сна в романе А.Мердок «Сон Бруно» ……..191
Кузнецова Е.А., Бочкарева Н.С. Эволюция героя-рассказчика в романах Дж.Керуака «Бродяги Дхармы» и «Биг Сюр»……193
Барышева С.Г. Литературная саморефлексия героев в романе Д.Коупленда «Поколение Икс»..195
Ольшванг О.Ю. Психологический аспект читательского восприятия пространства в романе-притче Р.Баха «Мост через вечность»……..….197
Демидова И.В., Бочкарёва Н.С. Шекспировские аллюзии в новелле Дж.Гардам «Groundlings»…...200
Гудина И.М., Пушина Л.А. Особенности художественной прозы С.Жапризо……202
Яковлева М.С., Ессяк Е.С. Феномен мета-повествования и его художественное выражение в романе А.Нотомб «Гигиена убийцы»……..204
Пономарева М.С., Пушина Л.А. Способы отображения невербального поведения человека в ситуациях конфликта во французской литературе……205
Мойсиева-Гушева Я. Произвольность биографизма ……207
Фазылзянова Г.И. Специфика дискурсивной концепции понимания художественного текста...209
Петрусёва Н.А. Вербальный комментарий Х.Лахенманна как дискурс……..212
Саудабекова Э.К. Семиотические аспекты поло-возрастной и гендерной идентичности……...216

РАЗДЕЛ 3. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРУГИХ ИСКУССТВ. ПРОБЛЕМЫ ГРАНИЦЫ В ЭСТЕТИКЕ И ИСКУССТВОЗНАНИИ

Власова О.М. Семантика скульптурной композиции «Воскресение Христово» (из собрания ПГХГ)……..220

Алиева О.О. Образы литературы и фольклора в произведениях объёмной мозаики Уральской камнерезной мастерской им. Ильи Боровикова…222
Артамонова М.В. Крито-микенское искусство в романе М.Рено «Тесей»……223
Борц Е.В. Французская книжная виньетка XVIII в. как средство интерпретации литературного текста……...225
Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. «Сельский концерт» Джорджоне в литературной интерпретации Д.Россетти, У.Пейтера, О.Уайльда и П.Муратова……227
Житенев А.А. Ян Вермеер в восприятии современных поэтов…….....233
Сатретдинова А.Х. Интермедиальные связи поэзии Брюсова с визуальными искусствами……235
Звонова С.А. Разные аспекты экфрасиса в лирике Ю.Н.Верховского ……238
Андрушко Ю.П. Роль образов света и тени в новеллистике Т.Уильямса (на материале произведений 40-х годов)……240
Иванова А.Р., Бочкарева Н.С. Символика цвета в романе Т.Моррисон «The Bluest Eye»……243
Графова О.И., Бочкарева Н.С. Реминисценции живописи Матисса в рассказе А.С.Байетт «Произведение искусства» ……247
Сейбель Н.Э. Произведения пластических искусств в романе А.Штифтера «Бабье лето»…...249
Балезина М.Л., Бочкарева Н.С. Поэтика экфрастических драм Ф.Уорнера «Живое творение» и А.Махова «Микеланджело»……...252
Гашева Н.Н. Синтез стилистических форм творчества и биографии художника: Н.Гумилев и П.Гоген……255
Лазарева Т.Г. Бытовая парадигма средневекового замка в романтическую эпоху….258
Разумовская А.Г. Искусствоведческий текст как источник поэтической интерпретации садово-паркового объекта……261
Козырева М.А. Архитектура в структуре романов Г.К.Честертона……...263
Текутова Ю.С. Слово и музыка в лирике Р.Браунинга……...265
Фалалеева С.С. Музыка в романах О.Хаксли 1920-х гг……267
Стоянов В.В. Творчество В.С.Высоцкого как синтез искусств……269
Бакшеева М.Ю. Монтаж как отражение клипового мышления информационной эпохи….271
Овчарова Е.Э. О кинематографичности Литературы в докинематографическую эру …….273
Анцыферова О.Ю. Литературная кинемато-графичность «Книги иллюзий» Пола Остера ……277
Брехова Т.В. Сомерсет Моэм: литература и кино……280
Кадочникова И.С., Серова М.В. Цветовая композиция книги Ю.Левитанского «Кинематограф»……...282
Спачиль О.В. Фотография в жизни Ю.Уэлти…...287
Жижанова К.А., Бочкарева Н.С. «Черный принц» А.Мердок: поэтика романа и драмы……...289
Флоря А.В. Интерпретация «Тартюфа» Мольера А.В.Эфросом…….....291
Поздеева О., Шипицына Л.А. Интерпретация пьесы «Урок» Э.Ионеско в современной хореографии ……294
Ушакова О.М. Русский балет в зеркале английской культуры ……..297
Дубцова Е.К. Специфика описаний природы в рассказах В.И. Одноралова для детей……..300
Юрков Е.Н. Взаимодействие литературной и изобразительной деятельности в упражнении «Поиск объединяющего образа»……302
Филиппов С.М. Язык – эстетический опыт. Вопрос об основании ……...303

РАЗДЕЛ 4. АВАНГАРД И ГАРМОНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX вв. ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ КАМЕНСКОГО В ПЕРМСКОМ КОНТЕКСТЕ

Мескин В.А. Гностическое в стихотворении «Унижение» А.Блока……307
Бабенко А.А., Ахмадуллина А.С. Особенности перевода поэзии на французский язык на примере стихотворения Б.Пастернака «Февраль»……309
Кирякова О.Г. «Создание» «нового человека» в послереволюционный период советского общества (в культуре Пролеткульта)…...……...313
Панкова Е.С. Элементы музыкально-песенной культуры в ранних рассказах Л.Андреева……..315
Боровская А.А. Традиции и новации элегического жанра в лирике С.Есенина ……...318
Мамедова Т.Г. Интеллигенция, народ и революция в прозе А.Блока……320
Шевченко Е.С. Концепция театральности русских футуристов: размыкание границ искусства……...322
Федотова Н.Ф. «Гармония всеединства» как вариант художественного синтеза в поэзии серебряного века……..324
Байрамова А.Н. Венок сонетов в русской поэзии XX в.……..…..328
Туляков Д.С., Бочкарева Н.С. Соотношение вербального и визуального в манифестах русского кубофутуризма и британского имажизма 1913-14 гг.……...329
Фещенко В.В. Можно ли понимать, не понимая? Авангардный текст как пограничье между смыслом и бессмыслицей……333
Табункина (Пикулева) И.А. Стихотворный комментарий к рисунку в творчестве О.Бердсли..336
Бочкарева Н.С. О.Бердсли и В.Каменский: неожиданные параллели…….....339
Федорова Л.О., Разумовская А.Г. Мотив солнца в творчестве В.Каменского и символистская традиция……343
Константинова С.Л. От «Стеньки Разина» к «Степану Разину»: к проблеме текстовых трансформаций в прозе В.Каменского……...345
Ёжиков И.Г. В.Каменский: «Мои крылья на взлете…» Страницы дневника поэта (1922 г.)…..347
Гладышев В.Ф. «Пиши кровью»……350
Гладышев В.Ф. «Меня насмерть замолчали…»...352
Масальцева Т.Н. Литературная жизнь газеты «Звезда» в 1925 г.……354
Информация об авторах……357

РАЗДЕЛ 1. НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ. РОССИЯ ГЛАЗАМИ ЗАПАДА. ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ДИАЛОГ КУЛЬТУР

А.В.Миронова (Москва)

ГИМН БОГИНИ НЕЙТ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО ТЕКСТА

Одним из наиболее интересных и малоизученных текстов древнеегипетской гимнографии эпохи Нового царства является гимн богини Нейт, начертанный царицей Хатшепсут (1490-1468 до н.э.) на Красной капелле в Карнаке [PM²II: 64-71; Lacau, Chevrier 1977-79: 187] и воспроизводившийся в более поздних фиванских постройках. Изучением этого гимна в свое время занимался К.Зете, представивший перевод памятника с подробными филологическими комментариями [Sethe 1929: 1–5]. В то же время ученый не ставил перед собой задачи выявления глубинного символического значения гимна, вследствие чего некоторые его выражения остались непроясненными.

Как мы говорили, текст гимна был запечатлен в различных памятниках: на южной стене Красной капеллы, северо-восточной стене Зала праздников храма Ахмену (постройка Тутмоса III в Карнаке) [PM²II: 110 (336); Barguet 1962: 176] и на стенах колоннады Луксорского храма (время Тутанхамона) [PM²II: 314-315; Wolf 1931: 57]. Причем во всех случаях названный текст входил в состав изобразительной программы праздника Опет, поэтому анализ символической составляющей гимна невозможен вне исследования названного праздника и других, связанных с ним, праздников. Однако ввиду сложности такой задачи мы остановимся лишь на некоторых аспектах проблемы применительно ко времени Хатшепсут и Тутмоса III (1468-1436 до н.э.).

На стенах Красной капеллы и Зала праздников Ахмену гимн Нейт расположен над сценами возвращения праздничной процессии Опета из Луксора в Карнак. Текст гимна звучит следующим образом: «Построен бювет для команды, которая в барке барок. Путь по дорогам прорублен для тебя, Хапи, великий и высокий. Сделай благосклонными Владычиц Обеих Земель на голове Хора, Сильного рукой, когда плывет бог с Божественной красотой. “[Хатхор сотворила прекрасные вещи] для Маат-ка-Ра (т.е. Хатшепсут), любимой Амоном, почитаемой богами”, – так сказала Нейт» [пер. Barguet 1962: 175–176]. Как показывают исследования К.Зете, под «баркой барок» подразумевалась ладья бога Амона-Ра, Усерхат, представленная в рельефах Красной капеллы [PM²II: 67]; сочетание «Владычицы Обеих Земель» служило для обозначения царской короны Верхнего и Нижнего Египта; «Хор, Сильный рукой» был именованием фараона, а «Божественная красота» являлась эпитетом Хатхор – богини красоты, любви, музыки [Sethe 1929: 5]. В целом, по мнению К.Зете, в гимне воспевается разлив Нила, наступающий во 2-й месяц года [Ibid.: 4], т.е. ко времени празднования Опета [Bell 1997: 158].

Обозначив в общих чертах смысл гимна, обратимся теперь к анализу его первого выражения, «построен бювет для команды» (mswr qd n mr), и попытаемся определить роль бювета (или стойки для питья) в празднике Опет. Для решения этой задачи нам может помочь анализ декорации северной стены Красной капеллы, где представлены сцены другого фиванского праздника – Праздника долины [PM²II: 65–66]. Изобразительная программа данного праздника во многом повторяет композиции Опета, что позволяет говорить о смысловой связи этих праздников. В самом деле: оба праздника были посвящены культу бога Амона-Ра, фараону и царским предкам, с той разницей, что Опет проходил на восточном берегу (область живых) [Bell 1997: 157–177], а праздник Долины – на западном (область мертвых) [Schott 1952].

Согласно календарю из храма Мединет Абу, праздник Долины отмечался со дня новолуния во 2-й месяц сезона Жатвы (10-й месяц года) [Schott 1950: № 150]. Во время праздничных торжеств статуя бога Амон-Ра в своей барке совершала путешествие из храма Карнака в некрополь, расположенный на западном берегу Фив. Такой переход с одного берег на другой символизировал закат солнца на западном горизонте, его вступление в загробный мир и начало плавания по подземной реке [Schott 1952: 12–13]. Считалось, что во время путешествия Амона-Ра усопшие выходили из своих гробниц и приветствовали солнечного бога, изливающего на них благодатный свет [Ibid.: 32-33].

Главным смыслом праздника было установление связи между живыми и усопшими, своеобразного единения семьи, куда вновь вступали предки [Bell 1997:136-137]. С этой целью египтяне навещали гробницы своих родственников, где они проводили всю ночь, совершая жертвоприношения, исполняя танцы и принимая опьяняющие напитки. Все эти обряды приводили людей в экстатическое состояние и помогали им осуществить символический переход из одного мира в другой, а также позволяли живым и мертвым лицезреть Амона-Ра [Ibid: 137]. Кроме того, опьянение и музыка были связаны с богиней Хатхор, игравшей важную роль в празднике: в ее капелле останавливалась барка Амона-Ра по прибытии в храм Дейр эль-Бахри, с ней ассоциировался обряд зажигания факелов и тушение их в резервуарах с молоком, что означало благополучное возвращение покойного к Хатхор, «Владычице Запада» [Bell 1997: 137].

В этом кратком описании праздника для нас интерес представляет обряд опьянения, соотносившийся с Хатхор. Как мы помним, в гимне Нейт упоминается имя Хатхор и говорится о строительстве

© А.В.Миронова, 2009

«бювета для команды, которая в барке барок», причем слово «бювет» представлено в виде иероглифа сидящего человека, держащего чашу в руке. Все это наводит на мысль о присутствии в тексте гимна мотивов праздника Долины, участники которого пили вино или пиво. По всей видимости, под «командой» барки здесь понимаются Хатшепсут и Тутмос III, изображенные стоящими на ладье Усерхат, а также жрецы, которые не были представлены в сцене плавания Красной капеллы, но, скорее всего, находились на борту судна. Можно предположить, что во время плавания процессии Опета из Луксора в Карнак совершались некоторые обряды праздника Долины, благодаря которым участники торжеств символически переходили в иной мир и могли созерцать Амона-Ра, пребывающего в закрытом наосе ладьи. Этот переход осуществлялся под покровительством Хатхор и завершался на рассвете, с восходом солнца на восточном горизонте, по прибытии процессии в Карнак.

Говоря о роли мотивов праздника Долины в гимне Нейт, представленном в сценах Опета, нельзя не упомянуть еще об одном празднике, связанном с культом Хатхор. Речь идет о празднике Опьянения, проводившемся в течение 15 дней с 20-го числа месяца Тота (1-й месяц года, сезон Разлива) [Daumas 1977: col. 1035]. Ритуалы этого праздника были основаны на мифе о возвращении богини Хатхор-Тефнут из Нубии, ушедшей туда из Египта после ссоры со своим отцом Ра [Junker 1911]. Вскоре, однако, Ра начинает скучать по дочери и отправляет богов Шу и Тота разыскать ее и вернуть домой. Обернувшись в обезьян, боги с помощью танца и музыки укрощают гнев богини и возвращают ее в Египет. В честь этого радостного события был установлен праздник, во время которого жители страны подносят Тефнут сосуды с вином и пивом.

Как показала М.Э.Матье, праздник Опьянения отмечал наступление разлива Нила, приносимого с юга Хатхор-Тефнут [Матье 1996: 190]. Данный аспект богини подчеркивается ее эпитетом «Владычица опьянения», позволяющим соотнести праздник txy с праздником Долины, а через него – с праздником Опет. Еще одним значением праздника Опьянения была «победа цивилизации над неукротимой стихией» [Poo 1995: 155-157], что выражалось в укрощении Хатхор вином, музыкой и танцами. Однако подобная перемена в поведении богини не отменяла ее свирепого характера, постоянно нуждавшегося в умиротворении [Ibid: 157]. Таким образом, возвращение Хатхор в Египет соотносилось, с одной стороны, с наступлением долгожданного разлива Нила, а с другой, – с необходимостью *окультурить* этот природный процесс, для чего сооружались дамбы, позволявшие удерживать воду на полях.

Указанные мотивы отчетливо прослеживаются в двух фразах гимна Нейт: «Прорублен путь для тебя, Хапи… Сделай благосклонными Владычиц Обеих Земель», где Хапи является именем бога Нила, а Владычицы Обеих Земель – богинями Нехбет и Уаджит, дочерьми Ра, которые ассоциировались с Хатхор. Как мы видим, в гимне высказывается просьба к Хапи умилостивить богинь, влиявших на разлив реки. Исходя из вышесказанного, можно представить, что одним из обрядов, совершавшихся на пути плавания процессии Опета из Луксора в Карнак, было подношение сосудов с вином или пивом богине Хатхор и всем богам, отвечавшим за наступление ежегодного половодья.

Помимо праздника Опьянения в тексте гимна можно встретить коннотации с другими праздниками сезона Разлива, имевшими смысловую связь с Опетом и другими ранее перечисленными праздниками. Для того чтобы выявить эти параллели, обратимся вновь к отрывку из гимна «путь по дорогам прорублен для тебя, Хапи». В таком виде данная фраза встречается в рельефах Красной капеллы, а в тексте храма Ахмену первая часть выражения приобретает несколько иной вид: «путь по землям». То есть слово («путь») заменяется («земля»), что придает гимну из Зала праздников дополнительное значение.

Согласно Книге Амдуат («Книга о том, что в ином мире»), бог Акер имел непосредственную связь с богом Сокаром, выступая в роли защитника последнего в долине 5-го часа ночи [Hornung 1963-67: Pl. 5]. Заметим также, что выражение «прорубать путь» из гимна Нейт по своему значению и написанию (имеется ввиду использование знака мотыги) близко «вспахивать землю» – так назывался обряд, имевший отношение к культу Сокара и проходивший во время осирических праздников месяца Хойак (4-й месяц года, сезон Разлива). Приведенные ассоциации позволяют говорить о присутствии в гимне мотивов упомянутых праздников, в которых важная роль отводилась Сокару. Но прежде чем непосредственно перейти к рассмотрению данного вопроса, скажем несколько слов о характере Сокара.

Культ соколиного бога Сокара известен еще с эпохи Древнего царства и происходил из района Мемфиса, где он почитался как бог ремесленников. Со временем Сокар превратился в хтонического бога и стал ассоциироваться с районом некрополя, получив именование «Тот, который в Росетау» [Gaballa, Kitchen 1969: 19–20]. В Текстах пирамид он упоминается в заупокойном контексте, когда усопший фараон восходит на Хенну-барку Сокара и поднимается в обитель богов (Pyr. 620, 1824, 2240). Тексты пирамид также разъясняют имя Сокара, связанное якобы с плачем по Осирису: «Они (Исида и Нефтида) нашли Осириса, после того как его брат Сет бросил его на землю в Недит; когда Осирис сказал: «Иди ко мне быстро», появилось его имя Сокар» (Pyr. 1256). В этом отрывке прослеживается параллель между Сокаром и Осирисом, получившая позднее свое наглядное выражение в праздниках месяца Хойак.

В эпоху Нового царства культ Сокара занял видное положение в египетской религии, что проявилось в строительстве целого ряда зданий, посвященных этому богу [Gaballa, Kitchen 1969: 26-32]. Одним из таких памятников стал Карнакский храм Ахмену Тутмоса III, где располагался комплекс помещений, посвященных культу Сокара [PM²II: 115-

118]. На стенах залов сохранились, в частности, сцены процессии с баркой Сокара и изображение фараона, совершающего ритуальный бег и тянущего барку Сокара [PM²II: 115-116]. В рельефных надписях также упоминаются обряды заупокойного характера, среди которых были «отверзание уст и очей» и те, что проводились в «Шатре очищения» [Barguet 1962: 184]. Названные обряды входили в состав праздника Сокара и шире – праздника в честь Осириса, проходившего последовательные этапы возрождения после убийства своим братом Сетом [Daumas 1975: col. 958-959].

Осирические праздники справлялись с 20 по 30-е числа Хойака [Schott 1950: 89-90] и отмечали тройной аспект Осириса как мертвого, расчлененного и, наконец, восстановленного благодаря воссоединению разбросанных частей тела; в первом состоянии Осирис назывался Хентиаментиу, во втором – Осирис-Сеп, в третьем – Сокар [Loret 1882-1884]. Главным обрядом этих праздников было изготовление из песка и зерна фигурки Осириса, которого символически погребали и воскрешали, поливая форму водой [Ibid.]. В конечном итоге зерно произрастало из формы, что означало воскресение Осириса после его погребения.

Одним из начальных ритуалов праздников Хойака был «вспахивание земли», проходивший, согласно календарю Тутмоса III, 22-го Хойака [Schott 1950: №63]. Этот ритуал имел аграрный характер и проводился, как правило, либо в начале полевых работ, либо при основании культовых зданий [Bleeker 1967: 72]. Ряд изображений показывает, что названные церемонии совершал фараон, рывший мотыгой канал или отмечавший ею место для возведения храма [Ibid.]. Сам обряд «вспахивание земли» был связан с мифами об Осирисе, который, согласно Книге мертвых (гл. 18, 8 и гл. 20, 8), провозглашается оправданным против своих врагов перед великим советом четырех богов во время «Великого вспахивания земли» – земли, удобренной кровью врагов Осириса, соратников Сета.

Ритуал «вспахивание земли» соотносился также с богом Сокаром – в Книге мертвых (гл. 1: 21, 22) покойный говорит: «Я Руководитель работ (титул Верховного жреца Мемфиса) в день положения ладьи Хенну бога Сокара на дроги. Я вспахиваю землю в день пахоты в Гераклеополе» [пер. Bleeker 1967: 72]. Как отмечает К.Бликер, Сокар являлся богом мертвой земли, скрывающей жизненные силы – семена Осириса, – которые высвобождались через взрытие земли [Ibid.: 75]. Таким образом, Сокар был, с одной стороны, посредником между смертью и новым рождением, а с другой – конечной формой Осириса и любого усопшего (ибо покойный считался воплощением Осириса), проходившего через обряды мумификации и «отверзание уст и очей». Став Сокаром, т.е. воскреснув после смерти, умерший получал возможность в своей загробной жизни совершать путешествия вместе с солнцем и, подобно ему, ежедневно возрождаться на рассвете.

Все сказанное позволяет нам лучше понять значение гимна Нейт, который, вероятно, отсылает читателя к праздникам месяца Хойак и указывает на смысловую связь праздника Опет с культами Осириса и Сокара. Исходя из этого, выражение «путь по дорогам прорублен для тебя, Хапи» можно понимать как описание последовательности действий, осуществляемых в осирических праздниках: после засевания семян земля вспахивается и поливается Нильской водой (см. упоминание Хапи), необходимой для произрастания семян. Иначе говоря, сначала происходит символическое погребение Осириса, затем наделение бога потенциальной энергией и в конечном итоге воскрешение его через посредничество Сокара. Указанные стадии, по всей видимости, составляли ядро символической программы праздника Опет, направленного на возрождение Амона-Ра и фараона [Bell 1997: 157; Миронова 2007].

Список литературы

Матье М.Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996.

Миронова А.В. Символика праздника Опет в период правления Хатшепсут // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «История». М., 2007. [Электронный ресурс]

Barguet P. Le temple d'Amon Ré à Karnak: Essai d'exégése. Cairo, 1962.

Bell L. The New Kingdom "Divine" Temple: The Example of Luxor // Temples of Ancient Egypt / ed. B. Shafer, D. Arnold. L.; N.-Y., 1997. P. 127-184.

Bleeker C.J. Egyptian festivals: enactments of religious renewal. Leiden, 1967.

Daumas F. Choiakfeste// LÄ I. 1975. Col. 958-60.

Daumas F. Hathorfeste// LÄ II. 1977. Col. 1034-39.

Gaballa G.A., Kitchen R. The festival of Sokar //Orientalia. 1969. №38. P. 1-76.

Hornung E. Das Amduat. Die Schrift des verborgenen Raumes. Wiesbaden, 1963-67. T. I-II.

Junker H. Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien. B., 1911.

Lacau P., Chevrier H. Une chapelle d'Hatshepsout à Karnak: 2 vols. Caire, 1977-1979.

Loret V. Les fêtes d'Osiris au mois de Choiak // RecTrav. 1882. №3. P.43-57; 1883. №4. P.21-33; 1884. №5. P.85-103.

PM² II – Porter B., Moss R. L. Topographical bibliography of Ancient Egyptian Hierogliphical Texts, Reliefs, and Paintings. Oxford, 1960-1972. Vol. II (2 ed.).

Poo Mu-Shu. Wine and wine offering in the religion of Ancient Egypt. L.; N.Y., 1995.

Pyr. – The Pyramid Texts / transl. S. Mercer. N.Y.; L.; Toronto, 1952.

Schott S. Altägyptische Festdaten. Wiesbaden, 1950.

Schott S. Das schöne Fest vom Wustenhale. Wiesbaden, 1952.

Sethe K. Die beiden alten Lieder von der Trinkstätte in den Darstellung des Luksorfestzuges // ZÄS. 1929. №64. P. 1-5.

Wolf W. Das Schöne Fest von Opet. Leipzig, 1931.

М.А.Трубецкая (Саратов)

ДИАЛОГ ПЛАТОНА «ТИМЕЙ» И ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАНОНЫ

Диалог Платона «Тимей» принято считать квинтэссенцией космологических представлений античности, а культуру античности – материнским лоном западноевропейской культуры. Одна из главных заслуг древнегреческих мастеров состояла в установлении и практическом применении художественных канонов, на многие века определивших классическую линию в искусстве. Данная статья посвящена раскрытию проблемы влияния пифагорейско-платоновского учения о мироздании на содержание и структуру нормативных образцов древнегреческой скульптуры и музыки. Здесь уместно вспомнить о том, что платоновский космос, названный самим философом «изваянием» [Plat. Tim: 37 c], удивительно скульптурен и всецело музыкален.

Взаимосвязь между каноном как эталоном творчества и античной космологией состоит уже в том, что платоновский Демиург создаёт мир, взирая на умопостигаемый совершенный образец. Графически его можно представить в виде креста, поскольку все формообразующие процессы в «Тимее» четырёхкомпонентны. Так, тело космоса последовательно оформляется из четырёх стихий, являющихся парами противоположностей: огня и земли, воздуха и воды. Равновесие между первоэлементами обеспечивается не только посредством гармонии противоположностей, но и благодаря золотой пропорции, где «… воздух относится к воде, как огонь к воздуху», а «вода относится к земле, как воздух к воде» [Plat. Tim: 32 b]. Таким образом, выстраивается стройная система космических сфер, в которой наименее «плотным» пространством является огонь, а наиболее «плотным» – земля: огонь, воздух (неплотные пространства); вода, земля (плотные пространства).

В процессе повествования оказывается, что принцип «оплотнения» материальных стихий определяет порядок зарождения четырёх родов живых существ в пространстве космоса. Так, небесный род богов создаётся Демиургом из огня, род пернатых – из воздуха; обитатели глубин – из воды, сухопутные и пешие – из земли. Результатом божественного творчества становится человек, тело которого устроено в соответствии со всеобщей структурой мироздания.

Учитывая то, что каждый из первоэлементов участвует в формировании тканей внутренних органов и воспринимающих систем, здоровье человека зависит от внутреннего баланса противоположных начал: сердце горячится, а лёгкие его охлаждают; желудок вожделеет, а печень его очищает [Plat. Tim: 70 c–72 d]. Наиболее совершенным органом тела, согласно пифагорейско-платоновскому учению, является головной мозг, содержащий все четыре первоэлемента.

Многосоставность человеческого существа связана не только с наличием в его душевно-телесной организации противоположных элементов, но и с сосуществованием в нём ума, души и тела, что повторяет космическую иерархию: мировой ум, мировая душа, тело мира. Отличие человека от прочих живых существ состоит в том, что в его душе, помимо смертного (животного) начала, присутствует и бессмертное (разумное) начало. И если первому человек «обязан» приобретением плотских ощущений и страстей, то второе заключает в себе память о совершенном первообразце, уподобление которому составляет цель жизни человека: «… восстановить тождество и подобие в себе самом и победить смуту огня, воздуха, воды и земли» [Plat. Tim: 42 d].

Обобщая сказанное, сделаем выводы о том, какие установления предписываются пифагорейско-платоновской традицией человеку для того, чтобы он смог достичь совершенства.

Во-первых, человек, являясь малым подобием космоса, должен восстановить в себе гармонию противоположных начал. Сохранение внутреннего равновесия возможно лишь при условии усмирения страстей, нарушающих внутренний строй первоэлементов в природе человека. Во-вторых, укротив в себе животное начало, человек обязан выстроить симметрию тела, души и ума так, чтобы многосоставное существо было управляемо разумной частью души, ведающей законы бытия. И, наконец, следуя основным космическим законам: гармонии противоположностей, правильного взаимодействия стихий, золотой пропорции человек должен уподобиться первообразцу для того, чтобы во всей полноте своего человечества приблизиться к вечному первоначальному Совершенству.

Указанные установления составляли суть концепции правильного образа жизни, разработанной в пифагореизме. Так, Л.А.Жмудь пишет о том, что первостепенной задачей пифагорейской жизни было приведение в порядок «страстей души» за счёт сбалансирования «тёплого», «влажного», «сухого» и «холодного» начал в живом организме. Данные взгляды послужили созданию гуморальной теории Гиппократа (ок. 460–370 гг. до н.э.), объяснявшей физическое благополучие человека равновесием четырёх жидкостей (гуморов): крови, флегмы, желчи и чёрной желчи. Преобладание той или иной жидкости приводит к дисгармонии души и болезням тела [Жмудь 1990: 153].

Поддержанию гармонии способствовала, во-первых, диетика, определявшая верный ритм жизни; во-вторых, гимнастика, учившая верному ритму движений и музыка, воздействовавшая посредством ладового этоса. Данные методы оздоровления использовались не только в рамках пифагорейской школы, но и входили в практическую часть подготовки атлетов, которыми был славен Кротон в VI–V вв. до нашей эры [Жмудь 1990: 138-140]. В этой связи не удивительно, что именно в скульптурном изображении атлета пифагореец Поликлет (V в. до н.э.)

© М.А.Трубецкая, 2009

увековечил созданный им канон правильных пропорций человеческого тела.

Статуя атлета «Дорифор», называемая также «Каноном», отличается гармоничной уравновешенностью всех частей: полусогнутой левой ноге соответствуют полуопущенные правое плечо и рука; приподнятой левой руке противопоставлены выпрямленная правая нога и наклонённая вправо голова. Взаимная симметрия элементов, фиксируемая по отношению к центру, позволила современникам Поликлета сравнить данную композицию со структурой совершенно построенной фразы – тетраколона, а также с организацией поэтических форм гимна и оды. По аналогии, технические приёмы скульптора были названы древними греками тетрагоном, а древними римлянами – квадратом [Арган 1990: 34–36].

Характеризуя сущность античного классического искусства, А.Ф.Лосев в статье «Художественные каноны как проблема стиля» определяет канон Поликлета как зримое воплощение древнегреческой теории здоровья, основанной на идее соразмерности частей. Симптоматично, что человека, совершенного во всех отношениях, то есть соединяющего в себе пары противоположных начал, представители античности называли «квадратным» [Лосев 1964: 353, 364]. Воплощая в себе образ реального человеческого совершенства, статуя «Дорифор» напоминала современникам об идеальной гармонии космоса.

Выражая единство космического и человеческого, древнегреческий скульптурный канон решает проблему изображения движения в статической форме. По выражению Дж.Аргана, «… это не слепок с вечного и не подражание преходящему, а жизненный образ, понимаемый в качестве абсолютной реальности, проявляющейся в потоке времени и в делах человеческих» [Арган 1990: 37]. В этой связи закономерно то, что «Канон» Поликлета обладает признаками как статической, так и динамической симметрии. Симметрия изменения в пределах целого приводит к феномену золотого сечения, рациональным приближением которого является ряд чисел Фибоначчи.

Так, пропорции статуи подчиняются закону золотого деления, которое прослеживается в соотношении пяти точек: макушки, шеи, пупка, колен и ступней. Наличие данного числа основных точек не случайно, поскольку именно число пять и его геометрический аналог – пентаграмма символизировали для пифагорейцев и космос, и человека. При этом пятый элемент мироздания – эфир олицетворял и единое целое, и золотую середину. Пентаграмма – это материальные стихии, представленные уже не в статике (крестообразно), а в динамике – так, как они взаимодействуют в космическом процессе.

Именно в этом контексте, по мнению Н.А.Васютинского, надо понимать смысл золотого сечения. По словам автора, «по своей математической сущности золотая пропорция генетически связана с началом мироздания, ибо выводится извлечением ряда корней (непрерывный процесс) из единицы. С другой стороны, она есть производная 5, корень из этого числа, символизирующего и отражающего 5 первосущностей мироздания и жизнетворящее начало в нём («корень жизни»)» [Васютинский 1990: 344]. Конкретизируя мысль Васютинского, добавим, что числовые операции ряда Фибоначчи: 1, 1+1=2, 1+2=3, 2+3=5… олицетворяют соединения стихий в процессе сотворения мира как целого.

П.А.Флоренский, размышляя о целостности художественной формы, обращает внимание на этимологию слова «целый», однокоренного слову «целить». Исцелять – это делать вновь полноценным из заболевшего, не обладающего должными силами. Таким образом, в понятии «целый» содержится момент идеального определения, некоторой нормы бытия [Флоренский 2000: 455–456]. В этой связи проясняется функция художественного канона в традиции и культуре: являясь зримым воплощением Божественной нормы, канон призван сохранять информацию об изначальном мироустройстве и способствовать восстановлению человеческого естества.

Рассуждая в «Тимее» о внутренних движениях человеческой души, Платон пишет об исцеляющей силе музыки, гармония которой – аналог космических круговращений [Plat. Tim: 47 d-e]. Хорошо известна роль музыки в воспитании гражданина греческого полиса, для которого полезными считались песнопения в дорийском, «мужественном» ладу, базировавшиеся на чистых консонансах. В специальных работах уже обращалось внимание на то, что платоновский космос «звучит» в ладу дорийского строя. Также неоднократно отмечалось, что числовые пропорции 4:3, 3:2 и 9:8, находящиеся в основе платоновского мироздания, соответствуют музыкальным интервалам кварты, квинты и целого тона.

Данные представления о космической гармонии оформились в VI–V вв. до н.э. в рамках пифагорейской теории музыки. Главное музыкальное открытие Пифагора и его учеников состояло в определении акустических величин совершенных консонансов. В результате уменьшения размера струны монохорда (канона) было установлено, что унисону соответствует отношение 1:1, октаве – 2:1, кварте – 4:3, квинте – 3:2. В дальнейшем оказалось, что октава делится на квинту и кварту, а их разница представляет собой целый тон (3/2 : 4/3= 9/8) [Волошинов 1993: 185].

Но самым интересным является то, что соотношение музыкальных интервалов осмысливалось как космическая пропорция: октава так относится к квинте, как кварта к унисону, то есть земля так относится к воде, как воздух к огню [Волошинов 1993: 213]. По аналогии со скульптурной композицией «Дорифора», совокупность всех созвучий являет собой воплощение принципа перекрёстного равновесия: пара «неплотных» стихий – огонь-воздух (кварта) и пара «плотных» стихий – вода-земля (квинта) взаимодействуют как обращения консонансов вокруг целого тона, олицетворяющего пятый элемент – эфир.

Расположив открытые на монохорде интервалы в порядке убывания величин: унисон-октава-квинта-кварта, мы получаем последовательность стихий в

том её порядке, как она описана в платоновском сюжете о сотворении тела мира: огонь-земля-вода-воздух. Таким образом, не случайна сакрализация целых чисел, лежащих в основе закона консонансов: пифагорейская тетрактида (1,2,3,4) заключает в себе миф о происхождении мира и музыки.

На основании пифагорейского музыкального канона сложилась ладозвукорядная система древнегреческой музыки. Так, звукоряд Совершенной неизменной системы заключался в двухоктавном диапазоне (условно: ля малой – ля второй октавы) и состоял из пяти тетрахордов (четырёхзвучий) дорийского строя: «нижних», «средних», «разделённых», «соединённых» и «верхних». Нижнему тетрахорду предшествовал добавочный тон – прослямбаноменос. Данная система функционировала также в виде двух отдельных звукорядов – с тетрахордом «разделённых» и с тетрахордом «соединённых».

С тетрахордом «разделённых» в центре звукоряда: си-до1-ре-ми («нижних»), ми-фа-соль-ля («средних»); си-до2-ре-ми («разделённых), ми2-фа-соль-ля («верхних»).

С тетрахордом «соединённых» в центре звукоряда: си-до1-ре-ми («нижних»), ми-фа-соль-ля («средних»); ля-сиb-до-ре («соединённых»), ми2-фа-соль-ля («верхних») [Герцман 1986: 29].

Понять логику данных музыкальных построений можно, обратившись к трудам теоретиков, принадлежащих пифагорейско-платоновской традиции. Так, Аристид Квинтилиан утверждал, что «тетрахорду нижних соответствует

земля, как самая низкая; тетрахорду средних – вода, как самая близкая к земле; тетрахорду соединённых – воздух, ибо он, нисходя и опускаясь, вошёл в морские глубины и недра земли. Огонь – тетрахорду разделённых, ибо для его природы перемещение вниз нежелательно… Тетрахорду верхних соответствует эфир, который должен относиться к краю мира» [Цит. по: Герцман 1986: 55].

Исходя из приведённой цитаты видно, что расположение четырёхзвучий в звукоряде Совершенной неизменной системы древних греков отражает космологические представления, бытовавшие в период классической античности. Так, оказывается, что в звукоряде с тетрахордом «разделённых» разделение обозначает противоборство стихий воды и огня в центральной точке звукоряда, а в последовательности с тетрахордом «соединённых» соединение подразумевает связь двух частей звукоряда посредством родственных стихий воды и воздуха. Таким образом, во взаимодействии структур древнегреческой музыки запечатлена космическая диалектика единства и борьбы противоположностей.

В этой связи целесообразно раскрыть смысл такого общеизвестного музыкального термина, как гамма, которая обычно определяется как последовательность ступеней. Данный термин произошёл от названия древнегреческой буквы Г, обозначавшей высотное положение дорийского лада [Герцман 1990: 114]. Буква Г также является элементом орнамента «меандр», распространённого в искусстве античности. Очевидно, что и художественный орнамент, и музыкальная гамма отражают лестничное строение мироздания и отвечают подлинному назначению искусства как посредника, осуществляющего связь между Небом и Землёй.

В поддержании этой связи первостепенную роль играет канон, являющийся художественной моделью мира. Воплощая принцип всеобщей гармонии, канон в зримой и слышимой форме свидетельствует об изначальной норме бытия; о том состоянии мира, в котором его замыслил и исполнил Творец. И древнегреческие художественные каноны, рассмотренные в данной статье, служат наглядным подтверждением тезиса об особом статусе человеческого творчества как продолжающегося миротворения.

Список литературы

Арган Дж. К. Греческое искусство // Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. М., 1990. Т.1. С. 18–55.

Васютинский Н.А. Золотая пропорция. М.,1990. 235 с.

Волошинов А. В. Пифагор. М., 1993. 224 с.

Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. 224 с.

Жмудь Л.А. Пифагор и его школа. Л.,1990. 190 с.

Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 351–399.

Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1994. Т.3. С. 421–501.

Флоренский П. А. Понятие формы // Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. М., 2000. Т. 3. С. 453–502.

А.Ю.Братухин (Пермь)

КОНТАМИНАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ СТИХОВ У ТЕРТУЛЛИАНА

В своем «Скорпиаке» (букв.: «Противоядии от укусов скорпионов»), трактате против гностиков, Тертуллиан, первый латинский христианский автор (родился в Карфагене между 155–165 гг., умер после 220 г.), пишет: «Заранее видел Бог […] слабости человеческой природы, козни противника, обманчивость <внешнего вида> вещей, сети века, а также опасности, которым вере предстоит подвергнуться после крещения, и очень многих, снова идущих к гибели после спасения, замаравших брачную одежду, не запасшихся маслом для светильников, которых нужно искать по горам и лесистых ущельям и на плечах относить назад (qui requirendi per montes et saltus, et humeris essent reportandi)» (*Tertullianus*. Scorpiace, 5, 9). Мы видим, что в этом фрагменте содержатся аллюзии на три евангельские притчи: о брачном пире (ср.: *Мф*. 22:1–14), о десяти девах (ср.: *Мф*. 25:1–13), о потерянной овце (ср.: *Мф*. 18:10–14, *Лк*. 15:3–7). Наиболее любопытной оказывается последняя аллюзия: с одной стороны, в ней есть указание на горы, а не на пустыню; ср.: «Если у некого человека будет сто овец, и заблудится одна из них, не оставит ли он девяносто девять в горах (epi ta orē / in montibus) и, пойдя, не ищет ли заблудившуюся?» (*Мф*. 18:12); «Кто из вас, имея сто овец, и потеряв одну из них, не оставляет девяноста девяти в пусты-

© А.Ю.Братухин, 2009

не (en tēi erēmōi / in deserto) и не идет за пропавшею, пока не найдет ее?» (*Лк*. 15:4). С другой стороны, в ней говорится о том, что нашедший ее возлагает ее на плечи (epitithēsin epi tous ōmous autou / imponit in umeros suos) (*Лк*. 15:5), о чем нет речи в *Мф*. 18:10–14. (Об этой притче см.: Bailey 1979: 148–149 и Duncan, Derrett 1979: 38–40). Кроме того, у Тертуллиана в горах ищут пропавшую, а не оставляют остальных. Наконец, у латинского автора появляются «лесистые ущелья» (saltus). Рассмотрим, какие значения и в каком контексте имело это слово в римской литературе.

В том, что обозначается словом *saltus*, пасли скот и охотились: «Если же крупный скот и телят разводить ты захочешь, / Или ягнят, или коз, грозу насаждений, то лучше / Перебирайся в леса (saltus), подальше, к равнинам Тарента» (*Vergilius*. Georgica, II, 195–197, пер. С. Шервинского). «Пусть их [жерéбых] привольно пасут на просторе (saltibus in vacuis), вдоль полноводных / Рек, где по берегу мох и самые злачные травы, / Где им в пещерах приют, и тень под утесом прохладна» (*Ibid.*, III, 143–145). «[…] обильное лето / Коз и овец погонит пастись на луга и в ущелья (in saltus utrumque gregem atque in pascua mittet)» (*Ibid.*, III, 322–323, ср: III, 477). «[…] леса (saltus) оцеплять парфенийскими псами» (*Vergilius*. Bucolica, 10, 57, пер. С.Шервинского); «[…] оцеплять лесные урочища псами (magnos canibus circumdare saltus)» (*Vergilius*. Georgica, I, 140; см. также: II, 471).

Еще несколько примеров, позволяющих лучше понять значение слова *saltus*: «Нимфы диктейские! Рощ, молю, заградите опушки (nemorum iam claudite saltus)» (*Vergilius*. Bucolica, 6, 56). «В рощах каких, в каких вы ущельях (Quae nemora aut qui uos saltus habuere), девы наяды / Были» (*Ibid.*, 10, 9–10). «Рощи покинув свои, Ликея тенистые склоны (nemus linquens patrium *saltus*que Lycaei) / Пан […]» (*Vergilius*. Georgica, I, 16–17). «Нет, за дриадами вслед — к лесам, к нетронутым рощам (silvas saltusque sequamur intactos)» (*Vergilius*. Georgica, III, 40–41). Находим слово *saltus* и у самого Тертуллиана: «Нежная шея носит леса и острова (saltus et insulas tenera cervix circumfert)» (*Tertullismus*. De cultu feminarum I, 9, 3; речь идет о женских украшениях, якобы равных по стоимости лесам и островам).

Итак, при попытке интерпретации фрагмента из «Скорпиака» перед нами встают два вопроса: 1) почему горы, место пребывания не сбившихся с истинного пути праведников, у Тертуллиана становятся местом пребывания заблудившихся грешников; 2) почему наряду с горами, встречающимися в притче у Матфея (18:12), появляются поросшие лесом ущелья.

Самым простым ответом будет следующий: Тертуллиан, не отличавшийся точностью даже при цитировании, вполне мог позволить себе значительные отступления от источника в аллюзии. Однако, поскольку эти отступления являются проявлением определенной тенденции, попытаемся объяснить ее. Речь идет о придании поросшим лесом горам (причем, упоминание гор может быть просто данью евангельской традиции), статуса некоей «дальней страны (chōra makra / regio longiqua)», где блудный сын расточил имение, живя распутно (*Лк*. 15:13).

Следует отметить, что Тертуллиан был не вполне самостоятельным при изменении новозаветного текста. Более того, он выступил своеобразным корректором Христа, заимствовавшего образ заблудших овец у пророка Иеремии: «Народ Мой стал погибшими (probata apolōlota) овцами, пастыри их столкнули их с пути, на горы (epi ta orē) увели их; с гор они ушли на холм (epi bounon), забыли ложе свое» (*Иер*. 50:6, в «Септуагинте» – 27:6; ср.: «Идите наипаче к погибшим овцам (ta probata ta apolōlota) дома Израилева» *Мф*. 10:6). Ср.: «Блуждают овцы Мои по всякой горе (en panti orei) и по всякому высокому холму (epi pan bounon hupsēlon)» (*Иез*. 34:6). Ниже, однако, говорится: «[…] и буду пасти их на горах (epi ta orē) Израиля […]. Буду пасти на хорошей пажити, и на высокой горе (en tōi orei tōi hupsēlōi) Израиля будут их загоны, […] и будут пастись на тучной пажити на горах (epi tōn oreōn) Израиля» (*Иез*. 34:13–14).

Сразу скажем, что Тертуллиан не мог использовать лишь текст Иеремии. О ношении заблудших овец на плечах там речь не идет. (В *Ис*. 40:11 сказано, что Бог «соберет ягнят рукою и утешит имеющих во чреве»; имеется также вариант: «и на груди Своей понесет».) Любопытно, что образ «пастыря доброго», несущего на плечах овцу, существовал и у язычников и нашел воплощение в известной статуе. Таким образом, можно утверждать, что в разбираемом фрагменте из «Скорпиака» имеется соединение информации не из двух, а из трех библейских текстов: *Мф*. 18:12 (о горах), *Лк*. 15:13 (о ношении на плечах), *Иер*. 50:6 (о горах и о холме как о месте блуждания). Не исключено, впрочем, что Тертуллиан дополнил *Лк*. 15:13 непосредственно из *Иер*. 50:6 (без обращения к *Мф*. 18:12). При этом карфагенский писатель заменил холм лесистым ущельем (или лесом).

Нам представляется вероятным, что отмеченная выше тенденция превращения леса в место, где царит зло (подобным местом могла, кстати, считаться и пустыня, см., например, об искушении Христа в пустыне, *Мф*. 4:1; *Мк*. 1:13; *Лк*. 4:1–2), может быть объяснена личными предпочтениями Тертуллиана, на которые, вероятно, повлияли и ветхозаветные тексты.

Рассмотрим те места из его сочинений, где употребляются другие слова с похожим значением: *silva* «лес», *lucus* «священная роща; лес».

Silva. **1.** О множестве людей, растерзанных дикими зверями в лесах (in silvis suis), повествуется в послании «К мученикам» (*Tertullianus.* Ad martyras. 6, 1). **2.** О том, что из зерна креста, поневоле почитаемого язычниками как основа идолов, вырастают леса статуй (simulacrorum silvae), сообщается в первой книге «К язычникам» (*Tertullianus.* Ad nationes, I, 12, 13). **3.** Римские суеверия он называет лесом, который следует вырубить (silva caedenda) (*Tertullianus.* Ad nationes, II, 9, 2). **4.** Образ «ветхих запущенных дебрей законов (veterem et squalentem silvam legum), рассекаемых и вырубаемых новыми топорами императорских указов и эдиктов» исполь-

зуется у него в «Апологетике». (*Tertullianus.* Apologeticum, 4, 7). **5.** «Гностические дебри (silvas)» упоминаются в трактате против Валентиниан (*Tertullianus.* Adversus Valentinianos, 39, 2). **6.** В трактате «О душе» Тертуллиан признается: «Я не пребываю в неведении относительно того, какое обилие (букв.: лес) материала по этому вопросу есть у философов (nec ignoro quanta sit silva materiae istius apud philosophos), если учесть также число их комментаторов» (*Tertullianus*. De anima, 2, 6). **7.** В том же сочинении лес ассоциируется с язычниками: «Платон, надо думать, единственный среди столь великого леса (in tanta gentium silva) язычников, на столь обширном лугу мудрецов и забыл идеи, и вспомнил» (*Tertullianus*. De anima, 24, 11). **8.** Там же лес выступает как пример дикой, внушающей ужас природы: «Все уже доступно, все известно, везде видны плоды человеческой деятельности, восхитительные поместья вытеснили из памяти образ пользующихся раньше дурной славой пустошей, пашни подчинили себе леса (silvas arva domuerunt), домашний скот обратил в бегство диких зверей, засеиваются пески, покрываются насаждениями скалы, осушаются болота, городов столько, сколько раньше не было хижин. Уже и острова не внушают ужас, и горные вершины не устрашают; повсюду дома, везде народ, везде государство, везде жизнь» (*Tertullianus*. De anima, 30, 3). **9.** Там же лес опять рассматривается как наиболее распространенное место убийства: «Чем, ты думаешь, будет душа убийцы? Неким, полагаю, животным, предназначенным для мясной лавки и мясного рынка, чтобы она точно так же закалывалась, ибо и сама закалывала, точно так же с нее сдирали шкуру, ибо и сама грабила, точно так же шла в пищу, ибо и сама сделала угощением для зверей тех, кого умертвила в лесах и пустынных местах (quos in silvis et aviis trucidaverit)» (*Tertullianus*. De anima, 33, 3). **10.** Настаивая в трактате «О венке» на необходимости избегать идолопоклонства, Тертуллиан обращается к примеру леса, где сокрыты многочисленные терновники (*Tertullianus.* De corona, 10, 7). **11.** В трактате «О поощрении целомудрия» лес оказывается символом подлежащей преодолению ветхозаветной древности: «Потому насаждают лес и позволяют ему расти, чтобы срубить в свое время. Древнее установление будет лесом (silva erit vetus disposition), который подрезается новым Евангелием, в котором и секира у корней древа положена» (*Tertullianus*. De exhortatione castitatis, 6, 3). **12.** В трактате «Против Праксея» лес опять появляется в одном контексте с еретиками: «Действительно, поскольку немногое может быть найдено в лесу (nam quia pauca sunt quae in silva inveniri possunt) <еретиков>, они отстаивают немногое вопреки многому и более позднее принимают вместо более раннего». (*Tertullianus*. Adversus Praxean, 20). **13.** В трактате «О стыдливости» лес выступает как место наиболее подходящее для убийства: «Ибо нет разницы, покусится ли кто-либо на чужую невесту или на вдову, раз это не его жена; как и в том, что касается места, не важно, в спальнях ли или в башнях умерщвляется стыдливость. Всякое убийство и вне леса (extra silvam) является разбоем <…>» (*Tertullianus*. De pudicitia, 4, 3). **14.** В том же сочинении лес связывается с похотью: «Если хочешь впитать в себя все знание <учения> апостола, чтобы понимать, сколь великим топором критики он рубит весь лес похотей (omnem silvam libidinum), искореняет <его> и выкорчевывает, дабы не позволить ничему вновь пустить побеги, взгляни, как он желает, чтобы души воздерживались от законного плода природы, я говорю о плоде брака» (*Tertullianus*. De pudicitia, 16, 12).

Слово *silva* употребляется Тертуллианом также и без отрицательной коннотации, но значительно реже: **1.** «По какому праву ты, о Маркион, рубишь мой лес (silvam meam caedis)?» (*Tertullianus*. De praescriptione haereticorum, 37, 3). **2.** «Вижу, что и плющи, сколько их не сдерживай, сразу стремятся к тому, что над ними, и виснут, когда перед ними уже ничего нет, так как предпочитают устремляться переплетенными зарослями (textili silva) по стенам, чем быть вытоптанными на земле кем попало» (*Tertullianus*. De anima, 19, 5). **3–4.** «<…> Тот будет собирать, Кто рассыпал; Тот будет рубить лес, Кто насадил (is caedet silvam qui plantavit). <…> Однако лес вырубается не как подлежащий обвинению, и хлеба жнут не потому, что они осуждены, но потому, что пришла их пора (non tamen ut accusanda caeditur silva). Так и брачные отношения подлежат секире и серпу святости не как нечто злое, но как готовое к завершению, как сбереженное для самой этой святости, чтобы, уступив, предоставить ей возможность существовать» (*Tertullianus*. Adversus Marcionem, I, 29, 4–5). **5.** «Действительно, я не знаю, куда направиться при столь великой частотности подобных слов, словно <бы я находился> в лесу или на лугу или в плодовой роще (tanquam in silva, vel in prato, vel in nemore pomorum) (*Tertullianus*. Adversus Marcionem, IV, 14, 3).

Таким образом, лес (silva) для Тертуллиана в большинстве случаев является чем-то отталкивающим, пугающим, чуждым, неприятным. Недаром в «Апологетике» он заявляет, что христиане в отличие от брахманов и гимнософистов – не лесные жители (silvicolae) (*Tertullianus.* Apologeticum, 42, 1).

Lucus. **1.** В трактате «О стыдливости» само идолопоклонство рисует рощи как подходящее место для разврата: «Я, идолопоклонство, я очень часто предоставляю удобный случай для прелюбодеяния. Знают мои священные рощи (luci mei) и мои горы, и проточные воды, и сами капища в городах, как сильно я забочусь о ниспровержении стыдливости» (*Tertullianus.* De pudicitia, 5, 10). Рощи (luci) как объект языческих культов упоминаются в первой главе трактата «Против иудеев» и во второй главе «Скорпиака» (6).

Не все христианские авторы относились к лесу с таким предубеждением. Например, в «Увещевании к язычникам» Климент Александрийский описывая в своем фиктивном разговоре с пророком Тиресием христианские таинства, восклицает: «Я покажу тебе Слово и мистерии Слова, рассказывая о них в соответствии с твоими представлениями. Это – гора, любезная Богу, не дававшая сюжеты трагедиям, как Киферон, но предназначенная для действ Истины;

гора, где нет вина, гора, покрытая тенью священных лесов (oros nēphalion, hagnais hulais suskion). А ликуют на ней не сестры пораженной громом Семелы, менады, в нечестивой мистерии хватающие куски мяса, но дочери Бога, милые овечки, провозглашающие священные действа Слова и созывающие непорочный хоровод» (*Clemens Alexandrinus.* Protrepticus, 12, 119, 1). В пассаже, напоминающем первый фрагмент из трактата Тертуллиана «О стыдливости», читаем: «В самом деле, место не делает из жертвы убийства жертвенное животное. Если кто-нибудь Артемиде и Зевсу на жертвеннике, в священном месте, а не на большой дороге Гневу и Сребролюбию, другим похожим на этих демонам, заколет человека, объявив его жертвенным животным, – не священнодействие такая жертва, но душегубство и человекоубийство» (*Clemens Alexandrinus.* Protrepticus, 3, 42, 9). Здесь опасным местом оказывается не лес, а дорога. Рассказывая о звуковых природных явлениях, Климент замечает, что в лесах при движении листьев от порыва ветра часто получается звук, похожий на пение птиц (*Clemens Alexandrinus*. Stromata, VI, 3, 33, 3). Если у Тертуллиана в лесу живут хищники, то у Климента – нимфы (*Clemens Alexandrinus*. Protrepticus, 4, 58, 2). Последний оказывается в некотором отношении наследником античной культуры с ее обожествлением природы, в то время как первый наследником Ветхого Завета, где достаточно часто встречаются высказывания, в которых содержится вполне понятное негативное отношение к рощам, посвященным языческим богам: «Вырубите священные рощи их» (*Исх*. 34:13). «<…> и рощи их вырубите» (*Втор.* 7:5). «Не сади себе рощи из каких-либо дерев при жертвеннике Господа, Бога твоего» (*Втор*. 16:21). «<Езекия> срубил дубраву» (*4 Цар*. 18:4). «Израильтяне <…> срубили посвященные дерева» (*2 Пар*. 31:1). Лес в Ветхом Завете часто выступает как символ опустошения и смерти: «И лес погубил народа больше, чем истребил меч, в тот день» (*2 Цар*. 18:8). «В тот день укрепленные города его будут, как развалины в лесах и на вершинах гор» (*Ис*. 17:9). «От шума всадников и стрелков разбегутся все города; они уйдут в густые леса и влезут на скалы» (*Иер*. 4:29). «И Иерусалим сделается грудою развалин, и гора дома сего – лесистым холмом» (*Иер*. 26:18). «И опустошу виноградные лозы ее и смоковницы ее <…> и Я превращу их в лес» (*Ос*. 2:12). См. также: «И будет свет Израиля огнем и освятит его огнем сжигающим и он пожрет лес (tēn hulēn) как сено» (*Ис*. 10:17, цитата по Септуагинте). Пассажей вроде: «Шумите от радости, горы, лес и все деревья в нем» (*Ис*. 44:23), – в Ветхом Завете мало. В Новом Завете лес (hulē) упоминается только один раз: «Так и язык – малый член, но похваляется многим. Гляди, столь незначительный огонь сжигает столь большой лес» (Иак. 3:5) [Schmoller 1994: 495]. Лес у языческих писателей появляется в ином контексте: «И расцветают кругом города поколением юным, / И оглашается лес густолиственный пением птичьим» (*Lucretius*. De rerum natura, I, 255–256, пер. Ф.А.Петровского). «И сочетала в лесах тела влюбленных Венера» (*Ibid.*, V, 962). Сам тот факт, что поэт 2-й пол. I в. после Р. Х. Стаций назвал свой сборник лирических стихотворений «на случай» [Альбрехт 2004: 1034] «Леса» (Silvae) говорит о том, что для него и его читателей это слово не ассоциировалось ни с чем неприятным или пугающим. Сказанное Ф. Ф. Зелинским о древнем эллине вполне может быть отнесено и к язычнику-римлянину: «он чувствовал и видел бога […] в желтеющей ниве, в душистой роще, в наливающейся благодати плодового сада» [Зелинский 1993: 13].

Еще одной причиной настороженного отношения Тертуллиана к лесу может быть сугубая принадлежность этого автора к городу и отсутствие любви к деревенской жизни, отличавшей, например, Горация. В самом деле, Тертуллиан родился и провел большую часть жизни в Карфагене, одном из крупнейших провинциальных городов Римской империи. Некоторое время он жил в Риме, работая профессиональным адвокатом [Столяров 1994: 13]. Обе эти причины, – верность библейскому взгляду на лес и страх перед чащей городского жителя, – и побудили, вероятно, Тертуллиана изобразить сбившихся с пути христиан в виде овец, блуждающих по горам и лесистым ущельям.

Список литературы

Альбрехт М. фон. История римской литературы / пер. А.И.Любжина. М., 2004. Т. 2.

Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. Киев, 1993.

Столяров А.А. Тертуллиан. Эпоха. Жизнь. учение // Тертуллиан. Избранные сочинения: пер. с лат. / общ. ред. и сост. А.А. Столярова. М., 1994.

Bailey K.E. Poet and Peasant: A Literary-Cultural Approach to the Parables in Luke. Grand Rapids: Eerdmans, 1979.

Duncan J., Derrett M. Fresh Light on the Lost Sheep and the Lost Coin // New Testament Studies. 1979. Vol. № 26. P. 36–60.

Schmoller A. Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament. Stuttgart, 1994.

Н.И.Рожкова (Москва)

ПРОСВЕЩЕНИЕ И КНИГОПЕЧАТАНИЕ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ И ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ РОССИИ И РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ В XVII ВЕКЕ

Россия с момента своего зарождения контактировала как со странами Востока, так и со странами Запада. Это и известные торговые пути «из варяг в греки» и «из варяг в арабы», это и династические браки русских князей, и многое-многое другое. Контакты происходили на разных уровнях, в том числе и в культуре. Русское государство, в принципе, никогда не боялось заимствовать, по возможности лучшее, у Европы и Азии, и само делилось наработанным опытом.

Какими же путями проникали в Московскую Русь западноевропейская культура и просвещение в XVII в., тем более, что международная обстановка была как всегда на пределе?

© Н.И.Рожкова, 2009

В XVII в. существовало два пути проникновения западноевропейской культуры в Россию. Собственно, эти пути действовали и позже, в XVIII в. 1) Прямой – через Швецию, Германию, Англию, Голландию; позже, кроме того, еще через Венецию и Францию; 2) косвенный – через Польшу и Польско-Литовскую Русь.

Первым путем европейская культура проникала непосредственно, передавалась русскому человеку, так сказать, из рук в руки; на втором пути она подвергалась предварительной переработке – достигала места в чужой одежде и в воспроизведении несколько отличном от оригинала. Первый путь, особенно вначале, в XVII в., по географическому положению стран, можно было бы назвать северным; он же одновременно был и протестантским; второй путь – католическим, так как лежал через Польшу (Польско-Литовская Русь в данном случае служила лишь простым передаточным звеном между Польшей и Русью Московской).

Национально-религиозный характер польских войн, борьба за Зарубежную Русь придали московско-польским отношениям значение защиты русской народности и русского православия от католичества; вследствие этого северный, протестантский путь оказался для большинства гораздо приемлемее и в царствование Петра Великого взял окончательно верх, тем более что он вел прямой дорогой к самому источнику. На втором пути, или, как его обыкновенно называют, на юго-западном, киевском, духовное общение проявилось наиболее интенсивно в царствование Алексея, Федора и царевны Софьи (1645–1689). Объясняется это не столько большей терпимостью тогдашнего общества к католичеству, сколько тем, что присоединение Малороссии (1654) и борьба за нее поставили Москву в такое тесное соприкосновение с Киевом, вызвали такой наплыв людей, прошедших через латино-польскую школу, что уберечься от их влияния, даже при желании, было бы делом нелегким. К тому же это киевское образование заносили не иноземцы, а свои русские люди; они говорили и писали на языке, каждому понятном – это одно обеспечивало ему легкий успех.

Вот что пишет по поводу проникновения образцов западноевропейской материальной культуры Е.Ф.Шмурло: «В XVII в., особенно во второй половине, внешняя обстановка жизни высших кругов общества – убранство дома с его мебелью, посудой, украшениями, экипажами – носит сильно выраженный западноевропейский характер. В царском дворце и в домах богатых бояр заводится новая мебель, музыкальные инструменты, часы с хитрой музыкой, кровати с затейливой инкрустацией; из-за границы выписываются огнестрельное оружие, кареты с зеркальными стеклами и с позолотой, седла, конская сбруя; парадные комнаты украшаются стенной живописью (портреты, ландшафты, библейские и исторические сюжеты), большими зеркалами в рамах художественной резьбы; появляются глобусы, географические карты; на пирах, на пиршественном столе, расставляются кубки из немецкого хрусталя; сект, венгерское, рейнвейн и другие заморские вина с успехом конкурируют с медами, водкой и пивом местного приготовления. Много вещей художественной работы поступало в царские дворцы в дар от дружественных монархов, еще большее выписывалось по специальному заказу <…> Во дворце, при монастырях, в домах частных лиц появляются книги, выписанные из-за границы, – очевидно, было кому читать их. В библиотеке Заиконоспасского монастыря к услугам учеников новооткрытой Славяно-греко-латинской академии готово было 414 сочинений на латинском, 125 на польском языке. Ордин-Нащокин за один прием выписал себе 82 латинские книги» [Шмурло 2000: 288].

Проблема просвещения и книжного дела (в частности, и книгопечатания) была государственной проблемой, и практически все вопросы данной области интересов входили в круг забот царя или иных государственных органов от имени царя. Об этом свидетельствуют даже названия документов, например: «Письмо киевского митрополита И.Борецкого царю Михаилу Федоровичу и патриарху Филарету об отправлении в Россию иеромонаха Памвы Беринды для исправления церковных книг. 1624 г. сентябрь 1» [Воссоединение… 1954, I: 48] или «Письмо монахов киевского Богоявленского монастыря царю Михаилу Федоровичу о присылке икон, священнических одежд и богослужебных книг для монастырской церкви и об оказании помощи Греко-славянскому училищу в Киеве. 1640 г. января 29» [Воссоединение… 1954, I: 299]. Или другой, более поздний пример: «Память из Посольского приказа в Монастырский приказ о предоставлении помещения киевлянину А.Сатановскому, приехавшему в Москву для перевода греческих книг.1652 г. августа 13» [Воссоединение… 1954, III: 228].

На тот момент, с учетом непростой обстановки в отношениях России с Речью Посполитой, просветительские контакты с православной Польской Русью, Украиной и Белоруссией носили не просто дипломатический характер по отношению к территориям сопредельного государства, а это была, в какой-то степени, дипломатическая война на фронте идеологии: с одной стороны – деятельность отцов-иезуитов, с другой стороны – миссионерская деятельность православного царя по отношению к своим единоверцам. Полем битвы в XVII в. как раз и стали восточные славянские земли Речи Посполитой. Причем в качестве идеологического оружия выступало не только книжное дело, но и все искусство в целом, например: «Жалоба луцких православных шляхтичей и мещан на иезуитов, студентов и служителей луцкого иезуитского коллегиума за двукратное вооруженное нападение на Луцкий православный монастырь, разорение и ограбление монастырской церкви, школы, госпиталя и частных домов, убийства и избиение православных мещан и монахов. 1634 г. августа 11» [Воссоединение… 1954, I: 138], (интересна следующая пометка в конце документа «Государю чтено»). Или «Челобитная монахов Густынского монастыря о присылке книг и оказании денежной помощи, ввиду бедственного положения монастыря и притеснений со стороны поляков» [Воссоединение… 1954, I: 342], где старцы

этого монастыря, обращаясь к «Божиею милостию пресветлому и богом венчанному православному государю царю и великому князю Михаилу Федоровичю, многих царств и государств царю государю и всея великия Росии обладателю», пишут следующее: «Милостивый государь царь, благодатель наш и создатель обители нашея Густынския! От давных времян превеликое твоего царского величества имя в наших недостойных иноческих молитвах незабвенно есть и будет хвалимо. Токмо, милостивый царю, припадая к подножию ног твоего царского величества престолу, мы, убогие старцы и всегдашне молитвенницы твои, с нижайшим покорением просим о милостине на соружение храма святые живоначальные и неразделимыя троицы, а помощи и денег ниоткуду не имеем, понеже в нынешней Ляжской земле все непотребни суть: князи вельможные и паны, иноверными гонители святого благочестия обретошася, православия же отвергошася. Господь бог им судия! О книгах церковных твоего царского величества просим, крест, евангелие, кадильницу…и прочая потребная обители святой молим и просим. Вся сия имели семи, но братия наша, с собою взяша волы и всякой скот, и многа имения монастырская забраша, и пусту святую обитель оставиша. А деревни и мельницы, и всякое земляное угодье… князь Еремей Вишневецкой взял сия вся и не хощет дати; аже де мне дадите 1000 ефимков; для чего братия ваша изыдоша безо всякого изгону моего и много нам зла сотвориша. Братия наша молит: милостивый царю, милосердствуй пожалуй, воздвигни обитель святую и изми от руки пленения вражия щедрою милостынею. Токмо на господа бога да на твое царское величество надежду имеем. <…> А в нашей Ляхской земли всегда нестерпимая налога и теснота всяким мирским людом. Нынешняго году на сойме установлено 7 податей, подымное вдвое…» [Воссоединение… 1954, I: 343]. В том же духе написано «Письмо монахов киевского Богоявленского монастыря царю Михаилу Федоровичу о присылке икон, священнических одежд и богослужебных книг для монастырской церкви и об оказании помощи Греко-славянскому училищу в Киеве. 1640 г. января 29» [Воссоединение… 1954, I: 299].

Надо сказать, что, наверно, и в XVII в. были потребности, что называется, в «искусстве для искусства», но, все равно, подоплека была политическая. Например, «Грамота из Посольского приказа путивльским воеводам Ф. Хилкову и П. Протасьеву о приглашении из Киева в Москву резца Антония и иконописца Варлаама. 1652 г. сентября 17» [Воссоединение… 1954, III: 233]. Текст этой грамоты такой: «Ведомо нам учинилось, что есть в Киевском Печерском монастыре иконописец старец Варлам да сницер, или резец, старец Антоний. А нам они к церковному делу надобны. И как к вам ся наша грамота придет, и ты б, окольничей наш и воевода князь Федор Ондреевич, отписал от себя киевского Печерского монастыря к архимариту: ведомо нам, великому государю, учинилося, что есть в Киевском Печерском монастыре иконописец старец Варлам да сницер старец Антоний. А нам, великому государю, они к царскому делу на время надобны. И он бы, архимарит, нам, великому государю, послужил, тех старцев иконописца и сницера для церковного дела к нам, великому государю, прислал на время. И он бы, архимарит, для церковного строенья к нам, великому государю, тех старцов прислал к Москве, не замотчав. Да как архимарит тех старцов в Путивль пришлет, и вы б, дав им в дорогу корм, и подводы, и пристава, отпустили их к нам к Москве тотчас. А на Москве велели с ними явитца в Посольском приказе диаком нашим, думному Михаилу Волошенинову, да Алмазу Иванову, да Ондрею Немирову». [Воссоединение… 1954, III: 233].

При работе с имеющимися документами можно сделать следующий вывод: если из России в Польскую Русь шли книги и церковная утварь, то в Россию шли мастера, как по собственному желанию, так и «выписанные». Тому пример – «Грамота из Посольского приказа киевскому митрополиту С. Косову о присылке в Москву ученых иеромонахов А. Сатановского и Д. Птицкого для проверки перевода библии с греческого языка на славянский. 1649 г. мая 14» [Воссоединение… 1954, II: 197], где написано следующее: «Ведомо нам великому государю нашему царскому величеству учинилося, что учители священноиноки Арсений да Дамаскин Птицкий божественнаго писания ведущи и еллинскому языку навычны, и с еллинского языку на словенскую речь перевести умеют, и латинскую речь достаточно знают, а нашему царскому величеству такие люди годны. <…> А ныне мы, великий государь наше царское величество, велели о том к тебе послати нашу царского величества грамоту: и вам бы, митрополиту, нам, великому государю, послужить и нашего царского жалованья к себе поискать, в тех учителей приговорити и прислати к нам, великому государю, к нашему царскому величеству для справки библеи греческие на словенскую речь, на время нам, великому государю, послужити. <…> Писан в государствия нашего дворе, в царствующем граде Москве, лета от создания миру 7157-го месяца майя 14-го дня» [Воссоединение… 1954, II: 197].

Опять же в приведенном примере речь идет о религиозных канонических книгах. Это же касается иконописи, музыки или прикладного искусства (см. приведенный ранее в работе текст «Грамота из Посольского приказа путивльским воеводам Ф.Хилкову и П.Протасьеву о приглашении из Киева в Москву резца Антония и иконописца Варлаама. 1652 г. сентября 17» или «Доклад, составленный в Посольском приказе о жалованье, выданном для содержания приехавших с Украины в Москву переводчиков, переписчиков и «спеваков». 1652 г. мая 25») [Воссоединение… 1954, III: 217–218].

Как видно из примеров, основная тематика книг, предметов и явлений просвещения и искусства, пришедших к нам с Польской Украины и Литовской Белоруссии или получаемых там из России, так или иначе, связана в вопросами веры и религии – вопросами, очень остро стоящими как перед русским обществом, так и перед польско-украинским (литовско-белорусским). Это был вопрос самоидентификации. С этим, кстати, связано появление в первых учебных заведениях уже в XVII в. такой формы бе-

седы – выявления позиций, как диспут (первоначально, по вопросам веры). Возможно, возникнет вопрос о том, что здесь были представлены примеры не столько русско-польского взаимодействия, сколько русско-украинских контактов. Возразить по этому поводу можно следующим образом: Украина (или Белоруссия) в XVII в. была частью Речи Посполитой. Будучи православной территорией, так же как Россия, она оказалась в состоянии буфера между двух государств, двух религий (православие, католицизм и их разновидности), а по сути – двух цивилизаций (Восток – Запад); поэтому-то и вполне уместно говорить о русско-украинских контактах как примере русско-польских взаимоотношений.

Список литературы

Вернадский Г.В. Московское царство: в 2 ч. Тверь: ЛЕАН, Москва: АГРАФ, 2001.

Воссоединение Украины с Россией. Документы и материалы: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954.

Шмурло Е.Ф. Курс русской истории: в 4 т. Т. 3: Московское царство / под общ. ред. В.П.Сальникова. СПб.: Алетея; Санкт-Петербургский университет МВД России; Академия права, экономики и безопасности жизнедеятельности; Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000.

И.М.Удлер (Челябинск)

«НЕВОЛЬНИЧЬИ ПОВЕСТВОВАНИЯ» В КУЛЬТУРЕ И ИСТОРИИ США

Для афро-американской культуры документально-публицистический жанр «невольничьего повествования» (slave narrative) является архетипическим жанром, «порождающей моделью» (А.Ф.Лосев), «изначальным образцом», «вневременной схемой» (Т.Манн) [Манн 1960: 175]. Обладая богатейшим архетипическим содержанием, связанным с африканским прошлым его создателей, их насильственным перемещением на невольничьих кораблях из Африки в Новый Свет и обретенным американским опытом, «невольничье повествование», в свою очередь, стало жанровым архетипом для всей афро-американской прозы (документалистики, публицистики, художественной литературы) XIX–XXI вв.

«Невольничьи повествования» XVIII–XIX вв. стали первыми афро-американскими автобиографиями. Авторы «невольничьих повествований» XIX в. Ф.Дуглас, У.У.Браун трансформировали их в первые афро-американские повесть (1853) [Douglass 1853], роман (1853) [Brown 1853], пьесу (1858) [Brown 2001]. Жанр оказал влияние и на литературу белых американцев.

Вместе с тем «невольничьи повествования» – важнейшие документальные источники для изучения истории рабства в США.

На протяжении XIX – середины XX вв. историческая наука США отвергала «невольничьи повествования» XVIII–XIX вв. в качестве документального, исторического источника для изучения эпохи и системы рабовладения. Даже в одной из первых и очень благожелательной рецензии 1849 г. на «повествования беглых невольников» известного бостонского священника Эфраима Пибоди, в которой он увидел в них «Илиаду бедствий», «современную Одиссею», уникальный американский жанр, обогативший мировую прозу [Peabody 1985: 19], содержался упрек в односторонности, необъективности изображения рабства, в искажении облика рабовладельцев: «Эти «повествования», однако, не дают полной и законченной картины. В них представлена одна точка зрения… <...> ...мы не сомневаемся, что они содержат ошибочное представление о типологических чертах рабовладельцев. Лучшие качества рабовладельца проявляются не в отношениях с рабом») [Peabody 1985: 20–21]. Бесспорно, нельзя не согласиться, что в истории рабства должна быть представлена точка зрения белых плантаторов-южан. Но только она и была представлена и учитывалась. С другой стороны, упрек рабам в односторонней оценке рабовладельцев несправедлив. Того, кто сам или с помощью надсмотрщиков подвергал рабов истязаниям, насиловал рабынь, разлучал семьи, не спасет репутация хорошего семьянина и южного джентльмена, как не спасла она тех, кого судили в Нюрнберге после Второй мировой войны.

С точки зрения американских историков, «невольничьи повествования» являлись лишь средством аболиционистской пропаганды. Белые аболиционисты, записывая рассказы неграмотных беглецов, редактируя написанное самими беглецами из рабства, могли многое привнести от себя, преувеличить, живописуя ужасы рабства, злодеяния рабовладельцев, что вызывало у ученых сомнение в аутентичности и достоверности текстов. Так, У. Б. Филлипс (1877–1934), “historians’ historic”, самый авторитетный исследователь рабовладения как экономической и социальной системы довоенного американского Юга, с неиссякаемым энтузиазмом собиравший документы, связанные с крупными плантаторскими хозяйствами, тем не менее отверг в качестве исторических документов свидетельствования рабов. В работе «Жизнь и труд на Старом Юге» (1929) он писал: «Повествования бывших рабов в целом, как и произведения Генри Бокса Брауна и Отца Хенсона в частности, подвергались такому интенсивному редактированию со стороны аболиционистов, что их достоверность сомнительна» [Philips 1929: 219].

На это можно многое возразить.

Во-первых, классика жанра slave narrative, произведения О.Эквиано, М.Роупера, Ф.Дугласа, У.У. Брауна, Г. Бибба, Дж. Пеннингтона, Г. Джейкобс были написаны ими самими, о чем свидетельствуют не только помещенное в заглавие дополнительное обозначение авторства “written by himself”, не только их рассказы о том, какие трудности пришлось преодолеть, чтобы, несмотря на запреты рабовладельцев и драконовское законодательство южных штатов, научиться читать и писать, но и их письма, речи, публицистические статьи, произведения разных жанров. Например, путевые очерки, роман, пьеса, исторические труды

© И.М.Удлер, 2009

У. У. Брауна, автобиографическая трилогия, повесть «Раб-герой», речи, редакторская деятельность и журналистское творчество Ф. Дугласа. Количество текстов, написанных бывшими рабами, после Гражданской войны еще больше увеличилось: «…более 90 процентов из шестидесяти семи «повествований», опубликованных после Гражданской войны, были написаны самими чернокожими» [Blassingame 1985: 83].

Во-вторых, не следует так односторонне трактовать работу белых редакторов там, где она была. Аболиционисты стремились во имя задач аболиционистского движения к максимальной, стенографической точности записи. Аболиционистские редакторы даже мешали работе воображения рассказчиков, использованию ими художественного вымысла. Большинство текстов XIX века родилось из выступлений беглецов на аболиционистских собраниях, и опубликованные тексты «повествований» можно сопоставить с опубликованными речами: фактический материал идентичен.

В-третьих, среди записывавших и издававших исповеди невольников были далекие от аболиционистского движения образованные люди, по роду своей профессии (священники, юристы, государственные служащие) или благодаря жизненным ситуациям (знакомство, соседство) ставшие стенографами рассказов беглецов из рабства. Имена многих известны. Их репутация не вызывает подозрений, что они могли фальсифицировать рассказанные им истории.

Произведения бывших рабов представители официозной исторической науки упрекали не только за необъективную картину рабства и преувеличения злодеяний рабовладельцев, но и за не соответствующее действительности изображение рабов. С их точки зрения, на основе этих текстов нельзя было составить верное представление о типичном, среднем рабе, ибо создатели автобиографических «повествований», совершившие успешный побег и сумевшие описать свою жизнь в неволе, были людьми грамотными, незаурядными, очень отличавшимися от остальных рабов. А как быть с Бенджамином Франклином, политиком, дипломатом, ученым, журналистом, писателем? Он, «американец № 1», отличался от рядовых американцев, но это не помешало его соотечественникам видеть в нем национальный символ, воплощение американского национального характера, “self-made man”. В сущности, в этом ряду “self-made men” находятся и О. Эквиано, и Ф. Дуглас, и У. У. Браун, и другие признанные авторы классических произведений этого жанра.

К тому же в Библиотеке Конгресса долго (с конца 30-х гг. до 1945 г.) хранились невостребованными записи 2300 интервью с бывшими рабами преклонного возраста, сделанные в 1934–1938 гг. (FWPA – Federal Writers’ Projects Administration). В 1860 г. им было от восьми до сорока лет. Рассказы этих простых, рядовых людей были записаны с протокольной точностью, к тому же многие рассказы сохранялись и в виде «звукодокументов» [Виктор Дувакин 2008: 298], то есть записывались «живьем» с помощью технических средств. Издание этих интервью (выборочно в 1945 г.) [Botkin 1945], обращение к ним во многом повлияло на понимание роли рассказов рабов как исторических источников. 29 сентября 1998 г. в Библиотеке Конгресса состоялась презентация объемистого тома с двумя аудиокассетами, каждая по 60 мин., созданного на материале этой коллекции, – «Вспоминая рабство: афроамериканцы рассказывают об их личном опыте жизни в рабстве и на свободе» [Remembering 1998]. А. Берлин, один из трех редакторов этого издания, известный американский историк, профессор Мерилендского университета, является редактором ряда сборников свидетельствований рабов как документальных первоисточников [Families 1997; Free, 1992] и автором исследований рабства в США, написанных в конце XX – начале XXI вв. с использованием этих первоисточников [Berlin 1998; Berlin 2001; Berlin 2003; Berlin 2004].

Письма рабов и «невольничьи повествования» – главные, бесценные свидетельства жертв и беглецов из рабства, рожденные эпохой страданий и усиливающегося сопротивления рабов. Это стали понимать белые и чернокожие историки, культурологи, публицисты, литературоведы второй половины XX в.

Переломным событием стала публикация фундаментальной монографии Дж. У. Блассингейма «Община рабов: жизнь на плантации на довоенном Юге» (*The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South*) в 1972 г., в которой впервые в американской исторической науке так глубоко и всесторонне была исследована жизнь рабов на американском Юге с позиции рабов, на основе их рассказов [Blassingame 1972].

Вслед за Дж. У. Блассингеймом, на основе этой методологии написаны монографии Ю.Дженевиза «Неси свои воды, Иордан, неси: мир, созданный рабами» (*Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* [Genovese 1974] и М.У.Джексон «Борьба за свободу: отражение первого периода в невольничьих повествованиях до Гражданской войны (1840–1860)» (*The Struggle for Freedom: Phase I As Revealed in Slave Narratives of the Pre-Civil War Period (1840-1860*) [Jackson 1976].

В 1977 г. в Батон-Руже, столице бывшего рабовладельческого штата Луизиана, были изданы собранные Дж. У. Блассингеймом воедино в толстый, 777-страничный том рукописные и публиковавшиеся письма, речи, интервью, отрывки из «повествований» рабов [Slave testimony 1977]. На фронтисписе стояли мудрые слова, выражающие обретенную в долгом научном поиске истину: «Если мы хотим знать, что чувствовали и о чем думали рабы, мы должны изучить свидетельства рабов…».

Среди этих свидетельств на первом месте документально-публицистический жанр «невольничьих повествований». Беглецы из рабства воссоздают самую полную картину жизни в рабстве и на свободе, рассказывают о том, что тщательно скрывалось рабами от враждебных взглядов рабовладельцев и надсмотрщиков: об их мыслях и чувствах, об отношениях с рабовладельцами, средствах выживания, о

жизни афро-американской общины, о религии, о музыке и песнях, о стремлении к грамотности, к свободе. Эти документальные свидетельства раскрывают не только историю афроамериканцев, но и историю Юга и всей страны.

Из авторов «невольничьих повествований» сформировались и первые афро-американские историки Дж. У. С. Пеннингтон [Pennington 1841], У. У. Браун, авторы трудов по истории афроамериканцев. Так, У. У. Браун не только автор двух редакций «Повествования», путевых очерков, первого афро-американского романа и первой афро-американской пьесы, но и исторических трудов "Чернокожий человек, его происхождение, его одаренность и его развитие» (*The Black Man, His Antecedents, His Genius, and His Achievements*) [Brown 1863], «Негр в американском восстании: его героизм и его преданность» *(The Negro in the American Rebellion: His Heroism and His Fidelity*) [Brown 1867], «Поднимающийся сын, или происхождение и развитие цветной расы» (*The Rising Son; or, the Antecedents and the Advancement of the Colored Race*) [Brown 1874]. Последняя его работа – «Мой южный дом, или Юг и его народ» (*My Southern Home: or, the South and Its People*) [Brown 1880] – синтез всех жанров в его творчестве: «повествования», путевого очерка, романа, драмы и исторических работ.

«Невольничьи повествования» – важнейшие исторические документы эпохи рабовладения, повествующие абсолютно обо всех сторонах жизни в рабстве и борьбе рабов за свободу. Без них не могут быть воссозданы подлинная история США в XVIII–XIX вв. и история рабства.

Список литературы

Виктор Дувакин – Виктор Ардов. Мейерхольд – «великий и ужасный»… Устные воспоминания писателя Виктора Ардова о В. Э. Мейерхольде / вступительная статья и публикация Н. Панькова // Вопр. лит. 2008. №4. С. 296–331.

Манн Т. Иосиф и его братья: доклад / пер. с нем. Ю. Афонькина // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М., 1959–1961. Т. 9. С. 172–191.

Berlin I. Many thousands gone: the first two centuries of slavery in North America. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1998. x, 497 p.

Berlin I. American slavery in history and memory. Gettysburg, Pa. : Gettysburg College, 2001. 26 p.

Berlin I. Generations of captivity: a history of African American slaves. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. ill, 374 p.

Berlin I. American slavery in history and memory and the search for social justice // The Journal of American history. March 2004. Vol. 90, No. 4. P. 1251–1268.

Blassingame J.W. The slave community: plantation life in the antebellum South. New York etc.: Oxford University Press, 1972. xv, 262 p.

Blassingame J. W. Using the testimonies of ex-slaves: approaches and problems // The slave's narrative / ed. by Ch.T.Davis, H.L.Gates, Jr. Oxford; New York, 1985. P. 78–98.

Brown W. The Black man, his antecedents, his genius, and his achievements. New York: Thomas Hamilton; Boston: R.F.Wallcut, 1863. 288 p.

Brown W.W. Clotel; or, The President's daughter: a narrative of slave life in the United States, with a sketch of the author's life. London: Partridge & Oakey, 1853. viii, 245 p.

Brown W.W. The escape; or, A leap for freedom: a drama in five acts / ed. with an introduction by J. Ernest. Knoxville: University of Tennessee Press, 2001. li, 54 p.

Brown W.W. The Negro in the American rebellion: his heroism and his fidelity. Boston: Lee & Shepard, 1867. xvi, 380 p.

Brown W.W. The rising son; or, the antecedents and the advancement of the Colored race. Boston: A. G. Brown & Co, 1874. ix, 552 p.

Brown W. W. My Southern home: or, the South and its people. Boston: A.G.Brown & Co., 1880. viii, 253 p.

Douglass F. The heroic slave // Autographs for freedom / ed. by J. Griffiths. Boston; Cleveland; London, 1853. P. 174–239.

Families and freedom: a documentary history of African-American kinship in the Civil War era / ed. by I.Berlin, L. S.Rowland. New York: The New Press, 1997. xx, 259 p.

Free at last : a documentary history of slavery, freedom, and the Civil War / ed. by I. Berlin...[et al]. New York: The New Press, 1992. xxxiii, 571 p.

Genovese E.D. Roll, Jordan, roll: the world the slaves made novese. New York: Random House, 1974. xxii, 823 p.

Jackson M.Y. The struggle for freedom: phase I as revealed in slave narratives of the pre-Civil War period (1840-1860). Chicago: Adams Press, 1976. xiv, 275 p.

Lay my burden down: a folk history of slavery / ed. by B.A.Botkin. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1945. xxi, 286 p.

Peabody E. Narratives of fugitives slaves // The slave's narrative / ed. by Ch.T.Davis, H.L.Gates, Jr. Oxford; New York, 1985. P. 19–28.

Pennington J.W. C. A textbook of the origin and history of the Colored people. Hartford, Conn: L. Skinner, 1841. 96 p.

Phillips, U. B. Life and labor in the Old South / new introduction by J. D. Smith. Columbia, S. C.: University of South Carolina, 2007. lix, 375 p.

Remembering slavery: African Americans talk about their personal experiences of slavery and emancipation / ed. by I. Berlin, M. Favreau, and S. F. Miller. New York: New Press; Washington, D. C.: Library of Congress, 1998. lii, 355 p.

Slave testimony: two centuries of letters, speeches, interviews, and autobiographies / ed. by J.W.Blassingame. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977. 777 p.

М.В.Цветкова, А.С.Волгина (Нижний Новгород)

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО АНГЛИЙСКОГО ЧИТАТЕЛЯ С РУССКИМИ ПОЭТАМИ

В 20-е годы XIX века в европейских литературных кругах усилился интерес к молодой русской поэзии. Одно за другим появились собрание русской

© М.В.Цветкова, А.С.Волгина, 2009

лирики в немецких переводах, составленное и переведенная Карлом Фридрихом фон дер Боргом и Петером Отто Гетце, а также «Русская антология» Дюпре де Сен-Мора во Франции. Первым опытом знакомства англоязычного читателя с русской поэзией стала, видимо, антология «Specimens of the Russian Poets» (1821–1823). Ее составитель, Джон Боуринг (John Bowring, 1792–1872), дипломат, экономист и литератор, был переводчиком-гиперполиглотом, выпустившим в свет около десятка антологий поэзии разных, преимущественно восточнославянских народов.

Боуринговская Русская антология поражает как широтой охвата русской поэзии XVIII – начала XIX в. (в оглавлении 13 авторов: Державин, Батюшков, Ломоносов, Жуковский, Карамзин, Дмитриев, Крылов, Хемницер, Бобров, Богданович, Давыдов, Костров и Нелединский-Мелетский; и дополнительный раздел «народные песни»), так и обстоятельностью историко-литературного комментария. В духе времени книге предпосланы «предуведомление» и посвящение, в которых переводчик-составитель поясняет, что цель ее – «представить в ее своеобразии одну ветвь нарождающейся литературы необычайной и мощной нации» [Bowring: 1822: iii] (пер. – *А.В.*). Во вступлении, занимающем 22 страницы, Боуринг создает широкий историко-культурный, лингвистический, фонетический и даже стиховедческий фон для восприятия русской поэзии английским читателем. Он сразу признается, что изначальной задачей его было создание «общей истории русской литературы». Однако затем он избрал более скромную цель: привлечь внимание английского читателя к небольшому собранию переводов, в случае успеха которого можно будет взяться и за всеобъемлющую работу.

Первый раздел предисловия – краткая итория русской поэзии от Ломоносова до Батюшкова с биографическими сведениями, ссылками на русские издания, справками о жанровых предпочтениях писателей и их оценке в отечественной критике. Этот раздел – уникальный документ эпохи, фиксирующий европейский взгляд на расстановку сил в русской литературе к 20-м гг. XIX в. «Отцом русской поэзии» назван Ломоносов: показательно, что Кантемир, не создавший метрической традиции, не упомянут вообще, несмотря на европейскую известность. Сумароков – «соперник Ломоносова», по мнению издателя антологии, в значительной степени отошел на второй план и был превзойден Фонвизиным. Херасков, напротив, представлен как лирический поэт первого ряда. Боуринг проявляет замечательный вкус, отдавая первое место среди всех русских поэтов своего времени Державину: чтобы создать представление о державинском стиле переводчик проводит параллель с Клопштоком, полагая, видимо, что творчество последнего хорошо известно английскому читателю. Богдановича, вероятно, с той же целью он рекомендует как «русского Анакреонта». Вместе с тем, рядом с именами поэтов, хорошо известными по сей день, Боуринг упоминает и те, что ныне известны преимущественно специалистам по литературе XVIII в., – это и понятно: сравнительная ценность литераторов современникам видится иначе, нежели потомкам. Так в антологию попадают Семен Сергеевич Бобров и Ермил Иванович Костров: первого Боуринг хвалит за начитанность в европейской поэзии, а второго за переводы (которые и в России на тот момент ценятся даже выше карамзинских). Вообще перевод как литературное занятие поэтов-современников всегда привлекает внимание Боуринга, а переведенность произведения на европейские языки служит для него своеобразным критерием качества оригинала.

Список «ныне живущих» поэтов возглавляет Карамзин – «самый успешный и самый популярный» из всех, создатель истории России, которая оказалась достойна перевода на иностранные языки. Говоря о русских баснописцах – Сумарокове, Хемницере, Крылове и Дмитриеве – переводчик, вопреки современному видению вопроса, выделяет Дмитриева, с его «легким, гармоничным и энергичным» стилем, зато о Крылове среди прочего сообщает, что тот переводит Геродота. В параграфе о Жуковском также в первую очередь упоминаются его «переводы исключительного совершенства». Перечень «наиболее замечательных русских поэтов» завершает Батюшков. Надо отметить, что более молодые поэты (и в их числе Пушкин, который к моменту создания антологии уже несколько лет как признан Жуковским «учеником-победителем»), вовсе выпадают из поля зрения английского переводчика.

Отдав дань русским поэтам, Боуринг создает краткую декларацию своих переводческих принципов и посвящает читателя в некоторые тонкости своей деятельности: работа с чужим алфавитом, необходимость встать вровень с творцом не только по содержанию, но и по выражению поэтических идей и образов. В отличие от своих русских коллег, всерьез полагающих себя «соперниками» автора, Боуринг имеет в виду лишь «стать честным, добросовестным переводчиком» и утверждает, что даже «метр оригинала в целом был сохранен» [Bowring: 1822: xxi].

Замечательной иллюстрацией тому, как творческое кредо Боуринга воплощается на практике может послужить перевод уже самого первого стихотворения, открывающего сборник – «Бог», принадлежащего перу Державина. В то время, когда Боуринг создает свои переводы, английская и русская поэтическия традиции еще очень близки в сравнении с тем, как далеко они разойдутся к сегодняшнему дню, когда в англоязычной поэзии возобладает свободный нерифмованный стих, а русская поэзия по-прежнему будет пользоваться силлабо-тоникой, ведя поиск новых возможностей внутри этой системы стихосложения. Перевод Боуринга выполнен ямбом, как и стихотворение Державина. Однако в русском стихотворении это ямб 4-х стопный, а в английском – 5-ти стопный. Подобная функциональная замена вполне оправданна, поскольку 5-ти ст. ямб в качестве долгого стиха является самым популярным метром в англоязычной поэзии, начиная с Чосера. В одической же поэзии русского XVIII в., как «торжественной», так и «духовной», к которой относится анализируемое стихотворение, без-

раздельно господствовал 4-х ст. ямб в сочетании с десятистишной строфой [Гаспаров: 1984: 55–56]. И в оригинале, и переводе чеканный строй ямба «разряжается» пиррихиями. Особенно гладко построена в этом отношении первая строфа Державина, где в восьми строках из десяти пиррихии возникают в третьей стопе, и только в седьмой и заключительной (десятой) строке происходит ритмический сбой: седьмая строка написана чистым ямбом, а в десятой пиррихий перенесен во вторую строку. По наблюдению М.Л.Гаспарова, в русской поэзии XVIII столетия это типичный для 4-х стопного ямба ритм пиррихиев:

О ты, пространством бесконечный, x – x – **xxx** - x
Живый в движеньи вещества, x – x – **x xx** –
Теченьем времени превечный, x – x – **xxx** - x
Без лиц, в трех лицах божества! x – x – **xxx** -
Дух всюду сущий и единый, x – x – **xxx** - x
Кому нет места и причины, x – x – **xxx** – x
Кого никто постичь не мог, x – x – x – x -
Кто все собою наполняет, x – x – **xxx** - x
Объемлет, зиждет, сохраняет, x – x – **x xx** - x
Кого мы называем: Бог x – **xxx** – x –

Таким образом, державинская первая строфа задает всему последующему стихотворению медитативный тон, характерный для жанра «духовной» оды». Кроме того, обильные упорядоченные пиррихии создают у Державина еще один интересный эффект: заданная в начальных ямбических стопах ритмическая инерция рождает ощущение неожиданного «зияния пустоты», «воздушной ямы», «провала в бездну и парения над нею». В последующих строфах строчки с пиррихиями чередуются с целыми рядами строк, написанных чистым пятистопным ямбом. Однако время от времени автор вновь возвращается к заданному в начале стихотворения ритму, облегчая третью стопу в пространных пассажах.

В переложении Боуринга строки чистого ямба тоже перемежаются облегченными стопами. Однако появление пиррихиев неупорядочено, они рассыпаны по тексту хаотично: возникают то в третьей, то во второй, то в первой стопе. А иногда ямбические стопы в начале строки сменяются хореическими (явление обычное для английского ямба, отличительной чертой которого М.Л.Гаспаров считает вольность в использовании сверхсхемных ударений, вызванную к жизни самой фактурой языка [Гаспаров 1989:185–186]). В русском стихе XVIII в., с его требованием метрической жесткости начала и конца стихотворной строки, появление хореических стоп в этих позициях было немыслимо:

O Thou eternal One! whose presence bright
x – x – x – x – x -
All space doth occupy, all motion guide;
x – x - x x x – x –
Unchanged through time's all-devastating flight
x – x – xxx – x -
Thou only God! There is no God beside!
x – x – xxx – x -
Being above all beings! Mighty One!
- x x - x – x -
Whom none can comprehend and none explore;
x – xxx – x – x -
Who fill'st existence with Thyself alone :
x – x – xxx – x -
Embracing all, − supporting, − ruling o'er, −
x – x – x – x – x -x
Being whom we call God – and know no more!
– x x - - x – x -

В переводном стихотворении вместо десятистрочной строфы с рифмовкой ababccdeed, типичной для русской оды, появляется строфа, состоящая из девяти строк с рифмовкой ababcdcdd. Причина подобной замены, по-видимому, кроется в том, что десятистрочная строфика в английской поэзии практически не встречается: в немногочисленных примерах (“Ode to Himself” Бена Джонсона или “The Sun Rising” Джона Донна) использована другая рифмовка и варьируется длина строк, к тому же приведенные примеры принадлежат к разряду стихов шутливого характера и вряд ли могли послужить образцом для Боуринга при переводе философской оды. Более всего строфическая организация английской версии Державина напоминает знаменитую спенсерову строфу, которой написана “The Fairie Queene”: девять строк пятистопного ямба с рифмовкой ababbcbcc. Если подобная параллель справедлива, остается загадкой, почему Боуринг, переводя на родной язык оду, решил воспользоваться строфикой, прочно связанной в английской поэтической традиции с жанром эпической поэмы.

Отличает переводной текст от оригинала также и то, что в нем строчки за счет фразового членения нередко интонационно и ритмически разделяются на полустишия. В переводе первый же стих начальной строфы ритмически распадается на два полустишия в результате использования восклицательного знака, причем за этим следует синтаксический перенос: «O Thou eternal One! whose presence bright / All space doth occupy, all motion guide...» Таким образом, первая строфа боуринговского стихотворения задает принципиально отличную от оригинала ритмическую и интонационную структуру – структуру остроумного монолога, обращенного к читателю, столь характерную для английских поэтических трактатов начала XVIII в.

Возможно, именно такого рода неосознанная жанровая переориентация текста провоцирует Боуринга на изменение пунктуации – обилие восклицательных знаков (даже в середине строки, что в оригинале встречается крайне редко), которое разрушает интонацию тихого размышления, свойственную русскому стихотворению. Вообще такая инновация неожиданна для английской поэзии, где частотность восклицательных знаков традиционно намного ниже, чем в русской. Можно предположить, что Боуринг, сам того не осознавая, стремится в большей степени апеллировать к читателю, ищет в нем непосредственного эмоционального отклика. Можно увидеть здесь влияние литературного процесса: перевод классицистического текста 1780–1784 гг. выполнен в эпоху предромантизма, когда меняется отношение к индивидуальному началу, и даже в сдержанной английской поэзии значительно усиливается накал страстей.

Вероятнее всего, изменения в интонационной структуре текста и связанная с ним перестройка эмоционального содержания стихотворения и принципов коммуникации с читателем были сделаны Боурингом неосознанно. Боуринг «пересоздает» переводимый текст, подсознательно перестраивая его в соответствии с родной ему культурной традицией. Однако некоторые отклонения от оригинала тщательно отрефлексированы переводчиком. Так, в четвертой строфе у Державина появляется развернутое сравнение: «Как в мразный, ясный день зимой / Пылинки инея сверкают, / Вертятся, зыблются, сияют, / Так звезды в безднах под тобой». «Мороз и солнце» – явление, знакомое любому русскому читателю, для соотечественников Боуринга непривычно. Поэтому в переводе от державинской цепочки образов остается только «серебристый снег»: «And as the spangles in the sunny rays / Shine round the silver snow, the pageantry / Of heaven's bright army glitters in Thy praise». (И как блестки в солнечных лучах/ Сияют вокруг серебристого снега, пышное зрелище/ Сияющей армии небес сверкает в Твою честь). Сняв страноведческую трудность, Боуринг осознает, что обделяет читателя, поэтому он не только компенсирует эмоциональный посыл дополнительной метафорой, отсутствовавшей в оригинале, но и снабжает эти строки подробным комментарием о русской зиме, что дополнительно подчеркивает их «чужесть».

Самое серьезное сознательное изменение, привнесенное Боурингом в текст, касается философского содержания стихотворения. Переводчик открыто признается, что дал собственный вариант первой строфы, так как не согласен с автором в трактовке божественной сущности. (Весьма характерное замечание, учитывая, что Боуринг является выходцем из старинной пуританской семьи, и написанные им псалмы по сей день исполняются в Англии на службах в протестанской церкви.)

Приведенные примеры показывают, что, несмотря на провозглашенную в предисловии задачу точно следовать за оригиналом, перевод оказывается скорее вольным, чем точным. Изменения происходят на всех уровнях структуры стихотворения: метроритмическом, интонационном, образном и философском. Но в то же время, дав себе волю в поэтическом тексте, Боуринг делает все возможное, чтобы английский читатель, тем не менее, получил максимально объективную картину русской поэзии. Упущенные фрагменты оригинальных текстов появляются на метатекстуальном уровне – в комментариях, предисловии и биографических заметках. Так, несколько страниц второго раздела предисловия посвящены экскурсу в историю русского языка, кириллице, русской фонетике, размерам и рифме, что создает объемную картину звукового облика переведенных стихотворений, которой лишается читатель перевода. Боуринг интуитивно уловил одну из характерных черт русской поэзии, отличающих ее, в частности, от английской: нацеленность ее не столько на чтение, сколько на произнесение, звучание, что ставит его в некотором отношении выше даже многих современных переводчиков. Развернутый филологический инструментарий вступления дополняет раздел «Биографические и критические замечания», расположенный в конце книги, который снабжает читателя неким реально-историческим фоном для восприятия поэтических текстов.

Русская антология Джона Боуринга – интереснейшее свидетельство развития переводческой традиции в начале XIX в. Очевидно, что переводчик в творческом запале еще не может удержаться от соперничества – и даже философской полемики – с автором, однако он постепенно осознает свою ответственность как перед иноязычной поэтической традицией, требующей к себе уважения, так и перед отечественным читателем, ищущим не только приятного чтения, но и адекватного представления о чужой литературе.

Список литературы

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.

Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

История Всемирной литературы / под ред. И.А.Тертерьян. М.: Наука, 1989. Т.6.

Bowring John. Specimens of the Russian Poets. Boston, 1822.

Ю.А.Сивкова (Киров)

ПОЭЗИЯ МЭТЬЮ АРНОЛЬДА: МЕЖДУ АНТИЧНОСТЬЮ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Поэтическое наследие Мэтью Арнольда, больше известного в отечественной науке в качестве видного английского литературного критика XIX в., представляет собой значимый корпус текстов. Однако в нашей стране на сегодняшний день литературный перевод получили лишь четыре его стихотворных произведения («Дуврский берег», «Шекспир», «К Маргарет», «Школяр-цыган»), а исследования, посвященные поэзии Арнольда, не столь многочисленны как в России, так и за рубежом, и абсолютное большинство их составляют англоязычные источники.

Подобное «невнимание» можно отчасти объяснить нередко встречающимся мнением о том, что критический талант Мэтью Арнольда «буквально заглушил, целиком затмил в нем поэта» [Bryson 1970: 15]. Действительно, можно согласиться с тем, что поэтическое наследие Арнольда едва ли способно встать в один ряд с произведениями величайших поэтов, «грандов» мировой литературы. Нередко исследователи и критики обращают внимание на явные несовершенства и «ошибки» Арнольда-поэта. Так, например, лирическую поэзию Мэтью Арнольда упрекают в несовершенстве и бедности с точки зрения рифмы и метрики, в том, что она порой представляет собой явно прозаические фрагменты, лишь условно разбитые на строфы. Кроме того, Арнольд не всегда успешен в построении драматических диалогов и характеров, зачастую кажущихся в его драмах несколько искусственными.

Но в то же время мастерство Арнольда в жанре элегии и эпической поэмы, например, не вызывает у

© Ю.А.Сивкова, 2009

большинства критиков ни малейшего сомнения. И даже беглое знакомство с поэзией Арнольда приводит к выводу о том, что его поэтическое наследие в целом оригинально и представляет немалый интерес, особенно если принять во внимание ту тщательность и скрупулезность, с которой Арнольд-поэт и критик в одном лице подходил как к содержанию, так и к форме своих произведений.

В критике раздавалось немало голосов и в защиту Арнольда-поэта. Так, например, Сейнтсбери писал об Арнольде как «о настоящем поэте в духе XIX в., и поэте значительном, даже, может быть, вопреки его собственной воле» [Quiller-Couch 1924: 5]. Сейнтсбери же обнаруживал в творчестве Арнольда «необходимые поэзии биение, пульс, трепет, плач, способность к изменению, трансформации и преодолению пределов» [Quiller-Couch 1924: 5]. Другие критики называли Арнольда поэтом мысли, блестящим интеллектуалом [Castleman 1917: 16] указывали на огромное и благотворное влияние поэтической манеры Арнольда на английский язык 19 в. [Benson 1900: 33; Castleman 1917: 20].

О невозможности дать столь однозначную оценку говорит и тот факт, что исследователи и критики неоднократно предпринимали попытки обозначить и «узаконить» место Мэтью Арнольда в ряду признанных английских поэтов. Показательно и примечательно то, что некоторые исследователи, например, ближайшую параллель творчеству Арнольда находили в поэзии Грея [Garnett 1896: 17], другие «по величию, силе и влиянию» сравнивали Арнольда с Мильтоном [Castleman 1917: 20]. Также нередко обнаруживали параллели между Арнольдом и Теннисоном, Браунингом, Вордсвортом.

Интересно, что Джон Брисон – один из издателей поэзии Арнольда – утверждал во вступительной статье к своей книге, что «произведения этого автора не нуждаются в переоценке и что сильные и слабые стороны их давно известны западной критике и науке» [Bryson 1970: 20]. Мало того, он подчеркивал, что «стоицизм» и «реализм» Арнольда сегодня важнее и актуальнее «оптимизма» Браунинга и «надежды» Теннисона» [Bryson 1970: 20]. Таким образом, в то время «как сильные и слабые стороны поэзии» Арнольда хорошо известны западной науке, в нашей науке все еще имеется довольно скромное представление о специфике формы и содержания поэтических произведений Арнольда, о его действительном положении в английской поэзии.

Большинство англоязычных исследователей пишет об Арнольде прежде всего как о блестящем интеллектуале, указывая, что никто из английских авторов так явно не адресовал свою поэзию образованным классам, как Арнольд. И действительно, во всем, что бы он ни писал, в прозе и поэзии, даже при беглом прочтении, Арнольд обнаруживает себя как ученый и критик. Он всегда думает, его слова и мысли нередко блестящи, «ему всегда есть что сказать, и он знает, как это сказать» [Castleman 1917: 16].

Все написанное Арнольдом, его прозу и поэзию, роднит возвышенность, значительность и величественность содержания, красота и точность. Однако между прозаическим и поэтическим наследием Мэтью Арнольда существует значительная, ощутимая разница. В прозе Арнольд – критик, реформатор, он всегда знает, что хорошо, а что плохо, он может быть «вздорным, взрывным, придирчивым, даже язвительным», тогда как его поэзию отличает атмосфера тишины, покоя и умиротворенности. Будучи написанными в юношеские годы, поэтические произведения Арнольда демонстрируют «любящую, «милую» часть его натуры» [Castleman 1917: 17].

Начавшаяся в юности, поэтическая карьера Арнольда (за исключением отдельных стихотворений) была сравнительно недолгой – 20 лет. О причине отказа от поэтического творчества можно только догадываться. Но, хотя поэтическая жизнь Арнольда была короткой, многие из его произведений отвечают самым высоким требованиями и, без сомнения, могут занять достойное место в английской литературе XIX в.

Конечно, Арнольд-поэт по популярности никогда не сравнится с такими читаемыми и привлекательными для многих поэтами, как Теннисон и Лонгфелло, поскольку его произведения могут показаться непривлекательными широкому читателю вследствие порой чрезмерной «образцовости» и некоторой статичности с точки зрения формы. Кроме того, зачастую его поэзия «слишком классическая» и усложненная по содержанию, а широкий круг читателей склонен отдавать предпочтение более легкой поэзии, поэзии чувств, а не мысли.

Словно в подтверждение этой мысли, Арнольд пророчески отмечал в одном из писем друзьям, что судьба его стихотворений не будет легкой и лишь немногие почувствуют и увидят шарм и притягательность в их искренности и «педантичности». Кроме того, поэзия Арнольда, по его собственному утверждению, отражает главное направление мысли последней четверти XIX в. Арнольд неоднократно подчеркивал, что его «стихотворения будут интересны и поняты только тогда, когда читатели поймут, в чем это основное движение мысли» [Castleman 1917: 17]. Таким образом, мы видим, что Арнольд, без сомнения, поэт глубокой идеи и мысли, поэт, у которого есть своя определенная миссия.

Общим местом в критических суждениях об Арнольде-поэте является указание на то, что главным источником его творчества является классическая античность. Без сомнения, именно в ней Арнольд находил и черпал образцы, идеалы, модели, в рамках которых творил и решал вопросы, волновавшие его. По собственному утверждению Арнольда, Гомер, Эпиктет, Софокл и Марк Аврелий всегда были в его мыслях и с их помощью к Арнольду пришли утешение и покой. Нет сомнения в том, что греческая философия, драматическая и эпическая поэзия эллинов восхищали Арнольда. Он не раз говорил об этом в своих критических статьях и эссе. Он также утверждал, что никакие другие поэты, кроме греческих, не обладали таким богатым образным мышлением. Арнольд восхищался равновесием и сбалансированностью произведений греков, он отмечал, что их творения отвечают религиозному чувству и самым высоким интеллектуальным запросам.

Кроме того, Мэтью Арнольд, пожалуй, больше всех других английских поэтов ценил чувство меры и соразмерности и обладал ими. Арнольд всегда подчеркивал, что ясность, простота, суровость и высокая серьезность – основные отличительные черты классической поэзии – должны быть существом, сутью настоящего поэтического творчества. Для Арнольда классическая античность – ориентир, «путеводная звезда» «среди сбивающей с толку сумятицы современного искусства» [Castleman 1917: 18]. Мэтью Арнольд отмечал, что «греки знали, чего хотят от искусства, а современные авторы – нет». Именно поэтому, по мнению Арнольда, происходит «децентрация», утрата современным искусством сути, ориентиров и целей. Следствием этой «неразберихи» в искусстве является, по Арнольду, и отсутствие настоящей прогрессивной критики. Мэтью Арнольд подчеркивал: «Современный критик обращает внимание на форму, язык, способ выражения, а не на характер действия в целом, что вполне соответствует смещению акцента в современной эстетике с действия как такового на отдельные образы и мысли. И если древние греки заботились об общем впечатлении, о целом, то сегодняшние авторы стремятся удовлетворить своим изощренным письмом и манерой лишь интерес и риторические чувства критика и читателя» [Castleman 1917: 19]. То есть мы видим, что Арнольд призывал заботиться одновременно и о форме, и о содержании поэзии. Лишь только в этом случае он считал поэзию способной отвечать самым высоким требованиям и удовлетворять поэтическое чувство.

Нет сомнения в том, что поэтический стиль Арнольда напоминает, словно воскрешает собой к жизни манеру великих мастеров античности. И это достаточно редкий дар и способность. Однако приблизиться к высокому классическому стилю – дар редкий, но не уникальный. Но если у других поэтов, над которыми все-таки довлеет их собственный стиль, приближение к высокой античности скорее исключение из правил, «вспышка гениальности», то для Мэтью Арнольда его собственный стиль максимально приближен, практически тождественен высокому классическому стилю, причем самым естественным образом, без малейшего намека на имитацию или подражание. Именно благодаря такому уникальному умению, Арнольд, по мнению некоторых критиков, может быть поставлен в один ряд с великими мастерами прошлого.

Таким образом, мы видим, что Мэтью Арнольд совершенно безболезненным, естественным для себя образом ввел высокий классический стиль в свою собственную поэзию и в современную английскую поэзию в целом. Он выразил высокие «классические мысли» и античное содержание блестящим английским языком. Именно благодаря этим заслугам Артур Галтон сравнивал Арнольда значимости с великим поэтом Мильтоном.

Исходя из всех вышеперечисленных особенностей эстетики и творчества Арнольда, некоторые исследователи называют его неоклассицистом. И действительно, Арнольд ориентируется на античность, видит в ней высокие идеалы и образцы. Но он не просто возрождает античные жанры и образы, не просто «сознательно призывает на помощь духов прошлого» (Маркс о классицизме), чтобы решить проблемы современности [Литературная энциклопедия 1931: 271]. Связь Арнольда с античностью гораздо более глубокая и прочная. Высокий классический стиль естественным образом становится его собственным стилем. Но не только то, что Арнольд выбирает античные сюжеты и пишет «в манере» великих мастеров, роднит его с греческой культурой. Его поэтические произведения не только по форме, по сюжетам, но и по духу тождественны эпохе эллинизма. В подтверждение этому приведем наблюдения Вудбери: «Античность у Арнольда не источник, а неотъемлемая его черта. И если Теннисон, Китс и Шелли испытывают на себе лишь греческое влияние, то у Арнольда античность – особое настроение всей его поэзии». «Его поэзия языческая, с особым отношением к природе и жизни. В ней так же обнаруживается особое «терпение, стойкость и страдание, но не христианское, а постхристианское, обращенное в прошлое [Castleman 1917: 18]. Удивительно, но поэзия Арнольда и даже те ее образцы, которые в основе своей имеют современный или романтический сюжет, всегда обнаруживает в себе образное мышление, свойственное античности, в формы которой эта поэзия блестяще облачена.

Пожалуй, ни одно произведение Арнольда так наглядно не иллюстрирует его поэтическую теорию и, пользуясь терминологией автора, так не удовлетворяет поэтическое чувство, как его эпическая поэма «Зораб и Рустам». Арнольд с особым трепетом и любовью относился к этому произведению. Он отмечал в письме другу, что, возможно, эта поэма лучшее из того, что написано им. В ней, по мнению большинства исследователей, Арнольд максимально приблизился к лучшим образцам эпической поэзии греков. В первую очередь, благодаря величественности стиля и «высокой серьезности».

Многие критики и исследователи высоко ценили данную эпическую поэму. Так, например, Стоктон писал: «Зораб и Рустам» – самая благородная и великая поэма на английском языке». Другой критик утверждал, что эта эпическая поэма – самый близкий аналог Гомера на английском языке по способу развития действия, простоте и ясности мысли и выражения [Castleman 1917: 18].

Но «Зораб и Рустам» – эпическая поэма, которая соединяет классическую чистоту стиля с «романтическим жаром чувства» [Castleman 1917: 25], благодаря чему произведение особенно успешно с точки зрения цельности производимого впечатления, о важности которой не раз говорил Арнольд. В образах поэмы гораздо больше страстности и иррациональности, открытости чувству, индивидуальности, чем требуется, например, классицистической поэтикой, где образы рациональны и представляют собой обобщенные отвлеченные идеи. В поэме Арнольда явно присутствует «романтическое чувство».

Кроме того, герои поэмы не стоят вне времени, они историчны. Арнольд тщательно сохранил «правду» восточного колорита. Об этом свидетель-

ствует кропотливая работа с источниками: он изучал историю Персии Бенджамина («История наций»), «Историю Персии» сэра Джона Малькольма, а также эпическую поэму «Шах Намэ», рассказывающую о персидской истории и сравнимую по масштабу и значению с «Илиадой» и «Одиссеей» для греков и «Энеидой» для римлян.

В своей поэме «Зораб и Рустам» Арнольд действительно следовал истории. Но особый интерес представляют, прежде всего, те изменения, которые произошли с ней под его пером. «Глубокий пафос, жар и интенсивность действия, мастерская обрисовка характеров и торжественная музыкальность поэтической формы» отличают произведение [Castleman 1917: 25].

По мнению многих исследователей, эта эпическая поэма едва ли не самая удачная из всего, написанного Арнольдом. Так или иначе, но «Зораб и Рустам» является прямым примером воплощения сложной поэтической теории Арнольда и соединяет в себе классическую форму и «романтическое чувство».

Таким образом, мы видим, что поэзия Арнольда – явление значимое, уникальное для английской литературы XIX в. В стремлении к совершенству, гармонии и «цельности впечатления» Арнольд сочетает в своем творчестве лучшие черты и достижения античности и современной поэзии.

Список литературы

Benson A.C. Introduction // Matthew Arnold. Poems by Matthew Arnold / Edited by Henry Ospovat. London-New York, 1900. P.15–34.

Bryson John. Introduction // Matthew Arnold. Poetry and prose / Edited by John Bryson. Cambridge, 1970. P.13–22.

Castleman Justus Collins. Introduction // Matthew Arnold. Sohrab and Rustum and other poems / Edited by Justus Collins Castleman. New York-London, 1917. P.16–29, 149–163.

Garnett R. Introduction // Matthew Arnold. Alaric at Rome and other poems/ Edited by Clement K. Shorter. London, 1896. P.7–19.

Quiller-Couch A.T. Introduction // Matthew Arnold. The poems of Matthew Arnold: 1849-1867 / Edited by Sir A.T. Quiller-Couch. Oxford, 1924. P.5–17.

Литературная энциклопедия / гл. ред. В.М.Фриче. Т.5. М.,1931. С.271–284.

К.М.Кёниг, Н.К.Александрова
(Удмуртия, Ижевск)

ОБРАЗ ЛОРЕЛЕИ В ПОЭЗИИ НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ

Литературу XIX в. трудно представить без ярких и красочных творений романтизма, родиной которого стала Германия. В немецком романтизме различают ранний, или йенский романтизм (Г.Новаллис, Л.Тик и др.), и гейдельбергский романтизм (А. фон Арним, К.Брентано и др.). Если йенские романтики тяготели к сфере автономного искусства – насыщенного философскими идеями, но несколько отдалённого от жизни, то гейдельбержцы, напротив, считали, что цель искусства – как можно глубже понять и выразить душу народа, отразившуюся в народных поверьях, сказках и песнях.

Именно поэтому легенда о девушке, которая каждый вечер появляется на прирейнской скале и при лунном свете поёт столь дивно, что гребцы, забыв об опасности, устремляются к ней и погибают в пучине волн, займёт особое место в их творчестве. Эта легенда существовала долгое время в устной традиции. Упоминание о деве по имени Лурлея имеют место в немецких текстах X в., а также в стихах миннезингера XIII в. Марнера [Дейч 1963: 81].

Существует несколько версий о происхождении её имени. По одной из них, его соотносят с названием крупного утёса Лурлей (Lurlei) на Рейне близ Бахараха, буквально означающего «сланцевая скала» и которое, как поясняет И.Одоевцева, было дважды переосмыслено: сначала как «сторожевой утёс», а затем как «скала коварства» [Одоевцева 1998: 434]. Н.Я.Берковский считает, что имя Лорелея образовалось вследствие слияния двух слов – Lure (женское имя, ассоциирующееся с именами Лора, Ленора, Лаура), и Ley (сланцевый утес) [Берковский 2001: 319]. Н.И.Балашов предполагает, что «если девушку звали Лора, то имя волшебницы трансформировалось из словосочетаний Лора-что-на-Г'óре/ Лора-на-гóре (Lore-in-Lei, для краткости – Lorelei)» [Балашов 1963: 43]. Также бытует имеющее право на существование мнение, что оно произошло от немецкого слова Lurche («амфибия»), ведь таинственная дева жила и на суше, и под водой. Мысль же о завораживающем пении девушки могла возникнуть из-за уникального семикратного эха, которое действительно можно услышать и сейчас в этом живописном и несколько мрачноватом месте возле скалы Лурлей. Ещё в период раннего средневековья это эхо считалось голосом духов, а скала – пристанищем гномов, обитавших в подземных пещерах. По преданию, именно у этой скалы хитрые карлики (Luri, Lurli) оберегали сокровища Нибелунгов [Дейч 1963: 82].

Первым к народной легенде обратился К.Брентано (1778–1842), который, путешествуя по Рейну вместе с А. фон Арнимом, записывал народные песни. Он поместил балладу о Лорелее в романе «Годви» (1801–1802), где её поёт падшая женщина Виолетта. В балладе говорится о некой прекрасной девушке, красота которой привораживает все сердца. Даже епископ, потребовавший её к ответу за «злое волшебство», влюбляется в неё. Но Лорелея привораживает мужчин помимо своей воли, ведь она сама мучительно страдает от безответной любви. Она готова покаяться и сгореть в очистительном пламени ритуального костра и таким образом освободиться от навязанных ей свыше чар красоты, однако, епископ не даёт ей такого шанса. Поэтому дева сама выносит себе смертный приговор и бросается со скалы в воды Рейна.

Брентано чисто внешне связывает Лорелею со скалой на Рейне – её гибель, вот почему скала носит её имя. Сама же Лорелея становится олицетворением любви в романтическом понимании. Любовь рас-

© К.М.Кёниг, Н.К.Александрова, 2009

сматривается как извечная роковая сила, а Лорелея – жрица любви и одновременно её жертва. С точки зрения народной поэзии, чувство, которое оно внушает, непонятно, оно загадочно и волшебно. Баллада с её стилевой особенностью, когда сверхестественное и необычайное выступает вполне заурядно, на уровне обыденного сознания повышает впечатление загадочности. Так и у Брентано: произведению, созданному на материале фольклора, свойственна особая мелодичность, типичная фольклорная исходная ситуация. Но если в самом начале баллады Лорелея была названа волшебницей, то в ходе повествования она перерастает в настоящую бунтарку, бесстрашно бросаясь в пучину Рейна.

Брентано вводит мотив роковой красоты, губительной как для окружающих, так и для самой носительницы. Он связывает его с мотивами покаяния и самонаказания. Второстепенными мотивами становятся мотив неизбежности судьбы, злого рока и мотив обманутой надежды, которые у многих авторов, напротив, станут основными. Впоследствии все эти мотивы будут использованы другими поэтами-романтиками для создания образа Лорелеи и станут основой для будущих многочисленных интерпретаций. Неизменными остаются лишь дева с роскошными волосами и скала на Рейне. Эта обработка Брентано, в которой искусно были синтезированы фольклор и вымысел, станет протосюжетом для произведений других романтиков.

Одним из первых брентановским сюжетом воспользовался Н.Фогт (1756–1836). В его балладе «Семь дев у Везеля» (1811) весьма отчётливо звучат мотивы брентановской «Лорелеи». В отличие от Брентано Фогт делает акцент на месте, где происходит действие – скале Лурлей, а собирательный образ семи дев имеет много схожего с образом Лорелеи. Повествование ведётся от лица главного героя баллады, рыцаря Виллибальда, который молится перед обликом Святой девы и просит её освободить его от мучительного чувства любви к семи девам. Обладательницы прирейнского замка, девы предстают читателю как коварные красавицы, обрекающие рыцарей на гибель. Их красота пленит каждого, но подступиться к ним невозможно. Святая дева наказывает их, превращая в камни. Так же как в балладе Брентано, мотив роковой красоты и мотив наказания являются здесь основными.

Особенностью баллады Фогта является время события: сумерки, вечернее время, тени, прохладный вечерний воздух, когда после жаркого дня может многое пригрезиться. Золотой цвет, как неотъемлемый колорит в дальнейшем, акцентируется больше на окружающих семь дев вещах, например, золотая палуба. Поэт впервые связывает образ Лорелеи с музыкой: «звуки трубы и сладкой флейты», игра на арфе, а также песни о любви, которые у последующих поэтов будут вложены в уста самой Лорелеи.

Так, в 1812 г. в романе «Предчувствие и действительность» немецкий романтик Й.Эйхендорф (1788–1857) опубликовал стихотворение «Разговор в лесу» (1812), где также фигурирует образ Лорелеи. Автор придаёт ему своё толкование. Его Лорелея – это не только речная дева-чаровница, но и лесная колдунья, которая владеет замком на Рейне. Встречая путника в лесу, она обрекает его также на погибель. Несмотря на то, что некоторые элементы баллады Брентано и стихотворения Эйхендорфа схожи (Лорелея также выступает воплощением роковой демонической силы, влекущей и губящей силы любви), всё же в образе, созданном последним, есть то, чего не было у Брентано. Его Лорелея теснее связана с природой – с таинственным и гибельным очарованием ночного леса. Автор стремится придать её образу более широкий смысл, не связывая его с Бахарахом на Рейне. В этом плане стихотворение Эйхендорфа стоит ближе к народным легендам.

Тему «рейнской девы» затрагивает также О. фон Лебен (1786–1825), ныне забытый немецкий поэт. Его стихотворение «Скала Лурлей» (1821) напоминает балладу Брентано плавностью повествования, но сюжетно более близка фольклорному образу Лорелеи. Перед нами прекрасная дева, сидящая на скале и заманивающая пловцов завораживающей песней. Эта картина озарена светом луны, что придаёт ей большую загадочность и одновременно традиционность. Справедливо считает С.П.Гиждеу, что «стихотворение Лебена художественно самое слабое из всех стихов о Лорелее» [Гиждеу 1983: 61]. Однако, по мнению А.У.Портефельда, его большое значение состоит в том, что стихотворение Лебена послужило толчком для хорошо известной «Лорелеи» Гейне [Портефельд 2000: 68].

Г.Гейне (1797–1856) – великий немецкий поэт, в творчестве которого тесно сплетаются высокое литературное мастерство и задушевность, идущая от традиции народной немецкой поэзии. Поэтому, вероятно, многие стихотворения поэта легко становились народными песнями. Так случилось и с его знаменитой «Лорелеей» (1824). У Гейне, как и у Брентано, Фогта, Эйхендорфа и Лебена, Лорелея является олицетворением гибельных чар любви. Но для Гейне эта «сказка старых времён» – лишь попытка осмыслить свои собственные чувства. От томительной смутности к печальной ясности – вот путь, который проходит поэт от начала до конца стихотворения. Движение стихотворения, таким образом, определяется не зависимой от поэта логикой его сюжета, но диалектикой собственных чувств Гейне. Поэт рассказывает миф непосредственно «от себя». Поэт не пересказывает рейнскую легенду, а передаёт своё, индивидуальное, субъективное впечатление от неё. В своём стихотворении Гейне бережно сохранил фольклорные элементы, имевшиеся у поэтов-романтиков – синкретизм образа (Лорелея – олицетворение силы любви и природной стихии), простоту форм, напевность и музыкальность «песни», и сохранил романтическую приподнятость тона. Его «Лорелея» проникнута прежде всего глубоким лирическим чувством. По мнению многих исследователей, стихотворение Гейне завершает процесс развития романтического мифа о Лорелее и придаёт ему некую статичность.

Благодаря Гейне образ Лорелеи получил международную известность. В XX в. появляются произведения Ж.Нерваля, Р.Дарио, Г.Аполлинера и др.

Также имеют место быть пародии на «Лорелею» Гейне, например, Э.Кестнера, А.Гольца и др., что свидетельствует о несомненном внимании к образу рейнской девы Лорелеи.

Список литературы

Балашов Н.И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ // Филол. науки. М., 1963. №3. С. 43–45.

Берковский Н.Я. Клеменс Брентано // Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 318–403.

Дейч А.И. Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963. С.80–92.

Гиждеу С.П. Лирика Генриха Гейне. М., 1983. С. 60–65.

Одоевцева И. Лорелея // Энциклопедия литературных героев: М.,1998.

Porterfield A.W. Graf von Loeben and the legend of Lorelei // Modern Philology. 2000. №6. P. 65–92.

Vogt N. und Wietzel J. Rheinisches Archiv für Geschichte und Literatur: Mainz., 1811. Wietzel Bd. 5. Heft 5. S. 53–79.

Т.Б.Зайцева (Магнитогорск)

ОБ ОДНОЙ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЦИТАТЕ В ПИСЬМАХ А.П.ЧЕХОВА (ПОНЯТИЕ СКУКИ, РАССМОТРЕННОЕ ЧЕРЕЗ ОБРАЩЕНИЕ К КИРКЕГОРУ)

В мировой литературе одним из самых авторитетных знатоков скуки был А.П.Чехов. Скука занимала писателя в самых разных своих обликах. В прозе и драматургии Чехова предстают перед нами российская и европейская версии скуки и всевозможные варианты ее бытования – от обыденного до экзистенциального, от пошлого до романтического (в облике мировой скорби). Неслучайно тема скуки проходит не только через все творчество Чехова, но и становится лейтмотивом его переписки.

«Осадком» культурной жизни разных эпох» [Степанов 1997: 49], ясно различимым в мотиве скуки, каким он предстает перед нами в чеховских письмах, выступает цитата из стихотворения М.Ю.Лермонтова «И скучно, и грустно» (1840), не раз повторяющаяся в переписке Чехова. «Погода у нас мерзкая: дождь льет через каждые 5 минут. Скучно и грустно» (4 июня 1887 г.) [Чехов 1975: 90]. «Мне скучно, и грустно, и некому руку подать» (4 февраля 1889 г.) [Чехов 1976: 143].

Лермонтовские реминисценции являются не столько отголоском романтического отношения к скуке, сколько знаком особого – экзистенциального – понимания скуки. Именно такое представление о скуке было близко Чехову.

Наблюдения показывают, что синонимами слова «скука» выступают у писателя слова «хандра», «тоска»; нередко, подразумевая скуку, писатель говорит и о равнодушии (потере интереса к жизни). Например, М.Горькому писатель комментировал особенности своего чувства так: «Мне скучно не в смысле Weltschmerz, не в смысле тоски существования, а просто скучно без людей, без музыки, которую я люблю, и без женщин, которых в Ялте нет. Скучно без икры и без кислой капусты» (15 февраля 1900 г.) [Чехов 1980: 53]. В письме к О.Л.Книппер Чехов подчеркивает, что слова «тоска» и «скука» для него близки, но не тождественны: «Откуда ты взяла, что я тоскую? Мне бывает скучно, это так, но до тоски еще далеко» (23 января 1902 г.) [Чехов 1980: 178]. Очевидно, что «тоска» для Чехова означает, скорее всего, экзистенциальную категорию, иную стадию ощущения жизни, по сравнению с обыденной скукой.

В словаре Ю.С.Степанова в главе о концепте «Страх, тоска» приводится цитата из книги Н.А.Бердяева, прекрасно объясняющая основное различие между скукой и тоской: «Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты и тленности этого мира. /…/ Тоска может пробуждать богосознание, но она есть также переживание богооставленности… Страх и скука направлены не на высший, а на низший мир. /…/ Скука говорит о пустоте и пошлости этого низшего мира. Нет ничего безнадежнее и страшнее этой пустоты скуки. В тоске есть надежда, а в скуке – безнадежность» [Степанов 1997: 880–881]. Следует учитывать, что Бердяев размышляет в данном случае как христианский экзистенциалист. У Чехова в письмах, да и в творчестве, христианской подоплеки, в основном, нет. Кстати, может быть, именно поэтому ему оказывается так близко лермонтовское стихотворение. Исследователь М.Ф.Мурьянов отмечает: «В этом перле лирики философского пессимизма поэт имел право высказать от своего имени устрашающе антихристианские взгляды на жизнь только благодаря тому, что ему – по собственному признанию – скучно» [Мурьянов 1995]. Замечу, что в представлении Бердяева о тоске явственно различимы романтические корни, и такая тоска, конечно, не была чужда Лермонтову, однако и скуку поэт познал сполна.

В письмах Чехова, как и в творчестве Лермонтова, скука находится в одном ряду и с другим сложным понятием – уныние, меланхолия. Экзистенциальную природу лермонтовской и чеховской скуки помогает объяснить датский философ, современник Лермонтова, Серен Киркегор, подробно исследовавший именно скуку-меланхолию. Скука-меланхолия в его философско-психологических размышлениях показана как неизбежный спутник эстетического способа существования. Именно такой модус человеческой жизни с горькой самоиронией и изображен, на наш взгляд, в лермонтовском стихотворении «И скучно, и грустно».

Во многом экзистенциальные искания Лермонтова шли параллельно с Киркегором. Современный исследователь замечает: «совпадения Лермонтова и Киркегора вызваны тем, что независимо один от другого каждый высказал новый – для тогдашней умственной ситуации Европы – взгляд на проблему человека» [Мильдон 1992]. Киркегоровский Йоханнес, автор «Дневника обольстителя» (1843), и Печорин, автор знаменитого «Журнала» (1840), – типичные эстетики. Главный жизненный принцип эстетика, согласно Киркегору, – наслаждение. Неизбеж-

© Т.Б.Зайцева, 2009

ным спутником эстетической экзистенции является меланхолия, скука, смена периодов возбуждения периодами упадка, душевной немощи, равнодушия. «Моя душа немощна и бессильна; напрасно я вонзаю в нее шпоры страсти, она изнемогла и не воспрянет более в царственном прыжке. Я вконец утратил иллюзии. Напрасно пытаюсь я отдаться крылатой радости: она не в силах поднять мой дух, вернее, он сам не в силах подняться» [Кьеркегор 1998: 17]. Другие люди для эстетика – лишь материал для собственных экспериментов в погоне за наслаждениями, дающими иллюзию наполненности бытия.

Образ жизни и отношение к любви, дружбе, страстям, рассудку, смерти, времени, вечности, религии, наконец, к самому себе роднят киркегоровского эстетика с лермонтовским Печориным и лирическим героем стихотворения «И скучно, и грустно», а также, в целом, с тем поколением тридцатых годов, чей безрадостный портрет показан в философской медитации «Дума». Как справедливо заметил В.Мильдон, «некоторые суждения киркегоровского обольстителя служат едва ли не комментарием шагов» [Мильдон 2002] Печорина. Действительно, смысл и даже стиль высказываний персонажа Киркегора и лермонтовских героев поразительно схожи.

«В первой молодости моей я был мечтателем: я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось? – одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [Лермонтов 1957: 343]. «Куда ни погляжу – везде пустота: живу в пустоте, дышу пустотой. И даже боли не ощущаю. <…> Для меня же и страдание потеряло свою сладость. Посулите мне все блага или все муки земные – я не повернусь даже на другой бок ради получения одних или во избежание других. Я медленно умираю. Что может развлечь меня? Вот если бы я увидал верность, восторжествовавшую над всеми испытаниями, увлечение, все преодолевшее, веру, двигающую горы, если б я видел торжество мысли, примиряющее конечное с бесконечным... Но ядовитое сомнение разрушает все. Моя душа подобна Мертвому морю, через которое не перелететь ни одной птице, – достигнув середины, она бессильно падает в объятия смерти» [Кьеркегор 1998: 15].

Киркегор в «Афоризмах эстетика» и «Дневнике обольстителя» отмечает как характерные признаки эстетического отношения к жизни: засилье «холодных соображений трезвого рассудка» [Кьеркегор 1998: 12], который подавляет истинные страсти и желания; и преобладание «ядовитого сомнения» [Кьеркегор 1998: 15], разрушающего веру и устойчивые традиционные ценности, следствием которого являются отсутствие точки опоры в душе, потеря чувства реальности (подмена действительной жизни опоэтизированной жизнью воспоминаний и размышлений), ощущение бесплодности и бессмысленности жизни-сна, все больше погружающейся в пустоту и скуку. Размышления Киркегора перекликаются с мыслями современного философа Л.Свендсена: «Каждая философская проблема есть своего рода потеря ориентации. А скука характеризуется тем, что человек уже не в состоянии сориентироваться в своем отношении к миру, поскольку само отношение к миру почти утрачено. <…> Скука обычно возникает тогда, когда мы не можем делать то, что мы хотим, или когда мы должны делать то, чего мы не хотим. Но что, если мы не имеем представления, чего мы хотим, что, если мы потеряли ориентиры в жизненном пространстве? Тогда мы погружаемся в скуку, которая напоминает безволие, потому что воля не имеет определенного местонахождения» [Свендсен 2003: 25-26].

Киркегоровский эстетик, как и лермонтовский герой, смотрит на жизнь, как на «пустую и глупую шутку»: «Возмужав, я взглянул на жизнь открытыми глазами, засмеялся и с тех пор не перестаю... Я понял, что значение жизни сводится к «теплому местечку»; что цель жизни – чин статского или иного советника; истинный смысл и желание любви – женитьба на богатой; блаженство дружбы – денежная поддержка; истина – лишь то, что признается большинством, восторженность – способность произнести спич; храбрость – риск подвергнуться десятирублевому штрафу; сердечность – послеобеденное пожелание «на здоровье»; набожность – ежегодное говение... Я взглянул на жизнь и засмеялся» [Кьеркегор 1998: 12].

Ироническое отношение к миру также является важной приметой эстетического модуса существования. «Ирония для Кьеркегора – это способ восприятия, при котором человек осознает окружающий мир как конечный, а значит, до определенной степени дистанцируется от него» [Исаев 2005]. Тип эстетика-ироника предстает в размышлениях Киркегора, по словам исследователя, как «высший продукт типичного для современного общества эстетического существования /…/. Внешне ироник выступает как противник современного ему общества, отвергающий его и сам отвергнутый им. Однако /…/ ироник в своем образе жизни обнаружил и продемонстрировал глубоко скрытую в недрах буржуазного существования бессмысленность. Отсюда – мощная взрывная сила, которая скрыта в иронике, но здесь же его слабость», поскольку «он может противопоставить миру, потерявшему подлинность, не выход из положения, а проявление собственного бессилия перед ним. Отсюда задачей философа становится раскрытие иронического существования как неистинного предела, который фактом своей наличности открыто требует ликвидации эстетического образа жизни» [Гайдукова 1995: 30–31]. Ирония, таким образом, служит условием перехода к иной стадии человеческого существования (этической).

Героев-эстетиков нередко изображал в своих произведениях и Чехов. В прозаические восьмидесятые-девяностые годы XIX столетия исчезает романтический флёр прежних «печориных». И перед

нами возникает Иванов, герой одноименной драмы, человек обыкновенный и, тем не менее, погруженный в скуку и отчаяние, или Лаевский, герой повести «Дуэль», безуспешно пытавшийся сбежать от скуки существования и в финале повести оказавшийся на пороге новой жизненной стадии (в киркегоровской терминологии – этической). «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» [Чехов 1977: 455], к такому выводу приходит Лаевский.

Чеховский Иванов мог бы пожаловаться, как персонаж Киркегора: «Как, однако, скука... ужасно скучна! Более верного или сильного определения я не знаю: равное выражается лишь равным. Если бы нашлось выражение более сильное, оно бы нарушило эту всеподавляющую косность. Я лежу пластом, ничего не делаю» [Кьеркегор 1998: 15] – именно такое откровение читаем в киркегоровских «Афоризмах эстетика». Неслучайно лермонтовское «и скучно, и грустно» [Лермонтов 1954: 138] в письмах Чехова, совершенно в духе Киркегора, трансформируется в формулу «вообще скучно, и скучно» (4–5 июня 1887 г.) [Чехов 1975: 92]. Другая знаменитая лермонтовская фраза «Все это было бы смешно, // Когда бы не было так грустно» [Лермонтов 1954: 163] преображается в чеховских письмах в выражение «Было бы скучно, если бы все окружающее не было так смешно» (11 апреля 1887 г.) [Чехов 1975: 65]. Чехов точно улавливает суть лермонтовского взгляда, парадоксально совмещающего лирику и иронию, созвучную киркегоровской иронии.

Восприятие скуки как пустоты и бесцельности жизни и вместе с тем как *способа бытия* – черта, сближающая Чехова с экзистенциальными мыслителями. «Жизнь идет, идет и идет, а куда – неизвестно. И удовольствия почти никакого, а всё больше скучно или досадно» [Чехов 1979: 381]. Скука для Чехова означает потерю или отсутствие смысла жизни: «Когда же ты увезешь меня в Швейцарию и Италию! … неужели не раньше 1 июня? Ведь это томительно, адски скучно! Я жить хочу!» [Чехов 1982: 168].

По утверждению философа-экзистенциалиста О.Ф.Больнова, скука, возможно, представляется «безобиднейшим» из экзистенциально значимых настроений (скука, тоска, отчаяние). «Но там, где скука настигает человека действительно целиком и он уже не может спастись бегством в определенном направлении, ее действие таково же, что и действие страха: она вынуждает человека к такому решению, в котором он отрекается от суетности неподлинного бытия и решается на подлинность существования» [Больнов 1999: 97–98].

Именно такая скука, исследованная впервые с экзистенциально-психологической точки зрения Киркегором, томила, на мой взгляд, Лермонтова, Чехова и их героев.

Список литературы

Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. СПб., 1999.

Гайдукова Т.Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. Ницше. Трагедия культуры и культура трагедии. СПб., 1995.

Исаев С.А., Исаева Н.В. Косвенное сообщение: шифрованное письмецо ВЕЧНОСТИ // Вестник Европы. 2005. № 16. URL: http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/is23.

Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д, 1998.

Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л., 1954. Т.2.

Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. Проза, письма.

Мильдон В.И. Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // Октябрь. 2002. №4 //www.kierkegaard.newmail.ru

Мурьянов М.Ф. «Онегинский недуг» // Вестник Российской Академии наук. Т. 65. № 2. С.153–163 (1995)//URL:http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LITRA/SPLEEN.HTM.

Свендсен Л. Философия скуки. М., 2003.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1975. Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 7. Рассказы. Повести, 1888–1891. М.: Наука, 1977 .

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1979. Т. 7. Письма, Июнь 1897–декабрь 1898.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в12 т. М.: Наука, 1980. Т. 9. Письма, 1900 – март 1901.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 10. Письма, Апрель 1901 – июль 1902.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 11. Письма, Июль 1902 – декабрь 1903.

Е.В.Харитонова (Екатеринбург)

МОТИВ САДА В ДРАМАТУРГИИ А.П.ЧЕХОВА И Н.Ф.ЧЕРЕШНЕВА: К ВОПРОСУ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ[1]

Рассмотрение творчества какого-либо писателя через призму той или иной культурной традиции сопряжено с такими понятиями и категориями, как интертекстуальность, жанрово-стилевые модификации, преемственность, диалогизм и др. Думается, исследование тех или иных аспектов национальной литературной традиции в их региональной проекции может способствовать изучению механизмов воздействия и восприятия художественного текста.

Общеизвестно, что образ дворянского гнезда играет особую – чрезвычайно важную – роль в клас-

© Е.В.Харитонова, 2009

сической русской литературе: исследователи [Дмитриева, Купцова 2003; Щукин 2007] совершенно справедливо говорят об «усадебном тексте» («усадебном мифе») русской литературы. А.П.Чехову суждено было оказать большое влияние на судьбу усадебного текста. В.Г.Щукин, написавший замечательное исследование о мифе дворянского гнезда – его сущности, специфике и репрезентации в литературе, отмечает: «Именно ему (А.П.Чехову. – *Е.Х.*) русская литература обязана тем, что усадебный текст не только постепенно склонялся к эпигонству, что было вполне естественно, но и нашел в себе силы, чтобы породить принципиально новое ответвление, которое сразу зажило своей самостоятельной жизнью» [Щукин 2007: 384]. Одним из таких чеховских эпигонов и был уральский литератор – поэт, прозаик и драматург – Николай Федорович Новиков.

Н.Ф.Новиков родился 17 апреля 1884 г. в Архангело-Пашийском заводе Пермской губернии. Окончил Пермскую гимназию, учился в Казанском университете. Публиковался в газетах и журналах Перми и Екатеринбурга. Зимы нередко проводил в столице, но с наступлением весны неизменно возвращался на Урал. Выбрал себе «весенний» псевдоним – Н.Черешнев (в контексте нашей темы трудно не заметить фонетического сближения: *Че*хов / *Че*решнев). Был убит в боях под Верденом 6 декабря 1916 г.

Позволим себе предположить, что читательское отношение Н.Черешнева к творческому наследию А.П.Чехова во многом определяет его творчество. К сожалению, биография уральского писателя изучена не достаточно для того, чтобы привлечь к исследованию межтекстуальных связей факты внехудожественной реальности. Однако известно, что драмы Черешнев начинает писать после 1906 г. (после смерти Чехова, наступившей в 1904 г.). А летом 1905 г. в газете «Уральская жизнь» было опубликовано стихотворение Н.Новикова-Черешнева «Под говор вишневого сада» с посвящением «Дорогой памяти А.П.Чехова». Рефреном стихотворения стала строка «Сад вишневый отцвел…»: «Сад вишневый отцвел… Ярко плещет луна. / Стихли жизни и говора звуки, / И уносится ввысь отголосков волна, / Наболевшую грудь заставляет она / Позабыть все сомненья и муки. … Сад вишневый отцвел… В голубой вышине / Меж собой ведут листья лишь речи, / Позабытые сны навевают они, / Воскресают в душевной, святой глубине / Пережитые чувства и встречи…» [Голдин 2006: 113]. Чеховская линия в творчестве Черешнева представлена как сугубо текстуальным аспектом (присутствие чеховских текстов, маркированных языковыми сигналами – цитаты, аллюзии, реминисценции), так и аспектом идейно-тематическим.

Образ дворянской усадьбы – родового гнезда – играет особую роль в драматургии Н.Черешнева («Бабушкина усадьба», авторская жанровая номинация «лирико-драматические картины в 4-х актах»; «Весенние голоса» – картины весенней жизни в 4-х актах; «Трагедия красоты» – лирическая пьеса в 3-х актах; «Тучка золотая» – драматические акварели в 4-х актах; «Сады зеленые» – весенняя комедия в 4-х действиях; «Ключи горячие» – комедия в 4-х действиях). Дворянская усадьба в пьесах уральского драматурга – это своего рода маргинальный хронотоп, некий «серединный мир», «пограничный между «низким, профанным существованием и идеалом» [Жердев 1992: 49]. Мир дворянской усадьбы отличает красота, поэтичность, покой, внутренняя гармония, означающая возможность отдохновения (достигнута внешняя сторона идеала), но – в то же время – «подверженность влиянию хаоса» [Жердев 1992: 49].

Следует отметить, что в драмах Н.Черешнева образ сада значительнее образа дома. При изображении сада Н.Черешнев использует традиционную для русской литературы мифопоэтику, архетипический топос Эдемского сада расширяется за счет литературных и фольклорных ассоциаций. В драмах Н.Черешнева возникает архетип Эдема, рая-сада, пространства, символизирующего собою невинное начало человеческого пути. Образ сада устойчиво соотносится с образом детства. Так, героиня комедии «Ключи горячие», актриса Татьяна Павловна Платонова приезжает в Денисовку – имение, где она родилась, где прошло ее детство, – с намерением ее вернуть. Платонова: «Сад мой родной, детство мое безмятежное, чистое … все по-старому, ничего не изменилось. Только как постарело все, кажется таким пришибленным, несчастным и до боли родным…» [Черешнев 1911: 15].

Сравним приведенную цитату со словами героини чеховской пьесы «Вишневый сад» Любови Андреевны Раневской. Текстуальные совпадения очевидны. «Любовь Андреевна (*глядит в окно на сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» [Чехов 2007: 190].

В усадебном и собственно садовом контексте раскрывается тема памяти. Воспоминаниям и мечтам о случившемся и неслучившемся, сбывшемся и несбывшемся предаются в драмах Н.Черешнева все: при этом молодые вспоминают детство, взрослые и старые – молодость. Вообще, в усадебном пространстве время является объектом напряженной рефлексии. Как мы помним, тема времени становится центральной и в комедии А.П.Чехова «Вишневый сад». Хрестоматийной стала мысль о том, что представители разных поколений по-разному относятся к вишневому саду: для старых хозяев вишневого сада, Гаева и Раневской, сад – это воплощение и, так сказать, концентрация мира дворянского гнезда, для которого время остановилось; также это воплощение навсегда ушедших детства и юности; сад дорог им как источник светлых воспоминаний. Лопахин – олицетворение буржуазии, приходящей на смену дворянству; его радует власть над жизнью, которую он обрел покупкой сада; недаром он радуется тому, что «купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете» [Чехов 2007: 220]. Аня и Петя Трофимов – казалось бы, воплощение будущего России, однако и они рефлексируют о прошлом: «…Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала иску-

пить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» [Чехов 2007: 207]. «Вся Россия наш сад», – говорит Петя Трофимов. Аня же мечтает «насадить новый сад, роскошнее этого…» [Чехов 2007: 221].

В усадебном пространстве пьес Н.Черешнева встречаются три поколения. Старшее – образы бабушки, старой няни, экономки – являет собой опоэтизированное, «романтизированное», славное прошлое. Поколение отцов и матерей воспринимает свою жизнь в усадьбе как затянувшееся заточение. Так например, героиня «Тучки золотой», Елена Ивановна, размышляет: «…Мне кажется, что мы отбываем здесь какое-то заточение, и тянется оно уже долгие-долгие годы. И когда оно кончится? И хочется иногда бежать отсюда, и некуда бежать… И снова нелепые ссоры, пошлые, ненужные…» [Черешнев 1912: 18].

Представители этого поколения мечтают о будущем, которое для них оказывается в прошлом. Образ сада сопутствует мотиву несбывшихся ожиданий, жизни, проходящей мимо. Сад здесь означает все прекрасное, ушедшее, чему нельзя помочь.

Для «детей» усадьба – «романтическое наследство», красоту и своеобразие которого они ощущают. Образ сада сопутствует инициации юных героев: в садовом пространстве возникают любовные и брачные союзы. Оппозиция старость / молодость, явленная на разных уровнях организации текста (отметим символический образ старого сада, омытого весенним дождем), – проявление цикличности и, следовательно, мифологизированности усадебной жизни.

Как отмечает В.Г.Щукин, «миф дворянского гнезда, чудесным образом упрощающий и “выпрямляющий” его действительную сущность, появился затем, чтобы закрепить в культурной памяти многих поколений яркое представление о поэтичности всего, что окружает усадьбу или каким-то образом связывается с нею, – от окрестного пейзажа до глубин психологии ее обитателей. Миф русской усадьбы – это миф о красоте “приютных уголков”, которую хранят в своей душе лучшие из тех, кто в этих “уголках” родился и вырос» [Щукин 2007: 159]. Добавим: красота и особая трудно осознаваемая, но легко ощутимая поэтичность русской дворянской усадьбы не оставляет равнодушным даже человека иной формации, впервые в ней оказавшегося, – однако и сама усадебная жизнь подвержена влиянию извне, гармоническое целое усадебной жизни при этом разрушается.

В лирических драмах Н.Черешнева семантико-символическая наполненность образа дворянской усадьбы чрезвычайно велика: уходящая жизнь, душа, быстротечность и необратимость времени, несбывшиеся надежды, поэтическое восприятие мира, загробный мир, гостеприимство, уют, память и т.д. С образом родового гнезда сопряжен мотив «потерянного рая», соотнесенный, в свою очередь, с проблемой утраты общей родовой жизни. Это приводит к потере ощущения целостности, гармоничности и осмысленности человеческого существования.

Обращение к классической теме дворянской усадебной жизни, открытая ориентированность на нее свидетельствует прежде всего о стремлении Н.Черешнева включиться в литературную и – шире – культурную традицию. В изображении усадебной жизни Н.Черешнев ориентируется на образ русской дворянской культуры как таковой. Герои пьес Черешнева постоянно музицируют, исполняя при этом, как правило, сочинения композиторов-романтиков: Грига, Шумана – исполняют также произведения Чайковского, поют романсы русских композиторов. Думается, при изображении усадебной жизни Новиков ориентировался не только на литературные, но и на изобразительные источники – например, на полотна Василия Дмитриевича Поленова и, прежде всего, «Бабушкин сад» (1878) – в 1910 г. Н.Черешневым написана пьеса под названием «Бабушкина усадьба». Помимо очевидного текстуального сближения названий картины и пьесы, для них характерна также общность состояния лирической созерцательности, элегическое настроение тоски по прошлому, утраченному, которое приобрело особое значение и распространение в русской живописи 1890-х гг. По мнению искусствоведов, Поленов, сам того не сознавая, в определенной мере предвосхитил поэтику «мирискуснического пассеизма» со свойственной «Миру искусства» эстетизацией старины, угасания, восхищения закатными красками дворянской культуры. Этот способ мироотношения и мирооописания оказался близок и уральскому литератору. При этом надо отметить, что в новиковских пьесах ощутима ориентация на полотна других русских пейзажистов. Так, один из героев «Садов зеленых» отмечает: «Здесь много поэтичных уголков в духе Левитана» (в этом контексте трудно проигнорировать строки из стихотворения Б.Пастернака «Зима приближается»: «Осенние сумерки Чехова, / Чайковского и Левитана»). И все же, очевидно, наибольшую значимость для Н.Черешнева имела литературная традиция, привязанность к которой, как мы пытались показать, была отрефлектирована уральским драматургом.

Итак, писательское творчество Н.Черешнева во многом является «продуктом» его читательской рецепции. Чрезвычайно любопытно, на наш взгляд, то, что перед нами скорее феномен массовой рецепции, нежели опыт осмысления классики.

Бесспорно, художественный мир Н.Черешнева вторичен, ему свойственна нарочитая эстетизация, «украшательства», ориентация на традиционные культурные модели. Сады Черешнева, говоря метафорически, выросли в тени чеховских садов. Однако, думается, вторичность художественной системы Черешнева не отменяет его самостоятельной культурной значимости. Ведь именно на материале «провинциальной», «вторичной» литературы можно выявить специфику освоения массовым сознанием проблем, актуальных для «большой» культуры и «высокой» литературы. Как писал екатеринбургский исследователь Д.В.Жердев, размышляя о специфике драматургии Урала конца XIX – начала XX в., «наблюдается эффект “отставания” в формальных поисках и в проблематике в сопоставлении с литерату-

рой “центра”. Но с другой стороны, отставание делает возможным своеобразный синтез идей, что создает некоторую эклектичность, но представляет возможность оригинальных решений, напрямую выражает именно комплекс представлений, характерный для провинциальной интеллигенции, тот культурный фон, на котором создавалась – пусть даже через “отталкивание” – большая литература» [Жердев 1992: 50]. Думается, творческие интерпретации Чехова Черешневым способствовали формированию определенного типа читательской культуры.

---

[1] Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

Список литературы

Голдин В.Н. Поэзия конца XIX – начала XX столетия в периодических изданиях Урала. Кн.1. Екатеринбург, 2006.

Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

Жердев Д.В. Уральский драматург конца XIX – начала XX века // Дергачевские чтения: Тезисы докладов и сообщений науч. конф. Екатеринбург, 1992. С.47–50.

Черешнев Н. Ключи горячие. Комедия в 4-х действиях. Санкт-Петербург, 1911 [машинопись]. – Все упоминаемые и цитируемые пьесы находятся в Отделе рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки.

Черешнев Н. Тучка золотая. Драматические акварели в 4-х актах. Санкт-Петербург, 1912 [машинопись].

Чехов А.П. Вишневый сад. Комедия в 4-х действиях // Чехов А.П. Пьесы. М., 2007.

Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С.157–461.

Т.А.Скокова (Оренбург)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА А.ЧЕХОВА И ПРОЗЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Современная картина русского постмодернизма в литературе представлена особым отношением писателей с классикой. Тексты прошлого используются авторами как своего рода источник цитат, сюжетов и характеров, которые они каким-либо образом пытаются изменить, переделать и включить в поле своих текстов. Сегодня можно увидеть массу произведений, так или иначе связанных с классическими текстами. Это – «Накануне накануне» Е.Попова, «Роман» В.Сорокина, «Пьер и Наташа» Вас.Старого как продолжение «Войны и мира» Л.Толстого, «Новое под солнцем» В.Чайковской и др.. В этих сиквелах[1], считает В.Катаев, авторами делается попытка доказать себе и читателю, что «можно писать лучше, интереснее, во всяком случае современнее, чем старый автор» [Катаев 2004: 333], а значит, и повысить эстетическую ценность своих произведений и вступить в своеобразный диалог с классической литературой и культурой.

Среди разнообразных ремейков[2], продолжений и «дописываний» текстов классики наиболее популярны произведения А.Чехова, где авторы активно используют интертекстуальные связи с классическими произведениями («Дама с собачкой» Э.Дрейцера, «Чайка» Б.Акунина, «Дама с собаками» Л.Петрушевской, «Вишневый садик» А.Слаповского, «Русское варенье», «Большая дама с маленькой собачкой» Л.Улицкой, «Ворона» Ю.Кувалдина и др.).

Проблемы, затронутые писателем, его методология и стиль уже более ста лет продолжают привлекать внимание современных писателей и исследователей [Пригов 1992; Парамонов 1999; Лейдерман, Липовецкий 2003; Курицын 2001]. А чеховский адогматизм, игровое начало, разомкнутый хронотоп, отсутствие четкой иерархической модели, наличие как бы случайных деталей позволили постмодернистам считать его своим предтечей и идейным вдохновителем.

Однако кажущееся, на первый взгляд, сходство чеховского метода с постмодернистским письмом является порой только внешним совпадением, за которым кроется полное противопоставление систем и ценностей и кардинальное различие в мировоззрении. Подобные точки соприкосновения и различия между чеховской и постмодернистской поэтикой и проблематикой определили задачу нашей статьи – исследовать особенности взаимодействия постмодернистских текстов с прозой А.Чехова, указать на их общие и различные черты.

По мнению современных исследователей (Н.Лейдерман, М.Липовецкий), А.Чехов принадлежит к тем писателям, которые «ни утверждают, ни отрицают» наличие в реальности смысла, а лишь ставит вопросы о том, что такое реальность и есть ли в ней смысл [Лейдерман, Липовецкий 2003: 585]. Чехова считают завершителем классического реализма с его онтологическим взглядом на действительность и зачинателем гносеологического метода в письме.

Будучи писателем переходного периода, он открыл новые пути развития литературы, обозначил круг проблем и вопросов, на которые до него писатели не обращали особого внимания. В.Катаев отмечает, что «прежде всего, он <Чехов> стал реформатором тем, сюжетов, конфликтов, вообще языка русской литературы своего времени…», которые до сих пор привлекают писателей и литературоведов. Другую грань новаторства Чехова ученый видит в его методологии: «Это как бы еще одна функция творца: дать первоначальный толчок дальнейшему бесконечному движению и развитию творений во времени. Чеховым утверждался сам принцип непре-

© Т.А.Скокова, 2009

рывного обновления искусства через «ереси», «вопреки всем правилам» [Катаев 1995: 8,9].

В течение XX в. художественный метод Чехова нашел свое отражение и продолжение в творчестве известных поэтов и писателей. Так, символисты В.Брюсов, Д.Мережковский, З.Гиппиус, А.Белый, Ф.Сологуб заимствовали у классика «неокончательные концы», символические элементы, емкость слова. М.Зощенко писал анекдотические рассказы в стиле Антоши Чехонте. Стиль Чехова отмечался и в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго». Также среди писателей второй половины XX века, активно использовавших в своем творчестве чеховские традиции называют Ю.Казакова, Ю.Нагибина, К.Паустовского, Ю.Трифонова [Петухова 2005: 118]. Однако наибольшее влияние чеховское письмо оказало на прозу писателей конца XX в.

В 80-е гг. прошлого столетия в отечественной литературе появились произведения, получившие в литературоведении название «другой прозы». Ее авторами были Т.Толстая, Л.Петрушевская, С.Каледин, В.Пьецух, В.Попов, Вик.Ерофеев, Л.Улицкая и др. Некоторые представители этого ряда впоследствии стали называться постмодернистами (Вик.Ерофеев, В.Пьецух, Т.Толстая и др.), а «другую прозу» обозначили как постмодернизм. Яркой чертой их произведений стали реминисценции классиков XIX и XX вв. Эти реминисценции формировали «второй слой» текста, вносили игровое начало, ироничный оттенок, дополнительный смысл, а порой вступали в диалог с текстом-предшественником («Река Оккервиль» Т.Толстой, «Гость» Л.Петрушевской, «Пиковая дама» Л.Улицкой).

С течением времени и развитием литературного процесса за последние двадцать лет позиция современных авторов по отношению к классикам изменилась от скромного заимствования сюжетов и конфликтов до открытого пародирования. Нынешнее обращение писателей с классикой В.Катаев справедливо считает паразитическим [Катаев 2004].

Отечественные писатели-постмодернисты активно используют темы, сюжеты, проблемы классических произведений, переносят героев XIX, XX веков в век XXI и т.д. Самым ярким примером игры с классикой, на наш взгляд, является использование заглавий текстов высокой литературы. Это является как бы гарантией качества и привлекает внимание и интерес читателей, ведь заглавие формирует читательское восприятие всей книги и задает характерный «горизонт ожидания». Частое использование писателями чеховских заглавий в данном вопросе не исключение. Современный исследователь творчества Чехова А.Щербакова в своем исследовании выявила виды и функции чеховских заглавий в произведениях современных авторов. Назовем их.

Во-первых, это деформированные чеховские заглавия («Дама с собаками» Л.Петрушевской, «Вишневый садик» А.Слаповского) как обозначение дистанции между временем Чехова и нашей действительностью, а следовательно, и переменами в обществе, взглядах, поведении людей.

Во-вторых, чеховские заглавия используются как попытка дописать, досказать историю классика («Дама с собачкой» Э.Дейцера) или «создать игровое пространство из реалий чеховского произведения» [Щербакова 2004: 247] («Чайка» Б.Акунина).

В-третьих, может создаваться и эффект обманутого ожидания, когда за текстами с чеховскими заглавиями (цикл В.Солоуха «Картинки» с рассказами «Крыжовник», «Ионыч», «Душечка», «Степь», «Каштанка», «Большая дама с маленькой собачкой» Л.Улицкой и др.) кроется совершенно иное произведение с иными героями, сюжетом и проблематикой.

Таким образом, используя заглавия произведений Чехова, современные писатели активизируют память читателя, приглашая вступить в культурный диалог с литературой и культурой в целом, а также заставляют искать классические образы, сюжеты, мотивы. Это – так называемая постмодернистская игра в классиков.

Подобная игра с классическими произведениями не ограничивается использованием только чеховских заглавий. Отсутствие четкой иерархии – элемент, который также объединяет чеховское и постмодернистское письма, однако между ними нельзя поставить знака равенства. У А.Чехова сохраняются морально-этические оппозиции добра и зла, любви и ненависти, искренности и фальши и пр., но сферы высокого и низкого у него постоянно взаимодействуют, соприкасаются, никогда не подменяя одна другую. К тому же, категории положительного и отрицательного не приводятся Чеховым в «чистом» виде. Герои его произведений «балансируют» между нравственными ценностями верха и низа, приближаясь то к положительному, то к отрицательному («Дама с собачкой», «Учитель словесности», «Невеста»). Между сферами высокого и низкого у Чехова нет бездонной непреодолимой пропасти, вот почему читателю порой трудно определиться со своим отношением к герою или сложившейся ситуации. Все повествование у классика ведется как бы на стыке моральных противоречий и противопоставлений.

Героям же постмодернистских текстов чужды какие-либо нравственные оппозиции. Персонажи постмодернизма находятся за гранью ценностных ориентиров. Однако при этом, считает Е.Петухова, «постмодернисты могут создать иллюзию, будто логически развивают чеховскую концепцию человека, между тем как они просто отбрасывают традиционные ценности, объявив их дискредитированными» («Ворона» Ю.Кувалдина, цикл «Картинки» В.Солоуха) [Петухова 2005: 44].

Внимание постмодернистов к Чехову обусловлено и характером его хронотопа. Если в классической литературе в произведении место и время были едины, однородны и замкнуты, то в чеховских произведениях время-пространство утратило статичность и стало зыбким, динамичным. Колеблясь между прошлым и настоящим, знакомым и незнакомым, оно получило реалистические черты. Эти особенности оказали существенное влияние на организацию места и времени в современной постмодернистской литературе. Мир здесь изображался как

живой, хаотичный, постоянно меняющийся, пульсирующий организм (роман «Палисандрия» Саши Сколова, стереопоэма «Телецентр» В.Друка), а чеховский хронотоп позволил постмодернистам считать классика своим предшественником.

Однако у Чехова х а о с , порожденный отсутствием единства места и времени, – это вселенная, где органично взаимодействуют прошлое и настоящее, вечное и сиюминутное, высокое и повседневное, человек является частицей этого всепоглощающего Космоса. «Осознание неизбежного конца, – считает Е.Петухова, – каждой человеческой жизни не ведет у Чехова к признанию ее бессмысленности, напротив: чеховские персонажи стремятся к пониманию высшего смысла жизни и к осмыслению своего собственного существования» («Степь») [Петухова 2005: 47].

У постмодернистов, наоборот, хаос всепоглощающ и абсурден. Жизнь в этом хаосе лишена смысла, у персонажей такой литературы нет каких-либо целей, да и само их существование как бы случайно и нелепо. Например, в рассказе Л.Улицкой «Пиковая дама» героиня Анна Федоровна всю жизнь находится во власти деспотичной матери Мур – капризной и эгоистичной представительницы советской богемы. У Анны Федоровны – блестящего глазного хирурга – нет сил и смелости противостоять или возразить своей матери. Она всегда и во всем соглашается с Мур, чтобы избежать очередного скандала. Личной жизни у Анны Федоровны нет, потому что «она всегда знала, что брак для нее случайность» [Улицкая 2007: 408]. Женщина вся поглощена работой и заботой о семье, виртуозно управляемой старухой в инвалидном кресле. Вся жизнь героини представляется однообразной и бессмысленной рутиной: она должна постоянно сдерживать себя и молча потакать всем желаниям матери. И когда, кажется, у женщины находятся силы противостоять Мур, нарушить ее запрет ехать в Грецию в гости к бывшему мужу, Анну Федоровну неожиданно сбивает машина. Жизнь ее обрывается так же *неожиданно, нелепо и абсурдно*, как было и все ее существование.

А б с у р д и з а ц и я – черта, которую постмодернисты считают своей особенностью, – присутствует и в произведениях Чехова. Но здесь так же есть существенные различия между рассказами Чехова и постмодернистскими текстами. Абсурд используется Чеховым, чтобы создать комический эффект, в основе которого заложены несовпадения логики и бессмыслицы, целей и результата, ожидаемого и действительности. В рассказе «Нервы» архитектор Дмитрий Осипович Ваксин после спиритического сеанса боялся ночью увидеть дядину тень, которую он пытался вызвать вечером. Избегая гнетущего одиночества, он тщетно искал общество в компании гувернантки Розалии Карловны. Немка же, не желая портить добрых отношений с женой работодателя и будучи «честной девушк», отправила Ваксина обратно к себе в комнату. Однако стремление гувернантки сохранить хорошие отношения с хозяйкой дома имели совершенно иной результат. Дмитрий Осипович, опасаясь встреч с усопшим дядей, украдкой прокрался к девушке и незаметно для него самого уснул около ее кровати. А утром жена Ваксина увидела такую картину: «на кровати, вся раскинувшись от жары, спала Розалия Карловна, а на сажень от нее, на плетеном сундуке, свернувшись калачиком, похрапывая сном праведника, ее муж. Он был бос и в одном нижнем белье» [Чехов 1955: 294]. Так, в этом рассказе Чехов описал ситуативный абсурд, несовпадение целей и результата. Искреннее желание Розалии Карловны сохранить доброе имя и соблюсти правила приличия не осуществились из-за глупой боязни Ваксина остаться ночью в одиночестве, и то, чего она опасалась больше всего, произошло по совершенно нелепой случайности.

У постмодернистов, в отличие от произведений А.Чехова, *абсурдна вся действительность*. В мире, создаваемом ими, нет причинно-следственных связей, логики событий и нравственных ориентиров. Легкий комизм, свойственный некоторым чеховским рассказам, превращается у постмодернистов в едкую иронию, злую насмешку над жизнью, пародию на действительность и – как результат – осознание нелепости и абсурда всего мироздания («Норма» В.Сорокина, «Мужская зона» Л.Петрушевской).

Таким образом, между методами Чехова и постмодернистским письмом есть определенные сходства: *использование заглавий текстов-предшественников, отсутствие четкой иерархии, разомкнутый хронотоп, восприятие мира как хаоса, абсурдизация действительности или отдельной ситуации* и др. Однако эти сходства – лишь внешние совпадения. Постмодернисты заимствуют у А.Чехова эти приемы, но придали им совершенно иную природу. Провозглашая Чехова своим предшественником, постмодернисты, таким образом, пытаются демонстрировать свою причастность к русской литературной традиции, хотя на самом деле стремятся опровергнуть ценности и идеалы литературы прошлых веков и разрушить устоявшиеся в искусстве традиции классики.

---

[1]Сиквел – книга, фильм или любое другое произведение искусства, по сюжету являющееся продолжением другого произведения, построенное на персонажах из него и т.д.

[2]Ремейк – более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения

Список литературы

Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995.

Катаев В.Б. Чехов и проза российского постмодернизма // Катаев В.Б. Чехов плюс…: Предшественники, современники, преемники. М., 2004.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.

Лейдерман Н.Л, Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: Академия, 2003. Т.2.

Петухова Е.Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2005.

Парамонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1999.

Пригов Д.А. А им казалось: в Москву! В Москву! // Сорокин В.В. Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992.

Улицкая Л. Пиковая дама // Улицкая Л. Рассказы. М.: Эксмо, 2007.

Чехов А. Нервы // Чехов А. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1955. Т. 3

Щербакова А.А. Чеховское заглавие как объект рефлексии в современной литературе // Век после Чехова. Материалы международной научной конференции. Тезисы докладов. М., 2004.

В.А.Крошина (Балаково)

ПИСЬМА И ДНЕВНИК Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО КАК БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ В РОМАНЕ В.В.НАБОКОВА «ДАР»

Произведения биографического жанра, в которых отражена жизнь знаменитых людей, всегда особо интересны читателю и исследователю. Один из вопросов, стоящих перед исследователями – источники создания биографического текста, принципы и приемы их использования.

Роман В.В.Набокова «Дар», содержащий главу о Н.Г.Чернышевском, уникален по разнообразию источников, приемам их использования. Об источниках «Жизни Чернышевского» и принципах их использования биографом писали И.Паперно, С.Давыдов, Н.Анастасьев, В.Сердюченко.

С.Давыдов утверждает, что в «Даре» использованы лишь достоверные биографические факты из жизни Н.Г.Чернышевского [Давыдов 1993: 71]. Н.Анастасьев отмечает: «…цитаты из трудов Чернышевского не искажены и не вырваны из контекста» [Анастасьев 1992: 93]. В.Сердюченко утверждает: «более … неопровержимо документированной демифологизации вождя русской демократии невозможно себе представить» [Сердюченко 1998: 341].

Анализ источников показывает знание В.В.Набоковым дневников, писем, сочинений Н.Г.Чернышевского. Однако этот же анализ ставит под сомнение «неопровержимую документированность» биографии Н.Г.Чернышевского в «Даре».

Дневники и письма знаменитых людей всегда становились одними из важных биографических источников.

Дневник Н.Г.Чернышевского явился толчком к написанию Годуновым-Чердынцевым (это он в романе В.В.Набокова пишет главу о Н.Г.Чернышевском) биографии Н.Г.Чернышевского в «Даре». Годунов-Чердынцев «пробежал глазами отрывок в два столбца из юношеского дневника Чернышевского», опубликованного в шахматном журнале «8х8». На следующий день Годунов-Чердынцев «выписал себе в государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского» [Набоков 1990: 175].

Н.Г.Чернышевский фиксировал все, что происходило с ним. Это было обусловлено видением в дневнике источника для будущих биографов, которых Чернышевский ждал, надеясь стать «замечательным человеком» [Чернышевский 1939–1953: 193].

Дневник Н.Г.Чернышевского поразителен по разнородности материала. Н.Г.Чернышевский писал о любви, политике, литературе, науке, религии и многом другом. В.В.Набоков с иронией отмечает это в романе: «Так политика, литература, живопись, даже вокальное искусство приятно сплетались с любовными переживаниями Николая Гавриловича» [Набоков 1990: 202]. Сам дневник использован В.В.Набоковым избирательно: биограф обходит стороной записи об университете, профессорах, из дневника вырастают «тема слез», «тема кондитерских», «возня с перпетуум-мобиле» и другие.

Безусловно, В.В.Набоков часто основывается на дневнике Н.Г.Чернышевского, то есть на достоверных фактах. Но эти факты могут вырываться из контекста, и тем самым искажается реальный образ Н.Г.Чернышевского, словно В.В.Набоков ищет изъяны у своего героя.

«А потом донимала изжога. Вообще питался всякой дрянью – был нищ и нерасторопен. … Его дневник, особенно за лето и осень 49-го года содержит множество точнейших справок относительно того, как и где его рвало» [Набоков 1990: 203–204]. Сами строки «Дара» не вызывают возражений относительно подлинности фактов. Чернышевский-студент отказывал себе во многом, в том числе хорошем (привычным для него!) питании. Естественно, это вызывало определенные проблемы: изжогу, рвоту. Все это зафиксировано в дневнике. Однако в «Даре» биограф не указывает причины питания «всякой дрянью». Чернышевский получал деньги от родителей, а потом зарабатывал сам – достаточно для того, чтобы обеспечить себе полноценное питание. Но большую часть средств Чернышевский передавал своему другу В.П.Лободовскому, который не мог в силу обстоятельств и особенностей характера обеспечить себя и жену. Конечно, Чернышевский полагал, что такая помощь будет недолговременной, так как Лободовский сможет сам зарабатывать необходимую для семьи сумму. Но последний сначала не мог, а потом просто не хотел искать работу. Чернышевский, помогая другу, отказывал себе и в приобретении одежды, обуви – «был нищ». «Какой он был бедный, какой грязный и безалаберный, как далек от соблазнов роскоши. Внимание! Это не столько пролетарское целомудрие, сколько естественное пренебрежение, с которым подвижник относится к покусыванию несменяемой власяницы и оседлых блох. Однако же и власяницу приходится порою чинить» (с. 202). Но из дневника Чернышевского видно, что его беспокоило отсутствие денег, необходимых для покупки одежды. Студент Чернышевский стеснялся своей старой одежды, иногда даже из-за этого откладывал визит к кому-либо: «… решился не заходить теперь к Олимпу Яковл. в типографию… потому что на мне был старый сюртук и брюки, а зайти вечером на дом» [Чернышевский 1939–1953: 40]. «Теперь у меня нет денег, а … одежда начинает изнашиваться… теперь я начинаю

© В.А.Крошина, 2009

понимать, что должны чувствовать бедные при приближении зимы» [там же: 126]. Отношение к «соблазнам роскоши» не было для Чернышевского «естественным пренебрежением».

Один из упреков, которые бросает автор «Дара» Н.Г.Чернышевскому – упрек в невежестве: Н.Г.Чернышевский строил «свою философию на познании мира, которого сам не познал». Биограф приводит такие аргументы: «Чернышевский не отличал плуга от сохи; путал пиво с мадерой; не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы; но характерно, что это незнание ботаники сразу восполнял «общей мыслью», добавляя с убеждением невежды, что «они (цветы сибирской тайги) все те же самые, какие цветут по всей России» [Набоков 1990: 219].

Эти «аргументы» извлечены В.Набоковым из писем Н.Г.Чернышевского. Интересны приемы такого извлечения.

1 ноября 1873 г. Н.Г.Чернышевский в письме из Сибири, где он находился в ссылке, описал общение с местным населением, «забавность» вилюйской жизни. Одна из «забавностей», самое «менее правдоподобное» в том, что Н.Г.Чернышевский, «не умеющий отличить соху от плуга, старую лошадь от жеребенка», давал советы земледелию, уходу за лошадьми [Чернышевский 1939–1953, 14: 544].

Сам автор письма полушутливо-полусерьезно, с долей иронии относился к этому. А его самохарактеристика «не умеющий отличить соху от плуга» – гипербола. Н.Г.Чернышевский сельским хозяйством никогда не занимался, специальными вопросами не владел и потому так отозвался о своих земледельческих познаниях. В.В.Набоков, скорее всего, и воспринял выражение Н.Г.Чернышевского как гиперболу, а не буквально. Но цель биографа – создать пародийный образ своего героя. Поэтому «соха» с «плугом» выдергиваются из родного контекста и погружаются в другой – «даровский» предопределивший буквальное прочтение гиперболического выражения.

Еще одно доказательство «невежества» – «Чернышевский путал пиво с мадерой» – также найдено в письме из Сибири. В нем Н.Г.Чернышевский вспоминал, как во время застолья он сам себе налил вина. Но то, что ни «принял за мадеру, было пиво». Н.Г.Чернышевский писал о себе как о «действительно смешном человеке» [Чернышевский 1939–1953, 15: 288].

Однако в письме речь шла о единичном случае, что (единичность) проявилось не только всем контекстом письма, но и формой глагола «принять» – «принял» (а не «принимал» как если бы имелось в виду что-то постоянное). В.В.Набоков пишет «путал» (начальная форма глагола – «путать»). «Принять» и «путать» в данном случае могли бы быть синонимами. Для сохранения значения «единичности случая, то есть однажды случившегося» логично использование формы «спутал», «перепутал». Однако в «Даре» – «путал». «Путал» включает сему «постоянство действия, его повторяемость». «Путал пиво с мадерой» становится постоянным качеством, чертой характера, атрибутом Н.Г.Чернышевского.

Фраза «они (цветы сибирской тайги) все те же самые, какие цветут по всей России» у Н.Г.Чернышевского не встречается. Н.Г.Чернышевский так писал о сибирской флоре: «Я мало знаю их (цветы. – *В.К.*) по именам … например, не знаю, как называется этот вид цветков, который везде, и – здесь, – первый является приветствовать возвращение весны» [Чернышевский 1939–1953, 14: 284].

В письме Н.Г.Чернышевского слышится ностальгия: везде – то есть и дома, там, где остались его близкие ему люди. В «Даре» это – «убеждение невежды»…

В.В.Набоков использовал дневник и письма Н.Г.Чернышевского в соответствии с поставленной задачей: все «держать как бы на самом краю пародии». И Н.Г.Чернышевский в «Даре» получился именно таким, каким его задумал биограф.

Список литературы

Давыдов С. Что делать с «Даром» Набокова // Общественная мысль: исследования и публикации. М., 1993. Вып.4.

Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992.

Сердюченко В. Чернышевский в романе Набокова «Дар»: К предыстории вопроса // Вопросы литературы. 1998. № 2.

Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собр. соч.: в 4т. М., 1990. Т.3.

Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 16т. М., 1939–1953.

Э.Алекса (Румыния)

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СТАРЦА В «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Проблема нового прочтения классического литературного наследия стала особенно актуальной для литературоведения последнего десятилетия. Так, например, в достоевсковедении усилилась тенденция обнаруживать новые грани творчества писателя при помощи использования методов, выработанных в рамках мифологической и символистской школы. В отечественном литературоведении за последние годы появились работы В.Н.Топорова, Е.М.Мелетинского, Л.В.Карасева, С.М.Телегина и др., предметом которых является архетипическая и мифологическая структура текстов Ф.М.Достоевского.

В последнее время проблема архетипов переживает процесс становления и пользуется всевозрастающим интересом, в результате чего занимает важное место не только в литературоведении, но и в культурологии, политологии, истории религии и других областях науки. Проблема архетипов человеческого сознания возникла в XVIII в. Ранее понятие архетипа сближалось с идеями Платона. Новое развитие эта тема получила в трудах К.Г.Юнга, его современников и последователей.

В нашей статье мы попытаемся оттолкнуться от методологических разработок представителей ана-

© Э.Алекса, 2009

литической психологии и в первую очередь от К.Г.Юнга. У Юнга понятие архетипа означало первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях. «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...». Основная задача искусства, согласно К.Г.Юнгу – позволить, чтобы за словами звучало праслово.

В центре нашего внимания оказывается архетип старца и его перенесение на художественную почву в пределах одного произведения «Братьев Карамазовых» Ф.М.Достоевского. Данная статья посвящена именно анализу трансформации архетипа Старого Мудреца в конкретный архетипический образ старца Зосимы из последнего романа Ф.М.Достоевского.

К.Г.Юнг наметил систематику архетипов, формулируя такие, например архетипы, как Тень, Старый Мудрец, Великая Мать, Трикстер, Самость и др. Особенно важным для К.Г.Юнга был архетип Старого Мудреца – учителя, мастера, просветленного, психопомпа (водителя душ), вносящего смысл в хаотичную жизнь и олицетворяющего озарение, способность находить выход из безысходных ситуаций, а точнее Вселенский Разум. У Юнга архетип старого мудреца эквивалентен архетипу смысла и духа. Согласно учению Юнга об архетипах, архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Заряженный эмоцией образ приобретает сакральность, он становится динамичным. Процесс мифотворчества, поэтому есть не что иное, как трансформация архетипов в образы. Исходя из этой точки зрения на природу архетипов и архетипических образов, цель данной статьи – проследить трансформацию архетипа старца у Достоевского в архетипический образ, имеющий нуминозную природу.

Интересующий нас архетип Старого Мудреца впервые получил теоретическое осмысление в трудах К.Г.Юнга. Применительно к психологии отдельного человека ученый считал, что архетип Духа вносит смысл и гармонию в хаотическую жизнь и олицетворяет озарение. В своем исследовании «О феноменологии духа в сказках», К.Г.Юнг обозначил ряд признаков, определяющих смысловой центр архетипа Духа:

1. архетип Духа проявляется чаще всего в виде старого человека, но он также может воплощаться в образах людей, гномов и животных;

2. архетип Духа всегда появляется там, где герой оказывается в безнадежной ситуации;

3. архетип Духа предостерегает героя от грядущих опасностей и дает средство, позволяющее им противостоять;

4. архетип Духа символизирует понимание, мудрость, ум и интуицию, доброжелательность, прозорливость.

Таким образом, архетипическое значение Мудрого Старца включает в себя следующие семы: высший мастер, учитель, маг, прозорливец, психопомп, мудрый старец, просветленный.

У Ф.М.Достоевского архетип Мудрого Старца выражает авторское миросозерцание и национальное мироощущение и находит свое художественное выражение в конкретном образе – старце Зосимы.

В книге «Русский инок», Достоевский стремился раскрыть глубину православного миропонимания, истинный образец веры, увиденный им в отце Амвросии и воплощенный в образе старца Зосимы.

В образе Зосимы Достоевский представляет самое цельное решение проблемы личности, решение богочеловеческое и православное. Для него старец Зосима – «святитель и человек – лучший из нас.

Мы постараемся проследить, какие именно семы архетипического значения Мудрого Старца, выделенные К.Г.Юнгом, сохраняются и актуализируются в образе старца Зосимы.

Внешний облик старца Зосимы полностью соответствует проявлению архетипа Духа. Согбенная фигура, худощавость, но в то же самое время просветленный и радостный лик: «Худощавый, бледный, немного сгорбленный, он отличался, однако, неиссякаемой жизнерадостностью. У него была реденькая бородка и небольшие, живые, добрые проницательные глаза» [Достоевский 1972–1988: 69]. Обращает на себя внимание бедность кельи старца, свидетельствующая о нищете духовной: «Это была маленькая комната с необходимой мебелью: кровать была узенькая, железная, ... вместо тюфяка один только войлок. В углу у икон стоял аналой, на нем лежали крест и Евангелие» [Там же: 47].

Значение архетипа Мудрого Старца включает в себя семы просветленности, мудрости, любви, понимания, высшего проявления жизни. На примере старца Зосимы эти семы актуализируются в первую очередь благодаря способности старца радоваться жизни, а также смирению. В красоте тварного мира, по убеждению Зосимы, явлен человеку знак живой связи с миром иным, с миром горним и высшим – это прообраз будущей нетленной красоты Царства Божия, через любовь к которому начинается путь к Богопознанию: «Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах» [Там же: 155]. Таким образом, актуализируется сема просветленности.

Важнейшая положительная задача аскетики – все возводить в радость, из всего и всегда извлекать радость, все претворять в радость. Достоевский показывает на примере Зосимы, как внутренняя победа любви рождает истинную радость, радость как торжество человека. И эта неиссякаемая радость особенно ярко выступает в духовном облике старца Зосимы: «Любите все создания Божие, и целое, и каждую песчинку, каждый листик, каждый луч Бо-

жий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь» [Там же: 115]. Звучащая в романе Достоевского тема любовной слиянности старца с тварным миром, столь важная для христианского миросозерцания, восходит к отцам Т.Задонского, а также С.Саровского. Проповедь любви к Божьему миру, к гармонии и красоте его, которую произносит Зосима – это надежда на обновление мира на истинных Христовых началах. Мир для старца Зосимы предстает как храм, где все создания и вся тварь устремлены к Богу и славу Ему поют, где «даже птички Бога хвалят». Храм с его красотой и благоволением архитектуры для православного сознания есть символическое подобие преображенного мироздания.

Другой «столп» аскетики Зосимы – смирение как глубокое сознание человеком собственного несовершенства перед лицом чрезвычайной высоты нравственно-религиозного идеала. Из этого вытекает известное утверждение старца Достоевского: «всякий пред всеми, за всех виноват». Смирение еще и кенотический путь «нищеты духовной». Именно в умирании ради жизни новой состоит предназначение старчества. Умирает обособленное, исполненное гордыни, себялюбия «ветхое» *Я* Зиновия – рождается обновленная личность Зосимы. Тление тела почившего старца – это завершение борьбы Зосимы с Зиновием, борьбы «внутреннего человека» с истлевающим теперь «внешним человеком», это окончательное умирание последнего и новая жизнь первого - жизнь в других, в ком пробудил он любовь и кого соединил ею во Христе. Это и есть «многий плод» аскетического отречения и подвижничества Зосимы. А лучший цвет его – христианская личность Алеши; но чтобы ей родиться, нужно было прежнему *Я* умереть в послушничестве у старца, в иноческой кротости и смирении, в отсечении воли. И потом, в свое время, дать новый «многий плод» в жизни. Наставляя Алешу на иноческой стезе, Зосима произносит именно эти слова Иисуса о зерне и велит своему ученику запомнить этот завет, данный Спасителем первым ученикам. С тем и посылает старец в мир любимого инока: «…изыдешь из стен сих, а в миру пребудешь как инок. Много будешь иметь противников, но и самые враги твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь - что важнее всего» [Там же: 259]. В этой ипостаси актуализируется сема водителя души (психопомпа) и духовного наставника.

В образе старца Зосимы также актуализируется семы учителя, мастера, исповедника, водителя душ, наставника. Суть связи между старцем и его духовным чадом в том, что возникает сокровенная духовная общность двоих, послушник и его старец представляют собой антропологическую диаду, два обращенные навстречу друг другу служения: служение старца и служение послушника. Стержень самой диады – есть установка абсолютного повиновения старцу. В отношениях старца и ученика преодолевается мирская разъединенность, разрушается закрытость отдельного *Я* и возникает интимно-духовная общность двоих, как бы новое духовное существо. Подобная общность возникала в отношениях оптинского старца Леонида с преемтсвующим ему Макарием, в отношениях Амвросия с его духовными детьми. Тем же свойством наделяет Достоевский отношения Зосимы и Алеши, причем дополняет и усиливает их близость одним многознаменательным мотивом. Старец видит в своем ученике и духовном сыне еще и повторение *брата* своего, бывшего в судьбе Зосимы «указанием и предназначением свыше». «Много раз, - говорит старец об Алеше, – считал я его как бы прямо за того юношу, брата моего, пришедшего ко мне на конце пути моего таинственно, для некоего воспоминания и проникновения» [Там же: 259]. Это кровно-мистическое сближение Зосимы и Алеши окончательно придает их отношениям значение символа и прообраза братского единения людей во имя Христа. По смерти старца Алеша уносит в мир неистребимое чувство слиянности, нерасторжимой на земле и в вечности (на последнее указывает его встреча со старцем в видении Каны Галилейской) братской близости с другим человеком.

Другая сема архетипического значения, актуализирующаяся в образе старца Зосимы – это прозорливость и профетичность. Деятельность старца проникнута профетическим вдохновением. Он точно и верно понимал состояние современного человека. Характерен эпизод посещения Карамазовых старца Зосимы и поклонение последнего перед Дмитрием, жест символизирующий поклонение пред величием предстоящих страданий.

По мнению И.Зограб, Зосима – высшее достижение Достоевского в создании положительного прекрасного типа, который олицетворяет собой посредника, «несущего святую благость на землю» [Зограб 1996: 65].

Таким образом, в художественном образе старца Зосимы архетипическое значение Мудрого Старца актуализируется полностью. Старец Зосимы – духовный отец и наставник, прозорливый и читатель душ, мудрый старец, психопомп, исцелитель и проповедник вечной жизни через любовь, смирение и радость.

Список литературы

Достоевский Ф.М. Полн. собр.соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1988.

Зограб И. Редакторская деятельность Ф.М.Достоевского в журнале «Гражданин» и религиозно-нравственный контекст «Братьев Карамазовых» // Русская литература. 1996. №3.

О.И.Чудова (Пермь)

ИДЕИ И ОБРАЗЫ РОМАНА Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В ПОВЕСТИ Ф.ГОРЕНШТЕЙНА «СТУПЕНИ»

Мотивы и образы Ф.М.Достоевского в произведениях Ф.Горенштейна зачастую подвергаются ироническому перекодированию, предстают заметно сниженными и подчеркнуто шаржированными. Ав-

© О.И.Чудова, 2009

тор проецирует образы своих героев на известные «достоевские» типы (подпольного человека, героя-идеолога, «положительно прекрасного человека», русского мальчика и др.), утрирует, заостряет их характерные черты, создает своего рода карикатуру и тем самым выявляет полнейшую несостоятельность этих героев. Он воспроизводит ключевые для произведений классика коллизии, подвергая их комическому переосмыслению, чтобы оспорить центральные идеи Достоевского и через полемику с предшественником обозначить свои эстетические, философские и политические позиции. Как справедливо замечает Л.Лазарев, «автор ведет с великим предшественником постоянный, до предела напряженный внутренний диалог о человеке и человечности, о судьбе и миссии России, о нравственном потенциале идеи религиозной и идеи национальной», «противопоставляя тем или иным суждениям Достоевского свое знание жизни и психологии человека» [Лазарев 1991: 7]. Отношение автора к русской классике, и прежде всего, к творчеству Достоевского, является одним из возможных ключей к глубинным смыслам его произведений. Более того, «литературную позицию Горенштейна», по точному замечанию А.Зверева, «невозможно сформулировать, не выразив его отношения к Достоевскому» [Зверев 1991: 17].

Диалог с автором великого пятикнижия можно увидеть в таких центральных для творчества Горенштейна произведениях, как роман «Место», пьесы «Споры о Достоевском» и «Волемир», повести «Последнее лето на Волге», «Искупление», рассказы «Разговор», «Контрэволюционер», «Искра». Особый интерес в этом отношении представляет повесть «Ступени», которую автор высоко ценил и называл «самой эмоциональной своей вещью» [Пугач 1990: 6].

Повесть была впервые опубликована в неподцензурном альманахе «Метрополь» в 1979 г. Известный режиссер и сценарист Марк Розовский полагал, что она «одна из самых серьезных в альманахе» и что в ней «явлена авторская гениальность» [Розовский 2002:163].

Фабула повести такова. Главный герой врач-патологоанатом Юрий Дмитриевич тяжело переживает разрыв с женой и начинает замечать у себя первые признаки душевного заболевания. Он знакомится с молодой девушкой Зиной, влюбляется в нее, но после обострения болезни и лечения возвращается к жене и начинает жить «инстинктивной жизнью»; весть о беременности Зины, а потом о ее смерти от аборта, приводит к рецедиву болезни Юрия Дмитриевича. В финале его отправляют в психиатрическую клинику.

На примере главного героя повести «Ступени» рассмотрим особенности рецепции Достоевского в творчестве Горенштейна и объясним суть диалога-полемики автора с классиком.

Юрий Дмитриевич вызывает прямые аналогии с князем Мышкиным. Опираясь на посвященные этому герою Достоевского работы (например, статью «Идиот» в словаре-справочнике «Достоевский: Сочинения, письма, документы» [Достоевский: Сочинения, письма, документы 2008]), обозначим характерные черты князя Мышкина и попытаемся обнаружить их (как правило, в трансформированном виде) в герое Горенштейна.

Юрий Дмитривевич, как и его литературный прототип, страдает тяжелой душевной болезнью. В романе Достоевского героя часто называют «идиотом», «сумасшедшим», «юродивым», желая указать не на болезнь, а скорее подчеркнуть его непохожесть на других. По той же причине Юрия Дмитриевича принимают за сумасшедшего, постоянно называют «психом», «дурачком». В финале повести он попадает в сумасшедший дом, что напрямую соотносится с последними главами «Идиота».

Мышкина считают «совершенным ребенком», «младенцем», сам герой называет себя мальчиком. Детские черты присущи и герою Горенштейна. Автор неоднократно замечает, что он ведет себя как ребенок («сидел молча, <…> подперев по-детски подбородок ладонями» [Горенштейн 2001: 327], «радостно, по-детски выкрикнул» [Горенштейн 2001: 253]). Возлюбленная Юрия Дмитриевича Зина замечает, что у него лицо «как у младенца» [Горенштейн 2001: 292].

Как известно, князь обладает особым даром предчувствия и пророчества. Он предсказывает финал жизни Настасьи Филипповны, предвидит покушение на себя Рогожина. Юрий Дмитриевич также предчувствует крушение стеклянного потолка в библиотеке, которое едва не кончилось трагедией.

Способность князя Мышкина понимать и точно определять душевные состояния других героев – еще одна значимая составляющая его образа. Эта особенность его характера вызывает у героев ассоциации с врачом, ставящим диагноз. Например, замечания Гани Иволгина: «Да что вы, князь, доктор что ли?» [Достоевский 1973 8: 89], Ипполита: «Он или медик, или в самом деле необыкновенного ума и может очень многое угадывать» [Достоевский 1973 8: 323]. Юрий Дмитриевич – врач, который способен с первого взгляда увидеть признаки той или иной болезни. Однако профессия героя Горенштейна не только связывает его с Мышкиным, но и противопоставляет ему. Князь Мышкин всецело предан духу, он обладает способностью чувствовать тонкие грани внутренних переживаний других героев и особенности отношений между ними. Юрий Дмитриевич – врач-патологоанатом, он имеет дело с человеческой плотью и его диагнозы – это констатация физиологических отклонений.

Среди прототипов князя Мышкина исследователи, в первую очередь, называют Иисуса Христа и Дон-Кихота. Юрий Дмитриевич также может быть сопоставлен с названными образами. Более того, он сам признается, что если бы сошел с ума, то вообразил себя Дон-Кихотом и неоднократно сравнивает себя с Христом. Например, после того, как приступ «инстинктивной» злобы Юрия Дмитриевича, стал, по его мнению, причиной травмы Дашутки, он уподобляет себя Христу, испепелившему смоковницу, а в момент, когда санитары уводят его в клинику, он вспоминает о том, как пришли забирать Иисуса. Кроме того, ряд эпизодов повести напрямую отсы-

лает к Евангелию. Например, Зина после ссоры с Юрием Дмитриевичем падает перед ним на колени и восклицает: «Я вам боль причинила и искупить хочу…Я служить вам буду…Я ноги вам мыть буду и пить воду ту…» [Горенштейн 2001: 257]. Обращаясь к Нине, герой почти дословно цитирует слова Христа, адресованные Марии Магдалине: «<…> прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много» [Горенштейн 2001: 344].

Герой Горенштейна, подобно своему литературному прототипу, испытывает раздвоение между Зиной и Ритой, между духовной связью и плотским желанием. Кроме того, у Юрия Дмитриевича есть соперник в любви, которого он, по собственному признанию, «приручил», используя свое «благородство и доброту». Здесь так же, как и в случае с профессией Юрия Дмитриевича, Горенштейн делает из него подобие Мышкина, но, как выясняется, лишь для того, чтобы затем с помощью нескольких штрихов уточняющего характера превратить в антипод героя Достоевского.

История Юрия Дмитриевича написана с учетом известных научных трактовок образа князя Мышкина. Писатель, как кажется, придерживается распространенных в современном литературоведении взглядов, согласно которым князь оказался несостоятельным в борьбе со злом, не уберег Рогожина от убийства, стал невольным соучастником преступления своего «крестного» брата, не воскресил Настасью Филипповну, сделал несчастной Аглаю. Герой Горенштейна также является «убийцей» Зины и их еще не родившегося ребенка, разрушает жизнь своего соперника, заставляет страдать близких ему людей.

Основные пункты спора Горенштейна с Достоевским выражены непосредственно в монологах героя. Согласно его размышлениям, основная ошибка Достоевского, заключается в том, что он путал человека и человечество, стремления человека со стремлениями человечества, верил, что «всемирная гармония» и «царство Божие на земле» могут быть достигнуты, если каждый человек станет руководствоваться евангельскими заповедями. Юрий Дмитриевич признается, что хочет спорить с Христом (но, как выясняется, не только с ним, но и христианским писателем Достоевским (в лице его героев) о «главной мысли» - «возлюби врага своего» и на протяжении повести трижды возвращается к этому. По мнению Юрия Дмитриевича, христианские заповеди – это «идеалы», которые должны восприниматься как «философские понятия», а не как «руководства к действию», поскольку «идеал, материализуясь, исчезает либо даже в свою противоположность превращается» [Горенштейн 2001: 253]. Подобным «идеалом» герой считает и мысль Достоевского, а точнее его героя Ивана Карамазова, о том, что спасение всего мира не нужно, если оно куплено ценой гибели одного ребенка.

Вина князя Мышкина, по мнению Горенштейна, заключается как раз в попытке материализовать христианский идеал, спустить его с небес на землю, где он, согласно логике автора, неминуемо исчезает или оборачивается своей противоположностью. История главного героя повести, открыто спроецированного на князя Мышкина, опровергает центральную идею Достоевского о необходимости следовать христианским заповедям в повседневной жизни. Здесь Горенштейн обращается к своему излюбленному приему, уже не раз отмеченному исследователями: прямо высказанная мысль (от лица автора или героя) реализуется в сюжетно-образном строе произведения.

О том, что взгляды героя оказываются близки и автору свидетельствует тот факт, что в его публицистических работах встречаются замечания, соответствующие концепции рассматриваемой повести. Так, в автобиографическом памфлете-диссертации «Товарищу Маца» Горенштейн уже от своего лица писал: «Нельзя противопоставлять земной ненависти небесную любовь. Нельзя о конкретном, даже самом низком, говорить, исходя из заоблачных концепций, пусть даже самых высоких и благородных. Конечно, само по себе небо величественно, но небесное и земное должно быть разделено. Небесному — небесное, земному — земное. Небо, объединившееся с землей — есть небо, упавшее на землю. А это — Апокалипсис. Поэтому земному должно противостоять земное. И если такое противостояние не гарантирует земную любовь, то, по крайней мере, гарантирует земное выживание» [Горенштейн 1997].

Горенштейна неоднократно упрекали в подражании Достоевскому, даже называли «вылитым героем Достоевского» [Шевелев 2002], идеологом, подобным Подпольному человеку [Рохлин 2005: 227]. Возможно, до предела напряженный, зачастую жесткий диалог Горенштейна с классиком является его попыткой преодолеть в себе Достоевского, становится средством его самоопределения.

Список литературы

Горенштейн Ф. Ступени // МетрОполь. М., 2001. С. 238-246.

Горенштейн Ф. Товарищу Маца – литературоведу и человеку, а также его потомкам // Литературное приложение к журналу «Зеркало Загадок».Берлин,1997.URL:http://www.belousenko.com/wr_Gorenstein.htm

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1985.

Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008.

Зверев А.Зимний пейзаж // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 16–22.

Лазарев Л. О романе Ф. Горенштейна «Место» // Горенштейн Ф. Избранные произведения: В 3 т. М., 1991–1993. Т. 1. С. 3–14.

Пугач А. Беседа с писателем Фр.Горенштейном // Юность. 1990. № 11. С. 5-6.

Рохлин Б.Б.Триумф яйца // Звезда. 2005. № 1. С. 222–227.

Тайна Горенштейна // Октябрь. 2002. № 9. С. 153-181.

Шевелёв И. Без места // Новое время. 2002. № 12 // URL: http://www.god.dvoinik.ru/genkat/779.htm

С.Ю.Королёва (Пермь)

«СИБИРСКИЙ МИФ» В РОМАНЕ В.ШИШКОВА «УГРЮМ-РЕКА»: НА СТЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

Обращение к роману В.Шишкова «Угрюм-река» (1918–1932) может показаться несколько несвоевременным: перед нами произведение писателя т.н. «второго ряда», посвященное краху крупного сибирского капиталиста-заводчика накануне революции. На первый взгляд, предмет изображения, потерял актуальность и представляет интерес лишь для историков литературы. Однако в последнее десятилетие в отечественном литературоведении происходит осторожное и вдумчивое «переоткрытие» литературы советского периода (1920–80-е гг.). Многие произведения оказываются вписанными в качественно иную картину литературного процесса, что позволяет обнаружить новые, зачастую неожиданные литературные связи; при этом сами тексты воспринимаются уже в ином, более широком культурном контексте.

Сказанное касается и произведений Вячеслава Яковлевича Шишкова. На протяжении многих лет его творчество находится в центре внимания литературоведов Алтайского края, Томска и Твери. В 1999 г. вышла первая постсоветская монография, посвященная В. Шишкову [Редькин 1999], а в 2008 г. на малой родине писателя, в г.Бежецке, прошли уже VII «Шишковские чтения». В работах последних лет наметились интересные, на наш взгляд, тенденции: творчество В.Шишкова рассматривается в связи с поэтикой классического реализма, романтизма, модернизма и соцреализма. Поставлен вопрос о его отношении к христианской традиции (как известно, писатель испытал глубокое влияние Иоанна Кронштадского и на протяжении всей жизни оставался верующим человеком [Николаева 2008]). Отмечается невероятная «этнографическая чуткость» автора в изображении различных национальных культур (русской, эвенкийской и др.).

Наша статья посвящена мифологическим образам, сюжетам и мотивам в романе «Угрюм-река». Не претендуя на исчерпывающее описание, мы хотим охарактеризовать основные особенности его мифопоэтической системы, а также наметить некоторые параллели с «деревенской прозой» 1960–70-х гг. (В.Астафьев, В.Распутин, В.Личутин и др.).

Роман В.Шишкова, как нам показалось, может быть назван в числе произведений, близко предшествующих «деревенской прозе». Ранее эта связь если и отмечалась исследователями, то в основном на уровне региональной приуроченности (жизнь русских в Сибири). Нам представляется, однако, что с «деревенской прозой» В.Шишкова сближает как *метод изображения* (привлечение мифологической фантастики в реалистическое повествование), так и *тип художественного мифологизма* (основанный на аутентичных фольклорных образах и мотивах). Внутренние связи оказываются еще глубже, если учесть интерес В. Шишкова к *типу героя-праведника* – интерес, почти исключительный для литературы 1930-х гг. и принципиально важный для «деревенской прозы» 1970-х (В.Распутин, Ф.Абрамов и др.).

В выбранном нами аспекте наиболее интересен первый том романа, посвященный путешествию молодого купца Прохора Громова по таежной реке и его отношениям с «роковой красавицей» Анфисой. В изображении нравственно-психологической коллизии ощутима традиция Ф. Достоевского; хорошо угадывается и конкретный «литературный праисточник» – роман «Братья Карамазовы». Второй том, действие которого разворачивается накануне революции, кажется нам художественно более слабым и гораздо менее интересным с точки зрения мифопоэтики.

Проклятый клад и мертвая шаманка. Фольклорные мотивы. Говоря о генезисе центральных мифологических образов и сюжетов, необходимо отметить их принадлежность *к двум этническим культурам – эвенкийской* (образ тунгусской шаманки) и *русской* (народно-православные мотивы, многие из которых связаны с образами персонажей-праведников).

Большинство мифологических мотивов сконцентрировано вокруг образа главного героя – Прохора Громова. Эволюция его характера обусловлена в романе различными факторами.

1) Социальный: герой принадлежит к «классу эксплуататоров» – купцов (влияние соцреалистической парадигмы).

2) Психологический: предпосылки трагического финала заложены в самом характере. Индивидуализм, сила, практичность, большие амбиции заставляют бросить вызов «предельным» силам, что сближает героя с типом «сверхчеловека» (влияние поэтики модернизма (Л.Андреев) и романтизма (ранний М. Горький и др.)).

3) Генетический, *отчасти мифологизированный*: над героем довлеет «сила рода». Дед Прохора был разбойником и убийцей, и писатель не раз подчеркивает, что внешностью и «натурой» герой пошел в него. Во 2-ом томе эта мысль выражена прямо и звучит как авторский приговор: «Иначе и быть не могло. Потому что нашего Прохора родил Петр Данилыч, развратник и пьяница. Петра же Данилыча родил дед Данило, разбойник. Яблоко, сук и яблоня – все от единого корня, из одной земли…» [Шишков 1979: 534] (здесь и далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц).

Отметим, что идея рода, родовой памяти – как в губительном, так и в благотворном ее воздействии – позднее актуализируется в «деревенской прозе». Она ощутима в тетралогии «Братья и сестры» Ф.Абрамова, в некоторых повестях В.Астафьева и В.Распутина. Силой, во многом определяющей логику развития характеров, «родовая память» становится в «вазицком цикле» В.Личутина, внутренний сюжет которого строится на «роковых пересечениях» двух старинных поморских родов.

4) *Собственно мифологический* фактор: влияние «проклятого клада». Дед-разбойник открывает местонахождение своего клада сыну, взяв с него обе-

© С.Ю.Королёва, 2009

щание, что на эти деньги будет построена церковь. Сын нарушает обещание, данное умирающему, и магическая сила клада обращается против него и Прохора (мотив «губительного золота»). Таким образом, страшный финал молодого героя: убийство любимой женщины, отказ от отца, массовый расстрел рабочих, медленное сумасшествие и самоубийство – оказывается как бы предрешенным (влияние фольклорно-мифологической системы).

В художественном мире романа важную роль играет также *сюжет встречи с мертвой шаманкой*, которая является мужчинам и губит их. Впервые герой узнает о ней от проводника Фаркова. Ситуация и стиль рассказа соответствуют бытованию фольклорной несказочной прозы: Прохор слышит «страшную историю», рассказанную «к слову», т.к. скоро им предстоит проплывать мимо могилы шаманки: «Значит, стояло зимовьё… И жил там старик Антип, а невдалеке от зимовья похоронена тунгуска… Вот она вставала по ночам из своей могилы и пошаливала по тайге, очень всех пугала… (с.36).

Однако далее из *фольклорно-этнографической плоскости сюжет о шаманке переходит в плоскость романтическую* и получает своеобразную авторскую интерпретацию: мифологическая героиня, обычно несущая смерть, влюбляется в отважного юношу, спасает ему жизнь и пытается предостеречь от неверных решений. В сцене, когда шаманка впервые приходит к герою, использован возвышенно-поэтический стиль описания, нехарактерный для фольклора: «Брось меня в костер твоего сердца, утопи меня в горячей своей крови, тогда я оживу…» (с.58–59). Позднее возникает романтический мотив *двойничества*: в «мифологическом измерении» романа шаманка Синильга оказывается своеобразным двойником Анфисы, встреча с которой также становится для героя роковой. Когда Прохор принимает решение жениться на богатой невесте, Анфиса приходит к нему в костюме шаманки; в то же вечер невесте видится Синильга и предупреждает, что свадьба не принесет счастья. Накануне преступления голос шаманки тщетно пытается удержать Прохора от убийства возлюбленной.

Характеризуя мифопоэтику «Угрюм-реки», важно отметить, что в художественном мире романа образ шаманки предстает как реально существующий. Так, сюжет путешествия героя по таежной реке заканчивается его *чудесным спасением*: кто-то останавливает нож слуги-черкеса, который в отчаянии хочет убить юношу и себя, чтобы избежать голодной смерти. Автор не только не дает никакого рационального объяснения этому происшествию, но и усиливает мифологическую интерпретацию спасения героя. Мать Прохора, желая узнать о судьбе сына, обращается к тунгусскому шаману Гирманче (описание их разговора и камлания, обладающее высокой этнографической точностью и художественной достоверностью, относится, как нам кажется, к числу наиболее удачных сцен в романе). Во время обряда шаман «встречает» мертвую Синильгу и пытается вернуть ее в гроб, а позднее сообщает матери, что ее сын жив, т.к. его спасла шаманка. Тунгус ошибается, предсказывая судьбу черкеса, однако эта деталь (вызванная, по-видимому, уступкой литературным требованиям времени) не в силах принципиально изменить соотношение реалистического и мифологического в сюжете «таежного путешествия».

Гордыня и смирение. Христианские мотивы в романе. С образом главной героини Анфисы также связан ряд мифологических мотивов, хотя и не столь явных. Героиня часто называет себя *ведьмой*, что служит, скорее, выражением ее внутреннего душевного хаоса и «роковой» красоты, губительной – помимо воли – для окружающих (ср. отношения Анфисы с Прохором, его отцом, ссыльнопоселенцем Шапошниковым, в комически сниженном варианте – с Ильей Сохатых и др.). Перед гибелью героине снятся сны, предсказывающие смерть. Во 2-ом томе выяснятся, что Анфиса – ребенок старца Назария и староверки Агнии, спасавшейся в скиту, т.е. «плод греха». Так постфактум губительная красота героини получает дополнительное, собственно религиозно-мифологическое объяснение.

Как нам кажется, в нравственно-психологической коллизии романа и ее решении проявляется *столкновение логики двух различных художественных систем*: классической XIX в. и советской 1920–30-х гг. В конце жизни герой понимает, что финал его не был бы столь плачевен, если бы он остался верен любви и женился на «роковой» Анфисе (ср. отношения Грушеньки и Мити Карамазова у Достоевского). Союз двух непростых характеров, прошедших через страдания и взаимные мучения, постепенно мог прийти от разрушительной страсти к сострадательной любви, пусть и далекой от идиллии, но все же более гармоничной и очистительной (влияние христианских идей). В то же время, исходя из логики соцреализма, у героя–индивидуалиста, купца и заводчика, в принципе не может быть иного финала, кроме полного нравственного краха. Таким образом, *шанс, который оставляет герою классическая система* (1-ый том), *заведомо не может быть использован, исходя из логики соцреализма* (2-ой том). Все это обуславливает внутреннюю противоречивость романа, художественную неравноценность его частей (2-ой том кажется сконструированной более рассудочно, что проявляется также в судьбах Нины, Протасова и других персонажей).

Ряд образов и мотивов романа восходит к христианским религиозно-мифологическим представлениям. Так, жена героя Нина – «богоданный ребенок» (что, однако, никак проявляется в ее судьбе). Опираясь на реалии не только церковно-канонической, но и простонародной православной культуры, В. Шишков создает в «Угрюм-реке» целый ряд персонажей, относящихся к типу *героя-праведника.* В начале путешествия Прохор встречает слепорожденного Павла, который предсказывает исход его предприятия: «Начало хорошее, середка кипучая, а кончик – о-ё-ёй!..» (с. 23) – неверное по отношению к таежному путешествию, это предсказание касается жизненного пути героя в целом. В образе слепца Павла есть, однако, момент комического снижения: после ярмарки Прохор находит его

мертвецки пьяным, с толстым поповским котом, спящим на груди.

Особенно интересными представляются нам образы *местнопочитаемых старцев* в романе. Так, в пути герой встречает двух «почтенных стариков» братьев Сунгаловых. Старший, столетний казак Микита, поддерживает решимость Прохора продолжать поход, а затем дает ему деньги на поминки: «В Покров умру… Матерь моя приходила за мной: “В покров, говорит, я тебя, сынок, покрою, приготовьсь”» (с. 66). Отметим, что знание о предстоящей смерти – одна из типичных черт героя-праведника (она встречается, к примеру, в рассказе «Живые мощи» И. Тургенева, в повестях В. Личутина, в «Последнем сроке», «Прощании с Матерой», «Избе» В. Распутина). Сны, в которых кто-то из умерших родственников предупреждает о скорой смерти, традиционны также для народной культуры. В романе В. Шишкова накануне жизненного перелома Прохор оказывается на могиле праведника Микиты, где чувствует «щемящую тревогу, большой вопрос самому себе» (с. 182).

Одно из центральных мест в романе принадлежит образам двух старцев из Медвежьей пади. Почти этнографическая точность в изображении их жилища, а также ряд оригинальных деталей в описании внешности и быта позволяют предположить, что у образов Назария и Анания могли быть реальные прототипы (старики держат в избушке множество кошек; один из них – «рослый, под потолок, чернобородый старец» и т.д.). В первой части романа старцы отказываются отвечать на вопрос Петра Громова о сыне, посланном им на верную смерть. Много позднее у них спасается сам Прохор, сбежавший со своего завода после расстрела рабочих.

Пребывание Прохора у праведных старцев-отшельников представляется нам одной из наиболее интересных сюжетных ситуаций романа. В. Шишков изображает попытку нравственного возрождения героя, обреченную на неудачу из-за непомерной гордыни Прохора. Отметим, что в данном случае невозможность духовного исцеления объясняется писателем именно с *религиозных православных* позиций и демонстрирует глубокое понимание внутренних психологических процессов, происходящих в душе героя-индивидуалиста. Непроницаемый для христианских ценностей, Прохор не способен к переменам (как ранее его отец), поэтому пребывание у праведных старцев кажется ему пустой тратой времени и переходит в своеобразный психологический поединок с ними. Герой не верит в ценность смиренно прожитой жизни; обладая волевым характером, он не находит в себе сил держать пост и какое-то время малодушно врет старцам. Наконец Прохор откровенно провоцирует их – и получает неожиданный отпор, обнаруживающий духовное превосходство «жалких стариков».

Образ праведника Назария возникает также в одной из последних глав романа. Схоронив товарища, он приходит в город, где в разговоре с инженером Протасовым неожиданно обнаруживает собственную гордыню – претензию на святость. Поведение старца сводит на нет его подвижничество, обнаруживает иллюзорность и тупиковость духовного пути, связанного со смирением и аскезой. Однако подобная эволюция образа выглядит искусственной, поскольку никак не подготовлена предшествующими сценами романа; на наш взгляд, она во многом определяется цензурными соображениями – требованиями советской прозы 1930-х гг. Несмотря на это, невозможно не заметить глубокий интерес и уважение В. Шишкова к реалиям народной религиозной культуры; образы героев-праведников выписаны им талантливо и с очевидной симпатией, которую не отменяют элементы комического снижения.

Как уже говорилось, 2-ой том «Угрюм-реки» представляется нам художественно более слабым. Это касается и мифопоэтики романа: фантастические образы и мотивы характеризуют здесь болезненное состояние героя, становятся частью его галлюцинаций, переходя тем самым в *отвлеченно-рациональную* плоскость. Утяжеляет восприятие текста и эклектичное, зачастую избыточное сочетание мотивов из разных мифологических систем (на грани сумасшествия герою видится черт, черный человек, буддийский лама-бодхисаттва и пр.).

Несмотря на это, роман «Угрюм-река» имеет серьезное историко-литературное значение. Это одно из тех произведений, где закладывается мифопоэтическая основа «сибирского текста» (которая получит дальнейшее развитие в «деревенской прозе» 1960–70-х гг.). Несколько позднее в сказах П.Бажова актуализируется уральская мифология, а в прозе Б.Шергина – поморская. Таким образом, в советской литературе В.Шишков стоит у истоков важной литературной тенденции – создания мифопоэтической системы, воплощающей самосознание региональной культуры.

Список литературы

Николаева С. Возродить интерес к наследию автора «Угрюм-реки» // Тверские ведомости. 2008. 10 октября.

Редькин В.А. Вячеслав Шишков: новый взгляд. Тверь, 1999.

Шишков В.Я. Угрюм-река: Роман. Пермь, 1979.

Е.С.Седова (Челябинск)

«ПРИВИДЕНИЯ» Г.ИБСЕНА И «СВЯЩЕННОЕ ПЛАМЯ» С.МОЭМА: ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ

Проблема типологических связей в творчестве двух драматургов – норвежца Ибсена и англичанина С.Моэма – проявляется на разных уровнях: жанра, тематики и проблематики, характерологии, стиля. Писателей роднит обращение к актуальным проблемам социального, морально-этического, психологического и философского толка. Судьба каждого героя вписывается художниками в общечеловеческий контекст. На типологическое сходство между Ибсеном и Моэмом указывают некоторые исследователи: Дж.С. Филден, А.А.Гозенпуд, Ю.И.Кагарлицкий, В.М.Паверман. Многие из них сходятся в суждении о том, что «ибсенизм» Моэма заключается в при-

© Е.С.Седова, 2009

стальном внимании к женской теме. Отсюда большое разнообразие женских образов на страницах ибсеновских и моэмовских пьес. В критических работах вышеназванных ученых несколько пунктирно обозначены параллели между героиней драмы Г.Ибсена «Кукольный дом» (1879) Норой Хельмер и персонажами таких произведений Моэма, как: Нора Марш («Земля обетованная», 1913), Элизабет Чампьон-Чини («Круг», 1919), Констанс Миддлтон («Верная жена», 1926) и Чарлз Баттл («Кормилец», 1930). Поясним, персонаж-мужчина попадает в этот список не случайно: по замечанию Дж.С.Филдена, в «Кормильце» Моэм переписывает драму «Кукольный дом», «адаптируя» ее для XX в. и «звонит в освободительный звонок для мужей, которые стали в своих семьях ломовыми лошадями (pet-workhorse husbands)» [Fielden 1961: 149]. Основанием для обозначенной типологии характеров является интересующая обоих драматургов проблема становления личности, обретение ею внутренней свободы и независимости. Заметим, что подробного сравнительно-сопоставительного анализа произведений в критике не обнаружено. Есть лишь указания на существующие параллели, но без развернутой аргументации (см. об этом в источниках: [Fielden 1961: 149], [Гозенпуд 1967: 70], [Кагарлицкий 1985: 225, 227], [Паверман 1997: 44, 50, 91]). То же можно сказать и о драмах «Привидения» Ибсена и «Священное пламя» Моэма, о «соприкосновении» которых есть небольшой комментарий В.М.Павермана в монографии «Драматургия В. Сомерсета Моэма» [Паверман 1997: 100]. Нам представляется интересным более подробно рассмотреть проблему типологии пьес Г.Ибсена «Привидения» (1881) и С. Моэма «Священное пламя» (1928).

Первое, что обращает на себя внимание – внешнее сходство ситуаций: страдающая мать возле безнадежно больного сына, но дается разная их интерпретация. Если в «Священном пламени» миссис Табрет пресекает мучения калеки-сына, то в «Привидениях» фру Альвинг поставлена перед нравственным выбором (быть или не быть «преступницей»?), хотя обе возможности для нее одинаково трагичны. Произведения могут быть рассмотрены как философско-психологические драмы. Их объединяет глубина психологического звучания, постановка нравственных, этических и философских проблем, таких как: видимости и сущности, личности и общества, прошлого и настоящего, расплаты за грехи отцов, прошлые ошибки и пр. («Привидения»); проблема жизни и смерти, эвтаназии, прошлого – настоящего – будущего, молодого и старшего поколений, иллюзорности жизни и пр. («Священное пламя»). Разница в том, что у Ибсена, в отличие от Моэма, преобладающей является социальная тенденция в произведении, связанная с критикой современности, норм и догм общепринятой морали, религии и т.д. В пьесе Моэма основной акцент сделан на характере взаимоотношений героев, истинная суть которых раскрывается в открытом противостоянии сторон в ходе расследования причин внезапной смерти главного героя – Мориса Табрет. Неожиданное происшествие заставляет всех «сесть и поговорить», что в итоге 1) вскрывает давно зревший внутренний психологический конфликт между няней Вейлэнд и женой Мориса Стеллой (няня обвиняет Стелу не столько в убийстве мужа, сколько в том, что она лишила ее смысла жизни: Морис был для нее «ребенком, другом, любовником и богом». Причина ненависти няни Вейлэнд в том, что она видит в Стелле соперницу и ревнует ее к Морису как к мужчине. Ревность Стеллы несколько другая – «собственническая»); 2) обнаруживает скрытые до этого любовные треугольники (Морис – Стелла – Колин; Стелла – Морис – няня Вейлэнд); 3) раскрывает тайны дома Табрет (из прошлого: предыстория отношений Стеллы и Мориса, брак которых был основан на страсти, а не на любви; давнее увлечение миссис Табрет молодым офицером; в настоящем: любовная связь Колина и Стеллы, которые скоро станут родителями). Т.о., драма Моэма в жанровом отношении сложнее ибсеновской и представляет собой синтез жанров: детектива, мелодрамы и философско-психологической драмы. Следует отметить, что детективный сюжет идет дальше простого выяснения, *кто* виноват: писателю важно посмотреть в глубь вещей и событий, выяснить, *причины* содеянного. Здесь можно согласиться с Ю.Кагарлицким, который полагает, что «Священное пламя» было «попыткой создать своего рода философский детектив, где бы решался вопрос о том, что важнее – жизнь или счастье» [Кагарлицкий 1985: 230]. И действительно, смерть Мориса заставляет задуматься и над тем, и над другим.

Центральными персонажами в драмах обоих драматургов становятся образы матерей: Элене Алвинг и Милдред Табрет. Прошлое героини Моэма менее трагично, нежели героини Ибсена. Через год после свадьбы Элене, бросив распутного мужа, бежала к любимому человеку – пастору Мандерсу, который заставил ее «смиренно нести крест», проявить покорность по отношению к общепринятым нормам религии и морали. Фру Алвинг согласилась вернуться к нелюбимому супругу – и именно результатом этого ее отказа от борьбы и явилось рождение неизлечимо больного сына в силу дурной наследственности. Попытки матери скрыть от всех распутную жизнь камергера Алвинга привели к тому, что она рано отослала сына из дому, оставила его в неведении о подлинном характере отца, тем самым ускорив процесс разрушения здоровья своего ребенка. Болезнь Освальда (“vermoulu”, червоточина в сердцевине, спровоцировавшая разжижение мозга) – результат столкновения героя с силами зла («Грехи отцов падают на детей» [Ибсен 1958: 504]). В драме Моэма страдания Мориса – следствие случайного стечения обстоятельств (авиационная катастрофа). Детство Колина и Мориса не было омрачено разлукой с семьей, неведением об истинном характере их отца и пр. У их матери, как и у фру Алвинг, тоже есть тайна: когда-то она была безумно влюблена в молодого офицера, работавшего с ее мужем в полиции (как догадывается читатель, это майор Ликонда, давний друг семьи Табрет), но не поддалась любви. Прошлое Милдред овеяно романтикой, в то время как история Элене представлена

более чем реалистически: героиня вынуждена была подчиниться обстоятельствам, согласившись «смиренно нести крест» –жить с нелюбимым мужем. Ее трагедия в том, что она чувствует собственную ответственность, она подчиняется общепринятому и вскоре разочаровывается. Миссис Табрет, напротив, не жалеет о своем решении остаться с супругом. Ее рассказ о прошлом имеет аналогию в настоящем – связь Колина и Стеллы – с той разницей, что Стелла, в отличие от Милдред, свернула с пути добродетели, на что у нее были свои причины: она никогда не любила Мориса, у них не было детей и, наконец, она не ощущала себя желанной женщиной. В настоящем героев пьесы «Священное пламя» нет «привидений» из прошлого. Рассказ миссис Табрет важен в том плане, чтобы подчеркнуть принципиальную разницу между ее ситуацией и ситуацией Стеллы и Колина: «Я сопротивлялась и поэтому знаю, что такое боль. Я чувствую, что я имею право простить тех, кто был менее добродетельным или, возможно, более мужественным, чем я» [Maugham 1955: 304].

В драме Моэма нет того трагизма, который показывает Ибсен, чьи герои оказываются во власти «привидений» – из прошлого и настоящего. Весь мир для фру Алвинг оказывается заполненным пережитками старого, которые душат все живое. «Выходцев с того света» она видит повсюду (в газетах, догматах церковников и т.д.). Первое «привидение» является в виде курительной трубки отца, которую нашел Освальд; затем в виде порции портвейна чуть большей, чем ему позволено; и, наконец, в попытке молодого Алвинга соблазнить служанку Регину, которая оказывается его сестрой. Отсюда смысл названия пьесы – отражение прошлого в настоящем. Ошибка Элене (и как следствие – трагедия) в покорности, нежелании идти «против течения». Гибелью сына она расплачивается за капитуляцию перед «привидениями», когда внешнее благополучие и «успокоенность» на самом деле скрывают мучительное существование и «замаскированную пропасть». Героиня оказывается перед лицом страшного выбора: выполнить или не выполнить мольбу Освальда и помочь ему уйти из жизни. Финал пьесы открытый. По верному замечанию В.Адмони, «пьесы Ибсена кончаются там, где только начинается настоящая, окончательная борьба, где должно произойти подлинное испытание сил героя, то есть там, где могла бы начаться еще одна новая пьеса» [Адмони 1956: 203].

В пьесе Моэма образ матери лишен величия фру Алвинг. Милдред сама отравила сына, чтобы избавить его от физических и нравственных страданий и даровать счастье молодым Стелле и Колину, которые собираются стать родителями. Между миссис Табрет и Морисом был давний уговор, согласно которому она поможет сыну уйти из жизни, если он почувствует, что его жизнь стала невыносима. Решение прекратить страдания Мориса именно сейчас Милдред приняла самостоятельно, когда поняла, что если он утратит иллюзию преданности и любви Стеллы, то потеряет все. Требовать от невестки самопожертвования она не могла, т.к. Стелла сделала все возможное для супруга: «Это была прекрасная иллюзия, которую он лелеял. Я любила его настолько сильно, чтобы позволить однажды разрушить все это. Я дала ему жизнь, я же ее и забрала. < … > Он был предан своим иллюзиям до конца» [Maugham 1955: 317-318]. Здесь также, как и в драме «Привидения», скрывается противоречие между внешним и внутренним. Отличие в том, что Ибсен переносит действие в социальный план и раскрывает проблему внутреннего неблагополучия современной действительности; Моэм углубляется в вопросы психологические: он сосредотачивает внимание на внешнем и внутреннем состоянии своего героя, который сломлен и переживает свою беспомощность и неудовлетворенность, скрывая это от окружающих. Смысл названия драмы (“The Sacred Flame”) заключается в том, что священное пламя – это символ человеческой жизни вообще. Flame – это и огонь, и пламя, и горение, и яркий свет (что можно соотнести с человеческой душой), и пыл, и страсть. Всю ответственность за «задувание» священного пламени Мориса взяла на себя миссис Табрет. Проблема преступления и наказания решается драматургом в гуманистическом ключе: Милдред оправдана, т.к. ее преступление было совершено во имя любви к сыну и ради будущего Стеллы и Колина ценой собственного тотального одиночества. Финал пьесы Моэма, в отличие от драмы Ибсена, не столь трагический и отличается завершенностью.

Говоря о композиции сопоставляемых нами драм, следует отметить наличие *элементов* аналитической структуры в «Священном пламени» (тайны дома Табрет). Моэм строит сюжет своего произведения «стереоскопически», разворачивая его на глазах у зрителя и читателя (в этом проявляется эстетическое требование художника к драме). Пьеса Ибсена, напротив, представляет собой совершенный образец драмы с аналитической структурой, итогом которой является постепенное обнаружение тайн, их «вторжение» и тесное переплетение с настоящим, раскрытие истинного положение вещей. Подобное раскрытие-осмысление чаще всего происходит в форме диалога, как бы подытоживающего в углубленном анализе все, что было пережито и постигнуто героями, их подлинное и до известной степени неожиданное переосмысление своей прежней жизни и самих себя. В пьесе Моэма диалоги также занимают важное место (герои обсуждают проблемы философского, морально-этического свойства). Новаторство Моэма заключается в том, что драма «Священное пламя» была неким экспериментом писателя в области сценического диалога. Его персонажи говорили «литературно», «как если бы они могли подготовиться к этому заранее и умели выражать свои мысли точным и чистым языком» [Моэм 1992: 232]. Причиной тому является желание автора через речевую характеристику полнее раскрыть характеры.

Таким образом, проблема типологии произведений Г.Ибсена «Привидения» и «Священное пламя» С.Моэма проявляется через 1) внешнее сходство ситуаций, но их различное внутреннее «наполнение»; 2) интерес к женской теме (образы матерей, а

также дополнительно у Моэма представлены сложные характеры Стеллы и няни Вейлэнд); 3) обсуждение на страницах пьес вопросов социального (больше у Ибсена, нежели у Моэма), морально-этического, психологического и философского толка; 4) обращение к жанру драмы (социально-психологическая драма «Привидения»; синтез жанров детектива, мелодрамы и философско-психологической драмы в «Священном пламени»); 5) наличие элементов аналитической композиции и новаторский «литературный» диалог в произведении Моэма. Несмотря на сходства и различия, рассматриваемые нами пьесы отражают актуальные проблемы общечеловеческого свойства и сложный мир межличностных отношений.

Список литературы

Адмони В. Генрик Ибсен. М., 1956.

Гозенпуд А. Моэм // Гозенпуд. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. Л.; М.: Искусство, 1967. С. 65–74.

Ибсен Г. Привидения // Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1956–1958. Т. 3.

Кагарлицкий Ю.И. Моэм // История западноевропейского театра. Т. 7. М.: Искусство, 1985. С. 215–232.

Моэм У.С. Сплошные прелести. Подводя итоги. Рассказы. Томск, 1992.

Паверман В.М. Драматургия В. Сомерсета Моэма. Екатеринбург: УрГУ, 1997.

Fielden J.S. The Ibsenite Maugham // Modern Drama. Vol. IV. September, 1961. № 2. P. 138–151.

Maugham W.S. The Sacred Flame // Maugham W.S. The Collected Plays. L., 1955. Vol. 3.

А.А.Косарева, Н.М.Мухина (Екатеринбург)

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ И АНГЛИЙСКАЯ ПАНТОМИМА В РОМАНЕ Г.К.ЧЕСТЕРТОНА «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ ЧЕТВЕРГОМ»

Английская пантомима появилась в 1716 г., в результате синтеза английской и итальянской театральных традиций [Хайченко 2006]. А в 1874 году родился Гилберт Кит Честертон, с детских лет полюбивший этот жанр. Когда писатель был ребёнком, без пантомим – пьес-сказок с участием Арлекина, Коломбины, Панталоне и других персонажей, позаимствованных английским театром у итальянской комедии дель арте – не обходилось ни одно рождество: английские дети конца девятнадцатого века буквально выросли на рождественской арлекинаде.

Став взрослым, Честертон превратился в заядлого театрала, и любовь к театру оказала огромное влияние на его литературное творчество: театральность свойственна абсолютно всем произведениям писателя. В рассказах и романах Честертона происходящее очень часто сравнивается с театральным действом, а актёры становятся главными героями.

В романе «Человек, который был Четвергом» Честертон создал своего рода кукольный театр.

Главная сюжетная линия романа связана с Центральным Советом Анархистов, который состоит из семи человек, зовущихся по дням недели: Понедельник, Вторник, Среда, Четверг, Пятница, Суббота и Воскресенье. Воскресенье является Председателем Совета Анархистов. По ходу действия выясняется, что все шесть «дней недели» кроме Воскресенья – переодетые полицейские-философы, которые не поддерживают анархию, а сражаются с ней. До самого конца романа сыщики убеждены, что Воскресенье – злодей, который уничтожит мир, если его не остановить. Но в итоге, к всеобщему изумлению, выясняется, что Воскресенье – их непосредственный начальник: загадочный глава полицейских-философов, лица которого никто никогда не видел. Истинным анархистом оказывается лишь Люциан Грегори – персонаж, мечтавший занять пустующее в Совете место Четверга, но так и не воплотивший эту мечту в жизнь. В статье «Феномен “авторского присутствия” в романах Г.К.Честертона “Человек, который был Четвергом” и “Жив-человек”» [Косарева 2008] мы доказали, что в образе Воскресенья Г.К.Честертон запечатлел самого себя и, таким образом, стал своего рода кукловодом. Так сбылось давнее желание писателя стать драматургом театра деревянных и картонных марионеток. В эссе «Кукольный театр» Честертон признавался: “Если я попаду в другой, лучший мир, я надеюсь, у меня будет время заняться как следует кукольным театром. И ещё я надеюсь, что тогда мне отпустят хоть немного сверхчеловеческой силы, без которой не поставишь толком и одну кукольную пьесу» [Честертон 2008: 451].

Театральная обстановка создаётся уже в первых строках первой главы романа: «Так и только так можно было смотреть на занимающее нас предместье – не столько мастерскую, сколько хрупкое, но совершенное творение. Вступая туда, человек ощущал, что попадает в самое сердце пьесы» [Честертон 2006: 26].

Итак, пьеса образует сюжет романа. В этой пьесе семь актёров. На первый взгляд, каждый персонаж играет три роли: роль сыщика, анархиста и архангела (в случае с Люцианом Грегори третья роль – роль Сатаны).

Однако при внимательной работе с текстом мы обнаруживаем у каждого из персонажей и четвёртую роль. Выясняется, что под маской Воскресенья скрывается сам Честертон, а остальные персонажи – прямые потомки героев итальянской комедии дель арте и английской пантомимы.

Рассмотрим образы главных героев.

Понедельник, секретарь Центрального Совета Анархистов, – остроумное воплощение дельартовской маски Педролино, который больше известен в России под своим французским именем – Пьеро.

Посмотрим на описание Понедельника глазами Сайма:

«…Человек этот ничем не отличался, он был в обычном фраке и цилиндре, в петлице у него алел цветок. Сайм приблизился к нему, он не шевелился; и только вблизи Сайм разглядел в слабом утреннем свете тонкое, бледное лицо. <…> Нельзя стоять неподвижно, когда к тебе подходят вплотную, а он стоял словно восковая фигура и был примерно так

© А.А.Косарева, Н.М.Мухина, 2009

же неприятен. <…> Наконец Сайм достал из кармана мандат и развернул его перед скорбным строгим лицом. <…> У безмолвной реки стоял безмолвный человек с тонким точёным лицом. И вдруг, словно завершая страшный сон, это лицо перекосилось. Перекосилось оно на миг и снова стало правильным и печальным» [Честертон 2006: 54].

Сравним это описание с описаниями Педролино, которые дают западные исследователи комедии дель арте.

В книге «Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte» Мэл Гордон пишет, что маска Педролино – это его белая кожа [Mel Gordon 1983: Pedrolino]. В книге «Commedia dell'arte: A Scene-Study Book» на это указывает и Бэри Ролф: «Его маска – напудренное белое лицо» [Bari Rolfe 1977: Pedrolino].

Мэл Гордон также пишет, что Педролино бывает безмолвным, что, однако, не мешает ему быть энергичным и иногда подражать Капитану [Mel Gordon 1983: Pedrolino].

Джон Рудлин отмечает, что Педролино по натуре одиночка, никогда не участвующий в безумствах окружающих и никогда не теряющий чувства собственного достоинства [John Rudlin 1994: Pedrolino].

Все вышеперечисленные характеристики Педролино полностью совпадают с внешними и поведенческими характеристиками Понедельника: бледного, печального, неразговорчивого, одинокого, но при этом энергичного и умеющего командовать.

Вторник, имеющий помимо клички ещё и фальшивую фамилию – Гоголь, воплощает маску Дзанни.

Рассмотрим описание этого персонажа:

«Только один из них выделялся с первого взгляда: хоть кто-то здесь был привычным уличным динамитчиком. Как и все, он носил атласный галстук и сверкающий воротничок, но над воротничком торчала мятежная, бунтарская голова. Из-за спутанной, как у скайтерьера, чащи волос выглядывали скорбные глаза русского крепостного. <…> Звали его, кажется, Гоголем, а в круге дней – Вторником, и родом он был из Польши. Взор его и речи отличались неизлечимой скорбью, и он не мог играть весёлую роль, навязанную Председателем. Когда Сайм вошёл, Воскресенье…как раз подшучивал над тем, что Гоголь никак не научится пристойности» [Честертон 2006: 57].

Гоголь порывист в речах и жестах, говорит с сильным акцентом и совершенно неспособен к конспирации.

Сравним этого персонажа с маской Дзанни.

Главная внешняя черта, роднящая Дзанни и Гоголя – это длинный нос [John Rudlin 1994: Zanni]. Скорее всего, именно длинный нос потомка Дзанни натолкнул Честертона на мысль назвать Вторника Гоголем. Джон Рудлин пишет, что Дзанни находится «на дне неофициальной иерархии» персонажей дель арте и представляет собой «вечного горемыку», «лишённого собственности рабочего-иммигранта». Дзанни «всегда торопится», «кажется нервным», «все его реакции эмоциональны», у него «громкий», «грубый» голос, а его руки и голова находятся «в постоянном движении». Рудлин также отмечает, что Дзанни «безграмотен», «неотёсан» и «не обладает самосознанием». В плане сопоставления Дзанни с Гоголем для нас важно и то, что Дзанни «не терпит дисциплины и власти, но очень верен» и всегда становится «главным источником» неразберихи, замешательства [John Rudlin 1994: Zanni].

Мы снова видим полное совпадение внешних и поведенческих черт неотёсанного польского иммигранта Гоголя и Дзанни.

Прототипом главного героя романа, Гэбриела Сайма (Четверга), является Лелио комедии дель арте.

Джон Рудлин пишет, что Лелио всегда «одет по последней моде», «молод и привлекателен» [John Rudlin 1994: Lelio]. Дюшарт отмечает, что помимо того, что Лелио – «франт и денди», этот персонаж всегда «немного смешон» [Ducharte 1966: Lelio]. Важно и то, что Лелио всегда сидит, положив ногу на ногу [Tim Shane 2001: Lelio].

Приведём несколько цитат, прямо указывающих на сходство Сайма с Лелио:

1) «Сайм расхохотался, пожалуй, слишком громко для столь безупречного и даже щеголеватого джентльмена» [Честертон 2006: 30].

2) «Белокурый и элегантный, он выглядел странно и призрачно в сверкающей аллее смерти» [Честертон 2006: 35].

3) «Когда Грегори распахнул двери, красный подземный свет осветил Сайма, который продолжал невозмутимо курить, положив ногу на ногу, и волосы его были аккуратны как всегда» [Честертон 2006: 34].

4) «Повинуясь инстинкту сословия, он подошел к высокому зеркалу, чтобы поправить галстук или пригладить волосы» [Честертон 2006: 133].

Мы видим, что внешний вид и манеры Сайм унаследовал от Лелио. И, так же как и Лелио, Сайм порой смешон своей манерностью.

Итак, мы видим, что Понедельник, Вторник и Четверг полностью соответствуют своим дельартовским прототипам.

Иначе дело обстоит с такими персонажами, как Среда, Пятница и Суббота.

Профессор де Вормс (Пятница) лишь отдалённо напоминает Умного Дзанни комедии дель арте, а маркиз де Сент-Эсташ (Среда) и доктор Булль (Суббота) – по сути, лишь ассоциируются с Турецким рыцарем и Доктором английской пантомимы. Маркиз похож на Турецкого рыцаря внешне: «…что-то царственное было и в звериной его небрежности, и в пламенном взоре, и в гордой голове, темневшей на светлом пурпуре волн. Однако то был не христианский король, а смуглолицый деспот, то ли греческий, то ли азиатский, из тех, что в прошлые дни, когда рабство казалось естественным, смотрели сверху на Средиземное море, на галеры и на стонущих рабов» [Честертон 2006: 92]. Доктор Булль – сыщик, изображающий доктора, что и роднит его с доктором-шарлатаном английской пантомимы.

С большей определённостью мы можем говорить о Розамунде и Люциане Грегори.

Внешнее сходство с Коломбиной и Арлекином им придают рыжие волосы. Характеры этих персонажей также сходны с характерами этих дельартовских персонажей. Грегори – единственный «истинный анархист» [Честертон 2006: 138] – родственник непоседливого хулигана-Арлекина, а рассудительная мудрая Розамунда – двойник Коломбины, которая, как пишет Джон Рудлин, – «единственный здравомыслящий персонаж в комедии дель арте» [John Rudlin 1994: Colombina]. В книге «The Italian Comedy» Пьер Луи Дюшарт отмечает, что Коломбина является «постоянным другом и компаньоном Арлекина» и «вечно влюблена» [Ducharte 1966: Colombina] в Лелио, что также согласуется с сюжетной канвой романа «Человек, который был Четвергом»: Розамунда – заботливая сестра Грегори, и она влюблена в Гэбриела Сайма, чьим прототипом является Лелио.

Проведённый выше сопоставительный анализ героев романа «Человек, который был Четвергом» и персонажей комедии дель арте подтверждает высокую степень значимости театральности для Честертона. Однако он не даёт ответа на вопрос, для чего же, с какой именно целью этот писатель обращался к итальянской комедии дель арте и английской пантомиме.

Ответ на этот вопрос мы найдём в эссе Честертона «Что такое театр?»:

«Что такое, в сущности, театр? Прежде всего – это праздник. <…> Пьеса может быть весёлой, печальной, бурной, тихой, страшной и нестрашной, но она должна быть праздничной. <…> Театр – это праздник или, как сказали бы теперь, сильная и положительная эмоция» [Честертон 2006: 711].

Персонажи итальянской комедии дель арте несут в себе праздничный, положительный заряд Венецианского карнавала; герои английской пантомимы – олицетворения светлого праздника Рождества. Именно «праздничная» природа этих образов так привлекала Г.К. Честертона и заставляла его наделять своих героев их чертами.

Список литературы

Косарева А.А. Феномен «авторского присутствия» в романах Г. К. Честертона «Человек, который был Четвергом» и «Жив-человек» // Дергачёвские чтения. 2008.

Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. URL: http://hollowpeople.eggnot.com/lib/great-show/

Честертон Г.К. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008.

Честертон Г.К. Человек, который был Четвергом. Возвращение Дон Кихота. Рассказы. Стихотворения. Эссе. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006.

Pedrolino.URL:http://shane-arts.com/commedia.htm

Zanni. URL: http://shane-arts.com/commedia.htm

Lelio. URL: http://shane-arts.com/commedia.htm

Colombina. URL: http://shane-arts.com/commedia.htm.

А.О.Алыпова, Н.С.Бочкарёва (Пермь)

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ А.ТРОККИ «МОЛОДОЙ АДАМ»

Библия как Книга Книг на протяжении вот уже двух тысячелетий является краеугольным камнем многих культур. И хотя с развитием цивилизации и сопутствующим ему научным прогрессом религия уходит на второй план, сознание человека, пусть даже нерелигиозного, но воспитанного на огромной традиционной базе библейской культуры, осознанно или неосознанно отсылает нас к ней.

В XX в. в Европе преобладает атеизм, но вместе с тем возрастает интерес к мифу, в том числе – к мифам библейским. Минимальные сюжетообразующие компоненты библейского текста, повторяющиеся в истории культуры, в мифопоэтике исследуются как мотивы. А.Н.Веселовский под мотивом понимал «формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [Веселовский 1989: 301].

Уже название романа Александра Трокки «Молодой Адам» («Young Adam», 1954) указывает на присутствие в нем библейских мотивов. Примечательно, что название последнего произведения этого автора – «Книга Каина» («Cain's Book», 1961) – тоже обращено к ветхозаветному образу.

«Молодой Адам» – первый роман шотландского писателя и единственное его произведение, переведённое на русский язык. Интерес к творчеству Трокки в целом возрос с появлением одноименного художественного фильма, снятого по этому роману в 2003 г. шотландским режиссёром Дэвидом Маккензи с Эваном МакГрегором и Тильдой Суинтон в главных ролях и признанного лучшим фильмом года на национальном фестивале авторского кино в Эдинбурге.

Образ Адама неразрывно связан с мифом о грехопадении, которому Дж.Фрейзер посвящает целую главу в своей книге «Фольклор в Ветхом завете»: «Вся суть истории о грехопадении, по-видимому, состоит в попытке объяснить смертную природу человека» [Фрейзер 1990: 32]. И эта смертная природа связана с выбором, который был предоставлен людям – стать смертными, но иметь возможность познавать мир чувственно или продолжать вечную жизнь в неведении и невинной инфантильности. Однако такая трактовка этого мифа появляется гораздо позже его создания, сначала это была только попытка объяснить происхождение человека и его смертность.

Для нашей работы важны два основных мотива, проходящие сквозь этот миф и уходящие далее в культуру христианства. Первый – это *мотив изгнания из рая* и *обречения на «вечный труд, горе и смерть»*. Второй – *сладость запретного плода*, которая стала крылатым выражением, именно с акцентом на этой запретности. В своих исследованиях

© А.О.Алыпова, Н.С.Бочкарёва, 2009

Фрейзер обнаруживает, что в первоначальном варианте мифа существовало два древа – Познания (и, возможно, смерти) и Вечной жизни, и запрещено было пробовать плоды только первого из них. То есть второе было свободно для доступа Адама и Евы, по словам самого Бога: «От *всякого* дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрёшь» (Быт. 2:16-17), – но они всё же выбрали древо Познания.

С появлением христианства в мифе о грехопадении возникают новые аспекты. Амброджо Донини отмечает, что в раннем христианстве делается большой упор на *возвращение* обратно *в рай*, который представляется в образе сада, упоминаемого ещё в персидских и иудейских легендах, потому что сад был идеалом для народов, живших в засушливых неплодородных землях [Донини 1989: 104].

Как отмечает Донини, Апостол Павел выделяет из мифа о грехопадении самый главный конфликт христианства – конфликт плоти (смертной и грешной природы человека, которой он обязан своим прародителям) и духа (бессмертия и нравственной чистоты), что возвращает нас к истории с двумя деревьями. В этой трактовке проявляется *мотив вины* – вины всего человечества за грех Адама, первоначальная предрасположенность человека к рабству греха: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю», ибо «я плотян, продан греху» (Римлян. 7: 19, 14).

Развитием мотива вины становится *мотив искупления*, откуда возникает концепция Христа как нового Адама, то есть дающего всем, кто уверует в него, новую жизнь, освобождённую от первородного греха. Физическим олицетворением этого перерождения становится обряд крещения как акт заключения завета с Богом и вступления в новую веру, что предполагает очищение от грехов – с одной стороны, а с другой – смерть для всего мирского, чтобы проложить дорогу к совершенствованию духа. Здесь важен именно аспект *воды* как священной жидкости для этого обряда.

С распространением христианства по Римской империи и латинизацией церкви появляются новые толкования мифа о грехопадении. Так, Тертуллиан утверждал, что «человек несчастен, потому что он унаследовал от Адама его порочную природу, причину всякого страдания [см. Донини 1989: 169]». Согласно теории «традукционизма» (лат. traducere – перемещать, передавать), через акт зачатия новому человеку передаётся душа – и вследствие того, что передача может произойти только через этот акт, возникает *первородный грех*, в котором повинны даже младенцы. Августину все человечество представлялось «ответственным за грехопадение Адама в силу как бы органической порочности, которая передаётся от отца к сыну через зачатие. Поэтому даже в семейной жизни плотское желание – это “похоть”, которая одолевает всю сферу человеческой деятельности и поэтому неуёмно греховна» [там же: 237]. Так возникает мотив *похоти* Адама. Одновременно формируется культ девственности Марии и непорочного зачатия.

Роман Александра Трокки «Молодой Адам» написан под влиянием французского экзистенциализма, в частности повести Альбера Камю «Посторонний» (1940). Повествование ведётся от лица главного героя, который работает грузчиком на барже. И, следуя ходу его мысли, мы погружаемся в мир романа, который Джо видит и описывает или вспоминает. Он воспринимает всё на уровне ощущений и чувств; пытается постичь человеческое существование как уникальную нерасчленённую целостность, что характерно для экзистенциализма. Изначальное, подлинное бытие – это только переживание, что отсылает нас к образу Адама, который, вкусив запретного плода, выбрал Знание и смертность, тем самым получив возможность ощущать мир, воспринимать его чувственно, познавать его эмпирически.

Мотив изгнания из рая появляется в воспоминаниях Джо о Кэти – его бывшей девушке, с которой он провёл вместе три года. Эти воспоминания светлые, полные счастья, что разнится с серым миром канала между Глазго и Лейфом на реке Клайд, по которому плавает баржа. «Я думаю, было время, когда мы были счастливы. Длинными летними днями в коттедже у причала, где мы были совсем одни» [Трокки 2006: 133]. По сути, мотив изгнания как такового, трансформируется здесь в мотив *потерянного рая*, закрепившийся в христианстве на протяжении веков. Но в произведении Трокки, имеющем черты романа о романе, «потеря рая» во многом связана с творческим кризисом героя. Живя с Кэти, Джо пытается писать книгу, поэтому зарабатывать приходится только ей: «“Мне было бы легче, если бы я верила в то, что ты когда-нибудь её допишешь”, – сказала она. “Думаешь, это так просто? Думаешь, надо просто сесть и написать эту чёртову книгу? У меня нет сюжета. Нет героев. Мне не интересна вся эта обычная ерунда. Разве ты не понимаешь? Эта литература – обман. А мне надо начать здесь и сейчас. Я…” “Нет, я не понимаю, – ответила она. – Я не знаю, почему ты не можешь написать обыкновенную книгу, такую, чтобы её поняли люди. Прошло уже восемь месяцев…”» [Трокки 2006: 134]. Заниматься тяжёлым физическим трудом, Джо не перестает читать книги.

Баржа, с которой связана большая часть романа, отсылает нас к образу ковчега как средства спасения (бегства). Пока Джо находится на барже, он чувствует себя защищённым от угрозы, которая над ним нависла. Важен и мотив реки, связанный с библейской историей Адама и Евы – когда бог создавал рай, для орошения садов он пустил по нему реку, которая, выходя из рая, разделялась на четыре, и они уже текли на землю (Быт. 2:10). Таким образом, река Клайд, по которой плавает баржа, – это своеобразный путь из рая, а работа на ней – наказание за грех, который, как выясняется из воспоминаний, совершил герой – невольное убийство Кэти, неразрывно связанное с первородным грехом, потому что она была беременна. Большое значение в романе уделено образу воды, которая практически персонифицируется главным героем. «The water did it» [Trocchi 2003: 13] (дословно – «вода это сделала»), и дальше: «...вода в канале была свидетелем всего

происходящего. Она давила на меня, её звук, её запах» [Трокки 2006: 52].

В языческих мифах (а мифы ветхозаветные тесно с ними связаны) вода, прежде всего, олицетворяется с началом всего сущего – материнским лоном, а отсюда возникает и эротическая метафорика. Культы языческих богинь любви часто связаны с водой – Афродита появляется из морской пены (опять же прослеживается аналогия с материнским лоном), Иштар оживлена водой в одной из легенд (живительная сила воды) [Аверинцев 1980: 240]. Эту метафорику мы наблюдаем и в романе в отношениях Джо и Кэти: «Она всегда боялась воды. Иногда я дразнил её этим, когда мы катались на лодке <…> В такие моменты в ней было больше страсти, чем когда-либо ещё, потому что она не умела плавать, потому что наша эротическая схватка в дрейфующей лодке была для неё делом жизни и смерти» [Трокки 2006: 86].

Вода в этом значении очень тесно связана с *землёй* в языческом понимании её как матери всего живого, что проявляется в образе Эллы, в описаниях её полной плоти, – героиня сравнивается с корнями травы, уходящими в землю, «на ней отпечаток жизни или силы, дающей жизнь» [Трокки 2006: 26]. Также важно, что первый раз герой овладевает ею именно на земле.

Возвращаясь к другим толкованиям мифологемы воды, вспомним о ветхозаветном образе Ионы, с которым связана история погружения во чрево водного чудища и выхода из него, чтобы сообщить о грехе и гневе божьем (Иона 1-4). Этот мотив можно проследить в смерти Кэти – погружении её в воду, тут же поглотившую её целиком, и потом появлении её тела как вести о двух преступлениях – убийстве её и ребёнка. В христианском понимании вода становится символом очищения, перерождения, нового выхода из материнского чрева, что также можно соотнести с Кэти – она через смерть очищается от первородного греха, связанного с актом зачатия ребёнка.

Со смертью Кэти связан и мотив *вины*, проявляющийся в романе с осуждением невинного человека, водопроводчика Гуна, как её убийцы. Джо понимает, что Гун невиновен, но не может оправдать его, не выдав себя, а он уверен, что в таком случае его самого осудят и повесят, не поверив истории о несчастном случае. Джо чувствует себя виноватым перед Гуном, но его мучит мысль о возможном признании. Мы связываем это с мотивом суда как испытания, пройдя которое он сможет очиститься от греха. Суд над Гуном завершает роман, он занимает несколько глав, на протяжении которых Джо колеблется. Наконец, он находит компромисс со своей совестью – пишет анонимное признание, но, естественно, ему не придают никакого значения. «Ставка оказалась в моей руке – моя жизнь, и я знал, что она уже никогда не придёт полностью в равновесие, что Гун проиграл и теперь был полностью во власти тех, кто его приговорил. <…> Не помню, как закончился суд. Я только знаю, что внезапно его честь Паркингтон исчез, и это было начало конца» [Трокки 2006: 159-160]. Мы видим, что вместе с Гуном проиграл и Джо в борьбе за свою душу.

В романе также проявляются мотив *запретного плода* – влюблённость в замужнюю Эллу, хозяйку баржи, и мотив *похоти* – на протяжении романа герой вступает в отношения с четырьмя женщинами, с которыми едва знаком, объясняя свою вечную жажду такими словами: «Каждый раз сходясь с женщиной, я чувствую, что сама судьба предопределила слияние наших тел именно так, именно в это время, в поле или в постели, не важно где. И я не думаю, что это что-нибудь значит, кроме того, что я всегда в ожидании, всегда готов попасть в эти сети. В сексе я как прутик для отыскания воды, осторожно нащупывающий очередную встречу» [Трокки 2006: 46-47].

Проанализировав проявление вышеперечисленных мотивов в романе, можно сделать вывод о том, что главный герой Джо и есть «молодой Адам», в результате грехопадения обреченный на «вечный труд, горе и смерть». Что касается первородного греха, то мы связываем его не с убийством Кэти как реальным преступлением, а с её беременностью, то есть зачатием ребёнка, которое произошло ещё до расставания молодых людей. Описываемая далее смерть Кэти – это её искупление, расплата за грех, очищение водой. Мотив вины и ответственности, связанный с судом над предполагаемым убийцей девушки, создает ситуацию испытания и морального выбора, однако искупления не происходит: роман заканчивается внезапно, как приход Страшного Суда, заставая врасплох героя и читателя.

Функциональное значение библейских мотивов выражается в первую очередь в углублении проблематики романа. В то время как «у религиозного человека сущность предшествует существованию» [Элиаде 1995: 45], в философии экзистенциализма ситуация обратная. Искусство оставляет за читателем право на самостоятельную интерпретацию интертекстуальных смыслов романа.

Список литературы

Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т.1. С.240.

Библия [Перепечатано с Синоидального издания]. М.: Российское библейское общество, 1992.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И.К.Горского; коммент. В.В.Мочаловой. М.: Высш. шк., 1989.

Донини А. У истоков христианства (от зарождения до Юстиниана) / пер. с итал. И.И.Кравченко. М.: Политиздат, 1989.

Трокки А. Молодой Адам / пер. с англ. Е.И.Абаджевой. М.: АСТ, 2006.

Фрейзер Д. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. Д.Вольпина. 2-е изд., испр. М.: Политиздат, 1990.

Элиаде М. Аспекты мифа. М.: ACADEMIA, 1995 [электронный ресурс] http://yanko.lib.ru/gum.html.

Trocchi A. Young Adam. New York: Grove Press, 2003.

М.Н.Конькова (Астрахань)

ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ А.БАЙЕТТ «ДЖИНН В БУТЫЛКЕ ИЗ СТЕКЛА “СОЛОВЬИНЫЙ ГЛАЗ”»

Интерес английской литературы к восточному фольклору (в первую очередь, к сказкам цикла «Тысячи и одной ночи») имеет давнюю историю: в Англии, как и во Франции, «ориентализм» развивается с XVIII в. За несколько последующих веков целый ряд авторов отметились обращением к восточной тематике и образности при создании собственных произведений. Современная английская писательница, обладательница Букеровской и многих других литературных премий, А.Байетт использовала ориентальные мотивы не раз, однако наибольший интерес представляет ее повесть «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”». Произведение включено в сборник под тем же названием («The Djinn in the Nightingale’s Eye», 1994), поэтому можно говорить о повести как о концептуальном центре сборника.

Влияние восточной литературы и культуры становится заметным при первом же приближении к тексту. Центральное событие сюжета заключается в посещении главной героиней, английским ученым-фольклористом Джиллиан Перхольт, конференции в Турции, где она случайно получает власть над реально существующим джинном. В свободное время она посещает различные города этой страны: Анкару, Эфес, Измир, Стамбул, − где интересуется, в первую очередь, предметами культурного наследия других народов. В уста разных персонажей вложены шумеро-вавилонские мифы, сюжеты «Тысячи и одной ночи» и суфийских притч. Тем самым создается некий культурный контекст, в поле которого попадает героиня. Это путешествие в прямом и переносном смысле: мир загадочного Востока глазами европейца. Мотив, давно открытый литературой, в повести А.Байетт осложнен тем, что воспринимающее сознание принадлежит женщине (поло-ролевой вопрос периодически возникает в контексте произведения). Однако важно, что целью ее интереса к другой культуре является данная культура как таковая, то есть научный интерес. Джилиан Перхольт относится ко всему слышимому лишь как к некоей культурной парадигме, интригующему с научной точки зрения феномену. Противоположным образом − с верой в реальное существование джиннов, исполнение загаданных желаний и т.д. − выявляется отношение ученых турецкого происхождения (Орхан Рифат, Лейла Дорук и Лейла Серин). Они, в отличие от любого европейского ученого, способны синтезировать рассудочный подход к изучению явлений мира с воспитанной в них веками верой в сосуществование миров людей и волшебных существ. Столкновение европейского и восточного научных мировоззрений решается в пользу последнего: Джиллиан Перхольт вынуждена признать, что загаданные, даже с долей скепсиса, желания обязательно сбываются.

Помимо топонимических и культурологических восточных реалий, Восток присутствует в тексте повести и на уровне собственно литературного диалога. Центральной проблемой повести и сборника в целом является нарратология: как инструмент письма и как объект изображения. В.Каннингем отмечает, говоря об особенностях творчества П.Акройда, А.Байетт, Дж.Барнса, что «современные писатели так много внимания уделяют языку, всевозможным формальным приемам, лингвистическим ухищрениям». Основной прием − «замолчать самому, стать чревовещателем и заговорить голосом других − коллаж из различных приемов и стилевых манер» [Каннингем 1995: 231]. Для поиска различных «стилевых манер» при создании сборника А.Байетт обращается к повествовательной технике и образности европейского и восточного фольклора. Повесть «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» опирается на свод сказок «Тысячи и одной ночи».

Использование сказочной «стилевой манеры» подчеркивается в полном названии байеттовского сборника: «The Djinn in the Nightingale’s Eye: Five Fairy Stories». Обратившись к расшифровке словосочетания «fairy stories», выясняем, что оно произошло от слияния двух литературоведческих терминологических понятий английского языка. С одной стороны, это «fairy tale» − «волшебная сказка», с другой, − «short story» − «рассказ». Объединяя в едином контексте прилагательное из первого и существительное из второго словосочетаний, писательница-филолог создает собственный литературный жанр, синтезирующий фольклорный (сказочный) и реалистический планы повествования как первооснову всех включенных в сборник рассказов. Такой прием, подразумевающий выведение в название сборника концептуальной фразы или словосочетания, является излюбленным у А.Байетт. Например, другой сборник рассказов, в котором интерпретируются сказочные архетипы и символы, показанные в тесном взаимодействии с обычном человеческим миром, называется «Elementals: Stories of fire and ice», где «elementals» можно перевести как «первоосновы» (=архетипы). Необходимо отметить, что, применительно к русской литературоведческой практике, при обозначении «Джинна в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» следует употреблять жанровое обозначение «повесть».

В эссе, отражающем собственное понимание сборника «Тысячи и одной ночи», писательница указывает, что данный свод есть «повествование о повествовании… Потребность рассказывать и слушать истории − такая же неотъемлемая часть человеческой природы, как дыхание и кровообращение. Модернистская литература считала повествование пошлостью, поэтому стремилась от него отказаться, прибегая ко всякого рода ретроспекциям, «прозрениям» и «потоку сознания». Однако в биологическом времени, от которого отказаться невозможно, повествование присутствует неизбежно» [Байетт 2006: 243].

Подобную точку зрения писательницы разделяют и ученые-литературоведы. Арабист И.М.Фильштинский подчеркивает, что «мировая слава “Тысячи и одной ночи” основана не только и

© М.Н.Конькова, 2009

не столько на познавательной ценности памятника, сколько на его эстетических достоинствах, на “искусстве повествования”» [Фильштинский 1991: 592]. Исследователь отмечает, что культ красноречия − отличительная особенность арабской литературы, отразившаяся в различных ее родах и жанрах (фольклорные жанры фахр и хиджа, панегерическая поэзия, монологи-молитвы суфийских поэтов, проза тарассуль и адаба, трактаты средневековых филологов и критиков и т.д.) [Фильштинский 1991: 593].

Повествование как проблема реализуется в повести А.Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» следующим образом. О Джиллиан Перхольт автор говорит: «она профессионально занималась рассказыванием сказок и всяких историй… Она просто исследовала различные повествовательные жанры, была фольклористом, существом, так сказать, вторичного порядка» [Байетт 1995: 145]. В тексте повести не только представлены элементы работы с чужим повествованием, но и приводится развернутая система взглядов героини на нарратологию как проблему. Например, характерное для творчества А.Байетт развернутое неожиданное сравнение: «доктор Перхольт часто говорила в своих докладах по фольклористике, что тот, кто изобрел правила и систему счета в теннисе, был абсолютным гением повествовательного жанра» [Байетт 1995: 172]. При ровности, даже однообразности, процессов необходима некая система приемов поддержания максимального напряжения. Среди таких приемов Джиллиан Перхольт называет и использование симметрии эпизодов, ритмических повторов в построении сюжета, и эффект неожиданности в процессе повествования.

Повествование как некий процесс вырастает в тексте до метафоры жизненного пути, Судьбы. Когда в одном из эпизодов Джиллиан Перхольт выслушивает длинную захватывающую историю освобожденного ею джинна о трех его заточениях в бутылку, ее охватывает «нечто вроде паники. Ей казалось, что никакой “своей истории” у нее нет» [Байетт 1995: 185]. Компенсация за такую серую жизнь для Джиллиан Перхольт − книги, написанные ею втайне от других (это центральная для многих произведений А.Байетт тема противопоставления творчества быту). Работа с чужим и собственным текстом дает смысл ее существованию, так же и Шехерезада с помощью бесконечного процесса рассказывания добивается отсрочки смерти еще на один день. Именно спасительная сила красноречия сделала Шехерезаду нарицательной фигурой в арабской литературе средневековья, для которой был характерен культ слова. Следовательно, и Джиллиан Перхольт, и Шехерезаду в равной степени характеризуют слова одного из героев повести А.Байетт: «меч ее судьбы висит в спальне у нее над головой, подобно мечу Дамоклову, на метафорической нити − нити ее же повествования» [Байетт 1995: 154].

В контексте повести «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» центральная для А.Байетт тема «творчество − быт» соотносится с другой антитезой: смертность человека − бессмертие искусства и художника. Эта дихотомия выражается, с одной стороны, в образе Джиллиан Перхольт − смертной женщины, стремящейся прикоснуться к вечному через работу с чужим повествованием и собственное творчество. С другой стороны, категория бессмертного выражена в образе джинна, а также иносказательно − как искусство Востока. Заметим, что тему бренности жизни поднимала еще литература доисламских времен, например, в философском жанре зухдийят.

Основой организации повествования в сборнике «Тысячи и одной ночи» является рамочное обрамление некоего количества равновеликих и связанных друг с другом сюжетных вставок, причем принцип включения того или иного эпизода варьируется от разработки какого-либо образа до развития определенной тем, проблемы. Такая сюжетная организация, как и сам материал, широко использовалась впоследствии ренессансными новеллистами. А.Байетт обыгрывает этот прием, когда включает в основной сюжет элементы «выступлений» ученых на конференции по фольклористике в Анкаре, названной «Истории о женских судьбах». На связь образов и проблем восточной и ренессансной литератур указывает сопоставление в повести двух подробно приведенных научных докладов. Первый принадлежит Джиллиан Перхольт и является анализом роли женщины и тема Судьбы в «Рассказе студента» из «Кентерберийских рассказов» Дж.Чосера. О схожих проблемах идет речь и в другом докладе, составленном уже на материале восточного фольклора. Выступление турецкого ученого Орхана Рифата названо «Сила и бессилие: джинны и женщины в сказках «Тысячи и одной ночи». В ходе научных рассуждений выясняется, что чосеровскую историю о «терпеливой Гризельде» и сюжет о Камар-аз-Замане и царевне Будур объединяют мотив испытания мужем своей жены, где мужчина берет на себя роль Судьбы и палача. Рифат заключает даже, что «женоненавистничество − основная движущая сила историй и сказок в сборниках былых лет» [Байетт 1995: 153]. Тем самым, к пониманию связи литературных традиций Востока и Запада приходят сами герои повести А.Байетт.

Синтез элементов европейского и восточного литературных контекстов позволяет А.Байетт продолжить разговор с читателем на интересующие писательницу проблемы творчества, судьбы, нарратологии, смысла жизни и др., а также «опробовать» в собственном повествовании новую для нее «стилевую манеру» восточной сказки.

Список литературы

Байетт А. Джинн в бутылке из стекла «соловьиный глаз» // Иностранная литература. 1995. №10. С. 145–199.

Байетт А. Два эссе // Иностранная литература. 2006. №1. С. 242–255.

Каннингем В. Английская литература в конце тысячелетия // Иностранная литература. 1995. №10. С. 227–232.

Фильштинский И.М. История арабской литературы X–XVIII веков. М.: Наука, 1991. 525 с.

Е.И.Турта, О.М.Ушакова (Тюмень)

МИФ О МЕЛЮЗИНЕ В ПОВЕСТИ А.М.РЕМИЗОВА «МЕЛЮЗИНА» И РОМАНЕ А.БАЙАТТ «ОБЛАДАНИЕ»

Возродившийся интерес к мифу во второй половине XIX – начале XX вв. вызвал ответную реакцию в художественной литературе XX в. в форме явления, обозначенного Е.М.Мелетинским как «мифологизм». Миф о Мелюзине лег в основу произведений многих поэтов, прозаиков и драматургов разных стран мира.

Мелюзина, согласно энциклопедии «Мифы народов мира», в европейской средневековой мифологии и литературе – фея. Её образ, вероятно, восходит к кельтской мифологии. По легенде, Мелюзина заточила в гору своего отца, короля Албании Элипаса, за что каждую субботу должна была превращаться в змею. Только выйдя замуж за обычного человека, она может стать смертной и прекратить свою муку. Мелюзина стала женой знатного юноши Раймондина и помогла ему получить королевство. Она запретила Раймондину видеться с ней по субботам. Он, однако, нарушил запрет, после чего Мелюзина исчезла в облике крылатой змеи, но продолжала покровительствовать своему роду. По поверью, призрак Мелюзины должен скитаться по земле до дня страшного суда. Роман о Мелюзине был создан по народным легендам Жаном из Арраса в XIV в. и имел популярность в средневековой Европе. В 1456 г. Туринг фон Рингельтинген перевел его роман на немецкий. В XVII в. выходят издания истории Мелюзины на датском, а в XVIII на шведском и чешском языках. В 1677 г. о Мелюзине узнали и в России: Иван Руданский перевел роман с польского, а царевна Наталья Алексеевна сочинила пьесу о Мелюзине.

Образ Мелюзины, или Мелизанды, встречается во многих произведениях мировой литературы (М.Метерлинк «Пелеас и Мелизанда», Фридрих де Ла Мотт Фуке «Ундина» и др.) и музыки (Ф.Мендельсон увертюра «Волшебница Мелюзина», опус 32). Большую роль этот образ сыграл и в русской литературе (А.С.Пушкин «Сказка о царе Салтане», А.М.Ремизов «Мелюзина» и др.).

Во второй половине XX в. было создано два значительных произведения, в основу которых лег миф о женщине-змее, – роман А.Байатт «Обладание» ("Possession", 1990) и повесть А.М.Ремизова «Мелюзина» (1950). Современная английская писательница А.С.Байатт получила в 1990 г. Букеровскую премию за этот роман. А повесть Ремизова называют вершиной его творчества.

А.М.Ремизов трансформирует миф и воскрешает его посредством новых художественных средств, дополняет его личной мифологией, своей историей любви и расставания. После смерти жены Серафимы Павловны разлука с ней на долгое время становится фактически основной темой произведений Ремизова. В пятидесятые годы под маркой издательства «Оплешник» маленькими тиражами выходят небольшие книжки, выросшие на основе легенд и древнерусских повестей, в число которых и входит повесть о Мелюзине («Мелюзина. Брунцвик», 1952). Глеб Струве назвал эти тексты «творческими переделками», в которые «вторгается что-то новое, что-то из яви и современности» [Цит. по: Раевская-Хьюз 1994: 13]. Сам Алексей Михайлович писал: «Мелюзина – не «адаптация» старинного текста, не «пересказ» (не «реставрация»), а творчество» [Цит. по: Раевская-Хьюз 1994: 13]. История Мелюзины Ремизова в какой-то степени автобиографична. Свою повесть он делит на три части: «История повести», «Мелюзина», «Коловорот». В первой части представлен рассказ об источниках этого произведения. Вторая часть разделена на 12 главок, каждая из которых представляет собой переплетение событий из жизни главных героев на первом плане и комментариев хора на втором. В третьей части Ремизов предлагает читателям свою трактовку содержания мифа.

История Мелюзины в романе А.Байатт не является предметом повествования. В романе можно выделить два ключевых мифа: «Рагнарек» и миф о фее-драконе Мелюзине. История Мелюзины складывается из различных фрагментов, отдельные части мифа находим в диалогах персонажей, их переписке, статьях. Трактовка данного образа также представлена в тексте через призму сознания действующих лиц, сама Мелюзина не персонаж, она является мифопоэтическим двойником поэтессы Кристабель ЛаМотт и исследовательницы Мод Бейли. Для Байатт важен образ женщины-змеи как таковой.

Главная героиня романа поэтесса Кристабель ЛаМотт написала поэму под названием «Мелюзина», в которой этот образ имеет несколько ипостасей: чудовище, наделенное силой, и добрый дух, скитающийся между небом и землёй, олицетворение неприкаянной души.

Ремизов начинает «Историю Мелюзины» с рассказа о детстве Раймонда и того, как он «случайно» убивает на охоте своего отца. Все случайные события, по мысли Ремизова, – роковые. Убийство отца, кровь объединяет Мелюзину и Раймонда и делает их избранными.

В романе Байатт этот момент опущен. Он не является ключевым. История Мелюзины начинается со встречи с Раймондином. Описание этой сцены дано в первой книге поэмы Кристабель. Всё начинается с того, что рыцарь въезжает в вересковый дол. Потом на звуки музыки по узкой тропинке между двух утесов он спускается все ниже и дальше, стены становятся теснее и влажнее, они останавливаются – «глазам их и ушам предстала тайна» [Байатт 2004: 371]. Он видит водоём, в центре которого расположен валун. На валуне сидит дева и поёт сама себе, отчетливо, негромко. Она «бросала свет жемчужно мягкий на всю свою окрестность» [Байатт 2004: 372]. На ней была белая шелковая сорочка и зелено-изумрудный поясок. Она расчесывала свои золотые пышные волосы гребнем из слоновой кости. Недалеко от неё рыцарь разглядел большого лохматого гончего пса серого цвета с золотыми глазами. Дева заметила Раймондина и прекратила пение. Рыцарь

© Е.И.Турта, О.М.Ушакова, 2009

представился и попросил воды. Дева подала ему полную чашу, и, пока он пил, улыбнулась, потому что отныне он будет её навеки и отдаст ей все: и тело, и душу. На этом отрывок завершается.

Мелюзина в романе Байатт это девушка с дивным голосом и необыкновенно светлыми волосами – две основные приметы. В повести Ремизова портрет Мелюзины, напротив, создан не четко, она не описана детально, есть только несколько штрихов. При первой встрече Раймондин видит ее такой: «Лицо ее лунной водой струится между черных берегов, глаза дремучая лазурь. У ее ног источник» [Ремизов 2001: 370]. У Ремизова Мелюзина – девушка-ручей, но у нее есть особые черты: «ее рука, как глубокий ожог» [Ремизов 2001: 372], «звезда – глубокий рубин, вспыхнув, светя с ее лба, стелет красным воздушным ковром путь» [Ремизов 2001: 374]. Лунная девушка с рубиновой звездой во лбу и обжигающими руками. Интересен тот факт, что после нарушения запрета Раймондом эта звезда превращается в чешуйчатый глаз. В тексте с именем Мелюзины часто используется эпитеты «вещая» и «мудрая». Также Ремизов пишет о том, что Мелюзина близка русской кикиморе: «Духи вне судьбы живого видимого мира, не родятся и не умирают – «им в грядущем нет желанья, им прошедшего не жаль» – игра в непостижимую игру. Но у каких-то духов, близких к человеку, неутоленное желание очеловечиться – русская кикимора» [Ремизов 2001: 363].

Мелюзина Ремизова – непревзойденная ворожея: она часто совершает какие-то волшебные обряды, к ней приходят странные гости. Она обладает даром ясновидения, читает по звездам. Этот образ во многом отвечает традициям русского национального фольклора.

Но в тоже время Мелюзина Ремизова необыкновенно набожна: «С каким усердием молилась она: вымоленное закрепляла истовым крестом и глубоким поясным поклоном или в смутной тревоге умоляет продлить милость и не оставить, укрепив, и не покинуть» [Ремизов 2001: 375]. Она возводит церкви: «Неподалеку от Лузианы построен был по желанию Мелюзины монастырь Меллезик: храм во имя Богородицы – Утолимая печаль» [Ремизов 2001: 379]. Раймонд и Мелюзина венчаются по всем христианским канонам. Сцена свадьбы в повести Ремизова занимает значительное место, а в романе Байатт не описывается вообще.

Свадьба представлена как своеобразное карнавальное действо, все персонажи как будто в масках: «…у попа под епитрахилью гуляет воздух, а ноги куриные, и у молящихся только шейные позвонки – для виду» [Ремизов 2001: 375]. Это действо больше напоминает похоронный обряд, обряд инициации Раймонда. Путь ко дворцу Мелюзины лежит через церковь, чтобы попасть в ее мир, он должен стать ее мужем, то есть войти в церковь. Когда они входят в нее, то видят, что идет всенощная: «Перед образами задумчиво горят лампады, а под ними теплются ясные свечи. Облако ладана и шуршит лесной можжевельник» [Ремизов 2001: 374]. Можжевельник – символ смерти и её преодоления как начала вечной жизни. С древнейших времён ведёт происхождение распространённый обычай сжигания ветвей можжевельника при похоронах и устилание ими последнего пути умершего. Можжевельник относится к реликтовым целебным растениям, известным еще с библейских времен, когда его использовали для изгнания злых духов. Поэтому именно после венчания Мелюзина объявляет о том, что Раймонд теперь господин над всеми. Он не только стал ее мужем, пройдя свадебный обряд, но и частью потустороннего, демонического мира, пройдя похоронный обряд.

Более того, Ремизов акцентирует внимание на месте действия: «Есть на земле чистые места – Святая Земля, Мекка и Медина, и нечистые: заколдованное близ Диканьки и в Куломбийском лесу Источник-утолимая жажда. А на свадебных приглашениях указано было для сбора именно это нечистое место: Источник» [Ремизов 2001: 376].

Байатт тоже упоминает об источнике, но это место получает иную трактовку. Одна из героинь романа Леонора Стерн в своей книге «Мотив и матрица в произведениях Кристабель Ла Мотт» пишет: «Фея Мелюзина в её первичном и наиболее благом состоянии – водное существо. Подобно своей матери, волшебнице Пресине, она впервые встречается с будущим мужем у Источника утолимой жажды (так Ла Мотт передаёт французское название Fontain de Soif); имя источника у Ла Мотт можно истолковать двояко: «источник, который жаждет», или же – «источник, который утоляет жажду» [Байатт 2004: 308]. В данном случае возникает параллель с жизнью Кристабель, в частности, её поездка с Рандольфом к источнику.

В кельтской мифологии вода − не только источник жизни, но и своего рода звено, связующее этот мир с Потусторонним миром. В особенности это относилось к водам, поднимающимся на поверхность с большой глубины, в частности, к родникам и источникам. В романе А.Байатт связь Мелюзины с источником указывает лишь на ее природу, на особые силы и отнесенность к потустороннему миру.

Согласно мифу, следующим значительным событием в жизни Мелюзины является рождение детей, каждый из которых имеет какой-либо физический недостаток. Об этом упоминает и Байатт, и Ремизов.

После пяти лет совместной жизни Раймондин нарушает запрет и видит Мелюзину в облике змеи. У Ремизова этому событию предшествует разговор Раймонда с братом, который убеждает мужа волшебницы в том, что она ему изменяет. Именно это заставляет Раймонда нарушить запрет. У Байатт поступок рыцаря ничем не мотивирован, кроме как человеческим любопытством.

Застигнутая врасплох, Мелюзина издает душераздирающий крик и улетает. В дальнейшем события, представленные в повести и романе, расходятся. По Ремизову, чудо-город исчезает, а на его месте появляется лес, Мелюзина и Раймонд расстаются навеки и фея попадает в круг «забытых Богом». У Байатт история завершается иначе: замок остается на месте, а Мелюзина в облике призрака навещает

своих детей по ночам, а графов Лузиньян предупреждает о несчастьях, грозящих их дому.

В третьей части повести о Мелюзине «Коловорот» Ремизов открывает читателю смысл повествования: «Легенда раскрывает природу человека: жалкий человек!» [Ремизов 2001: 390]. Главным действующим лицом в повести выступает Судьба: «Судьба не внешняя сила. Это какое-то круговращение духовных сил живого, спаянного и проницаемого. По-человечески судьба безжалостна и беспощадна, но судьбы судеб в глазах человека запечатаны. Болваном родятся на свет, болванами живут на земле и нисколечко не поумнев, уходят в могилу. Жалкий человек!» [Ремизов 2001: 390].

Разлука как судьба наиболее полно разработана Ремизовым в «Мелюзине». По Ремизову, неутоленное желание феи Мелюзины очеловечиться, стать человеком, то есть переменить свою природу, неисполнимо, поэтому ее судьба и ее трагедия – разлука: «Мелюзина ждала человека, дождалась и потеряла, и на ее вечный век ждать ей нечего, разлука» [Ремизов 2001: 392]. Разлука в случае Мелюзины – это «чистая» судьба, так как она «неземная женщина» – фея и ее судьба за пределами человеческой воли.

В романе Байатт трактовка образа Мелюзины представлена через призму сознания действующих лиц. В романе «Обладание» впервые о Мелюзине говорит Фергус Вулфф, общий знакомый главных героев романа Роланда и Мод. Из рассказа Фергуса следует, что Мелюзина вышла замуж за смертного, чтобы обрести душу, а также то, что Мелюзина – созидательница, строительница замков. Также он говорит, что феминистки считают образ Мелюзины выражением бесплодной женской страсти. А В.Вульф «расценивала «Мелюзину» как образное доказательство того, что творческое сознание по сути своей андрогинно» [Байатт 2004: 48].

Для Кристабель Ла Мотт она является мифопоэтическим двойником, олицетворением неприкаянности судьбы женщины-художника. В своей переписке Кристабель рассуждает о разных обликах феи Мелюзины. Мисс Ла Мотт отмечает то, что у Мелюзины две ипостаси: Невиданное Чудище и отчаянно гордая и любящая искусительница. За что бы она ни бралась, все у неё получалось: возведенные ею замки стояли прочно, хлеба у неё в полях урождались на славу. Кристабель пишет, что Мелюзина дожила до XVII в., так как существует предание о том, что именно она завезла фасоль в Пуату. Следовательно, как отмечает Кристабель, Мелюзина была не просто какой-то нежитью, а кем-то вроде богини плодородия.

Кристабель хочет показать её созданием могущественным и хрупким, постоянно страшащимся вновь раствориться в воздушном пространстве, в невечном, обреченном когда-нибудь уничтожиться воздухе. Мелюзина – чудовище, обитающее в воде, и добрый, созидающий дух. Но, прежде всего, она женщина, и это важно для Кристабель.

Мелюзина – мифопоэтический двойник главных героинь романа «Обладание». Этот образ позволяет более глубоко понять образы Кристабель и Мод, создает универсальное архетипическое пространство, помогает выявить неизменные составляющие человеческой личности.

Таким образом, миф о Мелюзине реконструируется в том и другом произведении для того, чтобы ответить на вопрос – «что есть человек?». А.М.Ремизов трансформирует миф, дополняя его личной мифологией и осмысляя в русской литературной и религиозной традициях. Образ Мелюзины на русской почве значительно видоизменился под воздействием православной культуры. Для Байатт важен образ женщины-змеи как таковой, не человеческая сущность феи, а ее особенности, помещающие ее в один ряд с другими мифологическими персонажами: Церерой, Даудой и др. Миф о Мелюзине выполняет сюжетообразующую функцию в романе. У Байатт с образом Мелюзины связана тема творчества и мотив поиска собственного «я», а у Ремизова это история об «испытании живой человеческой любви призраком тайны» [Ремизов 2001: 390].

Список литературы

Байетт А. Обладать: Роман / пер. с англ. В.К.Ланчиков, Д.В.Псурцев. М., 2004.

Раевская-Хьюз О. Образ С.П. Ремизовой-Довгелло в творчестве А.М.Ремизова (к постановке проблемы) // Ремизов А. Исследования и материалы / отв. ред. А.М.Грачева. СПб., 1994. С.9–19.

Ремизов А.М. Мелюзина // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Лимонарь. М.: Русская книга, 2001. Т.6. С.363–394.

Мелюзина // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А.Токарев. М., 1994. Т.2. С.136–137.

М.Д.Шкурина, Б.М.Проскурнин (Пермь)

КОНФЛИКТ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ В РОМАНЕ А.БАЙЕТТ «ОБЛАДАТЬ»

Антония Сьюзен Байетт (A.S.Byatt, р. 1936 г.) – литературный критик, писательница, преподаватель. Она имеет ряд литературоведческих исследований (книги о поэтах «Озёрной школы» и о творчестве Айрис Мёрдок), а ныне постоянно рецензирует книжные новинки в британской периодике. Среди художественных произведений А.Байетт – романы «Тень солнца» *(Shadow of the Sun, 1964)*, «Дева в саду» *(The Virgin in the Garden, 1978)* и др., сборник повестей «Ангелы и насекомые» (*Angels & Insects, 1992*), сборники рассказов и сказок «Сахар» *(Sugar and Other Stories, 1987)*, «Рассказы о Матиссе» *(The Matisse Stories, 1993)*, «Стихийные духи» *(Elementals: Stories of Fire and Ice, 1998)* и др. Однако центральным её произведением по праву считается роман «Обладать» *(Possession, 1990)*, принесший Байетт Букеровскую премию (1990) и орден Британской Империи.

Этот роман мы и выбрали в качестве объекта исследования. Целью работы является анализ принципов воплощения конфликта национально-культурных парадигм в художественной системе романа. Существует огромное количество определе-

© М.Д.Шкурина, Б.М.Проскурнин, 2009

ний понятия «культура», но так как мы рассматриваем культуру с точки зрения межкультурных коммуникаций, нам близко определение нижегородского ученого В.Г.Зусмана: «Культура – это передаваемая из поколения в поколение система концептов и констант, а также модели их порождения и изменения» [Межкультурная коммуникация 2001: 39]. Но помимо инвариантной системы «культура» существуют и подсистемы культуры, её варианты. Среди подсистем выделяют национальную культуру, в основе которой лежит национальная концептосфера, базисной для которой является идея единства в многообразии. Несмотря неизбежную во времени динамику, национальный культурный мир сохраняет тождественность самому себе: национальные концепты меняются во времени, в разных социальных сферах, возрастных группах, в представлении разных людей, но их основа остается.

Роман «Обладать» как раз и строится на единстве общего и различного в английской национальной концептосфере на двух этапах ее развития – викторианском и современном. На сюжетно-фабульном уровне роман представлен как некий филологический детектив, а также – как история романтических отношений двух пар: Кристабель Ла Мотт и Рандольфа Эша (Падуба в русском переводе) в XIXв. и Мод Бейли и Роланда Митчелла в XX в. В связи с таким своеобразным сюжетом очень важную роль в романе играют некоторые характерные постмодернистские тенденции. Во-первых, читатель в романе сталкивается с огромным количеством полижанровых вставных текстов. Байетт не просто упоминает письма викторианских поэтов, а приводит их тексты в романе, включает в произведение отрывки из дневниковых записей своих героев, а также – стихи Падуба и Ла Мотт. Кроме того, Байетт использует большое количество аллюзий интертекстуального свойства. Прежде всего, она часто отсылает читателя к мифам – сказаниям о Мелюзине, кельтской и скандинавской мифологии и т.д. В романе немало аллюзий на многие художественные произведения, например, на роман Сервантеса «Дон Кихот», произведения Вордсворта, Кольриджа, Гёте, Вирджинии Вульф и т.д. И, разумеется, на произведения Р. Браунинга, чья личность и творчество почти полностью определяют содержательную структуру образа поэта Падуба. Каждый раз это даёт новый толчок для размышлений, создаёт тонкое переплетение времён, вымысла и реальности. Так, Байетт пишет, что Вирджиния Вульф (реально существовавшая писательница) читала «Мелюзину» Кристабель Ла Мотт (вымышленный персонаж) и «расценивала её как образное доказательство того, что творческое сознание по сути своей андрогенно» [Байетт 2006: 48]. Несомненно, что роман эклектичен. Повествование идёт в двух временных пластах, и потому стилизация под викторианский роман чередуется со стилизацией под современную разговорную практику, которая в свою очередь – с научным стилем и т.д. Говоря о романе «Обладать», нельзя не упомянуть о таком важном элементе поэтики постмодернизма, как «маска автора», т.е. повествовательном «камертоне», который настраивает реакцию имплицитного читателя. В романе этот принцип работает на двух уровнях: во-первых, существует имплицитный читатель самого произведения Байетт, а во-вторых, главные герои романа Мод и Роланд часто сами выступают в роли читателей произведений Ла Мотт и Падуба.

Важной сюжетообразующей линией романа становится борьба за обладание письмами Ла Мотт и Падуба (впрочем, как и другими артефактами) британских (Мод, Роланд, Аспидс и др.) и американских (Собрайл, Леонора Стерн и др.) литературоведов. На этом уровне главным образом и прослеживается противостояние английской и американской культур в романе. Первое, что бросается в глаза при сравнении этих культур, – это нездоровое стремление к собирательству, непременному владению всем, что можно и нельзя, со стороны американцев. Так, для профессора Собрайла понять Падуба – это завладеть всеми возможными артефактами, связанными с его жизнью и творчеством. Некоторые предметы он даже не может выставить на показ в своей знаменитой коллекции, так как они были добыты незаконным путём, что его это ничуть не смущает. Возможность перевода названия романа как «одержимость» особенно актуальна в отношении этого героя.

Собрайлу противопоставляется его извечный «конкурент» англичанин Аспидс, один из представителей английской национальной культурной парадигмы в романе. «Это Мортимеру Собрайлу вздумалось завладеть и распоряжаться Падубом, а Аспидс знает своё место» [Байетт 2006: 43]. Он видит себя слугой Падуба, посвятив всего себя изучению творчества этого поэта – «все мысли – о чужих мыслях, все труды – ради чужих трудов» [Байетт 2006: 42]. При этом он совсем не чувствует себя притеснённым: «Если он и состоит у Падуба в услужении, это приятная служба» [Байетт 2006: 42]. Если Собрайл смотрит на познание творчества с вещественной точки зрения, собирая предметы, то английские исследователи больше внимания уделяют именно тому, чтобы понять ход мыслей и чувств Падуба. Это особенно свойственно Роланду, ассистенту Аспидса: «Тратить время на посещение дома на Рассел-стрит, сидеть, как бывало сиживал Падуб, на каменных ступенях в саду – это скорее в духе Собрайла. Роланду нравилось постигать работу ума Падуба, угадывать её в извилистом строе фразы, наблюдать, как она вдруг проступает в неожиданном выборе эпитета» [Байетт 2006: 31]. Подобное отношение отличает также и Мод Бейли: «Вообще-то всё, что связано с жизнью Кристабель, меня не так уж и занимает. Чудно: мне как-то даже неловко прикасаться к вещам, которые она держала в руках, осматривать места, где она бывала. Главное, её *язык* – правда? – её мысли…» [Байетт 2006: 75].

Таким образом, различие национальных культур можно проследить даже на профессиональном филологическом уровне. Кроме стремления к собирательству, в представителях американской культуры в романе бросаются в глаза и другие особенности. Г.Гачев в книге «Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира» называет американцев «невоспи-

танными детьми, непринуждёнными, фамильярными»; такую характеристику легко можно применить к Леоноре Стерн, американской исследовательнице творчества Кристабель Ла Мотт. Показательно письмо, которое она написала Мод, в котором феминистка Леонора без стеснений размышляет о личной жизни Мод («я ведь знаю, что личная жизнь у тебя не клеится» [Байетт 2006: 174]) и пренебрежительно говорит о британской замкнутости («всякие ширмочки и перегородочки, которые ты по-британски понаставила вокруг своей личной жизни» [Байетт 2006: 175]). К Кристабель Леонора относится не как к писательнице, а как к человеку, её сентиментальность проявляется в заключительных строках письма: «А пока – сходи поклонись Её могиле. Будет время или настроение – поработай ножницами: я чуть с ума не сошла, когда увидела, в каком она забросе. Оставь ещё один букет от моего имени: пусть травы пьют. Меня её могила сил нет как растрогала. Мне бы хотелось думать, что она предчувствовала, что в конце концов её полюбят такой любовью, какую она заслуживает…» [Байетт 2006: 175]. Г.Гачев также пишет о «хулиганском, карнавальном» отношении американцев к работе; а вот, что Леонора пишет об исследованиях в Америке – «суматошная жизнь факультета исследований женской культуры США» [Байетт 2006: 175]. Пожалуй, эпитет «сумасшедшая» можно отнести ко всей жизни Леоноры, за которую она сменила множество партнёров, начиная с первого мужа Натаниэля Стерна и заканчивая списком «подруг», оканчивающимся многоточием. Жизнь Леоноры так же пестра и непредсказуема, как и её внешность: Леонора была очень высокой и крупной и, «не стесняясь ни своего роста, ни своих габаритов, одевалась пышно и ярко» [Байетт 2006: 390]. Она очень говорлива и всегда прямолинейна. Тут нельзя не вспомнить размышления Г.Гачева о том, что американец «весь экстравертен, бешено устремлён во внесебя, одержимый деятельностью» [Гачев 2007: 456]. Но при всём этом трудно отрицать и того, что американцы, так же как и британцы, являются далеко не дилетантами в своей работе. Так, например, Собрайл написал вполне подробную биографию Падуба, на которую ссылаются в своих исследованиях остальные учёные.

При исследовании отражения национально-культурных особенностей в романе «Обладать» необходимо обратить внимание на историко-культурный аспект. Здесь имеется в виду сопоставление британской культуры современности и эпохи викторианства. Так, Байетт ставит вопрос об особенностях викторианской морали и нравственных табу, довлеющих над самыми личными переживаниями викторианцев. Это можно увидеть на примере того, как важно было для Элен (жены Падуба) сохранить уже устоявшуюся репутацию мужа. Даже дневник она вела, понимая, что его непременно кто-нибудь впоследствии прочитает. Вот почему ей было так важно, чтобы ее записи не поколебали сложившегося мнения о величии мужа как поэта. В нём нет ни слова о каких-либо семейных трудностях или взаимном непонимании: Падуб показан прекрасным семьянином и практически идеальным человеком. То же самое можно сказать о письмах Падуба жене. Казалось бы, личные послания во время долгой разлуки могли бы содержать какие-то интимные чувства, но они больше напоминают путевые заметки, чем письма любимой женщине.

Немаловажен в сюжете романа и гендерно-культурный аспект. В связи с этим особое внимание хотелось бы уделить теме феминизма в романе. Отметим, что литературоведы-мужчины занимаются исключительно творчеством Падуба, литературоведы-женщины (феминистки) – творчеством Ла Мотт. При этом каждая из сторон отзывается о другой с явными нотами презрения. К примеру, Мод Бейли так говорит о творчестве Падуба: «Вся эта раздутая до космических масштабов мужественность. Эта злобная антифеменистская штучка про медиума – как её, «Духами рожденный», что ли? Эта помпезная многозначность» [Байетт 2006: 59]. Аспидс же явно невысоко ценит произведения поэтессы Ла Мотт: «Которая писала религиозные стихи, да? Беспросветная книжица под названием «Единое на потребу». И сборник детских сказок: «Сказки, рассказанные в ноябре». Прочтёшь на ночь – не заснёшь. И какая-то эпическая поэма – говорят совершенно неудобочитаемая» [Байетт 2006: 45]. Особенно очевидна сатира Байетт, направленная на феминисток. При прочтении романа создаётся ощущение, что все вопросы литературоведения они сводят к сексуальности и бунту женщин против мужчин. Об этом говорят названия статей, написанных феминистками о Ла Мотт: “Мелюзина и Демон-Двойник. Добрая Мать и Недобрый Змей ”, “Покорная ярость. Амбивалентная хозяйственность Кристабель Ла Мотт ”, “Белые перчатки. Бланш Перстчетт: Завуалированное лесбийство Ла Мотт ”. Более того, Леонора Стерн планирует посвятить целую конференцию «женской эротике в поэзии XIX в., стратегиям и манёврам, при помощи которых она проявлялась или (ра)скрывалась» [Байетт 2006: 174]. Взгляды феминисток кажутся Байетт ограниченными, а круг идей, на которых они сосредоточены, слишком узким. Создаётся ощущение, что они берут свои идеи, не исходя из анализа текста, а подгоняют его под свои идеи. Так, о лесбийстве Кристабелль пишут как о биографическом факте, хотя тому нет абсолютно никаких доказательств, кроме говорящего, по мнению феминисток, факта, что она жила с подругой под одной крышей. Но по ходу романа мы узнаём, что Ла Мотт не просто не была лесбиянкой, но и состояла в любовной связи с мужчиной и родила ребёнка.

Байетт показывает, что внутри британской культурной парадигмы, кроме уже названных противопоставлений, существуют ещё две. Во-первых, противопоставление филологического и нефилологического взгляда на вещи. Во-вторых, в романе мы имеем дело ещё и с социальным аспектом при рассмотрении британской национальной культурной парадигмы.

Для рассмотрения противопоставления филологического и нефилологического взгляда на вещи, мы можем обратиться к сравнению отношения к лите-

ратуре и памятникам культуры литературоведов и людей, не особо интересующихся серьёзными литературными исследованиями. Показательно здесь отношение к Падубу Роланда, который отдавал всего себя исследованию творчества поэта, и под его влиянием открыл в себе поэтический талант и способность любить по настоящему; и его девушки Вэл, которая реагирует весьма холодно на восторженный рассказ Роланда о его находке: «записки Рандольфа Генри Падуба – это уж такая глухая древность. Так что прости, но мне нет никакого дела, что он там оставил в своём Вико» [Байетт 2006: 32]. Роланд интересуется культурным прошлым, а Вэл видит смысл только в том, чтобы думать о настоящем и строить собственное будущее. «Ты по крохам восстанавливаешь мировоззрение своего душки Падуба. Но тебе-то какой толк от твоих занятий, а, Кротишка? У самого-то у тебя есть мировоззрение?» [Байетт 2006: 32]. То же можно наблюдать у сэра Джорджа в отношении к письмам Ла Мотт: его не интересует научная ценность писем его дальней родственницы; для него вопрос состоит только в том, как их подороже продать, чтобы отремонтировать семейное поместье Бейли.

В связи с семьей Бейли, в частности с сэром Джорджем связан социальный аспект исследования английской национальной парадигмы в романе. Сэр Джордж, как собственно и Мод, принадлежит к старинному роду, аристократии. Роланд пренебрежительно относится к аристократии: «При виде его (сэра Джорджа) в душе Роланда шевельнулась глухая сословная неприязнь: на всём облике сэра Джорджа лежал отпечаток его касты, доведённый до карикатурности. В понятии Роланда и Вэл такие люди, хоть и не перевились окончательно, были всё же какими то ненастоящими» [Байетт 2006: 98]. Действительно, сэр Джордж рисуется с некоторой иронией. Он груб со всеми, кроме своей жены, интересуется главным образом охотой и лесом, за которым ухаживает. Но нельзя сказать, что с подобным сарказмом Байетт относится к аристократии вообще. В конце концов, как уже было сказано, Мод тоже принадлежит старинному роду Бейли, и уж о ней мнение складывается совсем иное. Здесь на первый план выходит «чувство истории». Мод знает свои корни, историю предков на много поколений назад, её знания о родне начинаются ещё до Первой мировой войны, а о семье Роланда мы знаем только то, кем были его родители. В этом плане Мод несколько выигрывает на фоне Роланда.

В романе Байетт «Обладать» с помощью детективной и любовной сюжетных линий (не будем забывать о подзаголовке романа) показано, как сосуществуют, борясь и соперничая английская и американская культуры, а также как важны внутринациональные культурные парадигмы в их сопоставлении и диалектике. Кроме того, благодаря повествованию, ведущемуся в двух временных пластах, становится возможным сравнение викторианской и современной культур, базирующееся не только на их противопоставленности, но и на генетической концептосферной связи.

Список литературы

Байетт А. Обладать. Романтический роман / пер. с англ. М: Гелеос, 2006.

Гачев Г. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М: Академический Проект, 2007.

Межкультурная коммуникация: учеб. пос. Нижний Новгород, 2001.

А.А.Нелюбин, Н.С.Бочкарева (Пермь)

ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГА В РОМАНАХ ДЖ. БАРНСА «КАК ВСЕ БЫЛО» И «ЛЮБОВЬ И ТАК ДАЛЕЕ»

Написанный Джулианом Барнсом в 1991 г. роман «Как все было (*обсуждение*)» («Talking It Over») и его последовавшее почти десять лет спустя продолжение «Любовь и так далее» («Love, etc.») завоевали у читателей большую популярность. В рецензии «Разные тропинки через лес» М.Горбачева делает акцент на интерпретации заглавия романа «Как все было». Английское выражение «to talk something over» имеет несколько значений: «подробно обсуждать какую-либо проблему; в напряженном диалоге пытаться найти пути выхода из сложившейся ситуации, как правило – весьма затруднительной для ее участников; убеждать кого-либо в своей правоте» [Горбачева 2002: 277]. В таком случае название «Love, etc.» указывает на саму обсуждаемую проблему, которая к концу второго романа не только не разрешается, но еще больше усложняется: «*Стюарт.* Самый главный вопрос: сможет ли Джилиан полюбить меня снова? <…> *Джилиан.* Стюарт действительно меня любит? <…> Вот самый главный вопрос» (II: 285).

Роман «Любовь и так далее» является не только продолжением, но и переосмыслением сюжета романа «Как все было» (не случайно в первом романе есть глава «Love, etc.», а во втором – главы «Talking It Over» и «Love, etc.»). Оба произведения зеркально отражаются друг в друге. Если в первом романе Джилиан влюбляется в Стюарта, но затем уходит от него к Оливеру, то во втором романе она, будучи замужем за Оливером, изменяет ему со Стюартом. Романы заканчиваются попеременно глубокой депрессией и разочарованием в жизни Стюарта («Как это было») и Оливера («Любовь и так далее»).

В диалоге двух романов и истории их создания активную роль играет французский кинематограф, часто предлагающий «нетипичные» вариации «типичного» любовного треугольника. В романе «Как все было» трижды упоминается фильм Франсуа Трюффо «Жюль и Джим» (1961), поставленный по роману Анри-Пьера Роше «Чистая любовь втроем». Первое упоминание принадлежит Стюарту: «Все лето мы повсюду бывали втроем. Как в том французском фильме, где они вместе ездят на велосипедах» (I: 26). Откликаясь на реплику Стюарта (хотя Джилиан уже переводит разговор на другую тему и, в свою очередь, задает другие вопросы), Оливер просит воображаемого собеседника подождать («Не говорите. Дайте мне самому догадаться») и уточняет

© А.Нелюбин, Н.С.Бочкарева, 2009

название фильма: «"Жюль и Джим". Правильно? Я попал в точку. Он [Стюарт] одно время часто говорил про этот фильм, но только со мной. А с Джилиан – никогда. Оскар Вернер, невысокий такой блондин, возможно даже – рискну сказать, – стеатопигий, Жанна Моро, и долговязый, темноволосый, элегантный – как бишь его? Забыл фамилию – красавчик. Словом, подбор исполнителей не вызывает вопросов. Вопрос только в том, какой там сюжет. Вроде бы все едут вместе на велосипедах, переезжают по мосткам, всячески резвятся, так? Ну, вот. Но как характерно для Стюарта припомнить для сравнения именно этот фильм – неплохой, но далеко не центральный в истории послевоенного кинематографа» (I: 26-27). По обыкновению противореча самому себе, Оливер в третий раз сам напоминает Стюарту об этом фильме: «Было совсем как в прежние времена, правда? Совсем как раньше. Помнишь кино "Жюль и Джим"?» (I: 203).

Оливер делает видит, что не замечает аналогии между их историей и сюжетом фильма, в котором героиня сначала выходит замуж за одного из двух друзей, а спустя годы понимает, что по настоящему любит другого. Примечательно, что через десять лет, в 1971 г., Трюффо ставит по сценарию того же Роше фильм «Две англичанки и "Континент"», в котором молодой писатель-француз любит сразу двух подруг-англичанок. В 1996 г. роман Барнса «Как все было» экранизировал другой французский режиссер – Марион Верно, изменив имена и национальность героев (вместо двух англичан и француженки – два француза и англичанка). В качестве названия фильма Верне берет название одиннадцатой главы романа – «Love, etc.». Барнс, в свою очередь, «заимствует» его для названия второго романа, который в ряде мотивов «отвечает» и на кинематографическую версию первого романа.

Оба романа Барнса построены по принципу беседы с читателем. О произошедших событиях мы узнаем непосредственно от самих персонажей, для раскрытия характеров и описания внешнего вида героев также служат высказывания действующих лиц. «…Прелесть этого приема заключается в том, что вы исчезаете как писатель. Исчезаете как контролирующий все повествователь. Вы оставляете читателя наедине с мнениями персонажей. И читатель сам делает заключения», – говорит Барнс в своем интервью Роберту Бирнбауму [Birnbaum 2001: 7].

Диалог – это «словесный обмен между двумя, тремя или более собеседниками, взаимное (чаще всего двустороннее) общение, при котором активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим» [Хализев, 1990: 96]. Читатель же по понятным причинам не может быть активной стороной в общении с героями литературного произведения, его ответ остается за рамками текста. При этом реплики персонажей Барнса изобилуют обращениями к читателю, активная реакция которого обнаруживается в ответе на нее героя: «Привет. Я Оливер, Оливер Рассел. Сигарету хотите? Нет, конечно, я так и думал. Не против, если я закурю? <…> Надо же, мы только-только познакомились, и вы уже наседаете на меня, как кровожадный защитник природы» (I: 12). Молчание читателя тоже подчас расценивается персонажами как ответ: «*Стюарт.* Я у вас спрашивал, помните? Умолял, чтобы вы мне сказали <…> Но вы мне тогда ничего не сказали, и теперь я вам очень за это признателен» (II: 15).

Подобный прием беседы героев с читателем предлагает массу вариаций возможного места читателя в романе. Когда читатель «навещает» Стюарта в Америке, он становится его гостем, собеседником. Слушая почти несвязную речь Оливера, который лежит в депрессии, читатель – психолог, принимающий пациента. А в разговоре с Джилиан, когда она говорит о своих чувствах, читатель иногда становится духовником, слушающим исповедь. Иными словами, «введение» читателя в действие романа проводится Барнсом последовательно и довольно-таки разнообразно.

При этом собственно ситуация создания романа присутствует лишь изредка. Например, в словах одноклассницы Стюарта и Оливера – Вэл: «Подумайте об этом. А я ухожу. Вы меня больше не увидите. Разве что книга (*the book*) будет иметь шумный успех» (I: 172). Ситуация беседы с читателем здесь и в других случаях больше напоминает взятие репортером интервью на месте событий (ощущение, которое Барнсу удалось предать во многом потому, что он сам работал и продолжает работать журналистом). В частности, Вэл сначала вообще отказывается называть свое имя, поэтому ее первая реплика исходит от лица «женского пола, возраст – между 25 и 35»: «Что-что? Как вы сказали? Хотите видеть мои верительные грамоты? Это ВЫ хотите видеть МОИ верительные грамоты? Ну, знаете ли, это вы должны представить документы. Чем вы заслужили мое доверие?» (I: 170). Подчас интервью, в свою очередь, превращается в разговор со следователем или показания на суде по делу о разводе: «*Вэл.* Господа присяжные заседатели, на этом я свою речь кончаю» (I:178); «*Стюарт.* Вы будете моим свидетелем» (I:180); «*Оливер.* Обвинение высказалось» (II: 6).

С другой стороны, романная форма дилогии Барнса максимально приближена к драме (не случайно М.Горбачева вспоминает пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», а сценическая версия романа «Как это было» успешно ставится в театрах). Читатель здесь превращается в зрителя, которого актеры вовлекают в действие. В какой-то момент Оливер открыто говорит, что все люди делятся на зрителей и исполнителей и что порой им полезно поменяться местами: «Это, знаете ли, большая нагрузка – чувствовать ожидание в притихшем партере. Люди делятся на актеров и публику, вы согласны со мной? Иногда я думаю: вот попробуйте сами разок, тогда узнаете» (I: 227). Еще раньше он неожиданно спрашивает: «У нас ведь спектакль идет без репетиций, верно?» (I: 176). Во втором романе Оливер опять возвращается к своей излюбленной ситуации: «Издержки профессии эстрадного артиста, развлекающего почтенную публику. Ты разбрасываешь bonmots как bonbons и время от времени в первых рядах обязательно будет кто-то, кто швырнет в тебя фантиком» (II: 40). Стюарт

поведение Оливера на пляже называет «настоящим телеспектаклем» (I: 6), а в ресторане наблюдает за бывшим другом «как за актером в кабаре», и ждет, «когда представление закончится» (II: 87). «Сценический шепот» Оливера отмечает Джилиан (I: 187), а американская жена Стюарта – Терри – утверждает, что и ее муж способен выдать «гениальное театрализованное представление» (II:46).

Все персонажи романа принимает участие в *игре*. Джилиан «играет» против своей воли: «Послушайте, я не хочу играть в эту… игру. Но сидеть в углу, заткнув себе рот платком, тоже бессмысленно. Уж лучше я расскажу, что знаю и как понимаю» (I: 58); «Не знаю, почему Стюарт и Оливер на это согласились. Опять, наверное, у них игра какая-то <…> не надо никаких игр <…> не стоит устраивать такие обсуждения» (41-42). Однако именно Джилиан требует соблюдения *правил игры*: «Если мы снова все это затеяли, то давайте играть по правилам. Никаких разговоров между собой» (II: 11). Оливер, по словам Стюарта, «никогда не играл по правилам» (I: 70), хотя именно он инициатор таких дружеских и семейных игр, как «Двадцать вопросов» (II: 61), «Что бы ты выбрал» (II: 215) и др. Парадоксальная манера высказываний Оливера в духе О.Уайльда характеризует его позицию в «игре» с читателем: «Но для меня слишком важно то, что сейчас происходит, тут уж не до игр – не до игр с вами, во всяком случае. Я обречен продолжать то, что делаю, и только надеюсь не вызвать по ходу дела ваше окончательное осуждение. Обещайте, что не отвернетесь от меня,– если уж вы откажете мне в понимании, тогда я, хочу не хочу, перестану “существовать”» (I: 84). Во втором романе такие правила игры Оливер сам интерпретирует как постмодернистские: «Я. автор, выдумал эту историю. Это просто конструкция. На самом деле ни Зайца, ни Черепахи не “существует”» (II: 185).

Одним из обязательных условий осуществления диалога является «наличие ожидания чьего-то ответа на них, а также отклик на предыдущий речевой опыт» [Хализев 1990: 96], что, безусловно, присутствует в романах дилогии: «Барнс строит роман как напряженный диалог, столкновение мнений и жизненных позиций» [Горбачева 2002: 279]. Непосредственно обращаясь к читателю (слушателю, зрителю), персонажи постоянно откликаются на реплики друг друга, иногда даже переходя от перебранки к драке. Часто говорящий передает содержание диалога, который происходил раньше, – диалог в диалоге (в самое первое высказывание Стюарта включается спор героев о грамматическом выражении рода во множественном числе, переходящий в полемику по правам женщин). Кроме трех основных действующих лиц (Стюарт, Оливер и Джилиан) в диалоге с читателем участвуют мать и отец Джилиан, ее дочери и коллега Элли, любовница Стюарта Вэл и его жена Терри, миссис Дайер и мадам Рив, из окон домов которых Оливер и Стюарт наблюдали за Джилиан, продавщица цветов Мишель. Доля участия в диалоге второстепенных персонажей различна, но в целом она возрастает во втором романе.

Одно и то же событие показано в романе с разных точек зрения, причем противоположные версии могут исходить от одного героя (например, Джилиан дважды рассказывает о том, как она изменила Оливеру, окончательно запутывая читателя и, кажется, сама запутываясь в своих чувствах).

Последовательно интерпретируя концепцию «правды» в романе «Как все было», М.Гончарова делает вывод, что авторская позиция близка позиции Оливера. Действительно, Барнс часто вкладывает свои мысли о литературе в уста именно этого персонажа: «Необходимо чувствовать форму – уметь контролировать повествование, отбирать лучшее, убирать все излишнее, пропускать несущественное, делать акцент на главном, правильно распределять материал… иными словами, это должно быть произведение искусства. История нашей жизни – это не автобиография, это всегда роман» (II: 18); «…А то вы скоро начнете бурчать, что все книги суть всего-навсего вариации одних и тех же исходных сюжетов» (II: 40). При этом Оливер, в отличие от Барнса, ничего не написал. По-человечески все герои обоих романов больше симпатизируют Стюарту, а решающее слово всегда остается за Джилиан, которая вынуждена брать на себя всю ответственность: «Самое главное, ни в коем случае нельзя посвящать Оливера <…> Он обязательно все испортит, превратит в спектакль…» (I: 246). Сам Оливер утверждает, что «всем этим делом заправляет Джил, с самого начала заправляла она. Всегда в таких делах заправляют женщины» (I: 245); «Как я теперь понимаю, все эти годы она очень умело мной манипулировала <…> И вот вопрос: а насколько она манипулировала и вами тоже?» (II: 275). Вспомнив знаменитое высказывание Флобера «Мадам Бовари – это я», можно предположить, что и в дилогии Барнса отразилось то, что В.Вулф назвала «андрогинностью творческой личности» [Ушакова 2007: 30].

Таким образом, мы наблюдаем в романе разные формы диалога. Во-первых, это «событийный» диалог персонажей между собой, то есть их разговоры друг с другом в пересказе кого-либо из них. Во-вторых, этот диалог продолжается через сопряжение, столкновение разных точек зрения в «повествовательных» репликах персонажей. Во-третьих, персонажи ведут диалог с аудиторией (читателем, слушателем, зрителем). Наконец, это диалог романов, в чем выражается постмодернистский прием варьирования одной и той же истории (принцип «обратимости», по Оливеру).

Кроме того, в романе можно обнаружить диалог культур. Как становится известно Джилиан француженка. Хотя сама она никогда об этом не говорит, ее мать, мадам Уайетт, постоянно напоминает читателю об этом. Оливер является представителем английской культуры. Образу же Стюарта Барнс придает некоторые черты американца. Стюарт крайне практичен, рационален, ко всему имеет финансовый подход и в целом симпатизирует американскому образу жизни: «Некоторые клише очень даже верны. Например, что Америка – страна благоприятных возможностей» (II: 32). Даже его завтрак состоит из

сухих хлопьев, которые Оливер не может переносить.

Зато сам Оливер в своих комментариях часто обращается к русской культуре. Интертекстуальное поле романа чрезвычайно насыщено, при этом, кажется, ни разу не упоминается Достоевский. А ведь именно в его романах самосознание субъекта предельно диалогизировано: «…в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, другому, третьему» [Бахтин 1979: 293]. Для русского писателя главным было показать взаимоотношение людей и, как следствие, взаимодействие сознаний личностей: «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие» [там же: 294]. В дилогии Барнса способом человеческого бытия тоже становится диалог, сущность которого заключается в «нераздельности-неслиянности» взаимодействующих субъектов, а также во взаимодополнении внешнего и внутреннего диалога.

Список литературы

Барнс Дж. Как все было / пер. с англ. И.М.Бернштейн. М.: АСТ, 2004.

Барнс Дж. Любовь и так далее / пер. с англ. Т.Ю.Покидаевой. М.: АСТ, 2004.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.

Горбачева М. Разные тропинки через лес // Иностранная литература. 2002. №7. С.277-281.

Ушакова Е.В. Эволюция английской биографии творческой личности: от модернизма к постмодернизму. Глазов, 2007.

Хализев В.Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Литературный энциклопедический словарь. М., 1990. С.96.

Barnes J. Love, etc. L.: Picador, 2001.

Barnes J. Talking It Over. L.: Picador, 1992.

Birnbaum R. Julian Barnes, Etc. Author of Love, Etc.:Interview with Julian Barnes, 2001. URL: http://www.identitytheory.com/people/birnbaum8.html.

Ю.С.Нестеренко (Москва)

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ К.ИСИГУРО О КРАСОТЕ

«Красотой Японии рожденный» – так назвал свою Нобелевскую речь Кавабата Ясунари, эту фразу следует понимать, как «всем, что есть во мне, я обязан традиционному для японцев чувству прекрасного» [Григорьева 2005: 332]. Эти слова применимы ко всему образу жизни японцев, непосредственно относятся к японскому духу, ведь именно понятие красоты формирует и японское восприятие мира, и японскую картину мира, являясь одной из основополагающих категорий японского мировоззрения. Также значимо понятие «красоты» и для творчества такого писателя, как Кадзуо Исигуро.

Исигуро является английским автором японского происхождения, и критики усматривают его связь с такими японскими писателями, как Кэндзабуро Оэ, Юкио Мисима, Акутагава Рюноскэ. Сам писатель причисляет себя к западноевропейской традиции. В связи с этим исследователи говорят о принадлежности Исигуро к постколониальной литературе, когда «главной особенностью творчества современных писателей мультикультуралистов становится многослойная гибридизация» [Толкачев 2003: 287].

В его романах пейзаж Англии мало чем отличается от японского пейзажа, так как и сам автор, и его герои ценят в природе прежде всего ее простоту, неуловимость; красоту непрочную, преходящую и неброскую, облагораживающую душу. Все это составляет японский идеал красоты, выражающийся в основной эстетической категории *ваби-саби.* Красота ваби проистекает «от ощущения Небытия, это красота нераскрывшегося бутона, бесцветная, но Красота, которая таит в себе теплоту жизни, доброту тепла Земли» [Григорьева 2005: 342]. Красота саби соединяет грусть и радость, «грусть оттого, что не может человек вечно любоваться красотой, радость оттого, что сама красота нетленна и ею будут любоваться вечно» [Григорьева 2005: 326].

Вот, например, как описывается «Мортимеров пруд» из романа Кадзуо Исигуро «Остаток дня»: «Здесь царит атмосфера удивительного покоя. Пруд весь обсажен деревьями как раз на таком расстоянии, чтобы берега находились в приятной тени, а из воды здесь и там поднимаются островки тростника и камыша, раскалывая ясное зеркало с отраженным в нем небом…Обступившая меня со всех сторон тишина…» [Исигуро 1992: 48]. В этом описании присутствуют типичные образы японских хайку и танка: тростник, камыш, зеркало, а также покой и тишина. Они соотносятся, например, с образом «замерзшего чахлого тростника на морском берегу» из хайку Фудзивара-но Тосинари, подчеркивающим «красоту и привлекательность затаенной печали и одиночества, которые сопровождают людей в жизни» [Япония 2008: 64]. Это Красота-Истина, красота сокровенного, глубоко скрытого, с оттенком просветленной печали и грусти (*югэн*), понимаемая японцами как «очарование вещей» (*моно-но аварэ*).

Также как и для японца, для всех героев Исигуро красота безусловна: «Красота и есть Истина (Макото), которая изначальна, присуща Вселенной, меняются лишь формы ее выражения. Если Красота вездесуща, значит, каждая вещь в своей основе прекрасна. В выявлении Красоты видели японские поэты свое назначение» [Григорьева 2005: 175].

В чем Японии
Островов раскинутых
Спросишь ты, душа? –
В солнце утра на горах
Вишен блещущих цветы.

Эта танка Мотоори Норинага, по мнению самих японцев, отражает их душу, неотделимую от красоты. Даже Стивенс, герой романа «Остаток дня», как носитель японского сознания, связывает название страны Великобритании с особенностями ландшафта, с его величием, а затем плавно переходит к рассуждения о «великом» дворецком. Тема величия красной нитью проходит сквозь всю жизнь Стивенса, вот уже долгие годы он ищет ответ на вопрос: «что такое “великий”' дворецкий?» [Исигуро 1992:

© Ю.С.Нестеренко, 2009

11]. И в английской природе он выделяет именно «величие» как качество, делающее ее самой совершенной – «это качество можно определить словом “величие”». «Очевидное отсутствие эффектности и театральности и отличает красу нашей земли перед всеми другими. Существенна тут безмятежность этой красоты, ее сдержанность» [Исигуро 1992: 11], – и Стивенс переносит это качество на людей своей профессии. Получается, что многие темы в романе «Остаток дня» вводятся «по-японски», через эстетическое переживание героем красот природы.

Для японцев идеальной формой красоты является пустота (*ма*). То есть красота связывается с понятиями «небытия», «пустоты», которые не рассматриваются как состояние отсутствия чего-то материального (предметов, вещей), но скорее утверждают «существование невидимого за пустым пространством: все существует в пустоте: цветы, луна на небе, прекрасный пейзаж» [Япония 2008: 64]. Ярче всего *ма* проявляется в японской лирике, где через паузы и пропуски раскрывается основной смысл хайку и танка. Стихотворение Фудзивара-но Тэйка (Садайэ) наглядно иллюстрирует отношения между «ничем» и ваби-саби:

Когда я смотрю вдаль,
Я не вижу ни цветков вишни,
Ни пестрых листьев,
Только убогую лачугу на берегу
В сумерках наступающей осенней ночи.

Это стихотворение приводят в Японии в качестве образца описания пустоты как идеальной формы красоты, так как, «рисуя унылый осенний пейзаж, поэт создает образ, ему противоположный, в котором цветы вишни распустились и листья радуют оттенками» [Япония 2008: 64-65].

Как английскую примету О.Г.Сидорова отмечает безымянность героев романа «Остаток дня»: «Широко известно, что в британской традиции вплоть до недавнего времени считалось обычным не употреблять имена … в реальной жизни даже при дружеском общении, иногда даже не знать имен (не фамилий) дальних знакомых» [Сидорова 2005: 243]. Поэтому у Стивенса, также как и у мисс Кентон отсутствуют имена, они фигурируют лишь как дворецкий и экономка и не воспринимаются вне их социального статуса. Но именно эта типичная английская черта получает японское обрамление, т.к. она сама по себе представляет, по терминологии О.Г.Сидоровой, «значимый ноль» текста, «сигнал деперсонализации героя, его эмоциональной подавленности и неразвитости» [Сидорова 2005: 244]. Здесь понятие пустоты, пропуска наполняется скрытым смыслом, как об этом говорит японский коан: «форма – ничто, но пустота; пустота – ничто, но форма».

Именно с позиции значимой пустоты следует прочитывать тексты Кадзуо Исигуро. Прежде всего это отражается в построении диалогов в его «японских» романах «Художник зыбкого мира» и «Там, где в дымке холмы». Герои мало о чем говорят открыто, они ищут югэн (сокровенную суть) через тиммоку (молчание, недосказанность), через пустоты в репликах друг друга. Согласно доктрине молчания, проповедуемой в дзэн, слово является несовершенным средством связи, оно может только подсказать, намекнуть, коммуникативная функция слова ослабевает, она уступает место интуитивному чувствованию. И даже в его «английском» романе «Остаток дня» можно найти подобные примеры, ведь Стивенс открыто обсуждает только свою службу. Так, мы лишь случайно узнаем, что он был против увольнения евреек. На слова мисс Кентон («Насколько я знаю, вы тогда сочли очень правильным и разумным, что Руфь с Сарой выставляют за дверь…») Стивенс отвечает: «Ну уж нет, мисс Кентон, это совершенно неверно и несправедливо. Вся эта история меня тогда очень, очень встревожила. Чтобы в этом доме случилось такое – увольте, тут радоваться нечему» [Исигуро 1992: 59]. Или что он любил мисс Кентон: «Мисс Кентон помолчала и продолжала: “Я, например, любила думать о той жизни, которую могла бы прожить с вами, м-р Стивенс” … в эту минуту у меня разрывалось сердце» [Исигуро 1992: 93].

В романе «Художник зыбкого мира» красота выражается и в картинах, через образ floating world, который связан прежде всего со школой укиё-э (картины плывущего мира), в рамках которой творил Оно, будучи учеником Мориямы. Они являются последователями японского художника Китагава Утамаро (1753–1806), который снискал наибольшую популярность как мастер бидзинга (изображение красавиц из «веселых кварталов», то есть гейш). После того как Мацуи ушел от своего последнего учителя, он смог добиться признания и успеха. Асай Рёи в своей «Повести об изменчивом мире» (1661) пишет, что укиё обозначает «манящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновеньем, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде» [Успенский 2002: 249]. Мацуи в своих прошлых воспоминаниях был подобен такой тыкве. Но в то же время школа Мориямы отходит от традиционного принципа японской живописи «очерчивания контура предмета темной линией, предпочитая с помощью «западной» техники – то есть сочетания различных цветов и игры светотени – создавать ощущение объемности» [Исигуро 2007а: 203]. Таким образом, их стиль соединяет европейскую и японскую традицию, а Мориямy называют «современным Утамаро».

Мотив зыбкого света является важным элементом для японского восприятия красоты, в романах Исигуро он связан с образом «горящих фонариков». Данный мотив присутствует во многих его произведениях. Как отмечает Т.П.Григорьева, «японцы склонны принимать мир таким, каков он есть. Красивое у них скорее недосказанное, игра света, нечто неосязаемое, не поддающееся измерению» [Григорьева 2005: 363]. Свет фонариков и атмосфера вечера как раз и создают подобную красоту.

На всех своих картинах Морияма обязательно изображал фонарь, зыбкий свет которого окутывал дымкой его работы. Основное настроение на полотнах создавало использование полутонов: «Изображая своих женщин, Мори-сан стремился окутать их атмосферой, исполненной ночного мрака и меланхолии, и все время … экспериментировал с цветом,

пытаясь передать ощущение, вызываемое светом уличного фонаря» [Исигуро 2007а: 203]. Оно и Мори при последней встрече окутывает атмосфера их же картин: «В беседке царил какой-то странный смешанный свет – прощальные отблески заката на темно-синем вечернем небе смешивались со сверканием фонариков, которые я все продолжал зажигать» [Исигуро 2007а: 258]. Свою задачу они как раз видели в том, чтобы воспевать «эти доставляющие мимолетное наслаждение вещи, которые исчезают вместе с рассветом» [Исигуро 2007 а: 260].

Атмосфера картин Мориямы присутствует и в романе «Там, где в дымке холмы»: «В японской городах … владельцы ресторанов и чайных домиков, магазинов и лавочек словно бы торопят наступление темноты: еще до сумерек в окнах зажигаются фонари, а над дверьми – светящиеся вывески» [Исигуро 2007: 143]. Создает подобную неуловимость мотив горящего фонаря: «Я встала и сняла фонарь с балки. Когда я шагнула к порогу, по стенам комнаты побежали тени. Уходя, я оглянулась на Сатико. На фоне раздвинутой перегородки виднелся только ее силуэт, небо за ее спиной выглядело почти совсем ночным» [Исигуро 2007: 206].

А в финале романа «Остаток дня» атмосфера вечера и горящих фонариков перекликается с мыслями дворецкого о смысле прожитой жизни, а также с названием всего романа: «Над молом зажглись фонарики, по какому случаю толпа у меня за спиной только что разразилась ликующими возгласами» [Исигуро 1992: 93]. И далее: «Вечер – лучшее время суток, лучшее и самое долгожданное. Что ж, как я сказал, в его словах, судя по всему, содержится доля истины, а то с чего бы всем людям ликовать в едином порыве лишь потому, что над молом зажглись фонарики?» [Исигуро 1992: 94].

Эта неуловимая, призрачная красота, передающаяся с помощью образа горящих фонариков, существует в окружающем мире, который становится изменчивым и уплывающим – не случайно герои Исигуро все время сомневаются в происходящем.

Таким образом, категория красоты, наполняясь японским неклишированным содержанием через такие понятия как ваби-саби, югэн, пустота, является определяющей для всего творчества К.Исигуро и находит свое выражение как в японских, так и в английских образах его романов, располагаясь на стыке двух культур.

Список литературы

Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. Японская литература 20 века. М., 2005.

Исигуро К. Остаток дня // Иностранная литература. 1992. №2. С.5–118.

Исигуро К. Там, где в дымке холмы: Роман. М.; СПб., 2007.

Исигуро К. Художник зыбкого мира: Роман. М.; СПб., 2007а.

Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети 20 века в контексте литературы Великобритании: Дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2005.

Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа: дис…. д-ра филол. наук. М., 2003.

Успенский М.В. Японская гравюра // Культура классической Японии: Словарь-справочник / сост.: С.Б.Рыбалко, А.Ю.Корнев. Ростов-на-Дону; Харьков, 2002. С. 249–256.

Япония. Как ее понять: очерки современной японской культуры / под ред. Р.Дж.Дэвис, Осаму Икэно. М., 2008.

О.А.Плахова (Тольятти)

АКТУАЛИЗАЦИЯ ЭТНОДИФФЕРЕНЦИРУЮЩИХ ПРИЗНАКОВ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК)

В отечественной и зарубежной литературе, посвященной проблемам культурогенеза и этногенеза, культурной и этнической идентичности, понятие этноса до сих пор не получило однозначной трактовки. Зарубежные исследователи, как правило, заменяют данное понятие более узким по своему содержанию понятием этнической группы. Энциклопедия «Британника» предлагает следующую характеристику этнической группе: «социальная группа или часть населения, входящая в состав бóльшего общества, территориально обособленная и имеющая особое самосознание, а также общие расовые, языковые и культурные связи» (перевод наш. – *О.П.*) [Encyclopaedia Britannica 2003].

В отечественной этнологии понятия этнической группы и этноса находятся иерархических отношениях. При этом этнос рассматривается как природно-географическое (Л.Н.Гумилев) или социально-историческое явление (Ю.В.Бромлей). Среди важнейших характеристик этноса отмечаются самосознание и стереотипы поведения [Гумилев 1993: 285]; единство территории, стабильные особенности языка, культуры, психики, сознание своего единства и отличия от других подобных образований [Бромлей 1983; Исаев 2002: 179]; язык, обычаи, религия [Пименов 1994].

Следовательно, этнос можно определить следующим образом: «Этнос – группа людей, осознающих себя ее членами на основе любых признаков, воспринимаемых как естественные и устойчивые этнодифференцирующие характеристики» [Стефаненко 2004: 31]. Широкая трактовка понятия позволяет включить в разряд дифференцирующих признаков этноса достаточно широкий спектр характеристик: этничность, язык, систему ценностей, обычаи, религию, национальный характер, фольклорное искусство, историческую память и т.д., что делает возможным многоаспектное и полное изучение данного феномена, проводимое в рамках разных наук (антропологии, этнологии, этнопсихологии, этнолингвистики).

Фольклорные источники в силу многовекового бытования произведений устного творчества в народной среде выступают в качестве ценнейшего

© О.А.Плахова, 2009

материала, аккумулировавшего первичные народные представления о собственном этносе и культуре. В рамках настоящей статьи предполагается рассмотреть репрезентацию в языковой картине мира английской народной сказки (корпус анализируемых текстов составляют 162 сказки общим объемом 789 страниц) таких ведущих характеристик этноса, как единство территории и хозяйственной деятельности, а также стабильные особенности культуры.

Языковая характеристика административно-территориального деления находит отражение в лексико-семантическом поле (ЛСП) «Государственные и административные реалии», лексические единицы которого распределены по тематическим группам (ТГ), описывающим основные административно-территориальные единицы, населенные пункты, расположенные на их территории архитектурные и строительные объекты и соединяющие их пути сообщения.

Особенности административно-территориального членения пространства представлены названиями государств, различающихся географическим положением и типом правления (hot-country, kingdom, realm); отдельных административных территориальных единиц (county, district, part) и церковных приходов (parish). Среди обозначений населенных пунктов названия урбанизированных центров противопоставлены разнообразным номинациям сельской местности (town, market-town, capital vs village, hamlet, countryside). Названия путей сообщения внутри и между населенными пунктами (roadside, wayside, roadway, roundabout) представлены 58,3 % существительных данной ТГ, что, безусловно, свидетельствует о жесткой зависимости от путей сообщения хозяйственно-трудовой деятельности отдельных индивидов и стабильного экономического функционирования любого центра страны.

Облик любого из населенных пунктов создается в сказочной картине мира, в основном, посредством названий строений культового характера (church, chapel, cathedral); исправительных учреждений и орудий казни (scaffold, gallows-tree, jail); торговых заведений и мест торговли (fair, market, shop, inn) и образовательных учреждений (school, college).

Как показывает анализ элементов ЛСП, язык сказочных текстов воспроизводит достаточно четкую систему территориально-административного деления государства; содержит многообразные средства обозначения населенных пунктов разной величины и значимости в социально-политической жизни общества, а также путей сообщения (шоссейных, проселочных дорог, улиц, переулков; окольных и прямых путей). К обозначениям внутригородских объектов и объектов, расположенных внутри сельских населенных пунктов, относятся названия сооружений, связанных с торговой деятельностью людей; предназначенных для удовлетворения их духовных потребностей и решения задач по формированию личности и корректировке ее поведения.

Важнейшие особенности культуры (народное искусство, обычаи, традиции, нормы поведения, верования), позволяющие рассматривать совокупность людей как единую этническую группу, представлены в ЛСП «Искусство и культура этноса». Данное ЛСП составляют существительные из ТГ, характеризующих различные формы народной культуры (народные песни, танцы, игры, праздники, обряды, языческие и религиозные представления).

Музыкальное творчество английского этноса представлено в сказочной картине мира обозначениями музыкальных инструментов (trumpet, harp, lute, bell, drum); музыки и музыкальных произведений (tune, music, melody); танцев (dance, dancing, jig). Гипероним большинства ЛЕ, входящих в состав данной ТГ, существительное music этимологически связано с именами богинь – покровительниц изящных искусств, называемых в древнегреческой мифологии музами [Ayto 2001: 358]. Следовательно, уже в ее названии в скрытой форме присутствуют представления об иррациональном, происхождении музыки, ее сверхъестественном, неземном характере.

Анализ сказочных текстов свидетельствует о том, что музыка занимала значимое место в народных представлениях. В сказке ей присущи магические свойства, поскольку она всегда, так или иначе, связана с «чужим» миром. Издают мелодичные звуки, принадлежащие потустороннему миру, музыкальные инструменты (иногда сделанные из кости невинных жертв) [Jacobs 1890: № 9, 13]; музыка преображает героев [Steel 1927: № 5]; уводит людей в иной мир, откуда они не возвращаются [Jacobs 1894: № 1]; разрушает злые чары [Steel 1927: № 1].

По народным представлениям, музыкальными способностями обладают многие мифологические существа. Эльфы проводят ночное время в танцах под музыку своих музыкантов.

a) The prince entered a magnificent hall, brightly lighted up, and many beautiful fairies surrounded the prince and led him off to the dance. … There she saw the prince dancing, and dancing, and dancing, till he could dance no longer and fell upon a couch [Jacobs 1890: № 37].

b) The pixie babies are fast asleep, and there go the pixie folk themselves to dance in the meadow grass [Риордан 1987: № 2].

Отличительной чертой жителей подводного мира является необычайной красоты и гипнотического воздействия пение. Для обозначения голоса и пения русалки используются такие эпитеты, метафоры и сравнения, как “a sea-weedy sort of song, like the wailing of a woman or the crying of a child”, “her sea-weedy song”, “her sweet-sad song”, “flutelike melody”, “her plaintive tone”, “a more unearthly yell”, “melody of her voice”, “music of her voice” [Риордан 1987: № 3]. В основе использования отдельных эпитетов лежит явление метафорического переноса, поэтому понимание характера коннотаций, сопутствующих денотативному значению прилагательных, возможно лишь при обращении к контексту. Например, вероятность наличия положительного коннотативного компонента в лексеме unearthly усиливается окружающими его прилагательными (“a fairer woman”; “the comely creature”; “her lovely head and swan-like neck”; “the beautiful creature”; “the fair one”). В результате у реципиента возникает представление о том, что крик, изданный таким прелестным создани-

ем, не может быть ужасным или пугающим. Понимание значения прилагательного sea-weedy достигается благодаря глаголам – обозначениям эмоционального состояния героини ("he longed to comfort her"; "stayed her crying"; "what makes `ee grieve so") и контекстуальному синониму plaintive.

Сверхъестественная природа музыки проявляется в том, что в сказках названия музыкальных инструментов могут сопровождаться эпитетом magic (the magic harp) или сочетаться с глаголами, характеризующими их как субъект действия ("the golden harp sang most beautifully", "it began to sing by itself", "the harp began singing again"). Эстетическое и магическое воздействие музыкальных звуков на людей уточняется посредством использования сравнений, а также положительно окрашенных прилагательных и наречий ("he would play so gaily on his little pipe, that she forgot all her troubles", "play to her so merrily on his little pipe", "played a few low notes that sounded like a bird singing far off in the woods", "the tone was joyful and resonant, full of happy laughter and merry play", "the most beautiful music"). Перечисленные волшебные свойства музыкальных произведений в фольклорном тексте, вероятно, могут быть объяснены изначальным ритуальным назначением музыки, которая представляла собой наряду с движением и словом неотъемлемый компонент языческого обряда.

Названия народных игр и развлечений (games, wrestling, turn-the-trancher, blind-man's-buff), брачных ритуальных действий и пиршеств (wedding-day, wedding, marriage-day), погребальных обычаев (funeral, burial) и традиций, связанных с хозяйственной деятельностью (market day / market-day, fair, pay-day) и особенностями быта (curfew), репрезентируют типичные черты народной жизни. Например, развлечения рождественского вечера описываются в сказке следующим образом.

In the evening, fireside games, riddles, cards, and dancing took the place of the ordinary occupations of spinning and winding:

"Well, whad did'n 'ee do, if theer wuz no dancing'! W'y, we played'n at turn-the-trancher an' blind-man's-buff till we wun tired, an' then begun to tell ridlesses, an' whad twix puzzlin' to fine 'em out, an' then cryin' the weds, we gotten to three o'clock i' the mornin'" [Риордан 1987: № 15].

Среди обозначений предметов культового и культурного обихода особый интерес представляет лексема cross. Исследователи английского фольклора (M.Baker, J.Simpson, S.Roud) отмечают, что по народным представлениям крест является мощным средством защиты от злых сил и обеспечения благополучного окончания дел [Baker 1974; Simpson, Roud 2003]. Этими свойствами и объясняется наличие знаков креста на столбах в доме, пороге, камне в камине, посуде, хлебобулочных изделиях. В английской сказочной традиции сохранились случаи использования знака креста (например, лежащие крестообразно нож и вилка или ветки осины) с целью избавления от призраков (a) и наложения на них запрета общения с людьми (b).

a) Well, I set to work an' I bound they branches acrost an' acrost of her grave, I did. I fared to hear a sort of a whimperin' when I'd done, but I says: You ha' got to lar where you are now! [Риордан 1987: № 22].

b) …she ollus afterwards crossed the knives and forks, to keep the ghost from telling what she had done [Риордан 1987: № 20].

В сказочных текстах упоминаются также каменные кресты, стоящие вдоль и на пересечении дорог. Согласно общепринятой точке зрения, они служили путешественникам и жителям деревень местом молитвы еще до появления приходских церквей, а также дорожными указательными столбами [Baring-Gold 1912: 39–40]. В английских сказках, однако, у сооружений подобного рода в определенное время можно было встретить существ потустороннего мира [Jacobs 1894: № 32; Риордан 1987: № 1], что, вероятно, позволяет рассматривать их как локусы, соединяющие два мира.

Именования легендарных мест в сказочной картине мира организованы в оппозиции *свой* vs *чужой*. Данная оппозиция характеризуется обобщенным значением, и эксплицитную языковую репрезентацию в ней получают лишь правые, отрицательно маркированные члены (fairyland, t' other place). Маркеры «чужого» пространства формируют частную оппозицию *место вечного спасения* vs *место вечной гибели* (heaven, good place vs hell, bad place, t' other place), которую можно рассматривать как составляющую первой оппозиции. На форму языковой реализации частной оппозиции наложили отпечаток христианские воззрения народа, обусловивших распределение данных миров по вертикали. Следует отметить, что в семантике существительных данной ТГ сохраняются элементы народных представлений о структурных характеристиках Мироздания, мирах его составляющих, его горизонтальном и вертикальном членении.

Таким образом, единство культурных ценностей и традиций отражается в номинациях народных развлечений, пиршеств, брачных и погребальных ритуальных действий, репрезентирующих такие важные для английского народа формы культуры, как народная музыка, музыкальные инструменты, танцы, игры, обычаи. Общие для английского этноса мифологические и религиозные воззрения ярче всего проявляются в номинациях легендарных мест, реализующих на языковом уровне масштабные оппозиции *сакральный* vs *мирской*, *свой* vs *чужой* и обусловливающих (в последнем случае) вертикальную организацию пространства.

Список литературы

Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. М., 1983.

Гумилев Л.Н. Этносфера: История людей и история природы. М., 1993.

Исаев М.И. Словарь этнолингвистических понятий и терминов. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2002.

Народные сказки Британских островов. Сборник / сост. Дж.Риордан. М.: Радуга, 1987.

Пименов В.В. Этнология: предметная область, социальные функции, понятийный аппарат // Этнология. М., 1994. С. 5–14.

Стефаненко Т.Г. Этнопсихология. М.: Аспект Пресс, 2004.

Ayto J. Dictionary of Word Origins. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2001.

Baker M. Folklore and Customs of Rural England. London: David & Charles, 1974.

Baring-Gold S. A Book of Cornwall. London: Methuen & Co. Ltd., 1912.

Encyclopaedia Britannica 2003 Ultimate Reference Suite CD-ROM.

English Fairy Tales / Retold by Joseph Jacobs. London: David Nutt, 1890.

English Fairy Tales / Retold by Flora Annie Steel. London: Macmillan and Co. Ltd, 1927.

More English Fairy Tales / Retold by Joseph Jacobs. London: David Nutt, 1894.

Simpson J., Roud S. A Dictionary of English Folklore. Oxford: Oxford University Press, 2003.

А.С.Поршнева (Екатеринбург)

ЭМИГРАНТЫ И ЭМИГРАЦИЯ В РОМАНАХ Э.М.РЕМАРКА

Тема эмиграции из национал-социалистической Германии играет важную роль в творчестве Э.М.Ремарка. Сам он покинул Германию в 1932 г., был лишен немецкого гражданства в 1938 и до конца жизни так и не вернулся на родину [Kurzbiographie in Daten]. В его творчестве есть ряд романов, посвященных эмигрантам (прежде всего немецким), – «Возлюби ближнего своего», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Тени в раю» и незавершенный роман «Земля обетованная». Все они характеризуются сходством сюжетов, персонажей и особой эмигрантской картиной мира.

Сюжет указанных эмигрантских романов Ремарка строится на передвижениях героев за пределами Германии – от ближайших к ней стран (Чехия, Австрия) до Америки. Жизнь эмигрантов осложняется безденежьем, отсутствием документов и возможности легально работать, постоянной угрозой выдворения из страны. При этом в образы эмигрантов вводятся черты, составляющие их «инаковость» по отношению к людям, имеющим официально зафиксированный социальный статус.

Первым параметром отличия эмигрантского мира от мира «легального» является имя. Эмигранты крайне редко имеют возможность жить под своим настоящим именем. Так, Йозеф Шварц часть своего эмигрантского пути (до поездки в Оснабрюк за Хелен) проделывает без документов, но под своей первой фамилией Бауманн; через какое-то время он наследует имя и паспорт умирающего Йозефа Шварца; после бегства из тюрьмы гестапо путь от Марселя до Лиссабона Шварц проделывает в автомобиле Георга Юргенса под его именем. Центральный персонаж романа «Триумфальная арка» признается, что его имя Равик – уже третье по счету [Remarque 2000: 47].

Росс называет жизнь под чужим именем «подходящей» для эмигранта: «Мне уже давно не казалось странным иметь другое имя и жить по паспорту умершего – напротив, это было даже подходящим. Я унаследовал паспорт во Франкфурте; человек, подаривший мне его и умерший в тот же день, звался Росс. Меня, таким образом, тоже звали Роберт Росс. Мое настоящее имя я почти забыл. Многое забывается, когда речь идет о голом выживании»[1] [Remarque 1971: 7–8]. Под первым, «настоящим» именем Людвига хоронят антиквара Людвига Зоммера, чей паспорт и чье имя наследует герой [Remarque 1998: 150]. Имя в эмигрантском мире не является константой, сопровождающей человека в течение всей жизни, оно меняется в зависимости от ситуации и не бывает закреплено за эмигрантом раз и навсегда.

В романе «Возлюби ближнего своего» тему имени обсуждают Керн и Штайнер: «Иногда это смешно, что у тебя есть имя, правда? Особенно ночью – » – …«А еще когда у тебя нет паспорта. Имена должны быть записаны, иначе они тебе не принадлежат» [Remarque 1956: 108]. Этот разговор иллюстрирует феномен отторжения имени от эмигранта: **имя для него перестает быть основой для выстраивания отношений с окружающим пространством и осознания своего места в мире**.

Очень велика в жизни эмигранта роль случая: так, случайное стечение обстоятельств становится причиной выдворения Равика из Франции [Remarque 2000: 219-236] и Людвига Керна из Швейцарии [Remarque 1956: 206-213]. В романе «Ночь в Лиссабоне» именно случай сталкивает героев (Хелен и Йозефа Шварца) с американцем, благодаря которому они получают визы и билеты на корабль, уходящий в Америку, то есть – возможность спасения [Remarque 2005: 321-324]. Эмигрант Лахманн («Тени в раю») на вопрос Роберта о том, как ему удалось перебраться в Америку, отвечает: «Как мы все сюда попали? Через сотню случайностей» [Remarque 1971: 19]. Людвиг Керн называет случай «судьбой эмигрантов» [Remarque 1956: 64]. Случай становится для эмигрантов аналогом закономерности.

Сообщество эмигрантов, несмотря на всю «асоциальность» эмигрантского бытия, имеет свою внутреннюю социальную иерархию. Признание русского эмигранта Черникова, что у него есть нансеновский паспорт, один из находящихся в камере эмигрантов иронически комментирует так: «Нансеновский паспорт! Тогда вы, конечно, принадлежите к аристократии среди лишенных родины» [Remarque 1956: 19]. О русских белоэмигрантах в романе «Тени в раю» говорится так: «Меликов был из другого поколения – поколения 1917 года. То, что для нас еще горело, для него уже стало воспоминанием» [Remarque 1971: 19-20] – в зависимости от длительности эмигрантской биографии трансформируется и мировоззрение эмигранта.

Эмигрант Мариль («Возлюби ближнего своего») следующим образом описывает структуру эмигрантского сообщества: «У всех русских есть нансеновские паспорта и разрешение на работу. Они были первой волной эмиграции. Двадцать лет назад. Они работают официантами, поварами, массажистами, портье, сапожниками, шоферами и все в таком роде. Итальянцы тоже большей частью устрое-

© А.С.Поршнева, 2009

ны; они были второй волной. Из нас, немцев, только у некоторых есть действительные паспорта; ничтожное меньшинство имеет разрешение на работу. <…> Они работают нелегально за еду и пару франков» [Remarque 1956: 244]. О службе помощи беженцам Мариль говорит так: «Рут должна обратиться в еврейскую службу помощи; Вы – в смешанную; я отношусь к арийской… Как видите, нужда имеет свою бюрократию» [Remarque 1956: 244]. Сообщество эмигрантов, таким образом, структурируется как минимум по трем признакам: 1) наличие/отсутствие документов; 2) момент приобщения к эмигрантскому миру; 3) национальность эмигранта. В силу этого **эмигранты образуют свой социум со своей внутренней иерархией**.

Сюжет эмигрантских романов «поддерживается» их пространственной организацией. Пространство, в котором существуют эмигранты, организовано иначе, чем у людей, интегрированных в «официальный» социум.

Эмигрантское существование включает в себя особый взгляд на пространство: оно подвергается оценке в первую очередь по шкале опасности/безопасности. Структурирование городского пространства в любом городе происходит в соответствии именно с этим признаком. Наиболее безопасными для эмигрантов местами оказываются музеи и церкви – «потому что в церквях и музеях не спрашивали удостоверений личности. Перед распятием и перед мастерами искусства еще можно было оставаться человеком, а не индивидом с сомнительными документами» [Remarque 2005: 12]. Герои романа «Земля обетованная» Людвиг Зоммер и Роберт Хирш составляют своего рода руководство для начинающих эмигрантов – «Ланский катехизис»: «Там были адреса, по которым можно было найти помощь, и другие, которых следовало избегать; туда были внесены легкие и опасные участки границ; благожелательные и проблемные таможенные посты; надежные места для писем; музеи и церкви, которые не проверялись полицией, и правила, как обмануть жандармов» [Remarque 1998: 89]. Как следует из описания этого «катехизиса», важнейшей его частью была как раз топографическая «разметка» европейского пространства, его **дифференциация по признаку опасности/безопасности**.

Эмигрантское пространство оказывается в метафорическом смысле «под» пространством обыкновенных людей. По сравнению с ними эмигранты оказываются «ниже» их, занимают <u>более низкое положение на пространственной вертикали</u>. В одном из эпизодов романа «Возлюби ближнего своего» существование эмигрантов сравнивается с подводным: «Его мало интересовало то, что происходило в мире. *Для того, кто плавал под водой,* существовало только одно: снова выбраться на поверхность – ему было все равно, какая у рыб окраска» [Remarque 1956: 73]. Штайнер называет эмигрантское сообщество «подземная бригада» [Remarque 1956: 279]. Герой романа «Тени в раю» Роберт Росс в течение двух лет живет в подвале Брюссельского музея, укрываемый его директором [Remarque 1971: 9]. Первое рабочее место Людвига Зоммера в Нью-Йорке располагается в подвале магазина братьев Сильвер [Remarque 1998: 103].

В Париже многие эмигранты живут в отелях «Вердун» и «Интернасьональ»; оба отеля имеют общий обеденный зал, который находится в подвале и обозначается как «катакомба» (Katakombe): «Обеденный зал отеля “Вердун” находился в подвальном этаже. Поэтому гости называли его катакомбой. <…> Этот общий обеденный зал был изюминкой обоих ветхих отелей. Он был для эмигрантов тем, чем были катакомбы для христиан в Древнем Риме. Если шла проверка в “Интернасьонале”, то все перебирались через обеденный зал в “Вердун”, и наоборот. Общий подвал был спасением» [Remarque 1956: 242-243]. В романе «Триумфальная арка» те же функции имеет подвал отеля «Интернасьональ» с выходом на другую сторону улицы [Remarque 2000: 52]. В обоих случаях подвал отеля находится на один уровень ниже окружающего его пространства и иллюстрирует **метафорически «нижнее» положение эмигрантского мира по отношению к миру официально оформленных социальных отношений**.

Прямая и метафорическая связь с нижними уровнями пространства соответствует более тесным, чем у социализованных людей, <u>связям эмигрантов с миром мертвых</u>. В эмигрантском мире «слишком много мертвых» – «zu viele Tote» [Remarque 1998: 319]. Росс говорит о себе: «Как немецкий эмигрант я и без того с 1933 года был официально мертв» [Remarque 1971: 7]. Его же служанка отеля «Ройбен» принимает за мертвого [Remarque 1971: 32]. Штайнер называет человека без паспорта «мертвец в отпуске» [Remarque 1956: 16]. Приход Равика Людвиг Зоммер комментирует словами «Мертвые воскресают» [Remarque 1998: 109]. В комнате Бетти Штайн («Тени в раю») вывешены фотографии эмигрантов – живых и умерших, о чем Кан говорит так: «Это выставка мертвецов – мертвых и живых, которые мертвы, сами того не зная» [Remarque 1971: 98].

В эмигрантской среде постоянно практикуется «обмен» именами между живыми и мертвыми. Штайнер покупает себе паспорт мертвого австрийца и размышляет: «Иоганн Хубер! Рабочий! Ты мертв и истлеваешь где-то в земле Граца, но твой паспорт – живой и действительный для чиновников. Я, Йозеф Штайнер, жив; но без паспорта я для чиновников мертв. <…> Обменяемся, Иоганн Хубер! Дай мне твою бумажную жизнь и возьми мою смерть без бумаг! Если живущие нам не помогают, это должны сделать мертвые!» [Remarque 1956: 78]. Аналогичным образом Йозеф Бауманн живет по паспорту мертвого Шварца, Людвиг Зоммер наследует это имя вместе с паспортом умершего антиквара Зоммера и его национальностью (после получения паспорта он вынужден всегда выдавать себя за еврея) [Remarque 1998: 13]. Все это свидетельствует о том, что **в художественном мире Ремарка эмигрант символически отождествляется с мертвецом**.

Модель эмигрантского пространства соотносится с моделью пространства мифопоэтического, развертываемого вовне из некоторого центра, в роли которого обычно выступает пространственная единица с

позитивной и даже сакральной «домашней» семантикой, самое безопасное и устойчивое место в мире [Топоров 1983: 239; Мелетинский 2000: 212, 216–217]. А у эмигрантов расположенное в центре пространство, от которого ведется отсчет пространственных координат, – это Третий Рейх, самое опасное для них место. Эмигрантская картина мира носит выраженно центробежный характер; эмигрант – это герой принципиально не-домашний, странствующий, неукорененный: «Ведь границы – наша родина» [Remarque 1956: 150], – говорит Людвиг Керн. Поэтому **эмигрантское восприятие пространства прямо противоположно мифопоэтической модели мира**.

Эмигрант в художественном мире Э.М.Ремарка – это особый тип героя, который отличается от «нормального» европейца не только отсутствием социального статуса. Он не имеет одного, раз и навсегда приписанного к нему имени, меняет свою идентичность; логику и закономерность в его жизни заменяет собой случай. Этим сюжетным элементам соответствует особая пространственная организация эмигрантской картины мира. В вертикальной плоскости эмигрантский социум располагается метафорически «под» пространством существования «нормальных» людей и представляет собой обратную, теневую сторону европейского мира, а сам эмигрант символически отождествляется с мертвецом. В горизонтальной плоскости эмигрантское пространство обратно мифопоэтической, центро-ориентированной модели мира, организованной вокруг домашнего пространства. Пространственная организация эмигрантских романов «поддерживает» их сюжет, углубляя и усложняя образ эмигрантского мира.

---

[1] Здесь и далее выдержки из текстов произведений приводятся по оригинальным изданиям. Перевод мой. – *А.П.*

Список литературы

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

Remarque E.M. Arc de Triomphe: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2000.

Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КАРО, 2005.

Remarque E.M. Das Gelobte Land. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.

Remarque Erich Maria: Kurzbiographie in Daten [Электрон. ресурс] // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. URL: http://www.remarque.uos.de/bio.htm.

Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten. Wien; München; Basel: Verlag Kurt Desch, 1956.

Remarque E.M. Schatten im Paradies. Stuttgart; Hamburg; München, 1971.

С.Г.Колпакова (Казань)

© С.Г.Колпакова, 2009

РЕЦЕПЦИЯ «ГАМЛЕТА» ШЕКСПИРА В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА

К XX в. образ Гамлета становится вечным образом мирового, в том числе немецкого литературного сознания, приобретая символический характер [Луков 2007: 6]. Мировая культура и немцы выделяют ряд характерных черт гамлетовского образа, которые в совокупности составляют читательское представление о Гамлете и специфических особенностях его характера, душевного мира, образа мыслей, внешности. Гамлет как вечный образ включает широкий ряд составляющих черт, каждая из которых, в свою очередь, может актуализировать различные оттенки смыслов в зависимости от исторической и литературной эпохи: нерешительность, склонность к рефлексии, Эдипов комплекс, болезненная, обостренная чувствительность, благородство внутреннее и внешнее, чувство ответственности за поступки, гуманизм; тема мести, смерти, безумия… На основе комплекса этих черт строится образ героя, идентифицируемый немецкими авторами с Гамлетом.

Рецепция Шекспира в Германии прошла длинный путь, начиная с XVI в., когда в стране еще только стали появляться пьесы, созданные по аналогии с шекспировскими сюжетами [Harwood 1907: 9–21], а в начале XVII в. была поставлена «Трагедия о наказанном братоубийстве, или принц Гамлет датский» [Freudenstein 1958]. Позже в творчестве И.В.Гете зарождается традиция сравнения главного героя с Гамлетом (схожие черты Вертера и Гамлета), культ Гамлета, которому посвящены многие строки романов о Вильгельме Мейстере. К середине XIX в. складывается отождествление Германии и Гамлета, которое Ф.Фрейлиграт декларирует в стихотворении «Германия – Гамлет» (1844). Возникает представление о «гамлетовской болезни», понимаемой как страдание от собственных сомнений и пассивности. Со второй половины XIX в. вплоть до результатов первой мировой войны на основе этого сравнения растет стремление преодолеть гамлетизм Германии [Loquai 1993: 6–10].

Развивая идею своего произведения, немецкие авторы XX в. заостряют внимание на нескольких гамлетовских чертах, гиперболизируя их. Таким образом, в XX в. писатели Германии развивают традицию идентификации главного героя с датским принцем, предлагая свою версию образа Гамлета.

В 30-е гг. XX в. создается целый ряд романов, связанных с образом Гамлета: «Георг Летгам. Врач и убийца» Э.Вайса (1931), «История жизни одного толстяка, которого звали Гамлет» Г.Бриттинга (1932), «В вихре призвания» Г.Гауптмана (1936), «Амлет» Г.Венц-Хартман (1936), «Мефистофель» К.Манна (1936). После Второй мировой войны в своих романах к образу Гамлета обращается А.Деблин «Гамлет, или долгая ночь подходит к концу» (1946, первая публикация 1956), В.Йенс «Господин Мейстер» (1963), Г.Кунерт «Именем шляп» (1967). Рассмотрим подробнее романы авторов, представителей экспрессионизма (Э.Вайс), неоромантизма (Г.Гауптман) и модернизма (А.Деблин).

Подсказку для интерпретации романа Э.Вайса (1882–1940) дает уже анаграмма фамилии как пере-

становка слогов: Летгам – Гамлет (Letham – Hamlet). Место и время действия традиционно для экспрессионизма максимально обобщены. Повествование ведется от лица заглавного персонажа, хирурга, бактериолога доктора Георга Летгама младшего. Георг рассказывает о своей жизни, начиная с раннего детства, а также дает экскурсы в биографию отца. Сообщаются те моменты биографий, которые так или иначе связаны с сюжетообразующим событием в романе – убийством Летгамом своей жены. После убийства Георг приговорен к пожизненному заключению в колонии на острове С. Здесь в группе других исследователей он изучает желтую лихорадку и способы заражения ей. В конце романа, как символ того, что Летгам встал на сторону жизни, он одерживает победу над страшной болезнью.

В романе Вайса обнаруживается широкий ряд реминисценций. Помимо шекспировских, в тексте есть связь с библейскими образами, образами Достоевского [Loquai 1993: 41–45], Ф.Кафкой, психоанализом З.Фрейда. В тексте встречается несколько видов рецепции «Гамлета» Шекспира. Это цитирования шекспировского текста, прямые упоминания драмы «Гамлет» или фигуры Гамлета как персонажа шекспировской драмы. Такие упоминания выполняют функцию акцентировки внимания на изображаемых событиях. Романные образы, претендуют на идентификацию с шекспировскими персонажами. Помимо самого Летгама, это еще его отец доктор Георг Летгам старший.

Обращаясь к шекспировскому «Гамлету», Э.Вайс не цитирует сюжетные линии. Мать Летгама давно умерла, а дядя, брат матери, пропал без вести еще раньше. Писатель использует тему конфликта сыновей и отцов в аспекте подавления эмоционально чувствительной личности сына титаническим, властным сверхотцом. Георг Летгам старший, подобно духу короля Гамлета открывает глаза сыну на реальную, по его мнению, жизнь, на ее ужасы и катастрофы: «Больше я не видел снов. Как и Гамлета, отец разбудил меня» [Weiß 1982: 153]. Отец, несмотря на то, что он жив, представляется Летгаму духом из-за отсутствия человеческого в нем. Для Летгама он такой же посланник ада, открывающий страшную правду, как и дух короля Гамлета для принца датского. Видя аналогию в своей и гамлетовской судьбе, Георг развивает это сравнение и дальше, задаваясь риторическим вопросом, почему Гамлет не считается убийцей, хотя он убил «только» Полония [Weiß 1982: 153]. Почему же тогда в глазах общества он сам, Георг, считается убийцей, и является ли он таковым в действительности, если убийство жены он совершил в качестве мести отцу, с детства подавлявшего его личность. В описании главного героя Э.Вайс использует, гиперболизируя их, те закрепившиеся в национальном литературном сознании гамлетовские черты, которые актуальны в экспрессионизме в целом: эмоциональная напряженность, отчужденность, одиночество, сосредоточенность на внутренних переживаниях героя, мотив боли и дегуманизации при общем гуманистическом настрое произведения.

Длительный период Георга сопровождают две книги: Евангелие и «Гамлет» Шекспира. Отсылки к шекспировскому Гамлету возникают в романе до тех пор, пока заглавный герой не откажется от самоидентификации с Гамлетом. После этого лишь в конце романа читатель узнает, что и фамилия «Летгам» вымышлена рассказчиком, а сам герой, пройдя путь от отчуждения, чувства избранности и отказ от гамлетианства становится способен на счастливое единение с народом и человеческие чувства, которых из-за отца был лишен с детства.

В 1936 г. к теме Гамлета обращается ряд авторов полярных политических воззрений. Герхард Гауптман избегает политической актуализации своих произведений и занимается теоретизированием относительно верности структуры шекспировского «Гамлета».

В романе Гауптман изложил имевшиеся на тот момент сведения о происхождении драмы «Гамлет» и ее автора, свое мнение, как должна была выглядеть драма, вышедшая из-под пера Барда, дал интерпретацию поведения ключевых для писателя персонажей в шекспировском «Гамлете» – принца, Офелии, Лаэрта. Помимо этого, Гауптман обыграл шекспировский метод «театр в театре»; придал своим персонажам черты шекспировских героев (принцесса Дитта, актриса Ирина Бель – Офелия, актер Армин Жетро, Рейман – Горацио, князь Алоизий – король Клавдий, Вальтер Хербст, Готтер – Гамлет) и частично наложил шекспировский сюжет на сюжетные линии в романе [Voigt 1938: 93]. При этом наложение происходит с учетом сюжетных изменений, которые, на взгляд Гауптмана, следует сделать в тексте «Гамлета».

Этот роман о Гамлете, написанный в неоромантическом духе, оперирует представлением о Гамлете, близким XIX в., с большей экзальтацией, мистицизмом, причастностью тайным силам, потрясающим душу человека. Гауптман развивает традицию идентификации талантливого и до болезненности обостренно тонко чувствующего интеллигента (молодой режиссер Эразм Готтера) с Гамлетом. Внешне сюжетное движение романа развивается вокруг постановки «Гамлета» в новой инсценировке Готтера, где Гауптман доказывает свое мнение, что «Гамлет» дошел до современных читателей с большими изменениями, указывая их.

В неоромантическом ключе и под влиянием ницшеанства Гауптман рисует образ главного героя Эразма Готтера: ему свойственны исключительность, гениальность, «дар божий» и в то же время болезненность, утонченность, отдаленность от реальной жизни. Он существует в состоянии постоянного нервного возбуждения, охваченный тоской по приоткрывшимся ему иным, нездешним мирам. Захватившее Эразма творчество стало угрожать физическому и психическому здоровью молодого режиссера (дионисийское начало искусства). Готтер чувствует свою гениальность и считает своим долгом воплотить в жизнь постановку откорректированного «Гамлета», на что никто кроме него, по меньшей мере, из представленного окружения, не способен [Гауптман 1989: 462, 463]. Возложив на себя этот

долг, Эразм рискует разрушить свою семью и само творение – настолько велик накал страстей. Чувствуя на себе терновый венец одаренности, мучаясь вопросами морального толка, молодой человек начинает ощущать сродство с самим Гамлетом, думать, что он сам Гамлет. В этом романе Гауптмана встречается мысль о внутреннем сходстве немцев с образом Гамлета, в которой одновременно проводится разграничение национальной массы и личностей, готовых к идентификации с гамлетовским образом [Гауптман 1989: 303]. Однако, в отличие от рубежа XIX–XX вв., помимо отрицательных качеств автор обращает внимание и на такие общие черты, как благородство натуры, стремление к моральной чистоте, способность тонко чувствовать и постигать недоступную прочим логику явлений и событий.

После Второй мировой войны в литературе становится актуальным мотив вины и истинности, который разрабатывается и на основе гамлетовского материала. В романе Деблина в процессе развития сюжета появляется ответ на вопрос главного героя Эдварда Эллисона, кто виновен в том, что на Второй мировой войне он стал калекой. Чувствуя некую виновность окружающих, герой начинает расследование, которое приводит к раскрытию истинного содержания вины. Процесс поиска истины начинается с мировой проблемы войны, отразившейся в частном случае на Эдварде, переходит в разрешение семейной драмы и через проявление скрытых семейных конфликтов снова выходит на мировой уровень, к глобальной общечеловеческой виновности в существовании войн. Таким образом, Деблин одновременно с Ясперсом («Вопрос о виновности», 1946), и продолжая затронутую Э.Вайсом тему, обратился к проблеме виновности человека в мировом зле и самому факту возможности глобальных катастроф.

В характерной для модернизма манере роман состоит из множества вставных историй, материал для которых черпается из различных областей культуры. С пьесами английского драматурга произведение Дёблина роднят принципы построения романа, напоминающие композиционное построение пьесы: пять книг романа как бы соответствуют пяти актам в классической трагедии, а происходящее в романе неоднократно сравнивается с событиями на сцене. Важную роль в романе, как и у Шекспира в «Гамлете», играет «театр в театре» – функцию представления, которое в третьем акте шекспировской трагедии по просьбе Гамлета разыгрывают перед королем и королевой актеры, в романе Дёблина выполняют истории, рассказываемые героями, а также спектакль, поставленный Эдвардом в день рождения отца.

Утрата индивидом собственного «я», идентичности с самим собой, ставшей основной характеристикой личности эпохи модернизма, является сквозной темой в последнем дёблиновском романе. Главные персонажи «примеривают» на себя разные образы [Grand 1974: 147–154]. Постепенное «узнавание» этих метафор-идентификаций становится проникновение в скрытую суть семейной трагедии Эллисонов. Отказ самого Эдварда от собственного Я, жизнь под маской Гамлета является своего рода психологической защитой [Steinemann 1971: 9]. Деблин частично воспроизводит шекспировский сюжет с соответствующим распределением ролей: Эдвард – Гамлет, мать – Гертруда, отец – Клавдий, Глен, возлюбленный матери – устраненный король Гамлет. Так, используя фрейдистскую трактовку, основанную на Эдиповом комплексе, своеобразно реконструируется ситуация «Гамлета», где принц не может исполнить месть по отношению к человеку, который устранил его отца и занял место последнего возле его матери, к человеку, на деле реализовавшему его вытесненные детские желания.

Образ Гамлета начинает переосмысляться: теперь его видимое бездействие трактуется как высокая ответственность, сам Гамлет переходит в разряд героев действия благодаря своему активному поиску истины. Эдвард, представляясь себе Гамлетом, ведет расследование, вскрывающее причины внутренних и мировых несчастий. С раскрытием содержания вины и обнаружения виновных герой излечивается от гамлетизма, концентрации на себе и, так же как герой Э.Вайса, растворяется в народе.

В произведениях Э.Вайса и А.Деблина нашла свое выражение возможность органичного сплетения образа Гамлета в качестве прототипа Германии с мотивом вины (типичным для духовного сознания Германии после двух мировых войн) в мировых катастрофах, возникающим в литературе в поворотные моменты истории. При этом в романе Вайса вина основана на психологической проблеме, хотя в ней угадывается страшное будущее национал-социализма, а в «Гамлете» Деблина получила конкретно историческую детерминацию. Гауптман, также обращаясь к гамлетовскому образу, избегает затрагивать вопросы современности, сосредоточивает свое внимание на проблеме творчества, искусства и общечеловеческом характере гамлетианства.

Список литературы

Луков Вл.А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. Для обсуждения на научном семинаре 23 апр. 2007 г. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. 86 с.

Harwood S. Shakespeare cult in Germany from the sixteenth century to the present time. Sydney: W. Brooks & Co, 1907. 52 p.

Freudenstein R. Der Bestrafte Brudermord. Shakespears "Hamlet" auf der Wanderbühne des 17. Jh. Hamburg: Gram, de Gruyter, 1958. 130 S.

Loquai F. Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler, 1993. 256 S.

Weiß E. Georg Letham. Arzt und Mörder. Baden-Baden: Suhrkamp, 1982. 511 S.

Voigt F.A., Reichart W.A.Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Shakespear´s in Deutschland. Breslau: Maruschka&Berendt, 1938, Bd 12.

Гауптман Г. Вихрь призвания // Атлантида. Л.: Худ. лит., 1989. С. 291–507.

Grand J. Projektionen in Alfred Döblins Roman "Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende". Bern: H.Lang, Frankfurt/M.: P. Lang, 1974, 202 S.

Steinmann A. Alfred Döblins Roman "Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende" Isolation und Öffnung. Zürich: aku-Fotodruck, 1971. 166 S.

И.В.Макрушина (Стерлитамак)

МЕФИСТОФЕЛЕВСКИЙ ПЕРСОНАЖ ПЬЕР ЛАМОР КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ В ТЕТРАЛОГИИ М.АЛДАНОВА «МЫСЛИТЕЛЬ»

Решение глубинных вечных проблем человеческого существования ориентирует Алданова, выдающегося исторического прозаика I волны русской зарубежной литературы, на сознательное использование в романах литературных фактов, имеющих большую духовную и эстетическую ценность. Без прямой соотнесенности с трагедией И.В.Гете «Фауст» замысел тетралогии «Мыслитель» (1921–1927) едва ли может быть прочитан. С помощью героя Пьера Ламора, восходящего к образу гетевского Мефистофеля, Алданов освещает повторяемость во времени одних и тех же неразрешимых коллизий, ибо социально-исторические сдвиги не изменяют метафизическую основу бытия. Восприняв философско-символическое значение «чужих» персонажей и сюжетных положений, писатель сумел творчески переработать канонические мотивы с учетом насущных проблем современности. Алданов в «Мыслителе» пересоздал образ гетевского Мефистофеля, сообщив ему новое толкование. Исследуя рецепцию «Фауста» Гете в творчестве Алданова, позволяющую говорить о включенности писателя в давнюю интерпретационную литературную традицию, мы будем пользоваться понятием «мефистофелевский архетип» в значении «гетевский прообраз, к которому восходит персонаж Пьер Ламор у Алданова». Эффективнее, по нашему мнению, осмыслять концептуальную трансформацию мефистофелевского архетипа в романах писателя, опираясь на методику интертекстуального анализа (позволяющую выявлять тонкие и сложные межтекстовые связи) и привлекая понятийный аппарат, разработанный в рамках теории интертекста. Изучение позиции писателя относительно литературной традиции как предмета следования или отталкивания смыкается с задачами интертекстуального анализа, который проясняет сложную взаимосвязь нового текста с предшествующим через систему отношений «идентификации – оппозиции», а также выявляет функции «чужого слова» в структуре создаваемого произведения.

«Девятое Термидора» открывает тетралогию М.Алданова «Мыслитель», охватывающую период Французской революции и наполеоновских войн, в серию также вошли книги «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров». Каждый из романов представляет собой самостоятельное законченное целое, но связан общностью исторической эпохи с другими произведениями. Писатель воссоздает крупные события русской и европейской истории: термидорианский переворот 1794 г., переход Суворова через Альпы, убийство императора Павла в Михайловском замке; завершает тетралогию изображение последних месяцев заточения Наполеона и его смерти.

Итак, в «Мыслителе» образ Пьера Ламора восходит к гетевскому Мефистофелю. Он формирует структурное единство тетралогии. «Посланец ада» в трактовке Алданова редуцирован до философа-резонера. В понятии Дьявол-Мыслитель столкнулись два начала, которые взаимно предполагают друг друга: «князь тьмы» – «владыка мысли», а всякий, кто встал на путь бесконечного познания мира и человека, отягощен проклятием, быть связанным с дьяволом. Будучи приверженцем русской классической литературы XIX в., М.Алданов вместе с тем испытал влияние французской культуры. Писатель, обладавший научным складом ума и блестящей эрудицией, как никто другой, был близок французской традиции интеллектуальной прозы и по праву может считаться продолжателем Монтеня, Паскаля, Вольтера, Франса, художников и мыслителей в равной мере. По утверждению Паскаля, достоинство человека состоит в акте мышления, человек – «мыслящий тростник». Таков и тип излюбленного героя Алданова: любитель скептических сентенций, проницательный мыслитель, наделенный даром иронии.

Тема Дьявола-Мыслителя восходит к Ветхому завету. В книге Иова сатана еще не является заклятым противником Бога. Он «дух-скептик, дух-маловер, будущий Мефистофель», способность которого «…к сомнению и протесту против фатума прельстит впоследствии так многих поэтов и философов» [Соколов 1996: 179]. «Пролог на небесах» к «Фаусту» Гете – явное подражание началу истории Иова. Ветхозаветный сатана попросил у Бога разрешения испытать непорочного праведника Иова, чтобы доказать, что он соблюдает заповеди лишь в благодарность за ниспосланные свыше блага. И Мефистофель Гете, затеявший спор о человеке, убежден, что Фауста легко отвлечь от возвышенных стремлений. Черт проницателен во всем, что касается дурных сторон жизни и слабостей человека. По наблюдению Г.В.Якушевой, «мефистофелевское отрицание есть отсутствие веры в оправдательный смысл человеческого разума, то есть в самую идею homo sapiens как существа высшего, ...<сомнение>... в «доброкачественности» человеческой природы» [Якушева 1991: 174]. Вероятно, справедливо выводить каждое отдельное явление черта в литературе из непосредственно ему предшествующих. Если сатана книги Иова еще только стоит у истоков высокой темы Мыслителя, то много позднее укоренится в мировом литературном «сатанизме» традиция изображения дьявола «…побудителем мысли, фанатиком знания, будоражителем исканий» [там же: 171]. Таков Мефистофель в «Прологе на небесах», напутствуемый богом «расшевелить застой человека». Как считает И.Ю.Виницкий, становление образа дьявола, едва ли не главного персонажа литературы XX столетия, шло по пути постепенного отказа

© И.В.Макрушина, 2009

от ортодоксального и фольклорного представления о сатане как «страшном чудище». Происходила секуляризация образа, освобождение его от традиционных атрибутов, психологизация, вплоть до героизации [Виницкий 1992:89]. Преобладающим в литературе было влияние мильтоновского и гетевского дьяволов. М.Алданову ближе иронический скептицизм Мефистофеля, нежели мрачная величавость мильтоновского героя или вольнолюбивый байроновский демонизм. Писатель, выступив наследником традиции, которая реабилитировала дьявола (сняла проблему его ответственности за мировое зло), близок А.Франсу с его аксиомою «сатана – идеал».

Сатана был первым, кто посмел перечить Верховному Иерарху, усомнившись в непогрешимости его высоких установлений, касающихся мироустройства и человека. Неподчинение Богу поставило дьявола в положение «противника в споре», «противоречащего», «обвинителя». Падший ангел олицетворяет собою дух свободного мышления, не отягощенного никакими запретами. Ищущий, все подвергающий сомнению интеллект есть ключ к творческому познанию, поэтому «Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия» [Жирмунский 1981: 395]. Таков вымышленный персонаж тетралогии «Мыслитель» Пьер Ламор, чье происхождение намеренно остается не проясненным: говорили, что он «… потомок маранов – давно выкрестившихся испанских иудеев» (Д.Т. – 1, 230); «… шутники называли его вечным жидом» (С.Е. – 2, 376). Писатель создал канонический образ философствующего скептика. Этому седому, дряхлому старику, с усталым желтым лицом восточного типа и безучастным взглядом недобрых, насмешливых глаз, на вид можно было дать сто лет. При всей приверженности Алданова принципу реалистического правдоподобия, конкретные человеческие черты в Ламоре причудливо соединяются с иррациональным и таинственным началом, что свидетельствует о надысторической нереальности героя, а также указывает на генетическое родство с литературным прототипом.

Ламор неожиданно появляется в тех европейских странах, где переломно, кроваво вершится история. Возникает он всегда как бы ниоткуда, точно из воздуха, и исчезает в никуда на время исторического затишья. Странный старец известен в самых высоких политических кругах крупных государств мира (имел беседы на философско-исторические темы с Талейраном, Наполеоном). Личины, которые надевает на себя Ламор, появляясь перед первыми «актерами» «театра» мировой истории, отражают последовательную и непрерывную смену политических режимов: маска французского эмигранта поры якобинского террора, образ гражданского комиссара Директории, наконец, роль тайного агента первого консула Франции. Каждое из обличий оставляет за Ламором большую свободу действий и перемещений, позволяя выступать за кулисами политической сцены в качестве комментатора и философа истории, «коллекционирующего человеческую глупость».

Героя отличает хорошее знание людей: «Я знаю всех: это моя профессия» (Ч.М. – 1, 488). Ламор, время от времени невольно проговариваясь, выдает свою «демоническую» сущность. От него веет опасным мертвенным холодком. Суть отношения этого персонажа к людям может быть точно передана двумя словами: любопытство и отвращение. Ламор испытывает непрерывную потребность в общении. Мы никогда не слышим пространных монологов героя, произнесенных наедине с собой; по справедливому наблюдению В.Сечкарева, рядом с ним всегда «фон собеседника» [Сечкарев 1995: 148]. Ламор мастерски подстраивается под интеллектуальное развитие и социальный статус любого человека, с которым ему довелось иметь разговор, выбирая тему, соответствующую случаю (от изысканного салонного раута до полупьяной застольной беседы). Баратаев замечает о словоохотливости старика: «Болтливость от дьявола» (Ч.М. – 1, 489).

Однако таинственный персонаж, выведенный писателем, никогда не демонстрирует в действии свою иррациональную мощь, безгранично превосходящую человеческие возможности (таковой попросту не обладает). «Демонизм» Ламора – не глубинная его суть, но внешняя бутафория, дань писателя литературной традиции. «Чудесное» в романах Алданова носит остаточный характер.

Эпизод, в котором Ламор и Талейран беседуют о соотношении в истории права и насилия, воспринимается как реминисценция из «Пролога на небесах», в котором разворачивается спор между богом и дьяволом о человеке. Характерно, что Ламор обращается к Талейрану как к духовному лицу: «…ему, по-видимому, доставляло удовольствие называть своего собеседника епископом» (Ч.М. – 1, 397). Талейран, когда-то по карьерным соображениям метивший в кардиналы, после падения во Франции под натиском революции тысячелетней монархии сложил с себя звание католического епископа Отенского и эмигрировал. Алданов использует гетевский мотив словесного поединка «властелина тьмы» с «князем церкви» (черт у него спорит со служителем бога). В сущности, исторический прозаик продолжает начатый Гете разговор о способности р а з у м н о г о человека обрести гармонию с миром, достигнув предела в духовном совершенствовании, счастья и свободы. Размышления Ламора – парафразированные тирады Мефистофеля о человеческом неразумии: «Вы помните историю тринадцатого столетия?... В то время л у ч ш и е л ю д и уже начинали верить во всемогущество разума… Было вновь найдено римское право, эллинский гений возрождался... расцветало искусство... И вдруг... Гузман основал инквизицию... Инквизиционный террор сломил душу и разум человечества... Одно поколение уничтожается террористами, следующее – они уже воспитывают... В Испании еще недавно кого-то сожгли, к большому негодованию якобинцев. Эти поэты гильотины очень возмущаются костром» (Ч.М. – 1, 397-398) (выделено автором). Ламор твердо знает: «мир лежит во зле», потому что такова метафизическая основа бытия, однако зло коренится и в самом человеке. «Демонический» герой Алдано-

ва пресыщен злом, которое есть результат исторического недомыслия человека, ибо, по мнению В.Сечкарева, не пользоваться разумом или, еще хуже, злоупотреблять им, фанатично веря в его всемогущество и непогрешимость, есть безусловное зло [Сечкарев 1995: 146]. Общая тональность ламоровских размышлений весьма пессимистична, важнейшие мировоззренческие вопросы решаются им в духе Екклезиаста. Даже имя героя Lamor (смерть) вторит размышлениям Проповедника о бессмыслице жизни, ибо сказано: «И возненавидел я жизнь: потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем... все – суета и томление духа!» (Екк. – II, 17). Наблюдатель и мыслитель, исполняющий роль «хора» или шута в разыгрываемой исторической драме, Ламор остается глубоко политически индифферентным, обладая средством от косности, демагогии и фанатизма, которым служит философский дар «не верить ни во что». Оценивая историю с точки зрения вечности, герой постигает тщету всех переворотов, бестолковый круговорот одних и тех же форм. Из событий Французской революции невозможно извлечь никаких уроков, ибо это чреда бессмысленных, стихийных действий, порожденных разнузданными страстями, в разгуле которых проливали и проливают кровь. От сентенций старого скептика веет горькой иронией. Пьер Ламор высказывает неверие в дела и помыслы человека. Мир плох и человек в нем неблагополучен настолько, что дьяволу нет необходимости творить зло. Человечество иссякнет в пучине собственного неразумия, истребив себя в кровавых распрях. Алданов парафразировал в устах Ламора знаменитую реплику Мефистофеля: *«Часть вечной силы я, /Всегда желавшей зла, творившей лишь благое»* (ср.: «В мире дьяволу принадлежит все, а в масонстве только... <половина>. Ведь я, быть может, самый старый масон из всех ныне живущих на свете» (З.–2, 31) (выделено мною – И.М.). «Посланец тьмы» снисходит до сострадания человечеству. Дьявол, который хотел бы вернуть в мир добро!

Ламору свойственно облекать свои суждения в форму блестящих парадоксов, в которых глубина и бесстрашие философской мысли сочетаются с эрудицией и иронией. Мефистофелевский персонаж испытывает отвращение к политическому действию. Наполеон у Алданова, когда-то знававший Ламора, так отзывается о нем: «Умный был человек и проницательный, а делать ничего не мог. Может быть, не хотел...» (С.Е. – 2, 376). Удел философа спасаться от несовершенного мира «бегством на высоты» (мысли). «Тишина высот» прельщает «демонических» героев Алданова, наделенных способностью к глубокомыслию. Только ищущая мысль постигает, что есть более навечные ценности, чем потеря трона Робеспьером или кровопролитный азарт наполеоновских завоеваний.

Итак, мефистофелевский герой в трактовке писателя перестает служить воплощением «мещанства практического жизнеустройства», это уже и не циничный мизантроп, с холодным равнодушием созерцающий человеческие трагедии. В исполненных скепсиса афоризмах Ламора «проговариваются» многие положения историософской концепции Алданова. Словно в подтверждение закулисных политико-философских комментариев Ламора появляется огромная «сцена», на которой разворачиваются события русской и европейской истории. Люди давно превзошли черта в «творчестве мерзостей», ему больше нечего делать на земле. Французская революция, вдохновленная идеями Просвещения, на деле являет собою скорбное поругание «религии Разума». Горечь и сарказм, с которыми мрачный старец вопиет о зле мира, выдают человеческую участливую пристрастность самого писателя. Алдановский Мефистофель становится положительным героем.

Таким образом, использование интертекстуальных связей в структуре произведений – характерная черта художественного творчества Алданова. Поскольку система заимствований из «Фауста» И.В.Гете приобретает поэтико-смыслообразующее значение в рамках тетралогии писателя, можно говорить о метароманном единстве, связанном общностью замысла. Претерпевшие смысловую трансформацию гетевские образы, мотивы, сцены, сюжетные положения служат в тетралогии художественному претворению историософской концепции Алданова. Писатель «перекодирует» чужую систему поэтических элементов в собственных художественных целях, интертекстуальность становится своеобразной формой выражения авторского сознания.

Список литературы

Алданов М.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991. – Название произведения, номер тома и страницы указаны в тексте по этому изданию в круглых скобках после цитаты.

Винницкий И.Ю. Рецензия на книгу: Босс В. Мильтон и становление русского сатанизма // Известия АН. Серия литературы и языка. М., 1992. Т. 51, № 6. С. 87–90.

Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981.

Сечкарев В. Резонеры-философы в ранних романах М.Алданова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1995. Кн. 200. С. 143–169.

Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996.

Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века // Гетевские чтения: 1991. М., 1991. С. 165–176.

А.В.Касьянов (Пермь)

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОЭЗИИ А.КЛЁНОВА

«11 августа 2004 года после тяжелой продолжительной болезни в возрасте 48 лет скончался поэт Александр Клёнов», – так начинается статья Владимира Киршина «Попытка объективности», посвященная памяти лирика. Далее Киршин говорит: «Болезнь была столь тяжела и продолжительна, что о кончине можно благодарить Бога: 30 лет полного

© А.В.Касьянов, 2009

паралича нижних и частично верхних конечностей, в последние месяцы – рак, – это жестокое испытание» [Киршин 2004].

«Попытка объективности» – название рукописного сборника стихов А. Клёнова, так и не вышедшего в свет. «Попытка объективности» – сама жизнь поэта, по возможности скрывающего своё полулежачее состояние. Стихи Александр называл «зубной болью»: «пока не запишешь, не пройдет». Всегда отмечал, что начал писать еще в детстве – в 9-летнем возрасте, а не после того, как «башкой ударился», т.е. получил травму. Блестящий эрудит и интеллектуал, знаток запрещенных в Советском Союзе авторов, себя он считал «человеком ритмического действия», находя выражение внутреннего мира в поэзии. Желал, чтобы о его судьбе написали большую прозу, а в конце жизни сам предпринял попытку написать философский роман. Наконец, был женат, растил дочь… [см.: Киршин 1997, Киршин 2004] Такова, вкратце, биография поэта.

Стихи А.Клёнова публиковались в газетах «Молодая гвардия», «Вечерняя Пермь», в альманахе «Истоки», в журналах «Уральский следопыт», «Студенческий меридиан». После того как его поэзию собственноручно рекомендовал к печати Е.Евтушенко, в 1988 г. в серии «Литературное Прикамье» был издан единственный отдельный сборник Клёнова «Окно». В предисловии к сборнику Алексей Решетов отметил, что «это действительно книга судьбы, а не скопление отдельных случайных стихотворений» [Решетов 1988]:

…Лишь морфий, морфий,
морфий без конца,
а в промежутках –
боль до одуренья.
В чертах чужого юного лица
Какая-то безудержность старенья…
Не сознаешь, что всё оборвалось –
И счастье, и божественность движенья…
(«Реанимация»[1] [6])

Ни одной «лишней» строчки, ни одного «ненужного» слова – каждая строка несёт глубокий смысл, каждая строфа полна откровения: «Есть в человеке // Высший знак печали <…> Не трепет крыл, // А холод за плечами...» («Есть в человеке…» [3]); «Нету бога. Устал я от криков. // Я устал от сочувствия близких <…> Только все же в искании правды // К небу взор направляешь невольно» («Нету бога. Устал я от криков…» [3]). Тема личностных переживаний ключевая в лирике Клёнова, однако, она не центральная. Свою судьбу Александр никогда не отделял от судеб соотечественников, его стихи полны неподдельного патриотизма и любви к родине. Кажется, во имя этого и живёт поэт, и страдает, и творит. В подтверждение сказанному достаточно обратить внимание на произведение «Слепа судьба, но я был слеп вдвойне…» [14]:

Слепа судьба, но я был слеп вдвойне,
Не потому, что я не видел света,
А потому, что находился вне
Понятья гражданина и поэта.
Не видел я, как Гумилев рукой
От пули-недоумки в день воскресный
Пытался защититься, чтоб строкой
Двужильной перед будущим воскреснуть.
Не видел я, как за Уралом, там,
Где мразь и звезды в рангах равноправны,
Слабеющий, но гордый Мандельштам
Читал подонкам о величье правды.
Не видел я, как будничным чулком
Цветаева затягивает шею,
Чтоб протолкнуть стоящий в горле ком,
О коем я и помышлять не смею...
Не видел я, слепа моя судьба,
В слепом пере не чувствую скольженья,
И ничего, что капает со лба
Не пот на лист,
А кровь от напряженья.

Стихотворение начинается и завершается двумя скрытыми евангельскими аллюзиями. Начальные строки: «…я был слеп вдвойне, // Не потому, что я не видел света…» перекликается со словами Христа: «…они своими глазами смотрят и не видят; своими ушами слышат и не разумеют» (Мк: 4, 12). Завершающая фраза стихотворения: «…капает со лба // Не пот на лист, // А кровь от напряженья» отсылает читателя к молению Христа о чаше в Гефсиманском саду. Судьба нашего отечества – его история – метафорически представлена как восхождение на Голгофу. Более того, она ретроспективно проиграна на примере трагических судеб великих русских поэтов XX века. Само слово «судьба» из-за своего многократного употребления обретает функцию смыслового рефрена. В этом контексте строка: «понятье гражданина и поэта» звучит как высшее предназначение человека. Автор стремится следовать ему. Перечисляя трагичные минуты жизненного пути своих предшественников, – Гумилёва, Мандельштама, Цветаевой – Клёнов заключает: «Не видел я, слепа моя судьба, // В слепом пере не чувствую скольженья». По мнению лирика только человек причастный к «гефсиманскому молению» может называться Поэтом. Шире – Гражданином. Так, параллельно евангельской, идёт отсылка на смысловой контекст лирики Маяковского. В том же контексте поэт-гражданин звучат и другие творения А. Клёнова: «1938 год» [16], «А я не жил – существовал…» [17], «Чем я богат?..» [33], «Вот-вот нагрянут тучи…» [35], «На пост поэта…» [52].

В стихах «Дед», «Старик», «Вдова» и др. тема «судьбы», суть «Голгофы», переносится в ракурс обычного, казалось бы, ничем не примечательного человека. Но собственно такой человек в поэзии Клёнова предстаёт центром мироздания. Действительно, Бог сотворил вселенную для человека и во имя человека. Поэт тонко передаёт эти чувства: «…старик беседовал с землею» («Старик» [10]), «…Умейте слушать стариков <…> Ведь каждый умерший старик – // сгоревшая библиотека» («Вся мудрость – из глубин веков…» [10]), «Знак раздумья не сходит со лба <…> Рубль на мыло, трояк на харчи <…> Обстирай, накорми, научи! // А самой-то всего четверть века…» («Вдова» [11]). Нет ни трагизма, ни надрыва. Есть боль и страдания. Однако именно они и делают нашу жизнь неподдельной,

настоящей! Вот центральный лейтмотив поэзии А.Клёнова.

И наконец, тема «Голгофы» искусно переносится поэтом на лирического героя:

Я молчал до сотворенья мира,
В сотворенье мира — я молчал.
<…>
Я молчал, презрев победно горе,
Я молчал о низости живых,
Хоть порою так першило в горле
От гвоздей в ладонях мировых.
Не твердил сентенций в назиданье,
Мало гнева — полнится сума.
И не спорьте: русское молчанье —
Крик набатный
Воли и ума!
(«Я молчал до сотворенья мира…» [11])

Мотив крестных страданий напоминает здесь лирический сюжет стихотворения А. Блока «Когда в листве сырой и ржавой…». А именно, лирическое Я поэта – другими словами, лирический субъект – страдания Христа примеряет на себя. Тем самым возникает «двуплановость» переживаний: с одной стороны, лирический герой сострадает Христу, с другой – свои собственные страдания сравнивает со страданиями распятого Богочеловека.

Возвращаясь к стихам «Слепа судьба, но я был слеп вдвойне…», необходимо отметить ещё один характерный поэзии Клёнова аспект. Как можно было уже заметить, «перо» в приведенных выше строках – «Не видел я, слепа моя судьба, // В слепом пере не чувствую скольженья» – наделено креативным, даже метафизическим смыслом. И это неслучайно, тот же самый мотив неоднократно повторяется в стихах пермского лирика: «…весна творила вполнакала, // и не спеша перо луча // в густые облака макала» («Чужому глазу не видна…» [8]); «В душе рождается мечта, // Простая, как звезда в зените, — // Пером и словом послужить // Земле, любимой и Отчизне…» («Зима» [44]). Таким образом, смысловая нагрузка «пера» приравнивается к библейской семантике понятия «слово».

Обособленно в творчестве поэта представлена тематика природы и родного края. Оба мотива прекрасно дополняют и продолжают друг друга. Чувство любви к малой родине неотделимо от переживаний природы. Для лирика природа воистину становится лоном жизни, извечной обителью животворящего духа…, наконец, дошедшей до нас «генетической» памятью предков. По мысли поэта, человек именно в родной природе черпает «живительные соки»:

Часто снятся мне кони летящие,
громы в такт:
раз, два, три,
раз, два, три.
Не глаза, а гвоздики горящие,
и не гривы, а блики зари.
Пронесется видение дерзкое,
так волшебно окрест напылит,
что мгновенно земля моя пермская
самоцветами взор опалит.
И осветятся лица тоскливые,
и пойдет на гулянье народ,
и начнут музыканты счастливые
воспевать человеческий род.
А в предгорье у камня орлиного
оглушительно треснет сосна,
И Урал, будто старца былинного,
оторвет от дремучего сна.
(«Часто снятся мне кони летящие…» [39])

Так, пропуская через себя страдания ближнего и страдания окружающего мира, присовокупляя к ним свои собственные страдания, лирик устремляется к космическому, глобальному, вечному:

Прощальное услышав песнопенье
Печальных птиц, накинувши пальто,
В который раз, охваченный смятеньем,
С безумной силой тщусь понять я то,
Что не найти мне ключ к бессмертной теме,
Что звездного не будет в жизни дня,
Что я уже давно живу в поэме,
Написанной природой за меня.
(«Прощальное услышав песнопенье…» [48])

Однако, не оставляя сакральное и вселенское, поэт с новой силой чувствует земное притяжение и только здесь, в обращении к человеку и человеческому, находит гармонию мироздания:

Который день бездумно моросило.
И в миг, когда поблекло мирозданье,
Когда уже отчаянье остыло,
Когда душа ослепла в созерцаньи,
Почувствовал, хоть выглядел устало,
Как, раскрывая сомкнутые веки,
Большое одиночество рождало
Простого человека в человеке.
(«Который день бездумно моросило…» [36])

Заметим, что мотив одиночества особенно близок лирику: последний лист, «отшельник гибнущей природы» («Последний лист» [44]); «но не ко мне – к соседу // протопали опять» («Убогое жилище…» [28]; «расстаться с Вами – это лишь наука» («Нет, не составило большого мне труда» [29]. Есть у поэта и такие строки:

«Все чаще как-то подмечаю
Наверно, становлюсь мудрее:
От одиночества дичаю,
А от общения зверею»
[Цит. по: Киршин 2004]

Настоящий поэт уже в силу своего признания одинок. Поэт-инвалид – вдвойне. С Александром Клёновым «рядом были родные, друзья. Помогали добровольцы, "волонтеры", путались досужие собутыльники <…> Случалось, не было никого» [Киршин 2004]. Никакие трудности не сломили поэта, до последнего вздоха он не перестаёт признаваться в любви к жизни, весне, молодости:

А молодость шагает по бульвару,
Мотивчик напевает невпопад…,
(«Молодость» [53])

— строки, завершающие сборник «Окно».

---

[1]Здесь и далее стихи А.Клёнова цит. по: *Клёнов А.* Окно: Стихи. Пермь: Кн. Изд-во, 1988. 53 с.; страница в квадратных скобках после цитаты.

Список литературы

Киршин В. «Из меня хотели сделать Николая Островского». Встреча с поэтом Александром Клёновым в 1997 году // Еженедельник «Профсоюзный курьер», 11.12.1997. URL: http://liter.perm.ru/ess_kir1.htm.

Киршин В. Попытка объективности // газета «Деловое Прикамье», 14.08.2004. URL: http://liter.perm.ru/ess_kir2.htm.

Клёнов А. Окно: Стихи. Пермь: Кн. Изд-во, 1988. 53 с.

Решетов А. Книга судьбы // Клёнов А. Окно: Стихи. Пермь: Кн. Изд-во, 1988. Форзац 1.

Д.М.Бычков (Астрахань)

ОФОРМЛЕНИЕ «НЕОСРЕДНЕВЕКОВОЙ» ОТДЕЛЬНОСТИ В ПОГРАНИЧНОЙ ОБЛАСТИ СТРУКТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Стремление к определению содержательных аналогий между отдалёнными в «большом времени» (М.М. Бахтин) историческими эпохами отличает современные историософские размышления отечественных философов, культурологов, публицистов, социологов. В поле рассуждений устанавливаются связи заключений, к которым приходят (иногда независимо друг друга) разные интеллектуалы. В актуальных решениях проблемы адекватной характеристики настоящего демонстрируется спиралевидная структура отечественного бытия, на одной оси инвариантными эпохами в отношении утраченной духовности выступают периоды, обозначаемые концептом «Смута»: позднесредневековая Русь – эпоха Советской власти – и, как теперь можно осознать, рубеж XX–XXI вв. Историософские размышления рождают предположения о явлении циклической повторяемости во времени пережитых уже культурой ситуаций (их аналитически выявил П. Сорокин), становится заметно, что традиционные концепты средневековой культуры в трансформированном виде проступают в реальности нашего времени; этот парадокс верно подмечен Станиславом Е. Лец: «У каждого века есть своё средневековье».

Вопрос о роли преемственности в формировании прогрессивного движения литературного процесса приобрел особую актуальность в XX веке, эпохе «нового средневековья», по определению философа Н.А. Бердяева. Перед историками литературы рубежа XX–XXI вв. встают вопросы о том, какими путями движется русская литература, какие идеалы она исповедует, какие эстетические, социально-нравственные ценности ею накоплены, какие перспективы она прочерчивает. В результате, определение преемственных связей в существующих концепциях историко-литературного развития, возможно, как никогда раньше, обретает всё большую обозримость. Оказывается, границы между отдаленными в историческом времени периодами эстетического развития являются проницаемыми: в художественной словесности генетическую связь с предшествующим эстетическим опытом сохраняют литературные традиции.

Принцип исторической аналогии при научном описании явлений современного литературного процесса позволяет объяснить сходства и обозначить различия между произведениями разных культурных эпох и самой сущности исторических периодов, при этом даёт исследователю возможность объективно соизмерять литературные прецеденты временными и вневременными категориями.

Концептуальное соположение современной социокультурной ситуации с эпохой Смуты стало уже общим местом в рассуждениях на злобу дня. Однако сам факт традиционной аналогии проясняет философские обоснования концепции «Нового Средневековья», который в отдаленном будущем станет фазисом в эволюции культуры.

В связи с актуальной концепцией «Глобального Нового Средневековья» (изложенной Л. Блехеров и Г. Любарским в книге «Главный русский спор») история русской литературы и новейшей культуры научно ещё не обосновывалась и проблема генезиса отечественной словесности XX в. остаётся открытой. В плане выполнения этого научно-исследовательского проекта оказывается возможно описать новейшую литературную ситуацию, образование которой связано с «эпохой конца» (М. Эпштейн). Осознание границ текущей истории заставляет предвидеть дальнейшее будущее русской литературы: «Будущее изящной словесности в лучшем случае гадательно, в худшем случае его нет. Возможно грядет новое средневековье лет так на тысячу, только без алхимии и Христа» (Вяч. Пьецух). Видимость перспективы этой тенденции «осредневековывания» делает наших современников рецептивными участниками разрушения старой структурной модели «Русская литература» и кристаллизацией внутри неё новой «отдельности» (термин Д.С. Лихачёва), которую условно можно назвать «неосредневековой».

Осмысление заданного культурного процесса циклической эволюции русской литературы базируется на философии В. Соловьёва, трудах Н. Бердяева, исследованиях П. Сорокина и др. с позиции религии, философии, социологии заложивших основы научно-концептуальной парадигмы изучения феномена «Новое Средневековье» как (в широком смысле) типа культуры.

Оптимизирующаяся перестройка структурного образования русской литературы – длительный процесс, неуправляемое движение которого по стремительному вектору к «неосредневековью» приведёт к необходимости построения адекватной реальности истории русской словесности. На данном этапе научно-исследовательская работа в реализации этого направления только начинается, находится в дискуссионной стадии. Являясь погруженным в социокультурный контекст настоящего, уже сейчас нельзя не заметить нового «образования» в строении новой отечественной литературы.

В объёме образовывающейся «неосредневековой отдельности», которая выступает как прообраз новой модели русской литературы, произведения

© Д.М.Бычков, 2009

складываются в систему «новой / старой» жанровой картину. Трансформация и процесс интеграции архаичных жанров является механизмом саморегуляции культуры. Читателю становятся широко известными художественные прецеденты, удостоверяющие возвращение к каноническим жанровым формам, например: в последнее время созданы варианты модернизированных архаичных литературных форм: *хождение* (Т. Толстая «Туристы и паломники», Л. Улицкая «Так написано…», В. Аксёнов «Стена», «Экскурсия»), *патерик* (М. Кучерская «Чтение для впавших в уныние. *Современный патерик*», сборник рассказов В. Дворцова «*Нескончаемый патерик*», О Газизова «*Из современного патерика*»), *толковая азбука* (Т. Толстая «Кысь»), *летописи и хроники* («Новые Робинзоны. *Хроника конца XX века*» Л. Петрушевской, «Хроника. *Хроника*. С. Рыженков, «Декада. *Летописная повесть* С. Липкина) и др.; конвенциональные принципы *жития* как «формульного» жанра заметно проступают в художественной структуре современного «*агиоромана*»: на уровне сюжета, в общей структуре, в подтекстовом плане (Ю. Буйда «Борис и Глеб», С. Василенко «Дурочка», А. Трапезников «Похождения проклятых», Л. Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик», П. Алешковский «Рыба» и др.), проясняют собственное типологическое сходство с произведениями древнерусской литературы как продолжение житийной традиции. В жанровой системе современной русской литературы, активно развивающейся под знаком поиска новых форм, активизировался процесс реанимации древнерусских жанровых моделей. Современные жанровые инварианты канонических форм характеризуются отклонением от исторически сложившегося в другую историко-литературную эпоху нормативного набора принципов и приёмов жанрообразования. Границы жанрового канона оформляют эстетический объем жанровых модификаций, с другой стороны – преодолеваются авторами: границы литературного произведения оказываются разомкнутыми, текст устремлен на диахронном уровне к традиции.

Активное обращение писателей-современников к творческому возрождению средневековых форм словесности свидетельствует о параллельном существовании в русле с магистральной линией развития новейшей литературы определённой художественной стратегии – «Новое Средневековье». Именно жанровая специфика многих произведений, как видим, становится определяющим фактом отнесения конкретного художественного произведения в разряд «неосредневековых», который в грядущем будущем определит исток новой литературной эстетики и связанный с ней особый тип писательского творчества – демонстрации сознательный путь создания качественно другой, «одухотворенной», литературы.

Процесс складывания «неосредневековой отдельности», безусловно, устремлён в будущее, а с другой стороны, прочно связан с предшествующей историей русской литературы XX в. Саморефлексия литературы выводит ее на диалог с другими этапами литературной эволюции, в частности, с эстетикой и этикой древнерусского словесного искусства.

Обнаруженная исследователями и критиками типологическая общность между феноменом «деревенской» прозы литературной эпохи 1950–1960-х гг. и древнерусской словесностью выявила факт перманентного присутствия средневековой эстетики в писательском сознании В.М. Шукшина, В. Распутина, В. Белова, Ф.А. Абрамова и В. Крупина.

Современная русская литература претерпевает на себе воздействие принципов других видов искусств. В контексте «неосредневековой» отдельности заметно качественное влияние средневекового искусства. В житийной прозе (С. Василенко «Дурочка», Л. Улицкая «Казус Кукоцкого», Ю.Буйда «Борис и Глеб» и др.) проявляются принципы иконографии. Поэтика инвариантного феномена открывается в перспективе эстетических параметров средневековой иконографии

Новейшее литературоведение реагирует на наметившиеся позитивные тенденции в жанровом обновлении картины актуального искусства слова, обращающегося к древнерусской литературной практике, в понимании писательского труда как творческой демонстрации программы духовной самореализации личности и этноса. Отечественная наука о литературе преодолевает методологические стереотипы атеистической идеологии, отрабатывает новейшие исследовательские подходы.

Реанимация в современной прозе древнерусских жанров (а следовательно, канонических принципов сюжетосложения, мотивной структуры, традиционных принципов характеристики персонажей, особой эстетики словесного творчества, особенностей художественного языка и стиля произведения) определяется обращением отечественных писателей к насущным проблемам духовной жизни отдельной личности и российского общества.

Современная литература находит доступные художественные средства осуществления единства и непрерывности историко-литературного процесса, в котором заметно проявляется особо значимая роль «жанровой памяти», обнаруживающей начало преемственности и стабильности в картине актуального искусства, на жанровом уровне регистрируется смена эстетических приоритетов. Такие неординарные события в историко-литературном процессе были объяснены Ю.Н. Тыняновым и поддержаны представителями формальной школы. Исследователи-формалисты, изучая диалектику литературы, определили закон появления нового как чуда «отражения, как бы поворачивающего отраженный объект».

Проявление средневековых традиций в современной литературе связано с нарастающим вниманием к древнерусскому культурному опыту, обусловлено инерцией эволюционного развития русской литературы XX в. как модели искусства средневекового типа. Приоритетным в этом процессе необходимо признать и давление «постмодернистского контекста» эпохи конца столетия, что также накладывает отпечаток на специфику рассматриваемого явления. Следовательно, с учётом таких

концептуальных позиций должно вестись исследование феномена традиционализма в современной прозе. «Неосредневековая» отдельность существует в пограничной зоне русской современной литературы.

Отечественная литературоведческая наука, располагая методологией целостного анализа, только обращается к становящимся знаковыми в контексте изменяющейся жанровой парадигмы проблемам древнерусских традиций и процесса трансформации архаичных жанровых канонов. Думается, что развитие представлений о русской литературе ушедшего столетия как словесного искусства средневекового типа, оформляющееся в современных литературоведческих трудах, может оказать влияние на создание новой истории русской литературы XX в.

С.Г.Дюкин (Пермь)

КОНЦЕПТ «РОССИЯ» В ВЕНГЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проникновение тех или иных объектов за границы своего естественного бытования сопровождается рефлексией по их поводу в пределах различных дискурсов. Отражение образа, символа, идеи, явления в рамках определенного контекста, во-первых, в различной степени коррелирует с действительным соотношением объекта и субъекта, во-вторых, порождает новое содержание, существенно влияющее на реальную ситуацию, взаимодействующую с ней, в результате чего формируются новые смыслы.

В сфере международных и межнациональных отношений данный фактор присутствует в крайне расширенном и объемном варианте. Присутствие народа, его страны и культуры в качестве *Другого* в художественном дискурсе за пределами собственной культуры, преломляясь в художественном мышлении, все же привязано к своей объективной субстанции. Через отражение национального концепта в иной культуре можно в определенной степени разглядеть способ ментального взаимодействия, комплиментарности картин мира. Через интерпретацию художественного текста можно обнаружить историко-культурный смысл, заложенный в произведении объективным процессом, расшифровать код культурного взаимовлияния.

В настоящее время постсоциалистические отношения между Россией и бывшими странами социалистического лагеря сменяются статичным партнерством. В рамках данных тенденций особое место приобретают отношения России с Венгрией. Историческая ретроспектива контактов между двумя странами насыщена как положительным, так и резко отрицательным смыслом. Однако часто официальные отношения, политическая жизнь противостоят повседневному взаимовосприятию народов. Художественная литература, являющаяся одним из источников повседневного восприятия, несет в себе информацию об отражении венгерской культурой российской ментальности, российских ценностей. Исследование данной проблемы в аспекте ее исторической эволюции позволит выявить тенденции в развитии отношений и наметить возможные перспективы.

В данном аспекте интерес для исследователя представляют как произведения, целиком посвященные русской тематике, так и любые отрывочные упоминания, ссылки, аллюзии, в которых так или иначе представлена Россия. Факты подобных упоминаний выстраиваются в общую текстовую линию, которая знаменует собой семантическую сферу, *российский текст* венгерской культуры, одновременно преломляющийся в художественном творчестве и им же создаваемый.

На протяжении длительного этапа, начиная со времени формирования венгерской художественной литературы в XVII–XVIII вв., и вплоть до середины XIX в. российский концепт не фиксируется в литературном дискурсе Венгрии. Во многом данная ситуация объяснима практически полным отсутствием контактов между двумя странами в данный период, исключая фрагментарные сюжеты. Российский концепт отсутствует даже в пору расцвета венгерской литературы в начале XVIII в. Упоминаний о восточном соседе Венгрии нет в текстах ни Ф.Казинци, ни М.Верешмарти, ни Ш.Петефи.

Проникновение российской тематики в венгерскую литературу происходит в середине XIX в. и связано с именем крупнейшего венгерского прозаика эпохи М.Йокаи. Появлению России на страницах его произведений предшествует первый «большой контакт» двух стран впервые после XIII в. – российская интервенция в Венгрию 1849 г. Однако «российскость» Мора Йокаи полностью лишена негативной коннотации. Россия встроена писателем в конструкт романтической напряженности, выполняя функцию далекой, в некотором роде, чудесной страны, противостоящей будничной, близкой автору и его читателям Европы. Романтизированный облик России конструируется на основе исторических фактов. М.Йокаи использует следующие сюжеты: пугачевское восстание (рассказ «Дерзостный»), эпизоды из русской истории XVIII вв. (цикл рассказов «В стране севера»), Крымская война (роман «Кровавая книга»), восстание декабристов (роман «Свобода под снегом»). Российские сцены составляют значительную часть фабулы одного из крупнейших произведений прозаика – романа «Сыновья человека с каменным сердцем». Краткие упоминания о различных фактах, связанных с русской историей, содержатся и в других романах прозаика.

В произведениях М.Йокаи Россия предстает пространством, далеким от Венгрии, вокруг нее формируется коннотация трансцендентности. Между двумя странами отсутствуют реальные связи. Россия воспринимается лишь как объект романтической рефлексии. На страницах романов автора появляются Петр I и Екатерина II, Кремль и Петербург, однако они лишены своей объективной смысловой наполненности, подаваясь автором как возможные факты из запредельного бытия. Исключением являются единичные упоминания о некоторых фактах русской культуры, встраиваемых в один общий ряд с подобными фактами европейских культур (рим-

© С.Г.Дюкин, 2009

ские шляпы, галстуки бантиком, французские треуголки, русские шапки-ушанки) [Йокаи 1976: 36]. Также в общий ряд помещаются факты из личной жизни австрийских герцогов, родственников Наполеона и Петра Великого [Йокаи 1971: 70].

«Русские» персонажи в произведениях М.Йокаи не обладают уникальными национальными чертами, будучи типичными представителями художественного мира писателя. В отношении к русским со стороны его «венгерских» персонажей присутствует отстраненность, отсутствие действительных связей.

Своим вниманием к России М.Йокаи явно выделяется среди прочих венгерских писателей XIX в. В художественной литературе дунайской страны ее восточный сосед почти всецело игнорируется. Крупнейший венгерский прозаик конца XIX в., большой поклонник русской литературы, К.Миксат практически не отводит места России на страницах своих произведений, ограничиваясь лишь краткими упоминаниями о фактах российской культуры на периферии своих текстов (петербургский университет как возможное престижное место учебы одного из персонажей повести «Осада Бестерце»).

Подобное, то есть сугубо периферийное, место занимает концепт *России* в венгерской литературе вплоть до конца 40-х гг. XX в. При этом стоит отметить рост объема информированности о российской культуре, которая в обозначенный период плавно вводится венгерскими авторами в сферу рефлексии в рамках собственной культуры и ассимилируется последней. Так для мыслителя и писателя Б.Хамваша имена Л.Толстого, В.Соловьева, С.Мережковского, Н.Бердяева находятся в одном ряду с именами западноевропейских писателей и философов. Особе место в дискурсе автора занимает Ф.Достоевский, аллюзией на творчество которого является роман Б.Хамваша «Бесы». Ссылки на творчество и биографию Ф.Достоевского и Л.Толстого обнаруживаются в текстах Ж.Морица и Ф.Моры. Д.Ийеш в художественной биографии Шандора Петефи апеллирует к именам М.Лермонтова, Н.Гоголя, И.Гончарова, что, безусловно, заслуживает внимания в ситуации воинственного национализма и русофобии, свойственные Венгрии межвоенного периода.

В то же время Россия продолжает присутствие на страницах *венгерского текста* в своем трансцендентном качестве, но уже не как романтический объект, пребывающий за рамками *возможного*, а как пограничное пространство, максимально удаленное от центра бытия (Европа, Венгрия). Ф.Мора простирает культурное пространство «до самой Березины» [Мора 1989: 216], дальше которой мир заканчивается. Первым фактом, о котором должен знать ученик в курсе географии в романе Ж.Морица: «Это Урал, граница Европы» [Мориц 1961: 92]. В данном контексте Россия приобретает устойчивую функцию в венгерской картине мира, связанную с границей, с посредничеством между культурой-бытием и пустотой, максимально приближаясь к последней.

С данной трактовкой места России в системе мироздания связана атмосфера страха, в которую венгерские авторы помещают своего восточного соседа. Страх может быть связан с военным наступлением советской армии (Дери Т. «Тетушка Анна», «Исполин»), с большевистской угрозой (Тамаши А. «Абель в глухом лесу»), с русской интервенцией 1849 г. (Ийеш Д. «Шандор Петефи»). В данном контексте *российский* концепт полностью теряет всякую дифференцированность внутри себя. Россия и все, что с ней связано, выступают в виде единой угрозы, представляющей собой темную трансцендентную массу: «Мощная армия протягивает руки и справа и слева; затаившись в кукурузе, в кустах, казаки начинают окружать повстанцев» [Ийеш 1984: 442].

В социалистический период истории Венгрии внимание к русской тематике инициировалось «сверху» и было обусловлено идеологически. Ярким примером служит произведение, хронологически созданное еще до обозначенного периода, но написанное и изданное А.Гидашем в советской иммиграции. Это роман «Господин Фицек» (1936). Текст содержит более десяти аллюзий на российскую действительность периода действия романа (1905 год). Ссылки содержат ярко выраженный характер преувеличения с точки зрения реального влияния событий русской революции на венгерское рабочее движение. Явным курьезом выглядит фрагмент сбора будапештскими рабочими средств для «преследуемого царизмом пролетарского писателя Максима Горького» [Гидаш 1973: 146]. Интересно, что в пределах самой Венгрии даже в рамках творчества симпатизировавших советскому режиму авторов (например, поэт А.Йожеф) обращение к российской тематике крайне редки и фрагментарны.

При этом в данном же контексте фиксировалось и повседневное восприятие России, ее культуры, реальные связи. Часто невозможно провести четкую границу между двумя обозначенными тенденциями. В социалистический период фрагментарные упоминания о России становятся гораздо более частыми. При этом советское бытие порой не становится убедительнее. «Русские и советские» персонажи продолжают нести на себе печать отчужденности. Часто Россия предстает в качестве территории неизвестности, удаленности. Связанные с ней факты нередко подаются в форме всевозможных клише (Бекеши А., Геренчер М.). «Российские» персонажи порой предстают перед читателем своеобразными Deus ex machina, вводимыми в произведение в силу идеологической необходимости (Жолдош П. «Сверхзадача»). Венгерскими авторами создаются произведения, действие которых максимально связано с Россией и Советским Союзом (Балаж Б., Белла И., Геренчер М.). Некоторые из этих текстов носят явный просветительский характер, преследуя задачу ознакомления венгерского читателя с историей, культурой, повседневной жизнью восточного союзника и партнера.

За декларативностью дружбы и партнерства подчас проявляется все та же отчужденность, отношение к России как к трансцендентной реальности. Только на сей раз данный концепт наделяется иной периферией. Достаточно типична семантика, кото-

рой насыщается концепт России в романе Й.Дарваша «Пьяный дождь». «Советские войска продвинулись», «Когда придут сюда русские?», «Правда, что русские уже у Мезёкёвешда?» – эти и подобные выражения указывают на ожидание извне спасающей силы. Потусторонность России, как мы видим, сохраняется. Меняется лишь направленность этой силы, не потерявшей, впрочем, свою однородность. Россия продолжает оставаться непознанной и далекой, так и не превратившейся в рационализированного партнера.

Присутствие *России* в современной венгерской литературе носит ретроспективный характер. Для венгерских авторов постсоциалистического периода почти нет реальной, сегодняшней России, а есть либо историческое наследие российской культуры, либо негативные последствия «советского колониализма» в отношении Восточной и Центральной Европы. Данное направление в отношении оценки российского влияния зародилось еще в венгерской эмиграции социалистического периода. Так проживавший в Канаде Ш.Мараи в своем эссе «Земля, земля…» создает образ России, убивающей ассимилированное ей культурное пространство. Именно такой мыслью наполнено эссе Д.Мартона «Европа как артефакт». Данная мысль выражается автором через судьбу города Кенигсберга, превращенного в Калининград.

В данном дискурсе российские фрагменты приобретают стойкую негативную окраску. А сама Россия вместе со всеми своими свойствами превращается во внекультурный объект, функционирующий за рамками *возможного*, за пределами цивилизации. Данное настроение отчетливо присутствует в романе Д.Конрада «Соучастник», значительная часть которого посвящена русской проблематике. Россия сопряжена у данного автора с такими качествами как жестокость и коварство, грубость и подозрительность. Единственная историко-культурная ссылка содержит имя Сталина.

Значительный пласт современного российского дискурса в венгерской литературе связан с ироничным восприятием объекта. В первую очередь данное направление представлено крупнейшим венгерским прозаиком последнего 30-летия П.Эстерхази. В его текстах артефакты советской культуры тесно связаны с социальной ностальгией. Автомобили «Победа» и «Москвич», пиджаки фирмы «Красный октябрь», советские фильмы встроены в ассоциативный ряд социально-экономической несостоятельности. В основе последней – советская система и, как следствие, Россия со всеми своими производными. В созданном по всем канонам постмодернистской литературы романе «Малая венгерская порнография» Россия, будучи объектом беспрестанного сарказма, помещается в игровой дискурс. «Л. и Пал Кирайхеди, взявшись за руки, гуляют по площади Вёрёшмарти и смеются над Сталиным» [Эстерхази 2004: 125]. Таким образом, Россия окончательно превращается в символ, лишаясь реальной историко-культурной наполненности. Ее функцией становится создание негативного примера, который, впрочем, имеет свою актуальность лишь в исторической ретроспективе.

Общее место *России* в венгерском художественном тексте и ее семантическое наполнение указывают на периферийный характер российской данности в венгерском бытии. Тесные экономические, общественные и культурные связи значительно опережают повседневное восприятие *русскости* в Венгрии. Бытование данного концепта на берегах Дуная обусловлено слабым проникновением российской семантики в венгерскую культуру. До социалистического периода венгерский текст заимствует лишь единичные факты российской истории и культуры, не подвергая их переработке внутри собственного модуса. При этом данные факты носят непроверенный характер, оставаясь сырьем для художественной переработки. Глубинное восприятие российских культурем фиксируется лишь в постсоциалистическую эпоху: венгерская культура включает российскую тематику в собственную семиосферу, превращая факты из истории взаимоотношений в символы. При этом, как и раньше, наблюдается отчуждение воспринимаемой информации от реальной исторической субстанции. Создатели текстов ограничиваются символической интерпретацией фактов, отходя от их конкретно-исторической основы.

Список литературы

Йокаи М. Венгерский набоб. М., 1976.
Йокаи М. Черные алмазы. М., 1971.
Мора Ф. Дочь четырех отцов. М., 1989.
Мориц Ж. барские затеи. М., 1961.
Ийеш Д. Шандор Петефи. М, 1984.
Гидаш А. Господин Фицек. М., 1973.
Эстерхази П. Малая венгерская порнография. М., 2004.

Л.З.Герайзаде (Азербайджан, Баку)

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И ОБЩЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

Проблема исторической личности и общества является одной из приоритетных в творчестве русскоязычных писателей. По мнению Н.Пашаевой, «суть гуманистической литературы, ее содержание во все времена оказывались связанными с судьбами людей, народа. И когда мы говорим о крупных художниках XX в., прежде всего, сообразуемся с тем, в какой степени, как глубоко их творчество было связано с фактором человек и народ, личность и нация» [Пашаева 2003: 4].

История – это нравственный, философский опыт народа. «В истории находятся истоки и этапы становления и развития национальной культуры, начальных добрых человеческих качеств, которые слагают нынешний народный характер. Отрицая историю, мы лишаемся значительной доли того культурного багажа, который нам необходим сегодня…» [Гусейнов 1997: 79]. В свете этого можно сказать, что русскоязычным писателям удалось доказать, что

© Л.З.Герайзаде, 2009

они по «природе своего дарования – историки».

Чингиз Гусейнов отмечал, что «для истинного художественного произведения, посвященного историческому прошлому, важно органическое единство логики исторической и логики художественной; случается, есть первое, а второе выражено слабо, то есть история превалирует над живописанием характеров и обстоятельств; нередки случаи, когда при сильно выраженной художественной логике историческая логика либо нарушена, либо модернизирована, а бывает – искажена в угоду замыслу автора, его концепции» [Гусейнов 1988: 321].

Особый интерес в этом отношении представляют страницы романа А.Алимжанова «Возвращение учителя или повесть о скитаниях Абу Насра Мухаммеда ибн-Мухаммеда ибн-Тархана ибн-Узлаг аль-Фараби ат-Тюрки», где говорится о деяниях Александра Македонского. Обращение к деятельности этого знаменитого полководца древности дает возможность Абу-Насру перейти к его учителю Аристотелю: «Почему Александр Македонский, покоривший множество великих городов, оставил нетронутыми Тудмор и Отрар? Когда полководец попытался пройти через Великую степь владения Отрара, его остановил Спитамен. Войска Александра, привыкшие сражаться с регулярными армиями, были бессильными перед мелкими молниеносными отрядами степняков и людей пустыни, которые появлялись неожиданно, как волчьи стаи, наносили ощутимые раны тяжелым фалангам и коннице великого полководца то с тыла, то с флангов, и тут же бесследно таяли на бескрайних просторах. Они изматывали, рвали на куски врага, а сами оставались неуязвимыми. Но эти же спитамены не трогали ни Отрар, ни Тудмор, а, наоборот, жили с ними в мире. Ибо это были их города!…Но, возможно, Александр – ученик Аристотеля понимал значение этих городов для общения земледельцев с кочевниками и потому не тронул их? Но тогда мудрость Македонского была бы под стать его воинскому таланту и родила бы в нем противоречия – он должен был бы стать философом, а не завоевателем. Мудрость не может быть жестокой…» [Алимжанов 1987: 83].

Необходимо отметить, что образ Александра Македонского издавна привлекал внимание восточных писателей и поэтов. Еще в XII в. гениальный азербайджанский поэт Низами Гянджеви в своем романе в стихах «Искендернаме» всесторонне раскрыл лучшие качества великого полководца. Низами Гянджеви отмечал, что Македонский достигал поставленной цели не только кровопролитием, но и попытками разгадать тайны мира. Рустам Алиев, комментируя поэму «Искендернаме», заметил, что «порой Искендер по просьбе самого народа приходит стране на помощь, избавляя ее от вторжения агрессивных хищных соседей. Такой была первая война с зинджами, на которых жаловались египтяне. Искендер взял египтян под свою защиту и разбил зинджей. Победа над могущественным Дарием привела к тому, что Иран избавился от царя-деспота, обуянного гордыней, безжалостно обращавшегося с подданными. По просьбе народа, обитавшего в северных пределах и страдавшего от опустошительных набегов свирепых яджуджей, Искендер построил вал, положивший конец разбою. Когда же воины Искендера вступали в страну миролюбивую, процветающую под властью справедливого и доброго правителя, то они не причиняли ей ни малейшего ущерба. Таким было посещение племенем кипчаков владений царицы Барды Нушабе. Случалось, что целые государства во главе с их правителями добровольно подчинялись воинам, скитавшимся по белому свету в поисках ключа к тайнам мироздания, и стремились познать смысл человеческого счастья» [Низами 1991: 99].

Русскоязычный узбекский писатель Явдат Ильясов в романе «Согдиана» также обращается к интересующим Алимжанова образам Александра Македонского и Спитамена, показав их взаимоотношения. По Ильясову, эти отношения основываются на вражде и недоверии. Греки, когда-то переселившиеся в Среднюю Азию и ставшие равноправными среди народов Согды, пытаются убедить Спитамена, что намерения Александра Македонского благие. Один из их лидеров Паллант говорит: «Александр не какой-нибудь варвар из рода Ахеменидов. Его, как известно, воспитывал Аристотель, ученик Платона. Сын Филиппа родился, чтобы освободить народы от ига персов и всюду водворить мир и благоденствие. В этом его призвание. Он послан на землю самими богами. И я сожалею, что ты думаешь о нем плохо. В Мараканде еще много персов. Александр довершит их разгром и вернется на родину… Наступают славные времена, Спитамен, славные времена…» [Ильясов 1987: 316]. Но, как отмечает Ильясов, Александр Македонский показал, что на пути к славе и счастью он готов уничтожать целые народы, сравнивать с землей города. Греки для него такие же враги, как и персы. Устами того же Палланта Алимжанов рассказывает о предательстве греков, за которое и мстит им Македонский: «Я прежде не рассказывал тебе, Спитамен, о нашем прошлом. Стыдился. Я происхожу из эллинского рода жрецов-бранхидов. Мои предки жили далеко отсюда, в городе Милете, что стоит на берегу Эгейского моря. Бранхиды не знали горя, пока к Милету не подступил иранский царь Ксеркс. Чтобы огромные изображения богов, целиком отлитые из чистого золота, не достались персам, бранхиды зарыли их в землю. Заняв город, Ксеркс схватил жрецов и подверг их пытке, желая узнать, где скрыты изваяния. Бранхидов истязали много дней. И один старый человек не выдержал и раскрыл тайну. Золотые боги попали в руки персов. После этого эллины возненавидели нас и объявили каждого бранхида предателем и богопродавцем. Опасаясь мести, бранхиды ушли на восток, в Согдиану. Вместе с ними переселилась сюда часть мастеров из эллинского племени карийцев…» [Ильясов 1987: 330]. Через десятки лет, Македонский, не забыв этого предательства, в одну ночь сравнял с землей город эллинов в Согдиане и уничтожил его жителей.

К истории войн и нашествий Александра Македонского обращаются и другие тюркские русскоязычные писатели, понимающие, что это исключительная личность в истории человечества и обойти

его в произведениях на историческую тему невозможно; это обращение – дань уважения не только ему, но и всем философам Древнего Мира, прославившим человечество. Так, например, в романе А.Зохраббекова «Страна огней» Эфрус-хатун, сестра ширваншаха Ахситана, рассказывая историю Баку: отмечает, что тысячу лет назад здесь, у мыса Баил, стоял древний город Сабаил, основанный царицой Бильгеис Саба: «Хорошие были тогда времена, ой, хорошие. Долго-долго простоял Сабаил, и счастливо жили в нем люди. Так ли было или не так, один бог о том ведает. Но вот явился сюда воин – царь Искендер со своим визирем Аристобу. Он осадил и взял город с помощью тайного огня, горевшего даже под водой, от которого камни, распадаясь, шипели, как известь, а железо плавилось, как воск. Он разрушил Сабаил и угнал его жителей. Но… кровь высыхает, горе забывается, и даже из трещин в скале трава вырастает; и вот на месте города появилась маленькая деревушка. Его жители по-прежнему поклонялись огню…» [Зохрабеков 1983: 45–46].

Знаменательна фраза, вложенная Алимжановом в уста Сфинкса, которого Абу-Наср видит во сне: люди ничтожны, они покоряются только силе. Иными словами, деяния Александра Македонского не должны вызывать отрицательных эмоций: он жил ради славы и счастья, и путь к ним видел через силу. Рассказывая об истории человека, ставшего жертвой силы, Алимжанов проводит параллель между Абу-Насром и другими известными личностями, чтобы читатель понял, насколько трудны пути к славе и бессмертию. Другое отличительное свойство романа Алимжанова заключается в том, что жизнь героя в нем предстает столь многопланово, что невольно задаешься вопросом: мог ли один человек вместить в себя столько энергии, любознательности, стремления к познанию мира? Здесь Алимжанов выступает мастером композиции, и события им изображены в последовательности, они как бы чередуются. Так, воспоминания о деяниях Александра чередуются с упоминаниями о встречах героя с людьми приятными, воспоминаниями от встречи с людьми духовными, не порабощающими окружающих силой.

Список литературы

Алимжанов А. Возвращение учителя или повесть о скитаниях Абу Насра Мухаммеда ибн-Мухаммеда ибн-Тархана ибн-Узлаг аль-Фараби ат-Тюрки // Алимжанов А. Дорога людей. М.: Худ. лит., 1987.

Гусейнов Г. Русскоязычие в тюркских литературах. Становление; Проблемы языка, перевода, психологизма; Национальное и инонациональное. Баку, 1997.

Гусейнов Ч.Г. Этот живой феномен. М.: Советский писатель, 1988.

Гянджеви Н. Собрание сочинений: в 3 т. Баку, 1991. Т.3.

Зохраббеков А.Г. Страна огней. Баку, 1983.

Ильясов Я.Х.Согдиана. Ташкент, 1987.

Пашаева Н.А. Человек – образ – литература. Баку, 2003.

А.В.Подобрий (Челябинск)

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИЯХ «РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА» И «НАЦИОНАЛЬНАЯ АТРИБУЦИЯ ПИСАТЕЛЯ»

В последние годы резко активизировался интерес к литературе «пограничного» типа, представляющей собой сложный синтез различных национально-культурных традиций, воплотившихся в языке, проблематике, тематике художественных произведений. С другой стороны, стали активизироваться попытки определить так называемый национальный канон, включающий в себя все разновидности национальной литературы.

Например, в 2008 г. вышло исследование профессора Гарвардского университета Р.Вайс «Современный еврейский литературный канон» [Вайс 2008]. Основанием для национальной идентификации писателя в монографии является этнокультурная самоидентификация и содержание произведения, а не язык. Разрабатывая методологические основы для канонизирования художественных произведений в рамках иудаики, американская исследовательница руководствуется очень субъективным критерием: в канон могут войти тексты, воплощающие еврейское самосознание. Следовательно, тематика, проблематика, язык могут не иметь никакого отношения к еврейству, а столь зыбкая категория, как «самосознание», позволит включить текст в еврейский канон.

Попытки определения национального, территориального или культурного канона предпринимались и раньше, как в отечественной, так и в зарубежной науке. В 2000 г. под общей редакцией Х.Гюнтера и Е.Добренко выходит в свет книга «Соцреалистический канон» [Соцреалистический канон 2000], в 2001 – работа М.Гронас «Диссенссус. Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов» [Гронас 2001]. Европейский канон попыталась очертить М.Бемиг [Бемиг 2007], русский – И.Сухих [Сухих 2001]. Однако все попытки «канонизации» национальных литератур невозможно признать законченными. Существует множество писателей, имеющих «двойной» национальный статус, место для таких писателей в каноне пока не найдено. Значит необходимо искать критерии культурного определения «пограничных текстов» и методику их анализа как одного из способов национальной идентификации и последующей канонизации.

М.Г.Соколянский в статье «О признаках национальной атрибутации литературного творчества» в рамках завяленной проблемы пытается проанализировать различные методологические подходы к определению культурной принадлежности писателей, чье творчество носит «пограничный» (в национальном смысле слова) характер. Не соглашаясь с Б.Львовым-Рогачевским и Ш.Маркишем в определении специфических черт русско-еврейской литературы, М.Соколянский выдвигает в качестве ос-

© А.В.Подобрий, 2009

новного критерия – язык, на котором автор обращается к аудитории. Но, противореча самому себе, исследователь тут же оговаривается, что примеры литературного многоязычия не подтверждают выдвинутую константу. Тогда М.Соколянский предлагает в качестве базовой для культурной идентификации писателя еще одну довольно призрачную и необъяснимую категорию: «талант» [Соколянский 2005: 76]. В этом случае встает крайне сложный вопрос о том, как талант художника сказывается именно в процессе создания «пограничного» литературного произведения. Ответ на него пока никто не дает…

Пытаясь сформулировать критерии анализа «пограничных» литературных текстах, написанных на русском языке, необходимо обратиться к таким понятиям, как «русскоязычная литература», «билингволитература», а также более частным понятиям, например, «русско-еврейская», «русско-украинская», «русско-казахская» и пр. литературы.

В литературоведении и публицистике довольно часто возникали дискуссии по поводу национальной идентификации писателей, чье творчество не укладывалось в рамки какого-то одного языка и культуры [Львов-Рогачевский 1922; Маркиш 1997; Соколянский 2005; Гейзер 2005 и пр.]. Но даже сама постановка вопроса о национальной идентификации писателей представляется ненаучной. Для литературоведения главное – каков текст, написанный автором, как воплотился в нем национальный менталитет, традиции национальной поэтики. В этом смысле нас интересуют явления «пограничного» характера, где сочетались бы традиции разных культур. Этнический компонент – один из многочисленных факторов (и далеко не самый существенный), которые так или иначе влияют на творческую индивидуальность писателя.

Национальная идентификация автора художественного произведения – это, скорее, проблема социологии, этнографии. Многовековая история мировой литературы знает множество примеров, когда: 1- писатели, принадлежащие к одному этносу, творили на разных национальных языках (писатели-евреи – на древнееврейском (гебрей), ладино, идиш, иврите; писатели-французы – на провансальском диалекте французского языка, латыни), но это не выводило их за пределы национальной культуры; не забудем, что первые произведения литературы Древней Руси написаны на староболгарском языке; 2- писатели, принадлежащие к разным этносам, создавали свои произведения на одном языке: например, В.Набоков и поляк И.Конрадовский (Дж.Конрад) писали по-английски; на русском языке творили, например, украинцы Н.Гоголь и В.Нарбут, этнические евреи Б.Пастернак и О.Мандельштам, немцы Boray (Б.Пильняк) и К.Вагенгейм (К.Вагинов)

Вряд ли можно согласиться полностью с позицией современного писателя Г.Кановича: «Язык определяет «национальность» писателя, а не его происхождение» [Канович 2003: 93]. Язык творчества – категория очень важная, но не единственная. А как быть с писателями, принадлежавшими к нациям, не имевшим своего литературного языка и вынужденным работать в рамках «чужого» языка (например, писателям Якутии, Хакасии, Шории, у которых до 1926-27гг. письменности не существовало вообще, а с середины 1920-х введен латинский и русский алфавиты)? Как быть с писателями, творившими на разных национальных языках: русский гений Пушкин написал несколько произведения на французском, украинские классики Тарас Шевченко и Марко Вовчок писали также и на русском, В.Быков (на русском и белорусском), сам Канович – на русском и идиш.

Отечественная литература 1920-х годов, анализ ее специфики дали нам возможность сформулировать базовое для исследования поликультурных текстов, написанных на русском языке, понятие – «русскоязычная литература» (как одна из ветвей «пограничных» национальных литератур).

По сути, после революции в СССР образовался своеобразный литературный контекст, в который включаются литературы народов СССР на родном и русском языке и литература о других национальных культурах на русском языке. Этот контекст уже можно именовать «русскоязычной литературой». Используя контекстную типологию Т.А. Ван Дейка [Дейк Ван 1989], его можно описать.

Русскоязычная литература обладает рядом особенностей, связанных с ее историческими, социальными, межэтническими условиями возникновения и существования. Можно выделить *социо-психологические особенности*: влияние литературы на познание и этические установки личности и соответственное его отражение в художественном произведении; *социо-культурные особенности:* нормы, правила и категории коммуникаций, меняющиеся в зависимости от национальной культуры, характер которой пытается передать тот или иной писатель. Одна из важнейших характеристик русскоязычной литературы как литературы «пограничного типа» является *коммуникативный аспект*: здесь совершается диалог разных национальных культурных традиций, ибо, как заметил В.Гумбольдт, «разные языки – это отнюдь не разные обозначения одной и той же вещи, а разные видения ее» [Гумбольдт 1985: 312]. Следовательно, обращение к подобному «диалогу» разных национальных культур в рамках русского языка и литературной традиции ведет не к «порабощению» одной культуры другой, а к их «сотрудничеству», коммуникации между собой и читателями разных национальностей.

Остается еще один вопрос: как взаимосвязаны литературы русская и русскоязычная, являются ли они разными частями одного целого? Казалось бы, самый простой способ – это разграничить писателей по национальной принадлежности: русский и пишет на русском языке, значит – представитель русской литературы; «инородец», но пишет на русском языке – значит представитель русскоязычной литературы. Но подобный «критерий» не только «попахивает» расизмом, но и во многих случаях недееспособен.

С другой стороны, тематика произведений тоже не может быть показателем культурной и литературной принадлежности автора. Например, у Бабеля

есть рассказ «Гапа Гужва», в котором автор с головой погружается в мир современной ему украинской деревни, описывает ее быт, упивается низовой народной культурой и ее карнавальными «вывертами», великолепно передает самое звучание украинской речи – значит он писатель украинский? У Л.Леонова есть рассказ «Халиль» – значит он писатель, принадлежащий к арабской культуре? А как быть с его же «Уходом Хама» или «Туатамуром»? Ряд произведений Вс.Иванова посвящен жизни корейского и киргизского народов. К какой ветви литературы отнести его творчество?

Наверное, необходимо отказаться от жестких обозначений, типа «русско-украинская», «русско-еврейская», «русско-казахская» литература. Понятие «русскоязычная литература» более широкое, оно включает в себя все «инокультурные» литературные ветви на русском языке. Как, собственно, можно говорить и о других «национальноязычных» литературах: немецкоязычной, англоязычной, франкоязычной и т.д. Мы исходим из того, что язык, на котором написан текст, это базовое понятие, а те культуры, на которые язык ориентирован, это видовое понятие. Поэтому мы не обращаемся, например, к таким обозначением, как «абхазо-русская литература», «киргизо-русская» и пр., а берем за основу понятие «русскоязычная литература», «русскоязычный писатель». Фактически подобное обозначение становится синонимом таких понятий, как «поликультурная литература», «пограничная литература», «билингволитература».

Список литературы

Бёмиг М. Между многоязычием и мультикультурностью: в поисках европейского канона // НЛО. 2007. № 85.

Вайс Р. Современный еврейский литературный канон: Путешествие по языкам и странам. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2008.

Гейзер М. Когда «чужой язык» становится родным…// Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 8. Екатеринбург, 2005.

Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов // НЛО. 2001. № 51.

Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.

Дейк Ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

Канович Г. Считаю себя русским писателем // Вопр. лит. 2003. № 4.

Львов-Рогачевский Б. Русско-еврейская литература. М., 1922.

Маркиш Ш. Бабель и другие. 2 репринтное изд. Персональная творческая мастерская «Михаил Щиголь». Москва, 1997 – Иерусалим, 5758.

Соколянский М.Г. О признаках национальной атрибутации литературного творчества // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. Екатеринбург, 2005. С. 59–77.

Соцреалистический канон / под ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко. СПб.: Академический проспект, 2000.

Сухих И. Русский канон. М.: Изд-во «Независимая газета», 2001.

Л.Р.Шарафутдинова

(Башкортостан, Нефтекамск)

ДУХОВНЫЕ ИМПУЛЬСЫ ВОСТОКА

Восточная литература является одной из древних литератур, которая сформировалась до нашей эры. Она участвовала в формировании и становлении мировых национальных культур, в том числе и башкирской. Выдающийся ученый, востоковед Р.Н.Баимов отмечает, что мощные духовные импульсы шли с Востока с древнейших времен. Об этом свидетельствуют, например, великие религии – иудаизм, буддизм, христианство, ислам, которые зародились в Востоке, а также вероучение зороастризма, сформировавшийся на рубеже II–I тысячелетия до нашей эры. Языческое вероучение Заратуштры, основанное на монотеизме, некоторые догматы, каноны впоследствии нашли отражение в фундаментальных мировых религиях. А наличие в духовной культуре башкир древнеиранских языковых, мифологических, космологических компонентов, топонимических параллелей, схожесть орнаментов, обрядов свидетельствует об общности генезиса. При этом восточная религиозная и философская литература разных направлений сыграла огромную роль в формировании европейской профессиональной литературы. Схожесть ситуаций, сюжетных мотивов, образов, структурно-композиционных приемов объясняется общностью истоков. Позднее выдающиеся восточные памятники, легенды, предания, анекдоты как своеобразные кочующие сюжеты и как варианты на местной почве обслуживали тюрко-арабо-фарсыязычные народы и участвовали в формировании национальных, письменных литератур [Баимов 2005: 3–9]. Позднее от фарсыязычного Востока пришел в литературу, духовную жизнь тюрков Урало-Поволжья суфизм.

Суфизм как религиозно-философское, социальное, нравственно-эстетическое течение зародился в мусульманских странах в VIII в. и получил широкое распространение среди мусульман. Истоки его прослеживаются уже в VII в., когда в Ираке возникает движение аскетизма, которое ученые считают первой ступенью суфизма. Это течение сформировалось на почве протеста против накопления богатств в отдельных руках, обогащения землевладельцев. Религиозная практика суфиев сводилась к многочисленным молитвам и постам, отрешению от всего мирского, культу бедности и т.п. Самыми последовательными аскетами в VII–IX вв. были Хасан Басри, Василь бен Ата, Рабиа Адавия и др. «Уже то, что суфии вели отшельнический образ жизни, противоречило канонам ислама» [Баимов 2005: 137].

Постепенно в этом аскетическом течении ислама стали нарастать мистические настроения в виде чувства неизбывной тоски к Богу, чувства бесконечной любви к нему и стремления к соединению с ним. Существенный вклад в развитие суфизма в оргиастическом направлении внесла Рабиа (ум. в 801 г.), чья любовь к возлюбленному превратилась (в поисках земного равенства и счастья) в любовь к Богу, а

© Л.Р.Шарафутдинова, 2009

ее песни и танцы – в своеобразный путь к слиянию с божественной Истиной. Уже сам выбор народных песен и танцев в качестве средств достижения Истины был дерзостью по отношению канонам ислама [Литература Востока в средние века 1970: 89]. Так формируется второй столп суфизма – мистицизм.

Святость места (мечети) была отброшена, как и посредничество духовенства между богом и человеком. Каждый бедняк, относись он хоть к самому низшему сословию, мог непосредственно «говорить с Богом», «сливаться» с ним. Так, в IX в. начал оформляться третий столп суфизма – пантеизм, религиозно-философское учение о единстве материального и духовного мира. Согласно этому учению, Бог – эта сама природа. Тезис суфиев «Я есть Бог» или «Все есть Бог» вел к познанию божественного начала в человеке, его подобия Божеству. Эти идеи открывали суфиям дорогу к свободе действий, свободе мышления. Именно в этих взглядах и действиях заключается одно из главных противоречий суфизма с ортодоксальным исламом [Баимов 2005: 139].

В X–XI вв. суфийская практика систематизируется и приобретает весьма упорядоченный и стройный вид (учение о пути, его «стоянках» и «состояниях», концепция нравственного самоочищения и самосовершенствования). В XII–XIII вв. начинается формирование суфийских орденов, братств, где суфизм вбирает в себя и адаптирует идеи античной философии, христианства, зороастризма, соединяя их с местными культовыми традициями. В это же время появляется грандиозный философский синтез суфийского мировоззрения, осуществленный Ибн ал-Араби. В X–XIII вв. окончательно складывается и суфийская терминология, символизм и метафоричность, что обусловило мощнейшее влияние суфизма на арабскую и персидскую поэзию, многие образы и идеи которой понятны только в суфийском контексте.

В литературе суфизм выступил во всем разнообразии толков и играл разную роль в зависимости от личности самого автора, его идейных позиций. Одни использовали традиционную суфийскую символику в ее прямом смысле, а другие под прикрытием суфийской образности поднимались до обличения современной им действительности. Суфизм служил основным внешним каналом проникновения гуманистического идеала в литературу. Именно суфийская литература утверждала борьбу за человека, воспевала его красоту и величие, протестовала против тирании и религиозных догм, проповедовала дружбу и единство людей.

Таким образом, суфизм сыграл огромную роль в духовной жизни народов Востока и способствовал интенсивному развитию фарси и арабоязычной литературы, традиции которых участвовали в обогащении и обновлении тюркоязычной литературы Урало-Поволжья.

Идеология суфизма в Урало-Поволжье, в том числе в литературно-культурную жизнь башкир начинает проникать через произведения Ахмета Ясави (ум. в 1166 г.), Сулеймана Бакыргани и других знаменитых суфийских поэтов.

Произведения Ахмета Ясави «Дивани хикмат» («Собрание мудрых изречений»), Сулеймана Бакыргани «Книга Бакыргани», «Книга о конце света», «Книга хазрати Марьям» становятся энциклопедией суфизма. Упоминание имен пророков и святых, рассказы о выпавших на их долю испытаниях, простое и понятное толкование сложных откровений ислама, яркая образная тюркская речь обеспечивали популярность поэзии. Творчество зачинателей суфийской поэзии на тюркском языке способствовало закреплению жанров хикмет и насихат в литературе башкир [Хусаиов 2003: 426–433], а также обогатило поэтику образцами иносказания, аллегории, символики и метафор.

На протяжении семи-восьми веков традиции суфизма продолжали свою жизнь в литературе Урало-Поволжья. В древнейшем памятнике тюркской литературы «Кисса-и Йусуф» (1212–1233) Кул Гали также можно проследить влияние этого учения. Об этом свидетельствуют те мотивы в поэме Кул Гали, которые можно трактовать как суфийские: смирение Йусуфа с невзгодами и его всепрощение (в сцене расставания с братьями, продавшими его в братство); созерцание красоты Йусуфа, заставляющего народ забыть о голоде; осуждение тщеславия, самолюбования Йусуфа, возомнившего себя совершенством; мотивы терпения, самоотречения Зулейхи, принесший на алтарь любви свое достояние, красоту; мотивы предопределенности, фатализма. Произведение подробно излагает философские концепции суфизма, показывает весь путь к конечной цели – к слиянию с Богом со всеми мистическими стоянками и состояниями. Кул Гали, будучи мюридом Ахмета Ясави, зная и понимая главные идеи, заложенные в основу тариката Ясавийа, использует в поэме суфийские мотивы в качестве средства эмоционального воздействия на чувства читателя. В этом контексте элементы суфизма не противостоят исламу, а являются сопутствующим фактором, подчиненным главной идеологической цели – укреплению позиций монотеизма среди верующих и обращение в него язычников. Поэма продолжает традиции суфийских поэтов Ахмата Ясави и Сулеймана Бакыргани, пропагандировавших в массах ислам не как сухую, мертвую доктрину, свод указаний и запретов, а как «религию сердца».

В эпоху Золотой Орды происходит дальнейшее расширение влияния суфизма, который приобретает черты протеста против усиления социального гнета, произвола и насилия господствующей верхушки общества. Особенно тяжелым становится положение народных масс в период заката Золотой Орды, с 60-х гг. XIV в. Не случайно появление именно во второй половине XIV в. крупных произведений, отмеченных влиянием суфизма «Мухаббатнамэ» (1358), «Нахдж ал-фарадис» (1358), «Джумджума султан» (1370).

Дастан Харезми «Мухаббатнамэ», представляющий собой собрание отдельных лирических отрывков, связан единством темы – любви к возлюбленной. Это произведение о любви, переживаемой в человеческих пределах, но полностью укорененной в Боге. В письмах поэта, где варьируют описания

Возлюбленной и испытываемых ими страданий, приоткрываются глубинные тайны мистической любви.

Наибольшее число образов связано у Харезми с изображением любви. Возлюбленная – царица красоты, она кыбла народов, светоч мира, Сарай (Золотая Орда) и Чин (Китай) – все ее рабы. Для описания своей Возлюбленной и взыскующего Истину лирического героя автор использует традиционные в суфийской поэзии изобразительные приемы и средства: образы моря, жемчуга, кудрей волос, живой воды, метафоры мотылька и свечи, соловья и розы, мотивы вина и опьянения, томления души, страдания и др. Эта каноническая поэтика суфизма раскрывает тайну любовной близости лирического героя к Богу. Сам автор также указывает на небесное происхождение этих чувств.

Любовь, в соответствии с традициями суфийской литературы, изображается как пагубное, но вместе с этим и сладкое безумие, от которого влюбленный не откажется, хотя и знает, что оно несет гибель.

Хотя дастан по форме и содержанию лирическое произведение, можно заметить внутреннюю структуру, которая образно иллюстрирует этапы духовного развития, ступени возвышения суфия к Возлюбленной (Богу), к осознанию им своего единства с сущностью всех вещей.

Так же в дастане слышны мотивы утверждения идеи аскетизма, проявляющиеся в образах лирического героя и автора. Автор и лирический герой (иногда он называет себя факиром, иногда дервишем, иногда влюбленным) выражают осуждение безнравственности в поступках людей, а в обращении Мухаммед-ходжи беку – предъявление высоких морально-этических требований обществу, борьбу за нравственную чистоту, характерные для проповедей суфиев. Отрешенностью от материальных благ и доброжелательным отношением к народу, гордостью, что выше и свободнее от людей престола и власти, автор напоминает суфия. И по содержанию произведения не трудно заметить, что Харезми вел странствующий образ жизни, подобно дервишам и считал себя царем довольства малым [Идельбаев 1990: 196]. Это усиливает аскетическое настроение в дастане.

Дастан Хисама Катиба «Джумджума султан» в значительной степени пронизан суфийским духом. Уже обращение к сюжету, связанному с древней легендой восточных народов об отрезанной голове, свидетельствует о наличии традиций исламской культуры, в том числе суфийской. В художественном отношении вневременной, странствующий сюжет превратился в рамках произведения в созвучный времени материал, где преобладают мотивы пессимизма и аскетизма.

В вводной части дастана, представляющей собой философское размышление о бытии, слышны мотивы утверждения бренности, призрачности, быстротечности жизни, недолговечности человеческого существования, столь актуального в суфизме.

Сюжет дастана носит аллегорический характер. Действия Джумджумы в пространственно-временном отношении можно трактовать символически. Это аллегорический рассказ, где путь Джумджумы султана, полный лишений и страданий – это путь суфия, ступени его самосовершенствования, путь самопознания. «Его движения по вертикали и горизонтали через символические промежутки времени (на этом свете он жил 1000 лет, на том 4000 лет, а затем снова земная жизнь …) – это его сложный путь духовных исканий, в конце концов приведших Джумджума к очищению, к слиянию с абсолютным идеалом – Богом» [Миннегулов 1993: 161]. А страшные картины ада, где изображаются различные пытки грешных, по художественному замыслу автора, с одной стороны, служат продолжением традиций суфийской литературы, где пугают людей эпизодами конца света и страданиями, попавших в ад грешников. С другой стороны, эта картина символизирует внутреннюю борьбу суфия, очищение души от нафса, трудности и препятствия на этом пути.

Прототипом образа Джумджумы султана служит падишах, отрекшийся от царства и ставший безвестным дервишем-суфием Ибрагим ибн Адхам. Автор с особой теплотой отзывается о нем. Весь жизненный путь Джумджумы напоминает судьбу Ибрагима ибн Адхама, ставшего символом аскетизма, отрешенности от мирской суеты во имя Бога.

Наряду с аллегорическим повествованием о духовных исканиях суфия в дастане находит отражение осуждение пороков в действиях многих социальных групп, недовольство несправедливостям жизни.

Дастан Саифа Сараи «Гулистан бит-тюрки» продолжает традиции суфийской литературы. В хикаятах, написанных сочетаниями поэзии и рифмованной прозы, хикметах, насихатах (наставлениях) и в других композиционных единицах наряду с вопросами жизни, быта, морали слышны мотивы утверждения идеи аскетизма, мистицизма, пантеизма. Об этом свидетельствует и само название глав: 2 гл. – «О нравах дервишей», 3 гл. – «О преимуществах довольства малым», 4 гл. – «О преимуществах молчания», 5 гл. – «О любви и молодости», 7 гл. – «О влиянии воспитания». Наставления не навязываются, а как в тасаввуфе, преподносятся в ярких картинах и конкретных образах. Стремление к эмоциональности, ритмический характер речи, лаконичность изложения, обильное употребление народных выражений, образов, заимствованных из народного творчества – все это связывает с традициями суфийской литературы.

Распространение аскетического настроения, суфийско-мистических чувств в регионе связано с произведениями Махмуда Гали «Нахдж ал-Фарадис» (1390), Насретдина Рабгузи «Киссас ал-анбийа» (1311), Мухеммеда Челеби «Мухаммадийа» (1449), с агиографической литературой: «Кисса о батыре Гали», «Кисса-и Сакам», «Кисса-и Ахтям», «Кисса-и Ахтям», «Кисса-и Хасан-Хусейн», «Кисса-и Мансур ал-Халладж», «Кисса-и Ибрагим ибн Адхам». Выдержанные в духе эпических традиций суфийской литературы они призывают людей отречься от переходящих радостей жизни, утверждают бессмысленность земного бытия.

Дальнейшее развитие суфизма в Урало-Поволжье связано с творчеством Мавля Кулуй, чьи хикматы напоминают энциклопедию тасаввуфа, Габдрахима Усманова, Таджетдина Ялчыгулова (XVII–XVIII вв.).

Каноническая поэтика суфизма представлена у Мавля Кулуя доведенными до совершенства образцами. Используя традиционные символические образы моря, каравана, сада, розы, соловья, капли, вина и т.д., он черпает образы и из повседневной жизни, вкладывая в них мистический смысл. Проблемы морали и этики, нравственности, духовных ценностей изображаются в контрастных сопоставлениях, передаются антитезами, сравнениями, параллелизмом. А хикматы, связанные с традицией суфийской литературы, доведены до совершенства и напоминают современные поэтические циклы.

Для произведений Габдрахима Усманова («Подарки времени», «Гурбатнамэ», «Назидания, очищающие мысль», «Основные приметы времени»), Таджетдина Ялчыгулова («Рисалаи Газиза») характерны мотивы утверждения аскетизма, смирения, терпения, избранности суфия, отречения от мирских благ, бескорыстной любви к Богу, томления отдельной личности и самоуничтожения в целом. Поднимаются проблемы лжесуфизма и через разные жизненные коллизии создаются их конкретные черты.

Однако в произведениях Мавля Кулуя, Габдрахима Усманова, Таджетдина Ялчыгулова слышен голос человека, под прикрытием суфийской символики протестующего против духовного и социального гнета. Светские мотивы, реалистическое жизненное содержание проявляются в картинах осуждения безнравственности в поступках господствующей верхушки общества, пороках в действиях многих социальных групп и в предъявлении высоких морально-этических требований к обществу в борьбе за нравственную чистоту.

Таким образом, суфизм в Урало-Поволжье в XII–XVIII вв. находит благодатную социально-историческую почву и, разрастаясь, становится своеобразным литературным направлением религиозно-светского характера. Суфийская литература по преимуществу оставалась подражательной. Но она повлияла и на формирование идейно-эстетических взглядов народа, где можно услышать протест против социальной несправедливости общества, духовного гнета.

Список литературы

Баимов Р.Н. Великие лики и литературные памятники Востока. Уфа, 2005.

Идельбаев М.Х. Харезми. «Мухаббатнамэ» // История башкирской литературы: в 6 т. Уфа,1990. Т.1.

Литература Востока в средние века. М.,1970. Ч. 2.

Миннегулов Х.Ю. Татарская литература и восточная классика. Казань, 1993.

Хусаинов Г.Б. Духовный мир башкирского народа. Уфа, 2003.

С.Ш.Шарифова (Азербайджан, Баку)

ФЕНОМЕН «ДРУГОГО» КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ К.К.СУЛТАНОВА «ОТ ДОМА К МИРУ»

Стержневой тезис работы Казбека Камиловича «От Дома к Миру» – это идея симфоничности национальной и общефедеральной (гражданской) составной российского литературного процесса. Автор рассматривает проблемы культурно-исторического диалога России и Кавказа в контексте литературных отношений. На эмпирическом примере произведений, как известных российских авторов, так и представителей народов Северного Кавказа К.К.Султанов демонстрирует переплетения национальной литературы кавказских народов и общероссийской литературы.

С этих позиций автор рассматривает феномен кавказской тематики в творчестве русских поэтов и писателей. Ряд романтических произведений А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова целиком посвящен Кавказу. Упоминания о Кавказе содержатся в одах М.В.Ломоносова, в стихотворной повести «Бова» А.Н.Радищева и его поэме «Песнь историческая». Кавказу посвящены «Стихи на покорение Дербента» и ода «На возвращение из Персии через Кавказские горы графа В.А.Зубова» Г.О.Державина, первым в русской поэзии описавшим красоту кавказской природы. Кавказ в романтической поэзии и прозе представлялся как символ свободы. Казбек Камилович четко сформулировал тезис о роли Кавказа в романтической русской литературе: «Кавказ выступал не столько как культурно и географически локализованный, переживаемый и познаваемый мир, сколько как воображаемое пространство абсолютной свободы, в которое как бы вовлекался русский фольклорный мотив «вольной воли», «вольному воля»». Неслучайно у А.С.Пушкина доминирует романтический образ «Кавказа», ядро которого составляют идеализированные представления кавказцев о свободе и чести, достоинстве и благородстве. Для романтической русской литературы образ Кавказа и кавказский дискурс – это инструмент раскрытия «себя» в «другом» («чужом»). «Жизнь горцев, – пишет К.К.Султанов, – оставалась во многом закрытой при обилии и щедрости внешних характеристик, представленных в пределах устоявшейся кавказской мифологии».

Эпохальным в кавказском дискурсе является повесть Льва Николаевича Толстого «Хаджи Мурат». Казбек Камилович подчеркивает, что «Хаджи Мурат» – это попытка осознания кавказского бытия, с его этническими и религиозными традициями. Согласно современным представлениям раскрытие образа «другого» динамично развивается между двумя полюсами – отторжения (всякий представитель иноэтнической группы воспринимается как источник опасности и угрозы) и толерантности (включение «другого» в сферу своего бытия), сочетая в себе на первый взгляд противоречивые и несовместимые характеристики. В «Хаджи Мурате» ав-

© С.Ш.Шарифова, 2009

тором предпринята попытка включения Кавказа как «другого» в единое общероссийское пространство.

Сопоставляя российскую и кавказскую реальность, Л.Н.Толстой устранял противоборство, характеризующее его исторические реалии. В романе «Хаджи-Мурат» мы наблюдаем диалог между русским и кавказским миром, переходящий в конфронтацию, но все же остающийся диалогом. Акцентируя внимание на проблеме диалога различных этносов, Лев Николаевич раскрывает гносеологическую составную взаимного изучения в системе «свой» – «другой». У Л.Н.Толстого отмечается поиск себя, общечеловеческого в себе посредством изучения «другого» в образе Кавказа, выявлении общечеловеческого в «другом». Отсюда и в «Хаджи Мурате» отношение к кавказской войне как к чудовищному и бессмысленному насилию. К.К.Султанов отмечает «духовным генератором сюжета повести «Хаджи Мурат» становится идея равновеликости людей независимо от перечня их различий».

Соцреализм оказал свое воздействие в разрушении романтического образа в российской литературе. В формате соцреализма была предпринята попытка подмены в литературе категории «национальный» категорией «советский». Однако вызванный условиями военного времени конца 40-х прошлого века всплеск национального самосознания дал толчок в 60-е гг. («хрущевская оттепель») к возвращению национальной идеи в литературу на общесоюзном уровне. Неслучайно, что именно на 60-е гг. XX в. пришлось рождение «деревенской прозы» (В.Распутин, В.Астафьев, Ф.Абрамов и др.). «Деревенская проза» 60-х гг. сформировалась и у народов Кавказа. В качестве примера можно привести повесть Аткайа «В кумыкской степи», в которой с одной стороны раскрываются проблемы дагестанского села, а с другой – поэтизируется сельская жизнь. Сельская тематика характерна для творчества Т.Кешокова, Ю.Тюлюстена, И.Керимова, А.Евтыха и др. Отход от соцреализма дискредитировал идею линейного прогресса, что спровоцировало усиление национального компонента в литературном процессе в целом. На это обращает внимание и Казбек Камилович: «Мышление в рамках концепции прогрессизма уступает место познанию субстанциональных основ национального культурного и литературного развития…».

К постсоветскому периоду в российской литературе сложилось неоднозначное восприятие Кавказа как социально-культурного феномена. Сказались в первую очередь общие тренды развития литературного постсоветского пространства, в том числе и рост национального самосознания. Барьер между «своим» и «чужым» стал более драматичным. Наиболее драматично это проявило себя в образе грузина Гоги из повести Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии». В.Астафьев фактически в образе Гоги осуществил реконструкцию стереотипа «другого», обратившись к совокупности признаков «другого», зафиксированных в традиционной культуре, в том числе и в народном творчестве. Повесть В.Астафьева «Ловля пескарей в Грузии» была создана в нелегкий исторический период, характеризуемый усилением центробежных тенденций. Стереотип «другого» (в образе Гоги) был призван сыграть свою защитную функцию: способствовать сохранению традиционной системы ценностей в условиях роста национального самосознания на этнических окраинах.

В наше время нередко образ кавказца ассоциируется в массовом сознании с радикальным исламизмом и террором. Можно говорить о своеобразном «чеченском синдроме», проникающем и в литературу. В сознании современного российского обывателя, не в малой степени благодаря средствам массовой информации, уже сформирован определенный негативный образ кавказца, который подходит под определение стереотипа, выдвинутое У.Липпманном в работе «Public Opinion» (1922). В данной работе стереотипы определялись как «образы в нашем сознании» (*the pictures in our heads*). Объективные предпосылки для формирования негативного стереотипа обусловлены многочисленными очагами открытого межэтнического противостояния на Северном Кавказе, в результате которых эпизодически наблюдался исход русскоязычного населения из некоторых северокавказских республик. Наиболее остры межэтнические противоречия в Чечне и Ингушетии, Дагестане, большой потенциал межэтнического напряжения имеется в Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, Адыгее, Ставропольском и Краснодарском краях, сложная ситуация сложилась и вокруг Осетии. Многонациональная «идентичность» российского обывателя отторгает от себя эти конфликты, усиливая разрыв по линии «свой» - «другой» при восприятии Кавказа в целом. Формируется парадоксальная ситуация, несмотря на существенную активизацию контактов между «своими» - «другим», наблюдается гносеологический пессимизм в познании «другого» в постсоциалистической российской литературе.

На наш взгляд, проведение однозначно-разделительной грани «свой» - «чужой» между российской и этнической кавказской литературой было бы ошибочным, так как, являясь составной частью единого народа Российской Федерации, северокавказские нации и национальности входят в единую российскую литературную среду. Развивая этот тезис, К.К.Султанов подчеркивает, что идентификация современного россиянина предполагает триединство национально-этнической, общероссийской и общечеловеческой составной. Методологически этот подход позволяет охватить в понятии российского литературного процесса не только русскоязычную литературу, но и написанную на родном языке литературу наций и народностей России, в том числе созданной их зарубежной диаспорой. Литература северокавказской эмиграции является неотъемлемой частью культуры народов Северного Кавказа, так как одна из стержневых ее проблематик – это бытие родной этничности. Например, творчество абхазского поэта Омара Бейгуаа (сборник «Голос абхаза из Стамбула», 1990) акцентировано на проблеме сохранения исторической памяти абхазов, родного языка, а также традиционных норм морали и нравственности. Распространенная тематика эмигрант-

ской литературы народов Северного Кавказа (одиночество, ностальгия, тоска по утраченной и поверженной Родине) раскрывается через непрерывность духовной связи с Кавказом, сохраняющаяся вопреки историческим потрясениям. Наличие такой непрерывной духовной связи и делает эмигрантскую литературу северокавказских народов неотъемлемой составной общероссийского литературного процесса.

К.К.Султанов выделяет две крайности мировоззренческого фронта: с одной стороны, излишнее акцентирование литературоведами внимания на самобытности этнической литературы как формы национального самосознания народов России; с другой – «возрожденческая» позиция некоторых авторов, претендующих на роль корифеев современной великоросской литературы, провоцирующая разрыв «общероссийской» и этнической литературы.

Характеризуя ущербность позиции первых, К.К.Султанов подчеркивает, что при перемещении содержательного ядра из эстетической сферы в национально-идеологическую сферу возрастает риск утраты художественной ценности литературного произведения. Казбек Камилович справедливо замечает, что этнокультурная маркировка зачастую является ширмой, прикрывающая художественную несостоятельность произведения. По мнению Казбека Камиловича, в подобных случаях «литературное произведение перестает быть таковым, превращаясь в хранилище этнической атрибутики вместо того, чтобы состояться как художественная целостность». Фактически подобного рода произведения составляют элемент национального популизма, основанного на эксплуатации национальных чувств в политических целях. В условиях слабости в обществе либерально-демократических традиций возникает угроза «приватизации» процессов национально-культурного возрождения, в том числе и в сфере литературы, факторами национального популизма.

Беглый взгляд на наиболее известные произведения мировой, в том числе и русской литературы, свидетельствует: художественная ценность литературного произведения в первую очередь определяется его вкладом в общечеловеческую сокровищницу, степенью отображения в нем общечеловеческих ценностей, в том числе в развитие представлений о человеке:

– как о высшей ценности, главном носителе всей системы ценностей и его благо есть мера всех вещей;

– как индивидуальности, обладающей правом на интеллектуальную и экономическую свободу, моральную автономию, социальную суверенность;

– как субъекта позитивной свободы, способного к свободному самопроявлению в поликультурном социуме;

– как субъекта, обладающего достоинством и правами, независимо от его расовой, религиозной, этнической и социальной принадлежности и т.д.

Через соответствие вышеотмеченных критериям К.К.Султанов рассматривает феномен современного «этнокультурного ренессанса» народов Северного Кавказа, породившего плеяду талантливых поэтов и писателей. Используемый методологический подход позволяет автору провести четкую градацию между реальными и «искусственными» литературными процессами. Последние сопутствуют этнической инженерии и представляют собой тщетную попытку строительства национальной литературы новоявленных «этносов». Содержательная градация между литературой устоявшихся народов Северного Кавказа и искусственно формируемых этнических групп лежит в плоскости проблемы взаимопроникновения национальных и общечеловеческих ценностей в художественном произведении. Аморфность мировоззренческой составной искусственных этнических образований предопределяет несостоятельность их национальной литературы. Несмотря на наличие отдельных ангажированных художественных образцов, рассматриваемые этнические образования не в состоянии выстроить полноценную национальную литературу, с характерным жанровым многообразием, тематической проблематикой и архетипами. Национальная литература должна отражать в себе «национальный характер». Невозможно фиксировать цельный сложившийся национальный характер у искусственно сформированных этнических образований.

Выпестованная из глубин этнического самосознания литература народов Северного Кавказа характеризуется особым сочетанием народного, общероссийского и общечеловеческого компонентов. Обращаясь к творчеству поэтов и писателей Северного Кавказа, К.К.Султанов отмечает, что творчество аварца Р.Гамзатова, адыгейца Т.Керашева, ингуша И.Базоркина, кабардинца Х.Теунова, балкарца К.Куливеа и многих других деятелей базируется на субсидиарном сочетании ценностей национального и общечеловеческого характера. В произведениях перечисленных авторов мы наблюдаем взаимопроникновение «самобытного» и «вселенского». Ценность такого взаимопроникновения заключается в переходе к «всеобщности особенного». В качестве такого примера К.К.Султанов приводит пространственное построение в произведении Р.Гамзатова «Мой Дагестан»: образ Дагестана раскрывается посредством взаимодействия с образом Мира, тогда как образ последнего предполагает образ малой Родины, то есть образ отдельного села, уголка. «Я аварский поэт, – пишет Р.Гамзатов в первой книге «Моего Дагестана», – но в своем сердце я чувствую гражданскую ответственность не только за Аваристан, не только за весь Дагестан, не только за всю страну, но и за всю планету» [Гамзатов 1985: 48].

Обратная последовательность использована в романе Э.Эдельби «Рассказ моего прадеда», в котором автор апеллирует такими понятиями как «дагестанский род» и «дагестанский язык». Компилируя общечеловеческое в национальном мировосприятии, автор раскрывает образ Дагестана. В результате чего достигается избавление от «проявления духовного провинциализма».

В опубликованной еще в 2001 г. работе «Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы» Казбек Камилович, анализируя произведения Э.Капиева «Поэт», Р.Гамзатова «Мой Даге-

стан» и других авторов, формулирует тезис о необходимости взаимопроникновения «самобытного» и «вселенского» в литературе народов Северного Кавказа, как необходимого условия преодоления «духовного провинциализма».

Отталкиваясь от феномена этнической литературы, К.К.Султанов переходит к феномену этнического как характеристики литературного процесса. В результате этническое вычленяется как атрибут художественного целого, обусловленное особенностями авторского видения, а также требованиями отдельных подвидов жанра. Этническое как элемент художественного произведения обусловлено не только обращением к национальным ценностям и архетипам, но также и особенностями текстового изложения, спецификой сюжетной линии и фабулы художественных произведений, что порой приводит к формированию национальных видов жанра, характерных для литературы отдельных народов или групп народов. Так, прозаические произведения северокавказских авторов (например, «Хартум и Мадина» Магомед-Расула, «Была зима» К.Кулиева, «Чудесное мгновение» А.Кешокова, «Быть человеком» М.Батчаева и др.) характеризуются специфическим лиризмом, обусловленным в первую очередь характерным самоощущением и самовосприятием авторами себя, а также литературными (в том числе и фольклорными) традициями горских народов. Стилевая палитра северокавказской поэзии прозы складывается из синтеза фольклора, восточных традиций и современного реалистического письма.

В таком контексте этническое представляет собой инструмент художественного изложения как «своего», так и «другого». Например, роман Ч.Гусейнова «Не дать воде пролиться из опрокинутого кувшина» заявлен автором как «кораническое повествование о пророке Мухаммеде». Однако работа Чигниза Гасановича представляет собой не классическое теологическое произведение, а полноценный философский роман, в котором российскому читателю преподносится содержательная составная исламского миропонимания, как феномена «другого». Используя мусульманскую лексику, запечатленные в хадисах традиционные сюжетные сцены, а также присущие Востоку литературные приемы, Ч.Гусейнов раскрывает образ «другого» в исламской системе ценностно-этических координат, но в легкодоступном для русскоязычного читателя формате.

Для российского литературного процесса фактор этнического имеет существенное значение. Взаимопроникновение этнического цементирует российское культурное пространство в единое целое. Как замечает Казбек Камилович, вышеотмеченная характеристика российского литературного процесса и позволяет в нем вычленить общегражданское. Иными словами, специфическое симбиозное отображение в художественных произведениях этнического и общечеловеческого, формирует общероссийское. В этом проявляется практическая значимость принципа «многообразия единства».

Реализуемость принципа «многообразия единства» в российских реалиях обусловлена в первую очередь краеугольным камнем православной традиции, составляющей ядро русской культуры, – соборностью. Соборность является формообразующим фактором, оказывающим влияние на содержание и поэтику литературного творчества. В художественном сознании категория соборности проявляется как:

– идея единения людей в утверждении высших смысложизненных целей бытия;

– идея гармонизации взаимоотношений мира и человека во всём их изменчивом многообразии;

– идея преодолимости онтологического зла объединенными усилиями человечества.

Соборность допускает более широкое, в том числе и нерелигиозное, толкование этого понятия в художественном опыте многих российских писателей, выявляя не прямую, а опосредованную соотнесенность раскрываемой ими духовно-нравственной проблематики с её православно-христианским первоистоком. Идея «собирания», «единения» выступает интегрирующим фактором, благотворно влияющим на единство литературного процесса России.

Специфика этнической литературы народов России заключается в их региональном ареоле распространения. Это позволяет Казбеку Камиловичу говорить о факторе регионального культурного и литературного пространства. Региональная литература – вариация общероссийской литературы и одновременно самостоятельное явление, обладающее собственными закономерностями развития и логикой исторического существования. Региональная культура может существовать достаточно долго, не акцентируя свою специфичность как характеризующую локальный социум. Однако, поднявшись до уровня самосознания, она кристаллизируется как отдельный литературный феномен. В этом кроется известная парадоксальность региональной литературы как феномена, существующего на значительных этапах своего развития и «внутри» этнической литературы и «наряду» с ней. Вместе с тем, региональная литература является звеном, соединяющим воедино (в общероссийскую литературу) литературное наследие русских поэтов, писателей и драматургов, а также литературное творчество представителей народов многонациональной России.

В силу этого, на наш взгляд, актуальным видится создание теории региональной литературы, которая рассматривала бы генезис, структуру, специфику функционирования, логику развития региональной литературы, давала бы представление о закономерностях существования данного феномена внутри общероссийских литературных процессов, о закономерностях соединения множества «других» в едином «своем». Работа К.К.Султанова «От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог» содержит в себе методологическую основу для соответствующего направления исследований, призванных раскрыть «многообразие единства» литературы современной России.

Список литературы

Гамзатов Р. Мой Дагестан: кн.1 и 2. Махачкала: Дагучпедгиз, 1985.

Султанов К.К. От Дома к Миру. М.: Наука, 2007.

Э.И.Герайзаде (Баку, Азербайджан)

ОБРАЩЕНИЕ К РЕЛИГИОЗНЫМ ИСТОКАМ В РОМАНЕ А.ЗОХРАБЕКОВА «СТРАНА ОГНЕЙ»

В наши дни много говорят о духовном обнищании, о спаде читательского интереса; это происходит по вине самого общества, так как с развитием науки и техники появляются все новые формы доступа к информации, которые не связаны с литературой. Темп и ритм жизни современного человека не позволяют ему уделять достаточное время литературе и искусству. Отсюда и происходящее на сегодняшний день падение нравственных устоев и культуры. Ясно, что это явление временное. Высоконравственный человек должен будет вновь обратиться к литературе, поскольку только в ней он сможет найти ответы на волнующие его вопросы, только через нее сможет понять моральные устои общества. Помимо всего прочего, речь идет и о религиозной нравственности.

Истина не всегда выказывает себя, она смиренна и обретается в тишине. Действительно, почитание религии, выбор вероисповедания – вопрос личный, и выбор этот делается на раннем этапе жизни. Но обосновать свой выбор, убедиться в верности его помогает литература, которая издревле пыталась вобрать в себя всю духовную жизнь человека. Не случайно всегда считалось, что назначение писателя – миссионерство и что научно-эвристические познания человека закрепляются во многом благодаря литературным произведениям. Читатель нередко находит в литературе и ответы на философские вопросы, то же самое можно сказать о тенденции возвращения к религии, религиозным традициям в обществе. В этом отношении интересен роман азербайджанского писателя Анатолия Зохрабекова «Страна огней», в котором дается историческая оценка политической, экономической и культурной жизни государства Ширваншахов. На страницах этого романа изображается дворцовая жизнь, традиции и быт шахской семьи.

Сестра Ширваншаха Ахситана Эфрус хатун является носительницей устного народного творчества. В своих рассказах о легендарном прошлом своего народа она касается и религиозных вопросов. Она напоминает молодежи о том, что в Азербайджане господствовало учение Заратуштры, и было это задолго до завоевания страны арабами. Азербайджанцы были огнепоклонниками, именно поэтому страну и стали называть в древности «Страной огней». Многие пытались завоевать Азербайджан, не стал исключением и знаменитый Александр Македонский: «Тысячу и еще прибавь ты тысячу лет назад стоял здесь, вон у того мыса Баил, древний город Сабаил. Основала его и правила им царица Билгеис. Хорошие были тогда времена, ой, хорошие!

Долго – долго простоял Сабаил, и счастливо жили в нем люди. Так ли было или не так, один бог о том ведает. Но вот явился сюда воин – царь Искандер со своим визирем Аристобу. Он осадил и взял город с помощью тайного огня, горевшего даже под водой, от которого камни, распадаясь, шипели, как известь, а железо плавилось словно воск. Он разрушил Сабаил и угнал его жителей. Но… кровь высыхает, горе забывается, и даже из трещин в скале трава вырастает, и вот на месте города появилась маленькая деревушка. Ее жители по-прежнему поклонялись огню…» [Зохрабеков 1983: 45–46]. Этими словами Эфрус хатун подчеркивает непоколебимость азербайджанского народа, верность его устоявшимся традициям, умение выработать стойкие нравственные и религиозные правила. Писатель поставил своей целью воссоздать образ зародившейся на заре цивилизации страны с высокоразвитой культурой. Эфрус хатун – мусульманка по вероисповеданию, но она бережно относится к истории своего народа: «Ни один царь не вступал на престол, не совершив паломничества в Шизу. Нигде по всей земле бог Ормузд не посылал огнепоклонникам такого огня, он поднимался из ее недр только здесь, на Апшероне.

Во времена, о которых я рассказываю, появился и другой город огня – Бак. На древних языках слово «Бак» обозначало божество, которому приносились жертвы. Там на холме, вон там, смотрите, где красуется наш сераль (да простоит он вечно), некогда возвышался семиглавый храм. И стояла внутри города еще одна цитадель огня, другая башня. На этой башне мы сидим сейчас и вспоминаем о прошлых днях…» [Зохрабеков 1983: 49]. Эфрус хатун подчеркивает, что в ее народе жива память о тех, кто строил храмы (атешгях), поклонялся учению Заратуштры. Став основателем новой религии, которая сложилась на основе откровения полученного пророком Заратуштрой от бога Ахура Мазды, он обошел множество стран в целях распространения зороастризма. Учение Заратуштры было записано на 12000 коровьих шкурах золотыми буквами. Полный сборник «Авесты» хранился в основном храме огнепоклонников, где молились мидийские шахи (храм находился в Южном Азербайджане) [Герайзаде 2006: 18].

Интересно трактуется в романе борьба народа, верующего в святые догмы Заратуштры, против арабского халифата. Отталкиваясь от изображения в романе истории Баку и Азербайджана в целом, А.Зохрабеков обращается к событиям, связанным с завоеванием Азербайджана арабами и распространением в стране исламской религии. Вот как рассказывает об этом Эфрус хатун: «Скоро халифы стали присылать в Азербайджан своих военачальников. Они пришли захватить земли, обратить в рабство народ. Арабы повсюду разрушали храмы, гасили огни. И только здесь, в городе Бак, еще сохранились поклонники Ормузда. Апшерон был в стороне от пути арабов» [Зохрабеков 1983: 49].

В Азербайджане, как и во многих других завоеванных арабами странах, само политическое устройство государства облегчило путь распространения и господства исламской религии. И здесь художественная мысль А.Зохрабекова проникает глубже

© Э.И.Герайзаде, 2009

традиционной характеристичности мотива: для него важнее показать людей, отстаивающих свою веру. В результате в романе возникает логическая схема: «заряженные» одной идеей люди не могут легко отказаться от догм зороастризма и сразу же принять исламскую мораль. Именно поэтому А.Зохрабеков уделяет большое внимание тому, как религиозные деятели, понимая, что принятие или непринятие новой веры зависит уже не от них, ищут выход из создавшейся ситуации, ободряют народ, указывая на постоянство связи материального и духовного – военного и морального.

Эфрус хатун, рассказывая о попытке выйти победителями из создавшейся ситуации, отмечает позицию главных жрецов, хранителей Огня – символа государства: «У главного алтаря в глубоком раздумье стоял бледный седовласый жрец мобедан мобед Егирван. Около него столпились почитатели огня. Они, все еще не теряя надежды, следили за своим главным магом. Жрец, прикрыв повязкой рот, чтобы не осквернить дыханием святого пламени, прислушивался к шуму огневых колодцев. Вдруг поднял он высоко голову, протянул руку к башне и сказал: «Абд-аль-Азиз будет наказан, а вы дети Ормузда, обретете спасение. Его убьет девственная сила огня. Тогда глаза всех устремились к башне, к ее пламени, и тут свершилось чудо: огонь, вздымавшийся из жерла, принял облик девы. Она сияла золотом зари. Она держала в руке меч из голубого пламени. Золотые кудри ее падали на плечи. Дым временами окутывал ее, она исчезала и снова появлялась – могучая, сверкающая. Жители, затаив дыхание, смотрели на вещее пламя» [Зохрабеков 1983: 50].

Неприятие новой религии диктовалось еще и тем, что она буквально насаждалась, а потому говорить о покорности после стольких жертв нельзя. Но во всем Азербайджане господствовали арабские захватчики и спустя некоторое время после принятия исламской религии, ее стали воспринимать так же, как когда-то зороастризм. Зохрабеков подробно описывает эти исторические события для того, чтобы показать непоколебимость духа народа, его стремление и умение отстоять свои святыни. В своей монографии «Проблемы этно-эпической памяти в творчестве русскоязычных писателей» Л.Герайзаде отмечает, что в романе Зохрабекова «достоверно рассказано о многих достопримечательностях Баку. Так, автор вмешался в спор о происхождении названия знаменитой Девичьей башни. Известно, что существует несколько версий легенд о Девичьей башне и каждая из них по-своему оригинальна и убедительна. Трактовка Зохрабекова, отличается от остальных тем, что она непосредственно связана с героическими страницами истории Азербайджана, тогда как другие варианты носят субъективный характер [Герайзаде 2003: 114]. По версии Зохрабекова, девушка, золотые кудри которой падали на плечи, стала символом башни, а значит и символом Баку: «И тут Егирван сказал: “Она спасет наш город, святой огонь и храм, отомстит за народ. Да будет названа в честь ее эта башня – Гыз галасы”» [Зохрабеков 1983: 50]. И далее Зохрабеков продолжает: «И вот рассказывают, когда настала ночь, неведомая девушка пришла в стан Абд-аль-Азиза. Спавший воин открыл глаза, разбуженный ярким светом, и увидел деву, откинувшую полог его шатра. Абд-аль-Азиз, пораженный ее светлой красотой и смелостью, поднялся и сказал: “Войди и не страшись! Скажи, кто ты и что привело тебя сюда поздней ночью?”.

И сказала ему дева: “О воин, я та, которая защищает свой народ. Отведи войска от наших стен, избавь жителей от гибели, не разрушай древний город Огня”.

Тогда Абд-аль-Азиз сурово молвил в ответ: “Ла-илаха-иллаллах! Борьба за веру для меня священней всего. Каждый мой воин – посланец Мухаммеда!”» [Зохрабеков 1983: 50–51].

Интересен тот факт, что А.Зохрабеков, оставаясь верным восточным литературным традициям, создает сплав общественно-политической и любовной проблематики, в результате чего любовная линия в романе встречает противостояние не только родственное, но и религиозное. Известно, что девушка, влюбившаяся в человека другой веры и нации, не могла рассчитывать на согласие родственников. Поэтому, влюбившаяся в арабского военачальника Абд-аль-Азиза девушка понимает, что ее любовь не найдет поддержки у родных и решает принести свою любовь в жертву народу, оказавшемуся в осажденном городе. Не рассчитывая на читательское сочувствие к любви огненной девы к арабскому военачальнику А.Зохрабеков завершает повествование смертью обоих любящих, своеобразно разрешающей конфликт. Это дает возможность автору обойтись без глубоких философских рассуждений, спора о кардинальных вопросах религии, и не вмешиваться в вопросы приятия или неприятия героями факта, полностью господствовавшего в тогдашнем Азербайджане мусульманства. Творческое обращение к трудному для Азербайджана времени говорит о той колоссальной работе, которую проделал этот русскоязычный писатель. То, что героиня, вопреки устоявшимся канонам, готова пойти на убийство ради спасения Родины, говорит о том, что Зохрабеков сумел реально охватить события, которым «не было равных». Описание убийства Абд-аль-Азиза девой заставляют задуматься о таинственных законах любящих сердец: «Дева, с первого взгляда полюбившая Абд-аль-Азиза, услышав его слова, умолкла, склонив голову. Воин припал к ее ногам, и говорил он много-много слов любви, молил откинуть мрачную тень со светлого чела.

До самого рассвета Абд-аль-Азиз словами нежными, как звуки свирелей, словами острыми, как отточенные топоры, прорубал сквозь камень ее молчания путь к любящему сердцу. И когда донеслись из храма Огня призывы к молитве, дева, истерзав душу, превозмогла свою любовь. Она извлекла скрытый в складках одеяния голубой меч и рассекла им горло Абд-аль-Азиза.

Скоро народ узнал, что сбылось пророчество, что спасены они девой и пал от ее руки их враг» [Зохрабеков 1983: 51].

А.Зохрабеков, изображая религиозные традиции народа, акцентирует внимание на ритуалах, которые характерны как для зороастризма, так и для мусуль-

манства (почитание святейшего, общий призыв к молитве, жертвоприношения, молитвенные часы и др.), тем самым, доказывая, что эти религии в какой-то мере имеют один общий корень и только человеческий разум разделил его на разные виды, дав возможность выбора вероисповедания [Герайзаде 2003: 116].

Итак, огненная дева выполнила свой гражданский долг, поставив его выше личных интересов, но и личное не смогла задушить в себе. А.Зохрабеков пишет: «Город ликовал. Вернувшаяся дева сказала главному жрецу при всем народе: «Я выполнила свой обет, город спасен. Но умер мой любимый, должна умереть и я». Она прикоснулась губами к пятну от крови возлюбленного, оставшейся на ее руке, и вонзила в сердце меч по самую рукоять. Тогда же вместе с отлетевшей душой ее, угас и тот горящий образ девы, рожденной пламенем, что не переставал освещать осажденный город с купола башни.

И вот, как только умерла она, поднялся свирепый ураган, разбушевалось море, со страшным шумом носились вихри, они грозили разнести все. Огонь метался из стороны в сторону, словно горюя и о гибели дочери своей, огненной девы…» [Зохрабеков 1983: 51].

Роман Анатолия Зохрабекова, подводит нас к мысли, что уроки истории не подвержены старению, и что литература опирается на духовные ценности народа. Современному человеку трудно без духовной опоры, без религиозных начал, которые позволяют спокойно жить.

Список литературы

Герайзаде Л.З. Проблемы этно-эпической памяти в творчестве русскоязычных писателей. Баку, 2003.

Герайзаде Э.И. История азербайджанской литературы. Курс лекций для студентов с русским языком обучения. Баку, 2007.

Зохрабеков А.Г. Страна огней. Баку, 1983.

Д.Г.Емченко (Челябинск)

ГРАНИЦЫ НА КАРТЕ И В КУЛЬТУРЕ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Выделенная по разным основаниям граница, в общем смысле, рассматривается как область (линия, точка, район, зона) перехода между средами и/ или пространствами с качественно и количественно различными свойствами и параметрами. С границами вещей и процессов связан целый ряд понятий:

– предел, лимит, норма, мера, определение, термин, грань, диапазон, сторона, поверхность, содержание, сфера, форма;

– количество, величина, емкость, объем, избыток, недостаток, порог, вершина, край, окраина, периферия, оконечность, ограниченность;

– изменение, сохранение, скачок, переход, смена, переключение, трансформация, качество, свое/чужое, внутреннее/внешнее;

– рубеж, межа, зона, полоса, прорыв, разрыв, целостность, рамки;

– связь, стык, столкновение, конфликт, воздействие, взаимодействие, взаимоотношения;

– соседство, родство, контраст, сходство, отличие;

– начало, возникновение, рождение, становление, развитие, идеал, порядок/ беспорядок и т.д.

Как аналитическая категория, она прочно вошла в академический дискурс социально-гуманитарных наук. С ней связаны активно используемые ныне термины как трансгрессия, гиперреальность, децентрализация, виртуальность, фрагментация, деконструктность, детерриторизация, мультикультурализм и т.д. Согласно О.Бауману, «дискурс границы вездесущ, ... граница стала феноменом междисциплинарности» [Bouman 2000: 7].

В разных ситуация граница культуры существует как полоса общения или стена разобщенности. Если граница функционирует как зона общения – она обычно и зона творчества, зона формирования культур. Если граница – зона разобщения, она консервирует культуру, омертвляет ее, придает ей жесткие и упрощенные формы. Упрощенные потому, что такие формы культуры позволяют ей легче обороняться. Жесткие потому, что в культуре растет стремление к сохранению за счет стремления к развитию. В начале развития культуры ее границы – по большей части границы общения и обмена опытом. К концу формирования границы культуры становятся границами охраны себя от соседних культур. Но бывают и смешанные формы пограничных культурных отношений, которые испытывают влияние соседствующих культурных ареалов, и трансплантируют накопленный опыт взаимодействующих культур во что-то «третье», иное. Они преобразуют эти отношения в специфический региональный аналог, характеризующийся особым «имиджем», который выделяет данную область из пограничных, привнося трансграничную окраску.

Такая граница, носящая преимущественно смысловой характер, находит и свое физическое отражение. Особым типом предстают границы, которые маркируют территорию над которой заявлена суверенность и могут быть отражены на картах. С одной стороны, они отделяют одно территориально-политическое образование от другого. С другой стороны, глобализация, интеграция и регионализация нивелируют «старые» границы.

В следствии чего, появился целый ряд понятий, отражающих культурные границы на картах:

«Edge» (край) – символ необустроенности, нестабильности, невыгодного расположения, уязвимости перед лицом различных опасностей. Такой подход чаще всего используется для дефиниции отношений между соседями. Исторически фиксируемая тенденция соперничества и «высушивания» территорий вблизи границ превращает многие приграничные территории в «объедки конкуренции».

«Limit» (предел) – это почти метафизическая категория, за пределами которой лежит неизвестность. «Limit» абсолютен, за ним возможно лишь сакральное пространство или пространство запретов.

«Periphery» (периферия) – это зависимый источник ресурсов; неоднородное, раздробленное про-

© Д.Г.Емченко, 2009

странство со стертыми чертами. Она включает в себя высокую степень субординации территории центру и иерархии. Современные социокультурные пространства имеют тенденцию к поляризации по линии «центр – периферия»; «при этом периферийные территории, как правило, в период кризиса деградируют наиболее быстро, сбрасывая налет индустриальной модернизации и становясь экономически более примитивными» [Зубаревич 2001: 31].Как правило, функция периферий – играть роль «буферных зон», то есть ограждать центры от негативных влияний извне. Поэтому препятствиями для трансграничной интеграции периферийных территорий являются их незначительные ресурсы (человеческие, организационные, институциональные).

«Boundary» – линия, где заканчивается одна территория и начинается другая. Это понятие отражает обобщенное восприятие границы как естественного внешнего предела, относительно слабо подвергающегося видоизменению. Это предел чего-то крупного и ограниченного, который не нуждается в легитимизации.

«Border» – это то, что нужно пересечь для попадания на примыкающую территорию. Эта категория используется, чтобы указать наличие четко определенной, юридической границы между двумя частями пространства, в том числе между территориями двух государств. Следует упомянуть, что в экспертный лексикон в последнее время стал внедряться термин «security border» (граница безопасности), то есть такая граница, которая очерчивает различные, дополняющие друг друга или конкурирующие «пространства безопасности».

Borderlands – это территории/пространства, своего рода региональные единицы, имеющие специфику, сформированную под воздействием тесного взаимодействия с соседями и мультикультурализма.

«Frontier» подразумевает противопоставление одной территории другой. Он требует, чтобы были предприняты какие-то действия в отношении лежащей за этим фронтиром территории. Фронтир указывает на нечто расплывчатое. Это некая свободная зона между границами, где происходит взаимовлияние и взаимопроникновение между разными обществами и культурами. Для него важны качественные характеристики, такие как отчужденность, неосвоенность, лакуна и т.д. Фронтирные свойства приграничья проявляются в процессе освоения, колонизации новой или плохо обжитой территории. И фронтир как некий неопределенный пояс земель исчезает после того, как обретает политико-юридический статус.

Промежуточное пространство становится определенным, наблюдаемым и тематизируемым, когда границы приходят в движение, когда они становятся мобильными в определенных социальных обстоятельствах. Граница в движении становится переходной областью – «фронтиром», а взаимодействующие объекты выступают основными агентами фронтира. «Границы современных государств, – считает Э.Гидденс, – все больше становятся фронтирами, благодаря связям с другими регионами и вовлеченности в различного рода транснациональные группировки» [Giddens 1988: 130].

«Margin» – окраина; она не только не синонимична неполноценности, но и часто позволяет решающим образом влиять на ход международных процессов и позиции ведущих мировых субъектов.

Данные категории границы наглядным образом демонстрируют разностороннее понимание, состояние и качество феномена границы в современности. При этом смыслом границы и логикой ее развития по-прежнему остается не изоляция, а скрепление воедино и связывание отдельных частей пространства на карте и в культуре.

Список литературы

Зубаревич Н.В. Новая центро-периферийная конфигурация постсоветского пространства // Процессы интеграции на постсоветском пространстве: тенденции и противоречия. М.: ИМЭПИ РАН, 2001.

Bouman O. Don't Save Art, Spend it. In F. Bonami (ed.) Boderderline Syndrome. Energies of Defence. Ljubljana, 2000.

Giddens A. The Third Way. The Reneawal of Social Democracy, 1988.

М.С.Инкижекова (Екатеринбург)

ПОГРАНИЧНОЕ СОСТОЯНИЕ КУЛЬТУРЫ ЭТНОСА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Четыре понятия – этнос, культура, текст, исторический контекст – фиксируют ключевые моменты современного культурологического подхода в исследовании пограничного состояния культуры этносов. Попытаемся обосновать выдвинутое положение. В культурологии, как известно, еще не достаточно четко обозначился категориально-методологический аппарат. Но опираясь на позиции отечественных ученых можно обозначить тот комплекс теоретико-методологических подходов, с использованием которых возможен адекватный научный анализ по этнокультурной проблематике.

Во-первых, это рассмотрение культуры как системы. Любая культура представляет собой сверхсложное системно-целостное единство – по сути, систему систем, элементами которой являются подсистемы – отдельные культурные сферы. Поэтому и постичь культуру в реальной целостности и полноте конкретных форм ее существования, в ее строении, функционировании и развитии можно только с позиций системного мышления. Как справедливо отмечают В.С.Жидков и К.Б.Соколов, в культурологии «…культура целенаправленно исследуется как система» [Жидков, Соколов 2005: 18].

Во-вторых, использование категории «текст». Текст принадлежит к числу самых первичных феноменов человеческой жизнедеятельности, без которого вообще нельзя себе представить человеческую культуру. Специфику данного феномена можно выразить словами М.М.Бахтина: «Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциаль-

© М.С.Инкижекова, 2009

но). Текст – первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины. Текст является той непосредственной данностью (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления» [Бахтин 1993: 281–282].

Как отмечает А.Я.Флиер, культурология исследует «… ценностно-смысловое содержание социальной жизни, тексты, в которых это содержание манифестируется, и соответственно, языки (как вербальные, так и особенно невербальные), на которых это содержание передается от индивида к индивиду, от поколения к поколению», (иными словами, культурология занимается изучением) «проблемного поля смыслов и форм коллективного человеческого существования» [Флиер 1999: 157]. Другой современный исследователь И.В.Кондаков так же отмечает, что культурологический анализ «… не только не исключает из своего поля зрения никакие возможные тексты (ибо все мыслимые тексты – это феномены культуры, а все культурные артефакты – реальные или потенциальные тексты), но и не отвергает никаких возможных подходов к ним» [Кондаков 2001: 138–148].

В-третьих, изучение текста необходимо опирается на анализ контекста. Как справедливо отмечает И.В.Кондаков: «есть только одно принципиальное отличие культурологии от других гуманитарных наук, «работающих» с текстами: культурология «занята не только текстами культуры (и даже не столько текстами), но и контекстами. Более того, можно, пожалуй, заявить, что культурология – это наука, изучающая именно контексты культуры и те смыслы, которые обретают различные тексты, будучи включенными в тот или иной ценностно-смысловой контекст. Восстанавливая или реконструируя контекстуальность тех или иных текстов, культурология выступает в функции универсального посредника в организуемом ею диалоге культур, межкультурных коммуникаций» [Кондаков 2001: 146].

Культуру этноса невозможно изучать саму по себе, в полной изоляции от социальной среды, социокультурной системы – от контекста, в который она с необходимостью и неизбежностью включена. В первую очередь, в предельном для этноса макроконтексте выступает мировая культура. В самом общем виде здесь следует сказать о том, что этнос, как бы вынужден быть вписанным в контекст мировой культуры и принимает от последней присущие ей особенности. Во втором случае этнос выступает как составная часть национально-государственной культуры. Если в первом случае контекст является для этноса «дальним», то непосредственным, ближайшим контекстом служит собственно второй. Здесь необходимо учитывать то обстоятельство, что когда этнос находится в полиэтническом национально-государственном сообществе, то для него на первый план выходит оппозиция: мы – они, свои – чужие. Сегодня и в первом, и во втором случаях представляется необходимым рассмотрение этноса в модернизированном контексте. Объясняется это, прежде всего, тем, что требования, предъявляемые модернизацией к этносу, связаны с необходимостью перестроить определенным образом все элементы, слагающие как структуру данной общности, так и структуру ее культуры.

Исследуя процессы жизнедеятельности современных этносов, современные культурологи и этнологи констатируют, что сфера этнической специфичности неуклонно уменьшается: в одних областях жизни быстрее, в других медленнее она под влиянием глобализации уступает свое место интернационально-стандартным моделям культуры. При осмыслении данного процесса отечественная научная мысль пришла к выводу о необходимости методологического разграничения понятий «традиционная этническая культура» и «культура этноса». Такое разделение понятий порождено тем обстоятельством, что для своего существования и воспроизводства большинство этносов в настоящее время не может обходиться только традиционными, этнически специфичными, способами жизнедеятельности, сложившихся в условиях натурального жизнеобеспечения («традиционная этническая культура»). Их современное состояние («культура этноса») стало интегрированным, взаимозависимым со всеми социокультурными трансформациями мировой системы культуры. При этом традиционная этническая культура, имеющая качественную определенность (обусловленную этногенезом, соответственно, спецификой жизнедеятельности этноса в конкретных пространстве и времени) выступает как часть культуры этноса и не может противопоставляться понятию «культура этноса», как часть не может противопоставляться целому. Так, известный отечественный этнолог Ю.В.Бромлей отмечал: «Этническую культуру как совокупность одних только отличительных особенностей этноса не следует смешивать с культурой этноса (нации) в целом. Последняя включает в себя не только этнические, национально-специфические, но и межэтнические, интернациональные компоненты культуры» [Бромлей 1983: 123–124].

Сходный диахронный анализ культуры проводится отечественным ученым В.Г.Бабаковым [Бабаков 1994: 352], который указывает на то, что в культуре каждого этноса можно выделить разновременные слои. Так, в частности, он выделяет в каждой этнической культуре два слоя: а) исторически ранний («нижний») слой, наиболее устойчивый, состоящий из закрепленных многовековой традицией элементов культуры; б) более поздний («верхний») слой, состоящий из новообразований, современных культурных явлений. При всей внутренней противоречивости и сложности взаимоотношений между этими двумя «слоями» культуры («верхним» и «нижним») только их целостность имеет право называться культурой этноса. Но при этом обязательным становится признание исторически раннего («нижнего») слоя своеобразным «ядром» культуры этноса.

Что касается анализа культуры этносов, проживающих на территории России, то особо следует указать на их скачкообразное развитие, которое во многом объясняется связью с историческими собы-

тиями, происходившими в России начиная с Октябрьской революции 1917 г. По существу для многих народов произошел скачкообразный переход от патриархально-родового уклада жизни к иному, связанному с трансформацией всей социокультурной системы советского государства. Так, 20–30-е гг. XX в. жизнь и культура этносов были неразрывно связаны с советскими реформами по всеобщей коллективизации и индустриализации, которые привели к созданию и ускоренному развитию на исконных землях коренных этносов различных сельскохозяйственных хозяйств и отраслей промышленности (во многом несвойственных жизненному укладу коренных этносов). В 50–80-е гг. XX в. велась государственная политика укрупнения созданных ранее мелких предприятий и хозяйств. 90-е – начало 2000-х гг. – постсоветские реформы, направленные на включение в мировой цивилизационный процесс.

На основе вышеизложенного можно заключить, что в истории этнической общности и ее культуры можно отдельно выделить период, отличающийся строгим воспроизводством канонов, борьбой против малейших нарушений традиционных форм мысли и культуры. Этот период связан в нашем исследовании с понятием «традиционная этническая культура». Соответственно, данный подход показывает правомерность разделения в культурологических исследованиях понятий «этническая культура» и «культура этноса».

Современные ученые продолжают развивать данное положение. Так, в частности, Т.Г.Бортикова справедливо указывает, что «современному этапу жизнедеятельности этносов… соответствует термин «культура этнической группы». Под термином «культура этнической группы» мы понимаем совокупность всего спектра культурных явлений, необходимых для существования группы, без учета этнической специфики». Далее она уточняет, что «характерной чертой современной этнокультурной действительности выступает не этническая культура народа как комплекс этноспецифических черт, а культура этноса или группы как совокупность культурных явлений и процессов, необходимых народу для жизнедеятельности. В современных условиях открытого общества не существует чисто этнических культур. В то же время, в культуре всех народов имеются этноспецифические присущие только им элементы культуры» [Бортикова 2004: 62]. Другой исследователь, С.Ю.Иванова, так же указывает на то, что под понятием «культура этноса» в современной этнологии выражают «всю культуру данного народа, совокупность способов, которыми институализируются различные виды человеческой деятельности, и которые обеспечивают функционирование этноса как социального организма». Под термином «этническая культура», продолжает она, понимается «присущие только данному этносу локальные связи между ним и окружающей природной и социальной средой» [Иванова 2000: 55–56].

В аспекте культурологического подхода, традиционная этническая культура может быть представлена как «текст культуры». Напомним, что в статье «О метаязыке типологических описаний культуры» Ю.М.Лотман предлагает рассматривать некоторые тексты, заведомо принадлежащих одному типу культуры (хотя и различные по структуре), сконструировать из них некий «инвариант всех текстов», тем самым «представить их в качестве вариантов инвариантного текста». Подобный «текст-констукт» Ю.М.Лотман называет «текстом культуры». Придерживаясь концепции Ю.М.Лотмана, который предлагает рассматривать культуру как «сложноорганизованный текст», можно заключить, что совокупность культурных характеристик этноса, складывающихся в процессе этногенеза и реализующихся в определенном типе поведения людей и своеобразном результате их культурно-творческой деятельности, выраженной в знаково-символической форме, позволяет рассматривать традиционную этническую культуру как текст традиционной этнической культуры (ТТЭК).

ТТЭК как текст культуры прошлого представляет собой необходимую часть культурного наследия. При этом он не есть пассивный носитель конкретного содержания, он суть генератор смыслов. Но для активного генерирования смыслов, текст нуждается в интерпретаторе, интерпретирующим его, и, таким образом, в другом тексте, создаваемым интерпретатором, вследствие чего возникает новое текстовое сообщение. Необходимо помнить, что текст интерпретируется каждый раз в конкретных культурно-исторических условиях. Другими словами, в определенном контексте, при этом каждая эпоха «прочитывает» и понимает тексты ушедших эпох по-своему.

Жить в современном мире нельзя без знания культуры предков, без учета всей культурной эволюции своего этноса. Однако изучение последней теряет какой-либо практический смысл, лишается осмысленной перспективы без усилия понять свое современное «бытие» в культуре собственного этноса, определить свою личную принадлежность к ней. Поэтому можно признать, что интерпретационные процессы в современной культуре этноса объективно предназначены для сохранения и передачи новым поколениям накопленных данным этносом материальных и духовных ценностей, на удержание заключенного в каждой этнической общности культурного своеобразия.

С точки зрения культурологии, тексты культуры предстают как важный смыкающий компонент акта человеческой коммуникации в истории культуры, а контакт с текстом, его интерпретация есть одновременный процесс понимания и самопонимания. Другими словами, изучение текстов, принадлежащих иным историческим эпохам, где скрыто представлены ценностно-мировоззренческие установки, самосознание, стиль мышления, менталитет культуры ушедших поколений, необходимо прежде всего для осмысления и понимания современной культуры. Другими словами, ТТЭК – это не только историческое основание современной культуры этноса, но и источник творческого созидания этноса и его культуры на современном этапе. Изучение текста традиционной этнической культуры (ТТЭК) необходимо не только для реконструкции архаической культуры,

но, прежде всего, для осмысления современного состояния культуры этноса. Реконструируя традиционную культуру путем интерпретации ТТЭК, тем самым, «пытаясь проникнуть в тайны архаического сознания, мы заглядываем не столько в свое далекое прошлое, сколько в самую сокровенную глубь самих себя сегодняшних…» [Традиционное сознание… 2004: 333].

Признание ведущей роли интеллигенции в культуре этноса объясняется тем, что теснимая влиянием процессов глобализации и современных социокультурных трансформаций на уровне национально-государственной системы традиционная культура этноса из сферы повседневности все более переходит в сферу профессиональной деятельности. Таким образом, межпоколенная трансмиссия этнической культуры сегодня связана с деятельностью узкоспециализированных профессионалов, творчество которых суть реконструкция наследия культурного прошлого. Это ученые, исследующие и интерпретирующие культуру прошлых веков; педагоги – организаторы народного художественно творчества; артисты художественных коллективов и мастера различных искусств. Поэтому не случайно, что в восприятии сегодняшнего поколения чаще всего традиционная этническая культура предстает как нечто восстановленное/реконструированное ушедшее, «предание старины».

На основе вышеизложенного можно прийти к следующим выводам. 1. Традиционная этническая культура, в современных условиях превращаясь все более в архивную культуру может быть представлена как «текст традиционной этнической культуры» (ТТЭК). 2. Культура этноса, во многом связанная с современной инновационной культурой, предстает как процесс интерпретации «текста традиционной этнической культуры». Данный процесс неразрывно связан с контекстуальным анализом. 3. Ведущую роль в процессе сохранения и передачи новым поколениям накопленных данным этносом материальных и духовных ценностей в современной культуре этноса принадлежит интеллектуальной элите. Именно ей отводится главная роль в интерпретации «текста традиционной этнической культуры». И от ее подхода к интерпретации «текста традиционной этнической культуры» зависит современное и будущее состояние культуры этноса.

Список литературы

Жидков В.С., Соколов К.Б. Системный подход в исследовании культуры и искусства // Системные исследования культуры. 2005 / науч. ред В.С.Жидков. СПб: Алтея, 2006. С. 11–38.

Бахтин М.М. (Волошинов В.К.) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993.С. 281–282.

Флиер А.Я. Культура как смысл истории // Общественные науки и современность. 1999. № 6. С.150–159.

Кондаков И.В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий // Общественные науки и современность. 2001. № 4. С. 144–145.

Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. М., 1983.

Бабаков В.Г. Национальные формы культуры // Морфология культуры. Структура и динамика. М., 1994.

Бортикова Т.Г. Этническая культура и социокультурная деятельность: проблемы взаимодействия и развития. М., 2004.

Иванова С.Ю. Этническое в культуре человечества: диалектик общего и особенного // Этничность. Культура. Менталитет (Теоретико-методологические и культурологические аспекты изучения этнического): Междисциплинарный сборник. Карачаевск, 2000.

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.

Традиционное сознание: проблемы реконструкции. Колл. монография / отв. ред. О.М.Рындина. Томск, 2004.

П.В.Василиженко, И.М.Удлер (Челябинск)

ЖУРНАЛ «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА»: ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ

В июле 1955 г., после двенадцатилетнего перерыва, вышел в свет первый номер журнала «Иностранная литература» – издания, ставшего «окном в мир» для нескольких поколений советских читателей. История существования одного из лучших «толстых» художественно-литературных журналов была непростой. «Иностранная литература» ведет свою родословную от журнала «Вестник иностранной литературы», основанного в 1891г. в Санкт-Петербурге. Именно это издание впервые познакомило русских читателей с Золя, Метерлинком, Ибсеном. Однако в условиях Первой Мировой войны журнал вынужден был закрыться и возродился лишь спустя 12 лет – в 1928 г. в Москве. Название постоянно менялось в духе времени – «Вестник иностранной литературы», «Литература мировой революции», а с 1933 г. – «Интернациональная литература», однако суть журнала оставалась прежней – это был единственный литературный журнал, в котором впервые публиковались фактически все крупные зарубежные писатели. Журнал был закрыт в 1943 г. – в самый разгар Великой Отечественной войны, когда закрывается Коминтерн, а говорить об интернациональных интересах становится не актуально.

Журнал возродился под названием «Иностранная литература» в 1955 г. в условиях приближающейся «оттепели» и преддверии XX съезда КПСС. Неслучайно, что журнал начал выходить именно в это время: вторая половина 50-х годов – это качественно новый этап в оформлении международных отношений между СССР и Западом, когда складываются механизмы доверия между государствами, происходит научно-технический, а главное культурный обмен [Леванов 1991:1]. В такой политической и культурной обстановке увидел свет первый номер «Иностранной литературы». По словам Мориса Вакс-махера, «на всем, что помещено в июльской книжке 1955 года, лежит печать времени – того времени,

© П.В.Василиженко, И.М.Удлер, 2009

когда в воздухе уже начинало веять ветрами приближавшейся оттепели, но прежние стереотипы были еще сильны и живучи» [Анкета 1995:2]. Эта печать времени коснулась как содержания журнала, так и его оформления. Июльский номер представлял собой небольшую синюю книжку, скорее напоминающую по формату альбом, оформленную стандартными шрифтами. Идеологические стереотипы заметны и в содержании журнала – на первых страницах размещено обращение редакции к читателям, а материалы зачастую сопровождаются вступлениями, вставками и врезками, которые изобилуют политическими штампами и клише из недавних сталинских времен. Возродившаяся «Иностранная литература» теперь позиционировала себя как литературно-художественный и общественно-политический журнал, что вполне оправдывало его содержание: здесь были не только чисто литературные рубрики («Литературное наследие», «Среди книг», «Критика», «Рецензии»), но и такие, которые освещали другие сферы культуры («Театральная жизнь», «На киноэкранах», «Письма из-за рубежа»). Главный редактор (А.Б.Чаковский) и редколлегия «Иностранной литературы» (И.И.Анисимов, М.О.Ауэзов, Н.Н.Вильмонт, С.А.Герасимов) стремились как можно более зорко следить за литературной жизнью за рубежом: уже в первом номере появляются повесть А.Зегерс, стихи И.Кайнера и Б.Чопич, а также пьеса Ж.-П.Сартра.

Журнал и в последующие годы знакомит читателей с настоящей, добротной литературой зарубежных писателей первого ряда: в 1956 г. публикуется «Солнце далеко» Д.Чосич, «Победа» У.Фолкнера, «Плащ еретика» Б.Брехта, в 1957 г. – отрывки из «Цветов зла» Ш.Бодлера и «Братья Лаутензак» Л.Фейтвангера. В этом же году в журнале появляется важное нововведение – теперь на обложке размещается репродукция картины. Кроме того, оформление журнала в целом меняется в лучшую сторону – на смену скучной синей обложке приходят более яркие, а в самом журнале значительно увеличивается количество иллюстраций, фотографий и портретов.

Эпоха «оттепели» – время истинного расцвета журнала. Цензура заметно смягчается, круг печатаемых авторов становится все шире. Важным событием в истории журнала становится публикация произведений Кафки в 1961 г. Кроме того, в журнале фактически каждый год появляются новые рубрики – в начале 60-х гг. читатели знакомятся с разделами «Изобразительное искусство за рубежом», «На всех языках», «Юмор», «Наши гости».

Однако на смену «оттепельным» шестидесятым приходит время «застоя». В 1964 г. пленум ЦК «освобождает» Хрущева от партийных и государственных должностей. С приходом Брежнева к власти в обществе начинается «тихая реставрация» многих элементов сталинизма и возврат к консервативным позициям. Борьба с инакомыслием и диссидентством заставляет и журнал «Иностранная литература» отказаться от публикации многих произведений. В 1965 г. меняется редактор – на смену А.Б.Чаковскому приходит Б.С.Рюриков, а с 1970 г. руководить журналом начинает Федоренко. В 70-е гг. в журнале вновь усиливается давление государственной идеологии, первый номер нового десятилетия выходит под эгидой празднования 100-летия со дня рождения Ленина. Несмотря на то, что 70-е гг. были временем жесткой цензуры, редакции журнала по-прежнему удается знакомить советских читателей с иностранной литературой. Иногда, благодаря хитрым редакторским уловкам, это удавалось, однако большая часть того материала, который планировалось опубликовать, так и осталась «за бортом». Всё же в 70-е гг. журналу удается опубликовать «Шум и ярость» У.Фолкнера, «Черный принц» А.Мердок. В это же время в журнале появляются рубрики, многие из которых существуют и по сей день – «Трибуна переводчика», «Культура и современность», «Антирубрика», «Из нашей почты». С 1980 г. журнал заметно «обогатился» – в его оформлении стали использоваться 4 репродукции, а в рубрике «К нашим иллюстрациям» давалось пояснение к ним. Таким образом, во времена «железного занавеса», когда серьезная всемирная литература была практически недоступна советским людям, «Иностранная литература» поистине была «окошком в свет».

После смерти Брежнева официоза в журнале все меньше, а с приходом к власти Горбачева реальностью становится гласность: в печати появляются произведения, публикация которых в недавнем прошлом была просто невозможна. Во второй половине 80-х гг. «Иностранная литература» печатает Дж.Апдайка, С.Кинга, В.Вулф, Ф.Г.Лорку, С.Цвейга, Дж.Олдриджа, Д.Г.Лоуренса. В 1989 г. редакция журнала сделала настоящий подарок читателям – в течение года «Иностранная литература» публиковала «Улисса» Дж.Джойса. В 80-е гг. продолжают появляться новые рубрики – «Заметки писателя», «Наши интервью», «Из классики XX века». Кроме того, редакция предпринимает еще одно нововведение – «Иностранная литература» публикует анкету для читателей. Такая «обратная связь» позволила редакции не только узнать литературные предпочтения подписчиков, но и более четко определить свою целевую аудиторию, что очень важно для любого издания. Во многом именно благодаря подобным нововведениям, профессиональному коллективу сотрудников и мудрой политике редактора журналу удавалось идти в ногу со временем и оставаться на плаву и в сложное перестроечное время, и в трудные 90-е.

Развал СССР в 1991 г. повлек за собой коренные изменения во всех сферах жизни. В результате тяжелой экономической ситуации редакция «Иностранной литературы» была вынуждена содержать журнал на собственные деньги. Такая ситуация повлекла за собой изменения в журнале: теперь из четырех репродукций, используемых в оформлении журнала, осталась только одна. Однако денежные затруднения заставили редактора, пост которого в это время занимал В.Я.Лакшин, «пожертвовать» лишь внешней оболочкой журнала, в то время как содержание «Иностранной литературы» продолжало «обогащаться». В 90-е гг. в журнале появляются

рубрики «Документальная проза и публицистика», «Возвращаясь к напечатанному», «Навстречу нашим публикациям», «Новые книги, новые имена», «У книжной витрины», «Курьер ИЛ», «Вглубь стихотворения». В это время журнал публикует «Комнату Джейкоба» В.Вулф, «Последнее слово» Г.Грина, «Тесные врата» А.Жида. Кроме того, журнал начинает практиковать выпуск тематических номеров, посвященных одному автору, одной теме, одному жанру. Таким стал выпуск последнего номера за 1992 г., посвященный детективному жанру в мировой литературе. В этом же году впервые на последней странице журнала появляется реклама, а также приводится анонс содержания первого номера за следующий год. 1994 г. оказался непростым для журнала. Во-первых, умирает редактор В.Я.Лакшин и руководство «Иностранной литературой» переходит к А.Н.Словесному, во-вторых, экономическая ситуация все больше усугубляется – цены на почтовые услуги, бумагу и типографские работы стремительно растут и единственное, что спасает журнал – это поддержка спонсоров. Во второй половине 90-х гг. «Иностранная литература» претерпевает ряд изменений: появляются новые рубрики («Гений места», «NB», «Портрет в зеркалах», «Беседы», «Post Scriptum»), возобновляется выпуск серии «Библиотека журнала ИЛ», в свое время прекращенного по финансовым соображениям. Кроме того, редакция продолжает свою давнюю традицию и публикует анкеты, сканворды, чайнворды для читателей.

«Иностранная литература» продолжает выходить и в XXI в. С недавнего времени у журнала появилось собственное издательство «Иностранка», которое стало известным брендом. Несмотря на очень большую конкуренцию на рынке СМИ, журнал по-прежнему остается популярным, во многом за счет того, что хранит традиции: с начала 2000-х гг. редакция продолжает выпуск собственных серий книг («Лекарство от скуки», «Детям до 16»), в журнале регулярно появляются новые рубрики («Подмостки», «Зрительный зал», «Карт-бланш»). В последнее время журнал публикует много современной литературы: в 2000-е годы «Иностранная литература» познакомила читателей с П.Эстерхази, У.Йонсон, Г.Кляйном, Ф.Бегбедером, М.Спарк, Ф.Ротом и многими другими. «Иностранная литература» и в XXI в. остается качественным «толстым» журналом и по-прежнему стремится адекватно отражать современный литературный процесс.

Список литературы

Леванов А.А. История России // XX век. М., 1991. С. 235–236.

Анкета // Иностранная литература. 1995. №7. С.256–258.

Между двумя «оттепелями» // Иностранная литература. 2005. №10. С.297–312.

Вестник иностранной литературы, 1891–1894 // Иностранная литература. 2002. №6. С. 215–249.

Вестник иностранной литературы, 1901–1908 //Иностранная литература. 2003. №5. С. 234–273.

Вестник иностранной литературы, 1910–1916 // Иностранная литература. 2004. №1. С. 229–231.

Иностранная литература. 1955–2008.

РАЗДЕЛ 2.
ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ САМОРЕФЕКСИИ. ГРАНИЦЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ. ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ

О.Ю.Поляков (Киров)

ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНАЯ КРИТИКА АНГЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ОТ ЖАНРОВО-НОРМАТИВНОГО К ИНТЕРПРЕТАЦИОННОМУ МЕТОДУ ЛИТЕРАТУРНОГО АНАЛИЗА

Литературная критика периодических изданий XVIII в. занимала важное место в литературном процессе Англии, развиваясь в тесной связи с эстетическими исканиями традиционной критики, порой вступала в полемику с нею и сообщала новые импульсы ее «рефлективному традиционализму», способствуя постепенному выведению литературного анализа за границы конвенционального жанрового мышления и приданию критике большей восприимчивости к внешним условиям функционирования словесности, к достижениям современной философско-эстетической мысли, «новой науки».

Критика в периодических изданиях XVIII в., как и вся английская классицистическая критика, основывалась преимущественно на дедуктивном формально-миметическом методе, устанавливала стандарты литературного анализа исходя из принципов жанровых доктрин. Вместе с тем система ее жанровых концепций на протяжении всей первой половины XVIII в. обнаруживала признаки дестабилизации (усилившиеся в 1750-х гг.), вызванной значительным отставанием литературной теории от художественной практики, недооценкой новых жанров, а также рядом внелитературных причин, связанных с функционированием англо-латинской культурной традиции, галлофобией и другими факторами.

Литературная критика в периодических изданиях Англии середины XVIII в. носила переходный характер, в полной мере отражая основные особенности национального просветительского классицизма (внимательное отношение к художественной практике, ренессансному литературному наследию, противопоставление античного художественного опыта нормативному ригоризму, органичная связь с эстетической и философской мыслью эпохи и др.) и эволюцию газетно-журнальной типологии, проявившуюся в заметном снижении роли нравоучительной журналистики и выдвижении литературных обозрений.

Публикации «ревью» привели к росту синхронной критики, систематизации ее актов, возникновению новых аналитических жанров, порывавших с «литературностью» критики в нравоучительных журналах (говоря о «литературности», мы имеем в виду бытование критики в формах нравоучительного эссе, приближавшегося к художественной прозе, ориентальной сказки, видения и др.). Латентные формы литературных оценок становились явными, благодаря сотрудничеству с периодическими изданиями критика приобретала публицистический характер, нередко – острую полемичность (споры об оригинальном и подражательном художественном творчестве, дискуссии о заимствованиях в поэме Мильтона «Потерянный Рай», о возможности реставрации древнегреческой драмы).

Определенные изменения происходили и в методологии литературного анализа, который, как и в первой трети XVIII в., продолжал опираться на логику жанровых доктрин. Обозреватели журналов воспроизводили традиционную технику, используя метод определения «достоинств» и «недостатков», актуализировали общепринятый классицистический подход к анализу драматических и эпических произведений, последовательно рассматривая их фабулы, инциденты, выражение чувств, стиль.

При этом литературные арбитры журналов общей информации и обозрений подходили к правилам античных поэтик и проблеме подражания древним с позиций здравого смысла. В их публикациях отмечался компромисс между традиционализмом раннего Р.Хёрда и эмпирической критикой С.Джонсона. Значительный вклад в ослабление классицизма в Англии вносила продолжавшаяся полемика древних и новых. Газетно-журнальные критики, признавая идею прогресса, нередко призывали не следовать слепо древним образцам, а адаптировать их к новым условиям, возрождать не формы, а «суть, дух» античной литературы.

В связи с восприятием реалистической просветительской литературы в критике периодических изданий середины XVIII в. наряду с традиционным пониманием мимесиса как подражания онтологическим универсалиям появлялись новые трактовки природосообразности как достоверного отражения реальной действительности, правды человеческих чувств. Утверждению новых ценностей в литературе способствовало творчество Шекспира, которое нередко противопоставлялось газетно-журнальными арбитрами бесплодным попыткам следовать классицистическим правилам. В изучении Шекспира была продолжена линия раннепросветительской критики на интерпретацию его характеров (А.Мэрфи), которая сопровождалась детальным изучением драматических текстов. Ослаблению внимания к формальным характеристикам драмы способствовала особая восприимчивость обозревателей к трогательному, патетическому, противопоставленному правилам («Джентлмэнз Мэгэзин», «Мансли Ревью»).

В 1750-х гг. в литературной критике периодических изданий становится все более ощутимым кризис формально-миметического метода, углублению которого способствовали журнальные публикации С.Джонсона, О.Голдсмита и Дж.Уортона.

Опираясь на теорию познания Бэкона и достижения современного естествознания, Джонсон

© О.Ю.Поляков, 2009

стремился разработать научные основы литературной критики, подчинить ее руководству индуктивной методологии, призывая к рассмотрению явлений литературы в контексте предшествующей и современной художественной практики. Ценность как рационально постигаемого, так и интуитивно воспринимаемого прекрасного, по его мнению, в конечном счете определяется вкусами поколений, а не волюнтаристскими установлениями критиков. Тезис Джонсона об «опытной проверке» художественной ценности произведений литературы, который является одним из оснований эмпирического метода критики, был созвучен эстетической теории Ж.-Б.Дюбо и нашел законченное выражение в эссе Д.Юма «О норме вкуса».

Положение об относительной ценности правил, извлеченных из художественной практики древних, привело Джонсона к необходимости определить свою позицию в дискуссиях о подражании образцам как принципе художественного творчества, которые свидетельствовали о дезинтеграции английского классицизма. Критик делал акцент на категории гения, подчеркивал необходимость новизны, оригинальности его творений. При этом он дал эмпирическую трактовку горацианской концепции гения, связывая его становление прежде всего с познанием мира, изучением действительности. Следствием этих взглядов для его критики становится рассмотрение искусства в органичной связи с жизнью, повседневной деятельностью людей. Он был убежден в том, что критик должен проверять установления древних практикой, понимаемой в самом широком смысле и учитывающей как его личное восприятие произведения, так и рецепцию аудитории и отношение литературных фактов к действительности.

Дестабилизация жанровой критики, получившая сильный импульс в журнальной периодике С.Джонсона, была продолжена О.Голдсмитом и Дж.Уортоном.

Литературная теория Голдсмита сформировалась под влиянием идей Фенелона, Мармонтеля, Дюбо. Он также воспринял философию сенсуализма, эстетику Э.Бёрка. Предвосхищая «Исследование о современном состоянии словесности в Европе», он в журнальных статьях развивал идею прогресса литератур, связанного с поступательным развитием общества. Таким образом, он способствовал утверждению исторического метода критики, предпосылки которого обнаруживаются в теоретическом наследии Ф.Бэкона и Дж.Драйдена, журнальной эссеистике Р.Стила и трудах Дж.Аддисона, в «Опыте о критике» А.Поупа, в «Исследовании жизни и сочинений Гомера» Э.Блэкуэлла. Все они приходили к выводу о необходимости изучения словесности в социально-политическом и духовном контексте эпохи. Голдсмит также неоднократно подчеркивал, что ценность произведений искусства нельзя определять по универсальным стандартам, поскольку образцы, которым подражают авторы, изменяются от века к веку. Существенным был также его акцент на категориях гения и возвышенного, который не привел его, однако, к отказу от классицистических ценностей. Заложить основы «критики Чувства» было суждено Джозефу Уортону.

Определяющее значение в эстетике Уортона имеет категория возвышенного, которое он ставил в непосредственную связь с патетическим и, отталкиваясь от теории Псевдо-Лонгина и Квинтилиана, обнаруживал его примеры в Библии. Истоки теории возвышенного Уортона восходят также к журнальной эссеистике Аддисона, его концепции воображения, ставшей особенно плодотворной при формировании предромантической эстетики в Англии. Уортон распространил категории Аддисона на творчество Гомера, указывая на примеры грандиозного, величественного в его творчестве. Кроме того, опираясь на тезис «Спектейтора» о том, что поэзия не ограничивается подражанием чувственно воспринимаемому миру, а создает собственные миры, он поддержал «волшебную манеру письма» Шекспира. Иррациональное в драме «Буря», по его мнению, служит своеобразному «расширению воображения», его не нужно оправдывать с позиций традиционной миметической доктрины.

В оценках творчества Шекспира Уортон первостепенное внимание уделял его мастерству в выстраивании характера. В серии очерков о трагедии «Король Лир» Уортон впервые в английской критике дал развернутую и объективную характеристику шекспировского психологизма, которая отличается субъективностью анализа, порывающей с традицией августианской «беспристрастной критики», эстетически дистанцирующейся от произведения. Уортон предстает прежде всего чувствительным критиком.

Его очерки, таким образом, свидетельствовали о том, что на смену подходам, в основе которых лежали нормативные поэтики, приходила «критика вкуса», опиравшаяся на субъективный анализ, интуицию самого интерпретатора. В конечном счете публикации периодических изданий подготавливали те изменения, которые привели во второй половине XVIII в. к трансформации в английской литературной критике, ее переориентации с дедуктивного на индуктивный, с миметического на психологический метод литературного анализа.

Обращаясь к проблеме новаторства английской газетно-журнальной критики, следует подчеркнуть, что она наиболее остро поставила вопрос о путях развития английской литературы, утвердив значимость национального художественного наследия и способствуя становлению умеренного характера английского просветительского классицизма. Она первой в XVIII столетии начала обсуждать проблему эстетической ценности народного искусства, содействовала выдвижению на первый план такого богатого пласта английской литературы, как метафизическая поэзия. Она заложила принципы интерпретации характеров драмы, а отдельные тезисы журнальных публикаций являются бесспорными положениями современного шекспироведения. Газетно-журнальная критика чаще и порой в более острой форме, чем критика традиционная, ставила вопрос о подражании и оригинальности в художественном творчестве и в числе первых откликнулась на новые тенденции в литературе и эстетике, внося

вклад в утверждение предромантических ценностей. Критика периодических изданий содействовала утверждению эмпирического, исторического, биографического методов в непериодической критике. Ее «космополитизм», активное участие в дискуссии о ценности национального и классического художественного наследия привели к расширению тематического диапазона критики, формированию основ сравнительного изучения литератур. Наконец, именно с газетно-журнальной критикой связано зарождение эстетики как науки в Англии («Спектейтор»). Магистральные пути развития английской критики в XIX–XX вв. будут связаны именно с публикациями периодических изданий, которые завершат переход от нормативной к интерпретирующей критике, начатый в XVIII столетии.

О.Е.Загриева (Киров)

ПЬЕСА Н.РОУ «БЛАГОРОДНЫЙ НОВООБРАЩЕННЫЙ» КАК ОБРАЗЕЦ ДРАМАТУРГИИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

Драматургия Н.Роу представляет собой своеобразную точку пересечения и взаимодействия разнородных стилевых и жанровых образований. Эклектический характер его творчества, переплетение в его произведениях жанровых черт героической драмы с классицистическими тенденциями и сильными сентиментальными мотивами объясняется переходным характером периода, в который он жил и творил – периода раннего Просвещения. Пьеса «Благородный новообращенный» интересна как пример художественного преломления социально-политических и морально-этических воззрений драматурга, находившихся в русле духовных исканий эпохи, а также как еще одно свидетельство постепенного усиления «чувствительной» модальности в литературе данного периода.

За сюжетом и характерами драматург обратился к национальной истории. Отказ от экзотики, от изображения заведомо чуждого мира и нравов должен был создать у зрителей ощущение большей достоверности происходящего на сцене, а значит, по мысли автора, сильнее затронуть их эмоции. Действие пьесы происходит в графстве Кент «спустя примерно двадцать лет после первого вторжения саксов» [Rowe 1776: 8]. В пьесе семь действующих лиц, и все они, за исключением Этелинды, принадлежат к верхушке саксонского племени. Этелинда – дочь высокопоставленного военачальника бриттов, враждебного саксам коренного народа.

Ариберт, младший брат саксонского короля Хенгиста, тайно женился на христианке Этелинде и сам обратился в христианство. Этим он нарушил когда-то данную умиравшему отцу клятву о том, что никогда не предаст веру предков-язычников и не возьмет в жены христианку. Ариберт поселил супругу в уединенном лесном домике, вдали от чужих глаз. Хенгисту предстоит свадьба с саксонской принцессой Родогун, сестрой его могущественного союзника. Но король не спешит жениться, он хочет добиться благосклонности красавицы, которую случайно встретил во время охоты, полюбил и сделал своей пленницей. Чтобы не подвергать страну опасности военного конфликта, Хенгист просит брата жениться на Родогун. Ариберт оказывается в затруднительном положении.

Неожиданно для себя он встречает Этелинду в королевском дворце и понимает, что Хенгист воспылал страстью к ней, не подозревая, что она жена его брата. Ариберт устраивает ей побег. Узнав обо всем, Хенгист в ярости приказывает казнить брата за то, что тот отрекся от языческих богов и нарушил его планы. Герою предстоит погибнуть во время церемонии жертвоприношения. Влюбленная в него Родогун открывает ему свои чувства и предлагает бежать. Отказ Ариберта ответить на ее любовь оскорбляет гордую принцессу, но все же она со своим войском спасает возлюбленного от неминуемой смерти. Однако Родогун не в силах справиться с гневом и жаждой мести, когда видит захваченную в плен счастливую соперницу. Она приказывает казнить Этелинду. Ариберт намерен разделить участь жены.

Следует трогательная сцена прощания супругов перед лицом мучительной смерти. Жертвенный огонь и многочисленные орудия пыток, которые открываются взору зрителей, призваны усилить достигнутый эмоциональный эффект. Подобные средства возбуждения ужаса и сострадания часто использовались в «патетических» пьесах эпохи Реставрации. Согласно господствовавшей классицистической теории трагедии драматургу следовало избегать изображения жестокости на сцене, однако, многие английские авторы оправдывали сложившуюся практику эмоционального потрясения зрителя сценами насилия и жестокости.

Этелинда отказывается отречься от своей веры, и жрецы уже готовы приступить к пытке, когда в храм неожиданно врывается Хенгист со своими новыми союзниками – бриттами. Пленников освобождают. Король, получивший во время схватки смертельную рану, умирает, завещая корону Ариберту. Новый монарх не собирается мстить Родогун за ее жестокость, и она удаляется, осыпая проклятиями весь мужской род за свои страдания.

Ариберт, на первый взгляд, обладает почти всеми традиционными чертами героя, одного из тех, кто “By nature half divine, soar to the stars, / And hold a near acquaintance with the gods” (I. 10). Ему не занимать благородства и храбрости. Однако Хенгист отзывается о нем как о человеке «кротком по натуре, мягком и добром, и чутком в дружбе». Будучи лишен честолюбия и непомерной гордости, которые отличали канонических сверхгероев, Ариберт готов отказаться от всех атрибутов власти и величия ради тихой, спокойной семейной жизни. В его характере сохранились лишь отголоски того сверхчеловеческого бесстрашия, которым восхищались зрители героических пьес эпохи Реставрации. Вместо того чтобы, не раздумывая, с оружием в руках броситься на защиту своей семьи от посягательств короля, герой обращается за помощью к советнику короля, старику Сеофриду, ставшему невольным свидетелем

© О.Е.Загриева, 2009

его встречи с Этелиндой. Правда, его первым импульсом было желание убить Сеофрида как опасного свидетеля его тайны, но, следуя совету Этелинды, Ариберт решает положиться на Провидение и ждать спасения от высших сил. Возможно, сначала в нем говорит осторожность и страх за супругу, которую он не хочет подвергать опасности. Однако и потом, вопреки обещанию броситься на преодоление любых препятствий и решительно отстаивать свои права, он с готовностью отдает себя в руки разъяренного короля, демонстрируя полное безразличие к своей дальнейшей судьбе.

Такое нехарактерное для протагониста героической пьесы поведение дало основания А. Джексону счесть Ариберта слишком слабым, несамостоятельным и неспособным к активным действиям [Jackson 1930: 310]. Смирение, с которым Ариберт подчиняется судьбе, действительно резко контрастирует с неистовым безрассудством, демонстрировавшимся в подобных ситуациях героическими персонажами. Но герой, тем не менее, сохраняет спокойное достоинство и хладнокровие, которые, компенсируя отсутствие активных действий с его стороны, обеспечивают ему уважение зрителя. Подкупают его честность и прямота. Кажется, что Ариберт терпит поражение, поскольку его жизнь висит на волоске, но на самом деле он последовательно и достаточно успешно отстаивает свои убеждения, отрицая агрессию и насилие и не позволяя другим манипулировать собой. Герой следует избранному пути мужественно, как подобает сильному духом и решительному человеку. Другое поведение противоречило бы его христианским идеалам. Отсутствие активного сопротивления и яростных проклятий, адресованных врагам, свидетельствует не столько о слабости характера, сколько об особом взгляде на жизнь, смерть и счастье. Ариберт воспринимает смерть как освобождение от земных страданий. Развернутое сравнение земной жизни с тяжкой, мучительной болезнью, а смерти – с долгожданным и несущим успокоение сном усиливает меланхолический оттенок.

В этой трагедии драматург поднимает проблему истинных и ложных идеалов. Роу был глубоко верующим христианином и философом, и его волновал вопрос о смысле жизни и сущности смерти. Устами своего главного положительного героя он проводит идею о том, что только любовь придает жизни ценность. Примечательно, что Ариберт сомневается в том, что истинная любовь может сопутствовать роскоши королевского двора. Когда он говорит о любви, его воображению рисуется не картина бурной и всепоглощающей страсти, а пасторальная идиллия. В отличие от типичного героя героической пьесы, которого любовь наполняла честолюбивыми помыслами, вдохновляла на военные подвиги и давала силу победить всех врагов, Ариберт представляет собой меланхоличного юношу, постоянно играющего на мизерности своего положения. Ему невыносима даже мысль о разлуке с возлюбленной, он готов умереть вместе с ней и этим обрести возможность навсегда быть вместе.

Характер Этелинды представляет наибольший интерес, хотя из всех главных действующих лиц она менее всего влияет на развитие действия. Несмотря на свое сходство с другими прекрасными и нежными, незаслуженно страдающими героинями Роу, Этелинда – первая, кто терпит муки не только из-за своей любви, но и вследствие решительного отказа отступиться от своей религии. Иными словами, мотив мученичества в этой пьесе выражен более отчетливо. Характер страданий, которые испытывает Этелинда, выводит ее за рамки определения «несчастная красавица», и приближает к разряду героев-великомучеников, вызывающих восхищение твердостью в отстаивании своих убеждений. При этом в сюжете любовный и религиозный мотивы очень тесно переплетены, ни один из них не кажется подчиненным другому или введенным только ради того, чтобы усилить трогательность ситуации. Этелинда не отрекается от своих земных уз, и это придает ее образу достоверность. В пьесе нет абстрактного морализирования, а причина и источник нравственной силы и стойкости героини – любовь к мужу.

Тем не менее любовь Ариберта и Этелинды имеет оттенок искусственности подобный тому, что отличал чувства персонажей героических драм. Автор подчеркивает идеальный характер их отношений. Эмоциональность, чувствительность героев им преувеличена. Роу сознательно добивается усиления трогательного начала, дважды включая в пьесу достаточно длинные сцены прощания влюбленных и дважды позволяя Ариберту в последний момент счастливо избегнуть гибели. Л. Бернс охарактеризовал такой прием как «мелодраматическую сентиментализацию» [Burns 1974: 160].

Усложнив сюжет введением еще двух персонажей, соперничающих за любовь каждого из супругов, Роу обеспечил типичный для героической пьесы конфликт. Хенгист и Родогун близки к стереотипным «героическим» персонажам, но резко отличаются от них своим отношением к любви.

На призыв Сеофрида отринуть от себя любовь как недостойную мужчины слабость Хенгист отвечает: “Who would be great, but to be happy too?” (I, 17). Герой негодует на тяжкий удел королей, которые должны вступать в брак не по любви, а по дипломатическим соображениям, «чтобы жалкие рабы могли мирно жить и трудиться». Увещевания своего советника Хенгист называет «скучными, неуместными поучениями», по его мнению, только глупцы готовы поменять мирные радости на такой пустяк как слава. Ради счастья взаимной любви король готов отказаться от венков и трофеев военных походов. В целом характер Хенгиста больше, чем характер Ариберта соответствует канонам героической драмы. Король способен на поступки, которые вряд ли делают ему честь, но выдают натуру импульсивную, безрассудную и тщеславную. Он обладает определенной аурой величия, но лишен чувства родственной привязанности или подобающего королю милосердия.

Этелинда и Родогун представляют собой два контрастных женских типа, достаточно привычных

в героической трагедии Реставрации. Они вызывают реминисценции с образами Статиры и Роксаны из трагедии Н. Ли «Царицы-соперницы» (*The Rival Queens, 1677*). Хенгист характеризует Родогун как резкую, надменную красавицу, мечтающую о власти. Ариберт сравнивает эту саксонскую принцессу с молнией, которая, украшая своим блеском темноту ночи, заставляет трепетать от ужаса любого, кто ее видит. Эта героиня обладает сильным духом, гордостью и достоинством, в ней борются противоречивые страсти. Суровая и независимая, она сознает собственное величие, ее мысли и чувства выдают личность незаурядную и сильную, соответствующую духу героической пьесы. Бурный темперамент Родогун в полной мере проявляется в тирадах и проклятиях, которые она адресует тем, кто осмелился вызвать ее гнев. Однако Родогун не чужды некоторые черты обычной женщины, и это делает характер психологически убедительным. Прежде чем открыть Ариберту свои чувства она испытывает нерешительность, борется со страхом быть отвергнутой. Любовь оказывается сильнее уязвленного самолюбия, когда героиня убеждается в бессмысленности своих надежд на ответное чувство. Характерно, что она не просит Хенгиста пощадить Ариберта, а грозит жестокой местью в случае, если тот посмеет причинить вред ее избраннику. Этот ход позволяет Роу сохранить единство характера. Родогун представляет собой нечто большее, чем еще одна неистовая амазонка [Burns 1974: 160]. Глубина ее страданий, упорство, с которым она пытается сохранить остатки достоинства, не могут не вызывать сочувствие к ней.

Композиция и персонажи пьесы напоминают стереотипные героические драмы, но характер конфликта, сосредоточенность драматурга на чувствах героев, тематика и бытовой колорит роднят ее с «патетическими» и сентименталистскими произведениями. В эпилоге Роу по традиции кратко формулирует вывод, вытекающий из содержания пьесы: "… he, that leaves his own dear wife is damn'd" (Epilogue, 64), и выражает надежду на то, что современное ему общество вернется к пониманию святости брака и семьи. Пьеса утверждает силу супружеской любви и пропагандирует бытовые добродетели, государственные неурядицы оставлены на втором плане. Отдавая дань классицистическим канонам, Роу соблюдает единства и принцип поэтической справедливости, исключает побочные сюжетные линии и комический элемент. Он также старается избегать излишнего «украшения» речи персонажей. Ритм и образность его белых стихов несет на себе отпечаток подражания шекспировскому стилю, и влияние великого елизаветинца проявляется более отчетливо, чем в ранних пьесах драматурга. Возможно, причиной этому послужило более глубокое знакомство с творческим наследием Шекспира в связи с подготовкой к грядущему изданию драматургом его произведений [Burns 1974: 171]. Монолог Ариберта о смерти и слова Хенгиста о призрачности королевского величия звучат как перефразированные цитаты из «Гамлета». Восхваление королевы Анны в финале пьесы напоминает аналогичный пассаж в адрес королевы Елизаветы в «Генрихе XVIII». Развязка пьесы скорее патетическая, чем трагическая.

Таким образом, пьеса «Благородный новообращенный» представляет собой компромисс между конвенциями героической драмы, классицистической трагедии и «патетической» трагедии, причем разнородные жанровые начала сбалансированы драматургом так, что попытка выделить какое-то одно из них в качестве главного неминуемо приведет к разрушению художественной ткани пьесы.

Список литературы

Burns L.C. Pity and Tears: the tragedies of Nicholas Rowe / Landon C. Burns. Salzburg: Salzburg univ. press, 1974.

Jackson A. Rowe's historical tragedies // Anglia. Nov., 1930. Vol. LIV. P. 307-330.

Rowe N. The Royal Convert: A tragedy. As written by N. Rowe, Esq. distinguishing also the Variations of the Theatre, as performed at the Theatre-Royal in Covent Garden. London // Bell's British Theatre. Consisting of the most esteemed English plays: in 22 Vols. Vol. 7, No 2. London: Bell and Etherington, 1776.

И.В.Маркова (Киров)

КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЕ И СЕНТИМЕНТАЛИСТСКОЕ В ТРАГЕДИИ А.МЭРФИ «ГРЕЧЕСКАЯ ДОЧЬ»

Трагедия классицизма не приобрела на английской почве достаточной жанровой определенности [Поляков 2000: 14] и не оставила нетленных шедевров, сравнимых с французскими образцами. Лучшим произведением этого жанра в Англии считается «Катон» (1713) Дж.Аддисона. Во второй половине восемнадцатого столетия линия просветительского классицизма была продолжена, в частности, в творчестве Артура Мэрфи (1727–1805), английского критика и драматурга. Его трагедии («Китайский сирота», «Альзума», «Зенобия» и др.) носили поучительный характер и свидетельствовали о стремлении автора следовать классицистическим канонам, высокий стиль сочетался в них с компактностью композиции.

Самой популярной и, пожалуй, наиболее противоречивой стала одна из последних трагедий Артура Мэрфи «Греческая дочь» («The Grecian Daughter»), написанная в 1770 г. Действие трагедии разворачивается в г.Сиракузы на острове Сицилия в IV в. до н.э. Дионис-младший свергает короля Эвандера, который когда-то покорил народ Диониса-старшего. Фосион, зять Эвандера, отправляется на борьбу с Дионисом и попадает в плен. Юфразия, жена Фосиона и дочь Эвандера, остается рядом с отцом. Когда Дионис пытается погубить старого короля, заточенного в крепости горного ущелья, Юфразия спасает отца, выкармливая его молоком из своей груди. В финале Юфразия смертельно ранит тирана кинжалом. Тем временем Тимолеон, греческий генерал, с помощью Фосиона одерживает победу над армией

© И.В.Маркова, 2009

Диониса, и Эвандер дарует свою корону дочери, нарекая ее правительницей Сиракуз.

Особого внимания в трагедии заслуживает образ Юфразии, свидетельствующий о переносе внимания с героя на героиню. Подобная расстановка акцентов, обусловленная, в частности, изменением позиции женщины в английском обществе восемнадцатого столетия, была характерна для трагедий того периода [Butt 1979: 171–172]. Юфразия обладает силой воли, благородством, соответствующим героической личности, и представляет достойный пример для подражания. На протяжении пьесы она дважды спасает своего отца от, казалось бы, неминуемой гибели. Величие Юфразии, достойной великих героинь античности, подчеркивается торжественным течением белого стиха в трагедии.

При этом классицистическая критика отметила непоследовательность Мэрфи в изображении этого характера. Юфразия представляется читателю отважной и сильной женщиной, поэтому, по мнению, Дж. Эмери, «драматургу не следовало позволять ей так часто плакать, так как это не соответствует созданному характеру» [Emery 1946: 114]. Многие сцены с Юфразией действительно отличаются сентиментальной модальностью. Так, на вопрос стражника Мелантона о причинах, побудивших героиню остаться в оккупированном городе, она отвечает:

In duty fixed, Here I remained…
While my brave generous Phocion
Fled with my child, and from his mother's arms
Bore my sweet little one…
Did not I weep? Did I not rave and shriek…? [Murphy 1817: 5].

Чувствительность героини сочетается с дочерней преданностью и самоотверженностью:

Could I desert my father? …the task be mine
To tend a father with delighted care.
Catch his last breath, and close his eyes in peace [Murphy 1817: 6].

Именно в образе Юфразии заключен традиционный для классицистической трагедии конфликт. Однако ситуация для героини осложняется тем, что ей приходится выбирать между материнским и дочерним долгом. Юфразия понимает, что ее отец больше нуждается в помощи и поддержке, а о сыне в данный момент может лучше позаботиться Фосион.

На фоне происходящих в эпоху Просвещения изменений в эстетических ценностях, когда акцент переносился на эмотивную сторону литературы, становится очевидной определенная зависимость композиции произведений от «эмоционального конфликта» [Butt 1979: 173]. В произведении Мэрфи «чувствительность» героини играет немаловажную роль, неслучайно стражник Филотас назвал ее слезы "the miracle of goodness". В сентиментальном тоне представлена ключевая сцена трагедии, формально построенная по классицистическому принципу (о происходящем мы узнаем из слов Филотаса):

Wonder-working virtue!
The father fostered at his daughter's breast!
O, filial piety! – The milk designed
For her own offspring, on the parent's lip
Allays the parching fever [Murphy 1817: 20].

Видя отчаянные попытки Юфразии спасти отца, стражники были так тронуты дочерней преданностью и любовью, что освободили старика-короля:

Go with your daughter, with that wonderous pattern
Of filial piety to after times [Murphy 1817: 21].

Зарубежные исследователи, анализируя жанровые особенности «Греческой дочери», говорят о взаимодействии в трагедии классицистических и романтических элементов. С одной стороны, «готический» лабиринт места заточения Эвандера придает вполне традиционной обстановке экзотический колорит. Мэрфи отступает от правила трех единств и переносит действие из пещеры ('A wild romantic Scene amidst overhanging Rocks; a Cavern on one Side') в храм. С другой стороны, классицистические условности (дидактическая цель, композиция из пяти актов с традиционным прологом и эпилогом, высокий стиль и пр.) контролируют «романтические» черты произведения. Об отступлении автора от традиции высокого классицизма говорит и счастливый финал трагедии, свидетельствующий, по мнению Р.Д.Спектора, «о готовности Мэрфи пожертвовать своими эстетическими идеалами ради общественного признания» [Spector 1979: 150].

Исходя из особенностей развязки произведения, многие исследователи творчества Мэрфи склонны определять «Греческую дочь» как мелодраму или трагикомедию [Bevis 1988: 208]. Следует помнить, однако, что в теории Мэрфи был последовательным противником смешанных жанров. На наш взгляд, счастливая развязка может быть связана также с реализацией в трагедии принципа поэтической справедливости, важного звена концепции драмы Мэрфи. Убийство тирана Юфразией в конце пятого акта олицетворяет победу добра над злом и имеет поучительный смысл. Заслуженно нарекая свою дочь правительницей Сиракуз, Эвандер призывает всех следовать ее примеру и добродетели:

… men may hear her unexampled virtue,
And learn to emulate the Grecian Daughter! [Murphy 1817: 56]

Подобный финал вполне соответствовал пропагандистской направленности драматургии Просвещения.

В целом, трагедия «Греческая дочь» свидетельствует о компромиссности творческого метода Артура Мэрфи, обусловленной, в частности, гетерогенностью английского Просвещения. Экзотический колорит места действия, исключительное мужество и благородство героини вкупе с ее чувствительностью, демонстрируют, как в строгие контуры классицистической трагедии проникают чуждые классицизму элементы. В целом, произведение Мэрфи носит отпечаток своего времени, эпохи перехода от классицизма к романтизму.

Список литературы

Поляков О.Ю. Развитие теории жанров в литературной критике Англии первой трети XVIII в. (газетно-журнальная периодика). М: МПГУ, 2000.

Arthur Murphy. Tragedy of the Grecian Daughter // The British Drama. Collection of the Most Esteemed Dramatic productions, with Biography of the Perspec-

tive Authors; and A Critique on Each Play, by R. Cumberland. In 14 volumes. Vol. 13. London: Cooke's Edition, 1817.

Bevis R.W. English drama: Restoration and 18th Century 1660–1789. L., Longman, 1988.

Butt J. The Mid-Eighteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Emery J.P. Arthur Murphy. An Eminent Dramatist of the Eighteenth Century. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1946.

Spector R.D. Arthur Murphy. Twayne: Twayne Publishers, 1979.

М.А.Литвинюк (Орск)

СВОЕОБРАЗИЕ ГРАНИЦЫ МЕЖДУ МИРОМ АВТОРА-ЧИТАТЕЛЯ И ВНУТРЕННИМ МИРОМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕСТЯХ Н.М.КАРАМЗИНА

Утверждение значимости образа автора в произведениях сентиментализма привело к новому типу «взаимоотношений» невымышленного мира автора-читателя с внутренним, созданным воображением автора миром художественного произведения. Издавая «Московский журнал» и создавая произведения для него в начале 1790-х гг., Н.М.Карамзин ставит своей целью воспитание читателя. Ю.М.Лотман в книге «Сотворение Карамзина» подробно описывает, как шло осуществление программы по созданию «нового человека культуры» в «Письмах русского путешественника» и отмечает, что задача поднять читателя до себя «требовала особого образа повествователя, образа, который как бы сделался посредником между автором и читателем» [Лотман 1987: 231]. Именно такой образ автора в повестях «Бедная Лиза» и «Наталья, боярская дочь» (обе – 1792) помогает читателю параллельно с проникновением в мир вымышленной жизни героев не только проследить за процессом создания произведений, но даже в какой-то мере приобщиться к нему.

С усилением личностного авторского начала особенно ощутимым в произведениях становится само «событие рассказывания»[1]. Обнажение его приводит к размыванию границ между миром автора-читателя и вымышленным миром произведения.

В повести «Бедная Лиза» автор-повествователь, не принимая непосредственного участия в изображённом событии, всё же входит в мир этого события на правах слушателя сюжетной истории. Встречи его с одним из главных героев (Эрастом), поведавшим ему о случившемся, посещение могилы второй участницы события (Лизы) включают его в мир героев. Событие рассказывания происходит приблизительно через 30 лет после случившейся истории. Данное хронологическое указание включает его в единый временной ряд с изображённым событием. Общим является и пространство: окрестности Москвы, хижина, места «пасторальных» встреч героев» и гибели Лизы.

Но рамочная часть события рассказывания связывает повествователя и с читателем. Сближение внутреннего мира повести через посредничество автора-повествователя с действительностью читателя отражается в особом акценте на реальности истории: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль» [Карамзин 1985: 17]. Общим является и далёкое историческое прошлое, картины которого рождаются в представлениях повествователя при посещении келий Данилова монастыря (в лирическом вступлении). Сближение мира автора-читателя с миром героев в финале усиливается за счёт выхода за пределы исторической реальности – в область реальности духовной. Повествователь надеется не только на примирение героев после смерти, но и на свою встречу с Лизой: «Когда мы *там* [выд. автором], в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!» [там же: 18].

В повести «Наталья, боярская дочь» уже сам процесс творчества включается в иную реальность. В лирическом вступлении обнажается ситуация возникновения внутреннего мира произведения. В придании ему мистического характера (встреча повествователя с прапрабабушкой, которая и поведала ему историю) ощущается игровой момент. Фрагмент прошлого в лирическом вступлении «Бедной Лизы» – плод воображения автора-повествователя. Прошлое в «Наталье, боярской дочери», услышанное также в «царстве воображения», составляет уже основу сюжетной истории.

В первой повести в противовес воображаемому фрагменту из прошлого на уровне сюжетной истории создаётся иллюзия действительной (не воображаемой) встречи повествователя с героем. Во второй повести повествователь разведён с героями и с той, от которой о них услышал, не только во времени, но и в плане оппозиции воображаемого – действительно случившегося. Однако по ходу повествования и в «Наталье…» есть указание на истинность событий: «Я рассказываю, как происходило самое дело, не сомневайтесь в истине <…>» [Карамзин 1985: 30]. По дальнейшей части фразы можно было бы предположить, что речь идёт о правде чувств. Но в лирическом заключении сообщается о надгробном камне с надписью о погребении героев повести – Алексея Милославского с супругой. Данное сообщение размывает грань между воображаемым и действительным в самом мире автора-читателя, а также между этим миром и внутренним миром рассказанной истории.

Событие повествования в обеих повестях оформляется как записанное. И обнажение приёмов создания текста также связано с авторской задачей воспитания нового, эстетически развитого читателя. Приобщение читателя к процессу создания повестей проявляется в следующих моментах:

– раскрытие состояния автора-повествователя, его отношения к происходящему, к героям;

– знакомство с размышлениями повествователя о жизни, человеке, его внутреннем мире;

– предположения о состоянии читателя, его мнении по разнообразным жизненным проблемам;

– включение в текст метаструктурных элементов.

Всё это находит выражение в соответствующих данным аспектам более или менее развёрнутых ав-

© М.А.Литвинюк, 2009

торских отступлениях, дополненных вкраплениями в виде отдельных слов и словосочетаний, в том числе вводных. Важную роль играют междометия, использование различных фигур, особенно риторических вопросов, восклицаний, умолчаний, а также авторская графика и пунктуация (курсив, разрядка; тире и многоточие с разным количеством знаков, скобки), в современных изданиях до конца не выдержанные, как показали исследования В.Н.Топорова.

Авторские отступления раскрывают пограничное положение повествователя, его посредническую роль между миром «рассказанного» события и миром автора-читателя. Лирические отступления, передающие состояние повествователя, эмоционально сближают его с миром изображённого события: «Сердце моё обливается кровью в сию минуту» [Карамзин 1985: 17]. Некоторые из них представляют собой обращения к героям: «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось?» [там же: 9]. Таких отступлений больше в «Бедной Лизе».

В «Наталье…», напротив, больше отступлений, передающих осмысление повествователем жизни в целом, философских размышлений о природе человеческих чувств, о воспитании. Они создаются на основе изображённых событий, но в большей мере выводят читателя за пределы этих событий. Часто они касаются противопоставления авторской современности (екатериниского времени) прошлому (допетровским временам) в пользу последнего.

Увеличивается в «Наталье, боярской дочери» и количество обращений к читателю, сближающих повествователя с невымышленным миром и приглашающих читателя к «сочувствованию», «соразмышлению» и даже сотворчеству. Если в «Бедной Лизе» он обозначается только как «читатель», то во второй повести наименования его чрезвычайно разнообразны: «красавицы», «любезный читатель», «милостивые государи», «счастливые супруги». В «Наталье…» появляется также воображаемый диалог с читателем. Например, в связи с рассказом о посещениях героиней церкви: «”Всякий день?” – спросит читатель. Конечно, – таков был в старину обычай <…>» [Карамзин 1985: 24] или в связи с изображением мгновенно вспыхнувшего чувства героини: «”В одну минуту? – скажет читатель. – Увидев в первый раз и не слыхав от него ни слова?” <…>» [там же: 30]. Далее следует развёрнутое возражение повествователя. Диалог этот может быть подразумеваемым. Так, описывая бегство Натальи с Алексеем, повествователь сначала делает вид, что он солидарен с читателями, обвиняющими героиню, а затем выступает с возражениями, защищая её.

Особый интерес представляют метатекстовые отступления. Вполне можно согласиться с утверждением В.Н.Топорова о том, что Карамзин способствовал оформлению «мета-литературного» уровня и может считаться предшественником А.С.Пушкина в этом плане [Топоров 1995: 165]. Сюда относится и обсуждение жанровой природы произведения в «Бедной Лизе» (рассмотренное выше противопоставление «печальной были» роману), и анализ выбора художественных средств в «Наталье…» (портрет героини).

Уже в первой повести обнажается приём организации сюжета. Это переход от рассказа об одном герое к другому: «Обратимся к Лизе» [Карамзин 1985: 8] и пропуск фрагмента эпизода: «Но я не могу описать всего, что они при сем случае говорили» [там же: 15]. В «Наталье, боярской дочери» автор делает это гораздо чаще. Здесь и переходы от лирического отступления к повествованию, и переходы из одного пространства в другое, и пропуски эпизодов. При этом к данному процессу часто приобщается читатель или в виде прямого обращения к нему, или в виде упоминания о нём в третьем лице («читатель не должен думать»), или с использованием местоимения 1 лица множественного числа: «Но мы предупредим сего посланного и посмотрим, что делается в царственном граде» [там же: 47].

В «Наталье…» даются также объяснения в необходимости изображения той или иной сцены («не можем мы умолчать»), сетования на сложность описания: «Теперь надлежало бы мне описывать счастие юных супругов и любовников <…>, но вы, которые наслаждаетесь подобным счастием, скажите, можно ли описать его?» [там же: 49]. В повести появляется даже воображаемая сцена, якобы созданная читателями как иной виток развития сюжета (предположение, что Наталья попала к разбойникам).

Практически все рассмотренные метатекстовые моменты, действительно, получат развитие в пушкинском «свободном» романе в стихах «Евгений Онегин» («И даль свободного романа…»), а затем в других произведениях XIX и XX вв., приоткрывающих читателю тайну создания художественного мира. Н.М.Карамзин пока только готовит читателя к подобному восприятию. Предложенные истории претендуют на истинность, но при этом читатель может наблюдать, как «быль» в процессе создания текста о ней становится художественным вымыслом.

---

[1]С учётом точки зрения Н.Д.Тамарченко о наличии в произведении двух аспектов «событийной полноты»: «Предмет изображения, а также осмысления и (со)переживания – событие, *о котором рассказывается* в произведении, Но и *само рассказывание* также является событием» [Теория литературы 2004: 173] .

Список литературы

Карамзин Н.М. Бедная Лиза: Повести. М., 1985.

Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

Теория литературы: в 2 т / под ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2004. Т.1.

Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.

И.Б.Казакова (Самара)

ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ ПОЗНАНИЯ В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ У.ВОРДСВОРТА

Английский романтик Уильям Вордсворт (1770–1850) – поэт, в творчестве которого проблема по-

© И.Б.Казакова, 2009

знания человеком мира и самого себя является одной из самых главных. Многие стихотворения разных лет, а также главное произведение Вордсворта – поэма «Прелюдия» – изображают, каким образом происходит постепенное приближение человека к такому уровню знания о мире, который следует считать предельным. Поэт не акцентирует этот момент предельности, не озвучивает мысль о том, что существует подобная граница, однако его творчество неизбежно подводит читателя к этой мысли. Чтобы понять, как Вордсворт приходит к проблеме границы познания и как ее решает, необходимо уяснить характер его воззрений на мир и на взаимоотношения человека и природы.

По наблюдению историка литературы М.Абрамса, существуют два подхода к пониманию творчества Вордсворта, две разных точки зрения, которые М.Абрамс характеризует так: «Вордсворт как по преимуществу простой, однозначный поэт элементарных чувств, человечности и жизненной радости, и Вордсворт как по преимуществу сложный поэт странных, парадоксальных, двусмысленных и темных высокопарностей…» [Abrams 1984: 147]. Подобная ситуация объясняется характером поэзии английского романтика, в которой за кажущейся простотой и прозрачностью скрывается подлинно философское содержание. Многие поэтические произведения Вордсворта, его теоретические заметки и рассуждения позволяют сделать заключение о его склонности к неоплатонизму – философской системе, разработанной античным мыслителем Плотином в III в.н.э. на основе учений Платона и Аристотеля и игравшей затем значительную роль в европейской интеллектуальной жизни на протяжении всей последующих культурных эпох. Рассмотрим коротко, в чем заключаются основные моменты неоплатонической системы.

Главная особенность философии Плотина, исходный пункт всех неоплатонических построений – это учение о Едином. Единое (Благо, Бог) – наивысшая ступень всего бытия, «охват всего существующего в одной неделимой точке» [Лосев 2000: 222]. Единое находится везде и нигде конкретно. Будучи предельным всеединством, оно выше всяких категорий разума, выше всех имен и понятий, не имеет определенных качеств и количества. Его можно понимать как потенцию, возможность всякого бытия и смысла. Единое не оформлено, но является источником всякой формы. Единое – это высший уровень бытия. Порождая путем эманации последующие уровни, Единое расчленяет свое единство – так возникает Ум, или мир идей – первообраз всех вещей, затем Душа, в которой идеи Ума оказываются одушевляющими силами или принципами. Единое вместе с Умом и Душой составляют так называемую неоплатоническую триаду. Следующий уровень – Космос – это уже область не становления, а ставшего, и всякое движение и изменение здесь происходит не само по себе, а от Души. Ценность чувственного мира обусловлена, с точки зрения неоплатонизма, присутствием в нем оформляющих и одушевляющих материю идей (эйдосов, форм), которые нисходят в этот мир из умопостигаемой сферы (то есть Единого, Ума и Души) благодаря бесконечным эманациям из высших сфер в низшие. И в этом чувственном мире каждое индивидуальное существо – и, в первую очередь, человек – повторяет в себе структуру мироздания, поскольку является единством и обладает умом и душой. Иными словами, человеческие ум и душа – это не только часть, но и полное отражение Мировых Ума и Души. Именно это делает возможным для человека познание истинного – высшего – мира, поскольку в неоплатонизме подобное познается только подобным.

Плотин подробно разработал учение о ступенях познания, которые ведут человека все выше и выше – от материальной оболочки к сущности любой вещи – ее душе, затем к умопостигаемому миру и, наконец, к слиянию с Единым. Это поэтапное движение к высшей цели – сверхразумному и сверхчувственному Благу, описанное в неоплатонической философии, можно обнаружить и в поэзии Вордсворта. Стихотворение «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай» (1798) – одно из самых показательных в этом отношении.

Изображение постепенного проникновения в сущность мира неразрывно связано у Вордсворта с фундаментальной для неоплатонизма идеей тождества познающего и познаваемого. Вспоминая о том, какой для него была природа в юности, Вордсворт пишет:

Тогда была природа
(В дни низменных, мальчишеских утех,
Давно прошедших бешеных восторгов)
Всем для меня. Я описать не в силах
Себя в ту пору. Грохот водопада
Меня преследовал, вершины скал,
Гора, глубокий и угрюмый лес –
Их очертанья и цвета рождали
Во мне влеченье – чувство и любовь,
Которые чуждались высших чар,
Рожденных мыслью, и не обольщались
Ничем незримым [Вордсворт 2001: 217].
(Пер. В.Рогова)

Потом для поэта наступило время, когда природа предстала перед ним с другой стороны: «Я теперь / Не так природу вижу, как порой / Бездумной юности, но часто слышу / Чуть слышную мелодию людскую / Печальную, без грубости, но в силах / Смирять и подчинять» [Вордсворт 2001: 219].

Теперь он ощущает природу как антропоморфное – одухотворенное, даже мыслящее начало, видит в ней источник нравственности [Вордсворт 2001: 219].

Эта описанная Вордсвортом эволюция в его взаимоотношениях с природой соответствует тому, что Плотин говорит о нашем познании прекрасного (то есть любви, влечения к нему) в материальном и интеллигибельном мире. Первой ступенью такого познания является влечение к чувственно-прекрасному, к тому, что оживотворено душой, но не к самой душе и ее сверхчувственному истоку. Влечение к внешней, телесной красоте природы в приведенных стихах выражено в предпочтении, которое отдавалось поэтом наиболее материальным,

менее всего просветленным духовным началом вещам и явлениям – горам, скалам, темным лесам. Но основатель неоплатонизма утверждает, что дальнейшее познание ведет душу от телесного к тому, что ей более родственно, к тому, что действительно прекрасно и потому является истинной целью познания, – к красоте идей. Плотин говорит: «Кто увидел прекрасное в телах, должен не останавливаться на этом, но должен, в сознании, что это – только образы, следы и тени, бежать к тому, в отношении чего это является образами» [Цит.по: Лосев 2000: 557]. Этой следующей ступенью, по словам философа, является познание прекрасного в душах [Лосев 2000: 557–558]. Единственная возможность для человека увидеть душевно-прекрасное – это смотреть в свою собственную душу, и если человек может обнаружить прекрасное в своей душе, он сможет увидеть его и в окружающем мире. Но следует предположить, что справедливо и обратное: тот, кто способен видеть душевно-прекрасное вне себя, тот понимает, какова его собственная душа, в чем ее ценность и ее предназначение. Согласно Плотину, для того чтобы разглядеть внутренним зрением красоту собственной души, «сначала нужно приучить самую душу видеть прекрасные занятия, потом прекрасные произведения, не те, которые создаются искусствами, но те, которые создаются так называемыми хорошими людьми» [Цит. по: Лосев 2000: 558]. «Потом, – говорит философ, – рассматривай душу тех, кто творит прекрасные дела» [Цит. по: Лосев 2000: 558]. Основатель неоплатонизма видит в познании этого, говоря современным языком, нравственного добра промежуточный этап в приближении к познанию красоты ума и, затем, к познанию самого сверхпрекрасного и сверхнравственного Единого; по словам А.Ф.Лосева, здесь «телесное восходит к душевному, душевное к умному, умное к единому» [Лосев 2000: 566].

То, что Вордсворт говорит о своем зрелом отношении к природе, более всего напоминает вторую – душевную – ступень неоплатонического восхождения, с тем, однако, отличием, что поэт открывает для себя душевную, нравственную красоту не только в человеческих поступках, но и в природе, глубинный смысл которой становится в его глазах полным соответствием содержанию человеческой души. Вордсворт пишет о том, что воспоминания о прекрасном ландшафте стали вызывать у него особые чувства, помогли ему раскрыть самого себя: «…Я рад признать / В природе, в языке врожденных чувств / Чистейших мыслей якорь, пристань сердца, / Вожатого, наставника и душу / Природы нравственной моей» [Вордсворт 2001: 219].

Это опосредованное созерцанием природы проникновение в нравственную суть человеческой души становится у Вордсворта, как и познание душевной красоты у Плотина, подготовительным этапом на пути к постижению красоты Ума и его идей. Вордсворт пишет о состоянии, когда открывшаяся для самой себя человеческая душа приобретает способность к подобному познанию:

…Тело спит,
И мы становимся живой душой,
А взором, успокоенным по воле
Гармонии и радости глубокой,
Проникнем в суть вещей [Вордсворт 2001: 215].

В этом фрагменте «Тинтернского аббатства» предложенная Плотином градация познавательных способностей и соответствующих им ступеней познания представлена очень отчетливо: душа начинает постигать мир, когда освобождается от телесных ощущений, и достигнутая гармония внутреннего и внешнего позволяет перейти с душевного уровня на умный, освещенный светом идей. На этом уровне, согласно основателю неоплатонизма, душа начинает видеть «великое сияние» Ума [Цит.по: Лосев 2000: 558]. А.Ф.Лосев пишет об этом моменте соединения стихийной, текучей души с неподвижным, собранным умом, что душа «не только собрана воедино вместо обычной распущенности и рассеянности, но еще и несет на себе эйдос ума, поскольку здесь *ум обручается с душой*… Стихийность души зацвела здесь неподвижным, умным эйдосом. …Красота души есть ее умное безмолвие, величавый покой мудрости, пребывающий в себе и ни в чем не заинтересованный» [Лосев 2000: 565]. Иными словами, индивидуальная душа поднимается над собой и созерцает ум, в котором она узнает себя, но не как вечно текучую и подвижную область, а как застывшую и неизменную в своем совершенстве, и этот процесс восхождения и самопознания человеческой души полностью соответствует тому, что происходит во взаимоотношениях Мировой Души и Мирового Ума.

У Вордсворта, как и у Плотина, душа, успокаиваясь, то есть приближаясь к уму, приобретает способность к более глубокому познанию интеллигибельного мира. Но поэт говорит здесь не о познании эйдосов ума, что следовало бы предположить, исходя из неоплатонических представлений. Обозначенный в этом фрагменте Вордсвортом предел познания, которого достигает душа, – это проникновение в «жизнь вещей» («the life of things» [Вордсворт 2001: 214]). Это расхождение с неоплатонизмом – принципиальное для английского поэта, поскольку даже в своих близких философии Плотина воззрениях он отказывается покидать пределы природного мира. Интеллигибельное интересует поэта лишь в той мере, в какой оно присутствует в чувственной природе – как оживляющая и одушевляющая сила, как смысл и форма отдельных вещей. Именно поэтому у Вордсворта отсутствует завершающая ступень познания – восхождение к Единому, сверхумный экстаз, в котором исчезает покров всего прекрасного и оформленного и остается только ощущение полного слияния с Благом.

В состоянии просветленного созерцания природы, к которому приходит душа лирического героя в «Тинтернском аббатстве», те же самые предметы и явления, что прежде вызывали у него бурную, неосмысленную страсть и потому сами казались ему мало одухотворенными, теперь наполнены духом и смыслом – даже нравственным смыслом. Все это не противоречит неоплатонизму с его принципом тождества познающего и познаваемого, но важным для Вордсворта поворотом этой мысли является то, что

раскрытие сферы эйдосов осуществляется у него не как восхождение в сверхчувственную область, а как обретение высшего смысла внутри чувственного космоса. Каждая вещь у Вордсворта потенциально совершенна, но раскрытие ее совершенства связано с самораскрытием совершенства созерцающей ее души. И наоборот, человеческая душа самосовершенствуется (то есть раскрывает для себя свою сущность) благодаря созерцанию природы: «…Уверен, что Природа не предаст / Ее любивший дух… /…Она способна / Так мысль настроить нашу, так исполнить / Прекрасным и покойным, так насытить / Возвышенными думами…» [Вордсворт 2001: 221]. Таким образом, Вордсворт утверждает, что степень одушевленности природы зависит от степени одушевленности созерцающего ее, что природа открывает человеку свою сущность ровно настолько, насколько он может ее воспринять.

На первый взгляд, из вышесказанного можно заключить, что неоплатоническая гносеология отражена у Вордсворта не полностью. Однако если выделить в проблеме постижения Единого две стороны – «объективно-реальную» (пользуясь терминологией А.Ф.Лосева), то есть познание Единого как объективно существующего первоистока всякого единства, и «субъективно-психическую», то есть познание Единого как раскрытие принципа единства в отдельных вещах, – близость Вордсворта неоплатонизму и в вопросе познания Единого как высшей цели всякого познания становится очевидной. Если посмотреть на плотиновское учение с этой точки зрения, всякое познание единичной вещи окажется поэтапным восхождением от ее первоначального выделения «из бесконечного хаоса вещей» [Лосев 2000: 547] к ее узнаванию, обусловленному присутствием в нас ее идеи, и, наконец, полному единению ума с созерцаемой вещью – единению, в котором эта вещь постигается не через категории мышления, а через прикосновение к ее сущности. Таким образом, когда Вордсворт говорит: «И мы становимся живой душой, / А взором, успокоенным по воле / Гармонии и радости глубокой, / Проникнем в суть вещей» [Вордворт 2001: 215], – с неоплатонической точки зрения это означает, что постижение вещей чувственного мира, на котором, казалось бы, поэт и останавливается, все равно неизбежно связано с приближением к Единому – источнику и мышления, и бытия.

Нигде в сочинениях Вордсворта нельзя встретить свидетельств его веры в возможность для человека выйти в своем познании за пределы чувственного мира. В этом – отличие взглядов английского романтика от неоплатонизма. Но, с другой стороны, хотя Вордсворт и не описывает такого восхождения ума, он совершенно в неоплатоническом духе видит в будничном общении с вещами природного мира процесс постижения высшей истины, доступной каждому из нас, поскольку наши ум и душа являются выражением и отражением этой истины. Мы познаем мир, проникая сквозь внешнюю оболочку к идеям-сущностям индивидуальных вещей и достигая сверхумного единства с объектом познания. Это познание является одновременно и самопознанием, поскольку познать что-либо согласно Плотину можно, лишь обнаружив это содержание в себе самом.

Итак, проблема границы познания у Вордсворта разрешается вполне в традициях неоплатонизма, но за одним серьезным исключением: весь путь познания и характер каждого его этапа представляют собой полную аналогию неоплатонической гносеологии, однако высшая цель познания у него достигается не в умопостигаемой сфере, а в мире материальной природы.

Список литературы

Вордсворт У. Избранная лирика: Сб. М., 2001.

Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. Харьков; М., 2000.

Abrams M.H. The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism. New York; London, 1984.

О.Н.Турышева (Екатеринбург)

БИБЛИОФИЛ И БИБЛИОМАН В ТВОРЧЕСТВЕ Ш.НОДЬЕ: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВТОБИОГРАФИЗМА

Шарль Нодье (1780–1844) – французский писатель и публицист, известный библиофил и библиограф, директор библиотеки Арсенала (с 1824 г.). С его именем исследователи связывают становление в европейской литературе особого жанрового образования, так называемой библиофильской новеллы – новеллы о библиофиле и о любви к книгам [Зенкин 2001]. Кроме того, феномен книжной страсти был предметом ряда публицистических сочинений Нодье.

Сам тип библиофила в творчестве Нодье имеет две ипостаси: первая – это любитель чтения, страстный читатель; вторая – это книжный коллекционер, страстный собиратель. Эти два типа последовательно разводятся в статье «Любитель книг» (1841). Здесь библиофилом именуется именно читатель – тот, кто «влюблен в творения гения, фантазии и чувства» [Нодье 1989, 2: 170] и «от любви к далекому автору» «незаметно переходит к обожанию предмета, заменяющего этого автора», поэтому он «с наслаждением украшает предмет своей любви», он «холит свои книги, как король – своих наложниц»[1] [Нодье 1989, 2: 170]. Глубоко личностное отношение библиофила к книге Нодье акцентирует посредством метафорики интимных чувств: библиофил любит книгу, как «друг любит портрет друга, как влюбленный – портрет своей возлюбленной». По горькому убеждению Нодье, тип такого отношения к книге «вскоре исчезнет», «библиофилы, как и короли, уходят со сцены» [Нодье 1989, 2: 170], уступая в буржуазном мире место библиоманам.

Библиоманией Нодье называет страстное книжное коллекционирование, библиоман – это тот, кто «сваливает книги, не читая», кто «копит их без разбора» в отличие от библиофила, который «ставит книгу на полку не раньше, прежде чем изучит ее вдоль и поперек и усладит ею сердце и ум» [Нодье 1989, 2: 177]. Причем Нодье не ограничивается про-

© О.Н.Турышева, 2009

стым выражением презрения к маниакальному коллекционированию книг: в тексте статьи описание деятельности книжного коллекционера выразительно сопровождается дьявольской символикой. Об одном из них (неком «почтенном господине Булаpe») Нодье пишет, что тот «завалил **шесть шести**этажных особняков **шестью**стами тысячами книг самого разного формата; они лежали там грудами, напоминая то ли каменные стены, сложенные циклопами без извести и цемента, то ли галльские могильники» [Нодье 1989, 2: 178]. Так превращение библиотек в деятельности книжных коллекционеров в «кладбища книг» отзывается в статье Нодье апокалиптическими смыслами, звучание которых усиливается мыслью автора о скором исчезновении типа подлинного библиофила, читателя «с умом и вкусом».

Не меньше страшит Нодье и другая перспектива: превращение библиофила в библиомана, от первого до второго, по его слову, – «одна катастрофа».

Десятилетием раньше, в 1831 г. Нодье описал такого рода катастрофу в новелле «Библиоман». Отечественные комментаторы – В.Мильчина и С.Зенкин – трактуют образ центрального героя новеллы как своего рода иронический автопортрет автора [Зенкин 2001; Мильчина 1989]. Притом, что характер автобиографизма новеллы не является у этих исследователей предметом самостоятельного интереса, логику присвоения новелле автобиографического статуса восстановить несложно: очевидно, что она опирается на целый ряд фактов. Во-первых, это неоднократные признания самого Нодье относительно собственной одержимости книжной манией, впрочем, как правило, иронические. Возможно предположить, что иронический пафос подобных саморазоблачений призван был смягчить ту страсть, с которой Нодье предавался защите старинных памятников французской литературы, трагически подвергавшихся уничтожению в послереволюционной Франции. Тогда, как описывает В.Мильчина, было распространено «книжное живодерство»: с книг «сдирали богатые переплеты и пускали сафьян и телячью кожу на изготовление женских туфелек, а бумагу … – на кульки для бакалейщиков … [или] на изготовление картона» [Мильчина 1989: 12].

Другое основание для присвоения образу героя новеллы автобиографического характера – это то, что герой оказывается носителем идей автора, экстравагантность которых прославила последнего не просто как ироника, но как откровенного провокатора публики, причем самой интеллектуальной. В первую очередь это идея о том, что все сокровенные смыслы уже нашли свое выражение в старой литературе: «Цивилизация стоит на месте… Все, что могли, мы уже совершили и впредь будем лишь повторять сделанное», – пишет Нодье в статье «О совершенствоании рода человеческого и о влиянии книгопечатания на цивилизацию» [Нодье 1989, 2: 77, 73]. Поэтому современная литература, по Нодье, (а для него это литература после изобретения книгопечатания) ничего оригинального и значительного произвести не в состоянии. След этой идеи несложно разглядеть в убеждении героя новеллы – библиофила Теодора – о том, что книга, способная «заменить все книги на свете» давно написана [Нодье 1989, 1: 34]. Присваивая герою собственную идею, Нодье, по словам С.Зенкина, подвергает ее гротескной дискредитации: Теодор под универсальной книгой имеет в виду 13-ую главу I книги романа Рабле «О том, как Грангузье распознал необыкновенный ум Гаргантюа, когда тот изобрел подтирку». Такого рода карнавализация автором собственной идеи (наряду с другими особенностями повествования: жесткой иронической тональностью, спецификой ее субъектной организации и характером сюжетного завершения истории о «сафьянщике») вступает в противоречие с предположением об автобиографизме новеллы даже иронического плана. Остановимся на выше обозначенных нарративных особенностях новеллы.

Новелла построена как «короткий некролог», «небольшое надгробное слово» безымянного повествователя о Теодоре, человеке, который «жил среди книг, интересовался только книгами» и смотрел на мир сквозь призму интереса книги, а именно сквозь призму ее потребности в достойном переплете и достойном хранении. Выразительная иллюстрация: встречаясь с женщинами, Теодор «смотрел только на их ножки и при виде какой-нибудь изящной, яркой туфельки горестно стенал: «Увы! Сколько сафьяна ушло впустую!» [Нодье 1989, 1: 34]. Разворачивая на страницах новеллы картину книжного безумия героя, Нодье имеет в виду безумие совсем иного рода, нежели безумие первого изображенного в литературе библиофила – Дон Кихота. Если безумие Дон Кихота – это безумие читателя, то безумие героя Нодье – это «тяжкий недуг» коллекционера, и «устроено» оно более сложно. С одной стороны, это «сафьянная мономания», или «библиоманическая горячка», клиническая картина которой в повести описана как возникшая на почве страха героя за старинные книги, с которыми столь неуважительно обращается современность, предпочитая им «скверные отродья новой литературы», презренные, как считает герой, и по содержанию, и по издательскому исполнению.

С другой стороны, безумие героя происходит не только на почве отчаянной страсти охраны книжных сокровищ, но и на почве не менее отчаянной страсти обладать их неповторимыми воплощениями. Недаром герой умирает от разочарования и огорчения, убедившись в том, что ошибся в отношении уникальности того экземпляра Вергилия, которым он владел.

С.Зенкин саму фигуру книжного коллекционера описывает как порождение релятивной культуры, то есть культуры, формирование которой приходится на романтическую эпоху и идеологию которой составляет концепция множественности, равноправия и равноценности культурных типов, форм и принципов. В области отношения человека к книге эта идея привела к «сдвигу в представлениях о ценности»: книга «все больше уподобляется не столько тексту, сколько артефакту» [Зенкин 2001: 41]. В рамках предшествующих эпох книга совмещала в

себе функции текста и артефакта. Вернее, она мыслилась в первую очередь как носитель текста, но столь значимого в смысловом плане, что превращение его внешней оболочки в произведение текстильного, кожевенного или ювелирного искусства представлялось вполне естественным: искусность переплета мыслилась коррелятом сакральности содержания книги. В рамках романтической эпохи происходит формирование отношения к книге как самодовлеющему артефакту, что и порождает фигуру книжного коллекционера – ценителя книги как произведения искусства в отрыве от сокровенной семантики ее текста.

Само собирательство книг как увлечение, свойственное именно «культурному сознанию», исходящему из идеи ценности не только содержания, но и формы, не только текста, но и переплета (причем в отрыве друг от друга), С.Зенкин характеризует как страсть «извращенную». Релятивное сознание «уже не удовлетворяется «нормальным» сбором предметов» [Зенкин 2001: 45], то есть сбором предметов уникальных, не подлежащих копированию, существующих в единственном варианте. Книгу к таковым отнести никак нельзя, пишет исследователь: ее текст может быть воспроизведен в бесконечном количестве изданий, что обесценивает идею коллекционирования как сбора неповторимых предметов. Впрочем, романтическая мода на особый переплет книги, вполне сочувственно изображенная Нодье, стремилась утвердить уникальность конкретного экземпляра среди других экземпляров данного издания или среди других изданий того же самого текста и таким образом оправдывала идею их собирательства.

Сам Нодье извращение интереса к книгам связал не с принципиальной воспроизводимостью их текста, а с другим фактором: с утверждением в деятельности коллекционера значимости книги вне ее смысла, с опорой в определении ценности книги на сугубо материальные критерии, такие как уникальность книги, принадлежность ее к малотиражному изданию или какой-то особой библиотеке, специфические особенности конкретного книжного экземпляра (наличие авторитетных помет или особого декора в переплете, например, и др.). Недаром Нодье изображает столь трагические последствия библиомании: либо смерть книг (в публицистике), либо смерть коллекционера (в новеллистике). В его творчестве или коллекционер превращается в убийцу книг как текстов, или же книжная страсть его самого превращает в нежизнеспособное существо.

В новелле Нодье описано еще одно проявление книжного безумия героя помимо сафьянной горячки и одержимости коллекционера. Это безумие самоотождествления с книгой. Симптоматику его Нодье запечатлел уже на первых страницах повествования, рассказав об обиде героя на портного за то, что тот не сделал ему карманы ин-кварто. Абсолютное же свое выражение этот ракурс безумия героя находит в его автоэпитафии, в которой он идентифицирует себя с книгой, а свою жизнь – с жизненным циклом книжного тома: «Здесь в деревянном переплете покоится экземпляр лучшего издания человека <…>. Ныне это старая книжонка, потрепанная, грязная, с вырванными страницами и попорченным фронтисписом, изъеденная червями и наполовину сгнившая» [Нодье 1989, 1: 50].

Отождествление героем себя с книжным экземпляром заставляет вспомнить одну из любимых мыслей самого автора: это мысль о том, что книги есть живые существа, обладающие неповторимой индивидуальностью, как индивидуальностью сокровенного содержания, так и индивидуальностью издательского воплощения и переплетного мастерства. Причем второе, с точки зрения Нодье, не в меньшей степени индивидуализирует книгу. «Не случайно из статьи в статью переходит у него сравнение переплета с драгоценностями, которыми влюбленный осыпает любимую женщину, не случайно он называет библиотеку гаремом», – пишет В.Мильчина [Мильчина 1989: 17]. В свете этого наблюдения предположим, что Нодье присваивает своему герою вовсе не собственную философию, а ее вывернутый наизнанку конструкт: если автор новеллы сопоставляет книгу с человеческой индивидуальностью, в публицистике настойчиво отождествляя книгу с другом или возлюбленной; то его герой сопоставляет человеческую индивидуальность с книгой, отождествляя с книгой самого себя. Такого рода предположение продуктивно и при объяснении таких «странностей» новеллы, как отнюдь не снисходительная ироническая тональность в отношении героя, в котором читатель вполне мог увидеть автопортрет автора; а также гротескная дискредитация идеи героя, в которой читатель вполне мог разглядеть образ идеи самого автора. В свете выдвинутого предположения представляется, что перед нами не иронический автопортрет, а, скорее всего, антипортрет, своего рода портрет из зазеркалья, потрет того, превращение в которого сам Нодье расценивал как «катастрофу».

Напомним: в эссе «Любитель книг» речь шла о том, что коллекционирование вне чтения губительно для книги: библиоман, в соответствии с идеей Нодье, оскорбляет книгу, низводя ее ценность до характеристик чисто внешнего плана. Кстати, тот самый «почтенный г-н Булар», превративший свои особняки в «кладбища книг», о котором Нодье пишет в этой статье, впервые упоминается десятью годами ранее в новелле «Библиоман». Правда, в новелле фигурирует только одна шестерка – при рассказе о количестве особняков, бессмысленно заваленных раритетами. Через десять лет, в статье «Любитель книг», она трансформируется в число зверя Апокалипсиса, акцентировав трагедию книг, ставших жертвой страсти библиомана, лишившего книги жизни, то есть возможности их уникальной смысловой самореализации в руках читателя. В отличие от эссе, в новелле акцентирована губительность страсти коллекционирования не для книг, а для самого коллекционера: извращенная любовь к книге, предметом которой является уникальность ее материальной формы, оборачивается в истории героя индивидуальным апокалипсисом. Впрочем, преподнесен этот апокалипсис в новелле отнюдь не в трагическом, а в издевательском ключе: на смертном одре герой произносит отнюдь не имена любимых

авторов, а имена знаменитых книжных переплетчиков.

Жесткая ирония, отличающая повествование о «катастрофе» превращения библиофила в библиомана, универсально распространяется на всех участников истории, и в том числе на наивного повествователя, однозначно сочувственное отношение к герою которого явно высмеивается в новелле. Столь высокая степень авторской рефлексии о последствиях любви к книгам ставит под сомнение идею автобиографизма новеллы даже на фоне авторских признаний относительно собственной книжной одержимости. Иронически разыгрывая крайний вариант библиофильского сценария, Нодье, очевидно, так закрывает вопрос о возможности его автобиографического осуществления.

---

[1]Нодье имеет в виду библиофильскую моду оправлять ценные книги в дорогие, искусно сделанные переплеты.

Список литературы

Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. Аспекты проблемы. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001.

Нодье Ш. Библиоман // Нодье Ш. Читайте старые книги. М.: Книга, 1989. Кн. 1.

Нодье Ш. Любитель книг // Нодье Ш. Читайте старые книги в 2 кн. М.: Книга, 1989. Кн. 2.

Мильчина В. А. О Шарле Нодье и его книжных пристрастиях // Нодье Ш. Читайте старые книги: в 2 кн. М.:, 1989. Кн. 1.

М.Л.Станковская, И.М.Удлер (Челябинск)

ПУБЛИЦИСТИКА У.Л.ГАРРИСОНА НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «ЛИБЕРЕЙТОР»

1 января 1831 г. в Бостоне (Массачусетс) вышел первый номер первой американской аболиционистской газеты «Либерейтор» (*The Liberator,* 1831–1865). Ее издателем, редактором и главным автором стал Уильям Ллойд Гаррисон (1805–1879). В своей первой редакционной статье «К публике» он четко обозначил свои цели и задачи и противопоставил себя рабовладельцам и тем, кто их поддерживает. На самой дешевой бумаге, самыми дешевыми чернилами, какие он только мог себе позволить, Гаррисон написал самые пылкие и страстные слова, когда-либо направленные против рабства: «Я буду суров, как правда, и бескомпромиссен, как правосудие. Об этой проблеме я не желаю думать, говорить или писать с промедлением» [Гаррисон 1831].

В этом первом открытом публичном заявлении против рабства Гаррисон сформулировал свой знаменитый лозунг, начав войну против рабства: «Я буду искренен – я не буду увиливать – я не буду прощать – я не отступлю ни на дюйм – И Я БУДУ УСЛЫШАН». В этой одной фразе содержится не только позиция Гаррисона, но и отражены главные черты его публицистики: короткие, лаконичные предложения, в которых сконцентрировано все самое главное; тире – главный знак препинания, несущий в себе энергию убеждения и выделяющий главные мысли; выделение крупным шрифтом самой сути, наиболее существенной мысли высказывания.

Создавая «Либерейтор», Гаррисон поставил перед собой задачу последовательного формирования в общественном сознании нетерпимости к рабству и тем, кто его защищает. 8 января 1831 г. в «Либерейтор» появилась его статья *Truisms*, где он обличает тех американцев, которые уверены, что «все люди рождены равными и имеют право на защиту, за исключением тех, у кого темная кожа и густые курчавые волосы» [Гаррисон 1831]. Используя прием противопоставления, Гаррисон выдвигает 24 тезиса, выражающие общественное мнение относительно рабства, сложившееся в американском обществе: «В Африке человек, который покупает или продает другого человека, – монстр из преисподней, в Америке он посланник небес; если белый человек необразован и порочен, он может свободно получать образование, но, если черный человек таков, общественное мнение диктует, что он должен содержаться в неволе и никогда не получать образования; чернокожих нужно держать в оковах: они настолько глупы, что не в состоянии позаботиться о себе сами».

Своим главным оружием Гаррисон избрал слово – честное, суровое и правдивое. Он был пацифистом, противником любого физического насилия. И тем не менее на страницах газеты «Либерейтор» всегда поддерживал восстания рабов, зачастую имевшие кровавый исход. 22 августа 1831 г. раб Нэт Тернер возглавил двухдневное восстание в Виргинии, в результате которого было убито 57 белых людей, включая семью Джозефа Трэвиса, хозяина Тернера. Южные рабовладельцы были напуганы этим событием и сделали все, чтобы подавить мятеж как можно быстрее. Тернер был повешен, более ста других рабов убиты или покалечены. После этих событий на страницах своей газеты Гаррисон воспевал храбрость Тернера и его товарищей: «Я не оправдываю рабов в их восстании, но и не осуждаю, а одобряю подобное поведение с белыми людьми. <…> Изо всех живущих на земле людей рабы имеют самые веские причины для защиты своих прав от жестокости и посягательств, поскольку никто не претерпевает столько притеснений, сколько они» [Fauchald 2005].

Время не меняло взглядов Гаррисона, и даже в преддверии кровопролитной Гражданской войны он продолжал хранить веру в возможность мирного освобождения от рабства, но по-прежнему на страницах «Либерейтор» появлялись его речи, полные восхищения смелыми невольниками-повстанцами, идущими на смерть ради своей свободы. «Бог знает, что мое сердце должно быть с угнетенными и всегда против угнетателей. Поэтому всякий раз, когда дело начато, я не могу не пожелать удачи восставшим рабам, – такую речь произнес Гаррисон 2 декабря 1859 г. в честь погибшего руководителя восстания Джона Брауна. – Мы тепло сочувствовали Джону Брауну со времени его ареста и до сих пор. Теперь

© М.Л.Станковская, И.М.Удлер, 2009

он в этом не нуждается, поскольку он вне страдания и носит венец победителя» [Гаррисон 1859].

Такая позиция выглядит весьма противоречиво. С одной стороны, Гаррисон приверженец идеи непротивления злу насилием. Он верит в неприкосновенность человеческой жизни в любых ситуациях. С другой стороны, он косвенно поддерживает и одобряет рабов, идущих убивать своих угнетателей и гибнущих в этой борьбе.

С 1855 г. восстания рабов участились. В это время Гаррисон уже утратил свое лидирующее положение в аболиционистском движении. Его бывшие сторонники осуждали Гаррисона за пассивность. В частности, известный общественный деятель и аболиционист Фредерик Дуглас считал, что необходимо переходить к активной политической борьбе. Возможно, Гаррисон и понимал, что одних слов во все обостряющейся обстановке уже недостаточно, но его глубокая религиозность, вера в Божью помощь не позволяли ему выступить с оружием в руках против рабовладельцев. «Я верю в ценность человеческой жизни во всех ситуациях. Поэтому я во имя Господа Бога лишаю оружия Джона Брауна и каждого раба на Юге. Но я и не останавливаю их. Потому что, если бы я сделал это, я был бы чудовищем», – заявлял он 2 декабря 1859 г. в своей речи «Джон Браун и принципы непротивления» [Гаррисон 1859].

В своих статьях и речах Гаррисон неоднократно уповал на Бога и его помощь в этой неравной и жестокой борьбе против системы рабства. Об этом он заявил уже в своей первой редакционной статье «К публике», которую завершил стихотворением, где говорит о том, что, пока течет кровь в его жилах, пока не разомкнутся цепи на руках рабов, пока притеснение не будет уничтожено, он будет бороться против рабства: «*Такую клятву я даю* – ТАК ПОМОГИ МНЕ БОГ» [Гаррисон 1831].

Неизменным оставалось и отношение Гаррисона к Конституции США, которая, по его мнению, узаконила рабство и приравняла невольников к диким животным. В 1832 г. в статье «По поводу Конституции и объединения» он писал, что американская Конституция – «самое кровавое и вызывающее по отношению к небесам соглашение, когда-либо созданное людьми для продолжения и защиты системы ужасающего зверства, когда-либо существовавшего на планете» [Гаррисон 1832]. А в 1854 г. Гаррисон заявил, что закон, который признает раба движимым имуществом, должен быть уничтожен. Здесь он идет до конца и не ограничивается лишь резкими высказываниями: в том же 1854 г. в знак протеста Гаррисон публично сжигает Конституцию под одобрительные крики толпы.

В период Гражданской войны (1861–1865) Гаррисон выступил на страницах «Либерейтор» с поддержкой политики Авраама Линкольна, победившего на президентских выборах в 1861 г. 20 мая 1864 г. Гаррисон произнес речь «Защита Линкольна», которая, как и большинство других его речей, была опубликована в «Либерейтор». В этой речи редактор «Либерейтор» признавал заслуги Линкольна, который «выразил свое серьезное желание полной отмены рабства», «признал храбрость и гражданские права цветного населения страны», «вооружил более ста тысяч из них и призвал под свой флаг». Гаррисон заявил, что в преддверии кульминации борьбы против рабства, когда цель уже почти достигнута, он не желает резко высказываться против Авраама Линкольна [Гаррисон 1864].

В 1865 г., с окончанием Гражданской войны, в результате которой была принята XIII поправка к Конституции, отменившая рабство в США, и после тридцатипятилетней борьбы против рабства У.Л.Гаррисон завершил издание газеты «Либерейтор», заявив, что его аболиционистская миссия завершена. В свое время первый номер «Либерейтор» открывался стихотворением Гаррисона. И последний, от 22 декабря 1865 г., завершился стихотворением Уильяма Ллойда Гаррисона «Дух свободы», исполненным торжественного пафоса.

У.Л.Гаррисон был необычайно смелым, бесстрашным человеком, искренне преданным идее немедленного освобождения рабов и предоставления им всех гражданских прав. Но все-таки и его душу терзал один страх. На протяжении всего существования газеты «Либерейтор» он боялся не грубых слов критиков, не жестокости тех, кто ему угрожал, не тюремного заключения. Нет, самым главным страхом для него было то, что он может не быть услышан. К счастью, его страх был напрасным: его пламенные статьи и речи проникли в сердца людей, его меткое острое слово пронзило врагов. Он добился своего, не отступив ни на дюйм, как и обещал в самом начале издания «Либерейтор».

Список литературы

Fauchald N. William Lloyd Garrison : abolitionist and journalist. http://books.google.com/books?id=333-xOs9cFoC&printsec=frontcover.

Garrison W.L. Defense of Lincoln [Electronic resource] // The Liberator. May 20, 1864. http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=566.

Garrison W.L. John Brown and the principle of non-resistance // The Liberator. December 16, 1859. http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=569.

Garrison W.L. On the Constitution and the Union // The Liberator. December 29, 1832. http://fair-use.org/the-liberator/1832/12/29/on-the-constitution-and-the-union.html.

Garrison W.L. To the public // The Liberator. January 1, 1831. http://www.sewanee.edu/faculty/Willis/Civil_War/documents/Liberator.html.

Garrison W.L. Truisms // The Liberator. January 8, 1831.http://fair-use.org/the-liberator/1831/01/08/truisms

О.Л.Данилова (Татарстан, Лениногорск)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ ОЧЕРКОВОГО ЖАНРА (НА МАТЕРИАЛЕ ОЧЕРКОВ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА И Д.И.СТАХЕЕВА)

Трудность в определении термина «очерк» заключается в специфике функционирования произведений этого жанра в XIX и в XX вв. Во 2-ой половине XIX в. жанр этот существовал как свободная

форма, способная синтезировать в себе элементы разных жанровых форм. И это неудивительно – литераторы различных художественных предпочтений и направлений пробовали себя в этом жанре (Тургенев, Некрасов, Белинский, Добролюбов, Решетников, Григорович и др.), они «обновляли или разрушали привычные жанровые формы и сюжетные построения» [История 1971: 52], обогащали очерк новыми темами и героями. Эта творческая свобода привела к усложнению самой художественной формы очерка.

В 20–40-е гг. XX в. происходит трансформация очерковой формы, когда очерк начинает осознаваться как произведение, в котором «преобладал интерес к голому факту» [Глушков 1966: 518], что было связано с историческими реалиями. Закономерно, что с середины 50-х гг. XX в. начались дискуссии по поводу классификации очерков и определения их основополагающей жанровой черты. В академических изданиях (КЛЭ) предлагается разделять очерки на «документальные» (или «публицистические») и «художественные» (Глушков Н.И. предложил поменять это название на «беллетристические»). Уязвимость этой классификации заключается в том, что, во-первых, «границы между документальным и художественным очерками нет. Нередко очеркисты, наряду с документальными образами, вводят в произведения вымышленных персонажей» [Глушков 1966: 28]. Во-вторых, данная классификация априори отказывает документальным очеркам в «художественности». В-третьих, пользоваться данной классификацией возможно (и то с большой натяжкой) лишь по отношению к очеркам XX в.

Другим важным поводом для научного спора явился вопрос о том, что признать главной жанрообразующей чертой очерка. В учебных пособиях «Теория литературы» (1960) В.Сорокина и «Введение в литературоведение» (1961) Г.Абрамовича в качестве определяющего свойства жанровой специфики очерка выдвигается документальность. Эта точка зрения оспаривается многими исследователями литературы (Н.Глушковым, Б.Удодовым, В.Богдановым и др.) В 5-м томе «Краткой литературной энциклопедии», изданном в 1968 г., находим: «Очерк – эпический по преимуществу прозаический жанр, в котором описательно-повествовательное изображение складывается в основном из наблюдения «рассказчика», составляющего композиционный центр произведения» [Краткая… 1968: 517]. Другое толкование дано классиком отечественного литературоведения Л.И.Тимофеевым: «очерк – один из видов эпической, повествовательной литературы, который отличается от других ее видов (роман, повесть, рассказ) тем, что в очерке более или менее точно изображаются события, происходившие в действительности…» [Тимофеев 1958: 97]. Нетрудно заметить, что в данных определениях основополагающей чертой очерка представлена достоверность изображения, тогда как документальность – свойство, скорее, потенциальное. Когда речь идет об очерках XIX в. «очевидны преимущества точки зрения тех исследователей, которые предлагают исходить в поисках определения очерка не из соотношения в нем фактов и домысла, а из характера изображаемого материала, своеобразия типизации жизни (Е.Журбина, А.Коган, С.Максимов и др.)» [Глушков 1966: 29]. В последние годы появилось новое осознание жанра очерка, обусловленное общей постмодернистской художественной и научной парадигмой. Так, в статье «Очерк о русском очерке» (в самом названии задана постмодернистская конгруэнтность текста и метатекста) известного современного литературоведа С.Ф.Дмитренко акцентируется внимание, прежде всего, на творческой свободе, которую даровал писателям XIX в. очерк как жанр: «Как знать, был бы так свободен молодой Лесков, если бы не решился писать свою гениальную «Леди Макбет Мценского уезда» как очерк? И скольких бы замечательных произведений мы бы не досчитались, если бы их авторы не раскрепостили себя от литературных канонов, назвавшись очеркистами, то есть авторами очерков» [Дмитренко 1998: 13].

Ранние произведения М.Е.Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки») и Д.И.Стахеева («Глухие места», «На память многим») подтверждают мысль о том, что очерковый жанр в XIX в. существовал как свободная художественная форма, неслучайно произведения из этих циклов называли то очерками, то рассказами. Однако, несмотря на «творческую свободу», которую получал в XIX в. писатель-очеркист, указанные произведения имеют ряд принципиальных «схождений»:

1. Аналогии в хронотопе и в субъектно-объектной организации произведений, связанных с тем, что местом действия является провинция;

3. Сюжетообразующими факторами в сборниках являются образ автора, наличие сквозных персонажей, устойчивых мотивов;

4. Своеобразие интерпретации темы народа, отражая мировоззренческие установки писателей, определяет метод изображения данной темы;

5. Сатирический пафос большинства очерков, составляющих эти сборники, обусловливает сходство средств типизации при изображении представителей определенного сословия (чиновничества у Щедрина, купечества у Стахеева);

6. В этих произведениях существование героев детерминируется социальной и индивидуальной психологией (в различных соотношениях);

7. Моделирование художественного мира очерков осуществляется путем включения в авторский текст реминисценций и традиционных речевых средств выразительности.

«Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина и «На память многим» и «Глухие места» Стахеева имеют тематику, связанную с определенной социальной группой (чиновничество у Щедрина, купечество у Стахеева). В названных произведениях в различных соотношениях представлены проблемные и нравоописательные очерки, способствующие воссозданию исторической действительности II половины XIX в. В «Губернских очерках» М.Е.Салтыкова-Щедрина и в сборниках Д.И.Стахеева присутствует стремление к широким обобщениям. Для очерков М.Е.Салтыкова-Щедрина и Д.И.Стахеева свойст-

венна диалогизированность, т.к. реалистическое произведение возникает как результат и выражение диалога между художником и действительностью, в котором обе стороны выступают на равных. Диалоги в очерках, отражая многообразные отношения героев с реальностью, активизируют читателя, включают его в определенный исторический контекст. В целом же «Губернские очерки» и «На память многим», «Глухие места» организованы свободной авторской мыслью, косвенно связанной с образом героя-повествователя, а зачастую и особенностями хронотопа.

Таким образом, анализ очерка как жанра синтетически многомерного, кроме традиционных определений (нравоописательный, проблемный) требует использования уточняющих дефиниций, например, «нравоописательный, провинциальный, социальный». В этом случае изначально предопределяется специфика хронотопа, предполагается своеобразие сюжетного плана, особенности моделирования художественных образов и т.д. Разработка системы уточняющих определений, на наш взгляд, очень важна и перспективна.

Список литературы

История русской литературы XIX века: в 2 т. М.: Просвещение, 1971. Т.II, Ч.2.

Глушков Н.И. Очерк в русской литературе. Ростов: Изд-во Ростовского университета, 1966.

Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энцикл., 1968. Т.5.

Тимофеев Л.И., Венгеров М.П. Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Изд-во Мин. просвещения РСФСР, 1958.

Дмитренко С.Ф. Очерк о русском очерке // Помяловский Н.Г. Очерки бурсы. М.: Олимп, 1998.

Е.А.Терновская (Тамбов)

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С.ЛЕСКОВА

Необычность жанров произведений Н.С.Лескова всегда привлекала к себе пристальное внимание, а их определение вызывало немало споров. Хотя сам писатель считал, что «жанр надо брать на одну мерку: искусен он или нет?», а если «тут проводить» направления, то «оно обратится в ярмо для искусства и удавит его» [Лесков 1958: 360]. Вместе с тем, безусловно, «надо *всем* писать, кто к чему влеком и в чем чувствует себя в силах выразить слово» [Лесков 1958: 315]. Возможно, именно поэтому «изумительный экспериментатор... ставивший себе большие воспитательные цели» постоянно «ищет, пробует свои силы в новых и новых жанрах, часть которых», как правило, «берет из «деловой» письменности, из литературы журнальной, газетной или научной прозы» [Лихачев 1987: 328]. И как результат появляются произведения, которым писатель дает уже свои жанровые определения: автобиографическая заметка, авторское признание, открытое письмо, фантастический рассказ, маленький фельетон, семейная хроника, картинки с натуры, библиографическая заметка, отрывки из юношеских воспоминаний, научная записка, рапсодия, спиритический случай и так далее.

В то же время Н.С.Лескова никак не оставляют сомнения: «Мне все кажется, что все, что я пишу, вовсе не то, что я хочу и могу написать – *могу*» [Лесков 1958: 335]. Писателю, несмотря на все его «литературные шатательства» очень хочется «понять себя и стать на» свою «дорогу» [Лесков 1958: 324]. И потому поиск новых литературных форм продолжается. Об этом наглядно свидетельствует его переписка.

Так, выбирая обозначение жанра очередного произведения, Лесков пишет А.А.Краевскому: «Усердно прошу Вас... не печатать “большое бел<летристическое> произведение”, а объявить прямо... *“Романическая хроника”* – “Чающие движения воды”, ибо это будет хроника, а не роман... Вещь у нас мало привычная, но зато поучимся» [Лесков 1958: 260]. А в письме Н.А.Любимову сообщает: «Передал Вам на Ваш просмотр и заключение мою небольшую рукопись: “Шпион. Эпизод из истории комического времени на Руси”» [Лесков 1958: 269]. Делится мыслями с А.Ф.Писемским: «Привезу... вещь вроде “Смеха и горя”, которая... будет состоять из ряда повестей одного жанра кривляк в семейной жизни... название этой шутке... “Блуждающие огни”» [Лесков 1958: 341-342]. Рассуждает с Ф.И.Буслаевым: «Говорил... с Иваном Сергеевичем Аксаковым, который хвалил меня за хронику “Захудалый род”, но говорил, что я напрасно избрал не общероманический прием, а писал мемуаром, от имени вымышленного лица... Я не совсем убедился доводами Ивана Сергеевича, но както “расстроился мыслями” от расширившегося взгляда на мемуарную форму вымышленного художественного произведения... форма эта мне кажется очень удобною: она живее... истовее рисовки сценами» [Лесков 1958: 451–452].

Действительно, многие произведения Н.С.Лескова, в том числе и его знаменитые рассказы о «праведниках», написаны в этом жанре. Яркий тому пример «Печерские антики», где, как в подлинных мемуарах, рассказ ведется от лица самого писателя, а его герои излагают не только отдельные события, но и целые главы. А в рассказе «Тупейный художник» Н.С.Лесков, прибегая к мемуарному жанру, использует воспоминания бывшей крепостной актрисы, которая является главным свидетелем событий. Этот рассказ-воспоминание от лица главного героя – один из самых любимых композиционных приемов писателя. Сам Лесков признавался: «Я очень люблю эту форму рассказа о том, что “было”» [Лесков 1958: 569]. Такая форма позволяла ему свободно излагать материал, легко переходить от одного эпизода к другому.

Вообще же характерной чертой рассказов о «праведниках» Н.С.Лескова является ослабленное сюжетно-композиционное построение, вследствие чего отдельные события слабо связаны между собой, но это компенсируется внутренней концентрацией на ярком образе рассказчика. В произведении на первый план выдвигается повествователь, что

© Е.А.Терновская, 2009

дает возможность автору свободно обращаться с сюжетом и нарушать жанровые традиции. Это подтверждает и письмо от первого июня 1877 г., в котором Н.С.Лесков писал Ф.И.Буслаеву о жанрах литературы: «Мне кажется, не только общего правила, но и преимущества одной манеры перед другою указать невозможно, так как тут многое зависит от субъективности автора... “наилучшая форма для каждого писателя та, с какою он лучше управляется”» [Лесков 1958: 452]. И даже десять лет спустя, когда Н.С.Лесков полностью сформировался как писатель и определил жанры своего творчества, мы можем увидеть его ясное суждение об этом: «Я думаю заодно с теми, кому кажется, что “все роды литературных произведений хороши, кроме скучного”. Я люблю вопросы живые и напоминания характерные, веские и поучительные. Терпеть не могу писать вещей, относящихся к разряду: “ни то ни сё”» [Лесков 1958: 351–352].

Важно заметить и то, что «во второй половине XIX в. Лесков был одним из немногих писателей, работавших в жанре новеллы» [Видуэцкая 1995: 25], принимающей у него вариант традиционной сказки или анекдота, воплощающего нестандартную ситуацию, в которой оказывается персонаж. Это необходимо автору, чтобы продемонстрировать стойкость характера своего героя-«праведника» с «его неустанным поиском истины» [Новикова 2003: 22]. Так, обстановка, в которую попадает главный герой рассказа «На краю света», столь для него удивительна, что при воспоминаниях об этом он называет ее не иначе, как «не лишенный интереса, анекдот» [Лесков 1957: 455]. А в рассказе «Человек на часах» все случившееся с часовым Постниковым настолько «трогательно и ужасно по своему значению», а «развязка дела так оригинальна», что автор определяет рассказ как «исторический анекдот, недурно характеризующий нравы» [Лесков 1958: 155] изображаемой эпохи.

Стоит отметить, что трагикомическая ситуация составляет основу сюжета многих лесковских рассказов. Сатира Н.С.Лескова имеет свои характерные черты. В произведениях 1870-х гг. в ней явно ощущается тяготение к юмору, веселой и ироничной насмешливости. Писатель еще не прибегает к гневному сарказму или злой иронии, осмеивая недостатки своих героев и окружающей их действительности. В шутливой форме Н.С.Лесков неординарно решал самые важные и сложные вопросы. В его сатире чувствовался мягкий комизм и добрый смех, который был очень близок народному юмору. Так, например, эпизод в рассказе «Однодум» с перепачканными краской белыми рейтузами Рыжова – это добрая шутка самого писателя, который использовал ее для того, чтобы показать, как простые житейские казусы способны внести не только смятение в самые значительные моменты жизни, но и снизить величественность и серьезность происходящего. Сатирические же произведения Н.С.Лескова 1880-х гг. претерпели значительные изменения. В них лесковский смех при изображении социальных проблем становился все жестче, а сатира – беспощадней.

Известно также, что самым излюбленным жанром у писателя был жанр жития. Автор считал, что «жития выводят “красоту”» [Лесков 1984: 38], причем под словом «красота» Н.С.Лесков понимал не просто то, что антонимично безобразному. Для него красота – это все уникальное, совершенное, что было создано руками, умом и сердцем русских людей. И, исходя из этого, Н.С.Лесков ставит первозадачу перед русской литературой: «Искусство же должно и даже обязано сберечь, сколь возможно, все черты народной “красоты”» [Лесков 1984: 38]. А сберегателями народного достижения художник видит своих героев-«праведников», поэтому их жизнь и деятельность описываются в духе жанра жития, ибо только они, по мнению автора, являются характерными для «описаний жизни «красивых душ»» [Лесков 1984: 38].

Однако нередко и высокое начало характерное для образов «праведников», позволяющее сопоставлять их с житиями святых, как бы сливается у Лескова с анекдотичным. Например, рассказ о Рыжове («Однодум») поначалу напоминает житие, но затем необходимый в житиях подвиг заменен поступком, больше похожим на анекдот о том, как подчиненный фамильярно обошелся с надменным начальством.

Итак, писатель неоднократно подчеркивал свое свободное отношение к форме произведения, подтверждая жизненную достоверность сюжета и занимательность описываемых событий. Рассказывая читателям о событиях, Н.С.Лесков стремился выделить в них самое главное, неоднократно замечая, что «списано все с натуры» [Лесков 1958: 567] для того, чтобы показать «явления, по которым видно время и веяние жизненных направлений» [Лесков 1958: 569]. При этом писатель часто разрушал жанровую форму своих произведений, как бы уводя их от традиционной, довольно широко известной в литературе. Но, как ни странно, отказ от «авторитетных и импозантных жанров» [Лихачев 1987: 337] и создание на первый взгляд «странных», никому неизвестных (например, пейзаж и жанр) новых литературных форм собственно и позволили Н.С.Лескову «стать в литературе новатором, ибо зарождение нового в литературе часто идет именно снизу – от второстепенных и полуделовых жанров, от прозы писем, от рассказов и разговоров, от приближения к обыденности и повседневности» [Лихачев 1987: 337].

Список литературы

Видуэцкая И.П. Об атмосфере художественного мира Лескова // Русская словесность. 1995. №6. С.25–28.

Лесков Н.С. На краю света // Собр. соч.: в 11 т. М.: Худ.лит., 1956–1958. Т.5.

Лесков Н.С. Человек на часах // Собр. соч.: в 11 т. М.: Худ.лит., 1956–1958. Т.8.

Лесков Н.С. Письма // Собр. соч.: в 11 т. М.: Худ.лит., 1956–1958. Т.10-11.

Лесков Н.С. О литературе и искусстве. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.

Лихачев Д.С. Особенности поэтики произведений Н.С.Лескова // Избранные работы: в 3 т. Л.: Худ.лит., 1987. Т.3.

Новикова А.А. Основы формирования религиозно-нравственной позиции Н.С.Лескова // Филологические науки. 2003. №3. С.21–29.

Л.В.Савелова (Ставрополь)

ПОЗДНЯЯ ПОВЕСТЬ Н.С.ЛЕСКОВА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Известно, что на протяжении своего творческого пути Лесков наиболее интенсивно работает средних и малых эпических жанрах, создавая, наряду с очерками и рассказами, и корпус повестей. Однако вопрос о том, как традиционная для русской литературы форма приобретает уникальные лесковские черты, несмотря на целый ряд содержательных исследований, вероятно, еще долго будет предметом обсуждения. При его решении важно не только обнаружение качеств, присущих всем повестям Н.С.Лескова, но и пристальное внимание к отдельным произведениям, взятым в последовательной проекции на соответствующий жанровый ряд. В этом плане «рапсодия» «Юдоль», написанная в последний период творческой деятельности писателя, «интегрировавший все важнейшие линии и направления литературного труда Лескова» [Новикова 2003: 26], достаточно выразительно характеризует процесс трансформации традиции в неповторимое художественное качество, являя образец оригинальной лесковской повести.

Первое, что обращает на себя внимание при сравнении «Юдоли» с ближайшим жанровым контекстом, – это полемическая заостренность по отношению к существующим жанровым дефинициям. Д.С.Лихачев отмечал, что, давая своим произведениям необычные подзаголовки, Лесков реализует целый ряд творческих установок, организующих читательские восприятие. В данном случае необычное для литературы «уточняющее определение» [Лихачев 1997: 10] «рапсодия» не только призывает читателя к сотворчеству, но и как бы предвосхищает художественное целое, указывая на его синкретичный характер, настраивая на свойственное музыке первенство интуитивно постигаемого, невербального содержания. Будучи ключевой для понимания смысла текста пара «Юдоль» – «рапсодия» выступает как сложно сформулированное название, концентрирующее на минимальном пространстве важнейшие для автора идеи и понятия. Существительное «юдоль» в словаре В.И.Даля фигурирует в двух значениях, но в паре с «уточняющим определением» «рапсодия» (музыкальное произведение на темы народных песен, эпических сказаний) способно выступать только в том, которое ориентирует на народное мироощущение: «земля наша, мир поднебесный…мир горя, забот, сует» [Даль 1955: 667]. Привлекая эпистолярное наследие писателя, можно сформулировать смысл названия словами самого Лескова: «Жизнь… как она является в нашем представлении» [В мире Лескова 1983: 331]. Содержание и структура произведения заданы «открыванием» такой жизни и ее основ (природных, социально-исторических, социально-родовых, онтологических), о чем свидетельствуют финальные высказывания: «Голодный год прошел: злаки взошли, и люди и животные стали сыты…»; «Пошла опять знакомая струя, но эти звуки, долетавшие в нашу детскую, мне уже не были милы. Я уже рассуждал, что это за «дид», что за «Ладо»? Зачем одни хотят вытоптать то, что «посеяли» другие? Я был тронут с старого места…Я ощущал *голод* ума, и мне были милы те звуки, которые я слышал, когда тетя и Гильдегарда пели, глядя на звездное небо, давшее им «зрение», при котором можно все простить и все в себе и в других успокоить» [Лесков 1958: 313].

Так уже названием определяется особый охват в изображении героя и мира: человек и его «ближайшее жизненное пространство» (между общими условиями социально-исторического бытия и отдельным индивидуумом) – то, что характерно именно для повести.

Специфика художественной задачи определила структуру сюжета. Предметом изображения его ретроспективной части становятся события «голодного (1840) года», охватывающие «Орловский, Мценский и Малоархангельский уезды» [Лесков 1958:219] и подающиеся «со слов» самих участников, а также сам повествователь как непосредственный свидетель некоторых событий, его духовный опыт. Можно говорить о двойном сюжетном содержании произведения, складывающимся из социально-бытового сюжета повседневной жизни и внутреннего, духовного сюжета повествователя. Предметом изображения в обоих случаях становится «пограничная» ситуация «жизнь перед лицом смерти».

Конкретно-исторический план сюжета повести построен по кумулятивному типу и нацелен (в согласии с жанровым каноном) на изображение таких событий прошлого, которые тесно связаны с животрепещущими фактами современности. Эффект документальности и достоверности, создаваемый мемуарной формой повествования, придает повести очерковый характер. Выраженное очерково-публицистическое начало первой главы позволяет развернуть современный контекст, ввести точку зрения, корреспондирующую с читательской, максимально приблизить далекие события, придать им актуальную социальную значимость, социально-исторически мотивировать. Однако ретроспективная часть начинается с ситуации, имеющей иные, иррациональные основания – незначительного факта, которому предается огромное значение – старухи и Аграфена видят «сны», предвещающие голод. Затем люди «были окончательно обескуражены… тем, что у них в приходе «баба в елтарь вскочила»… и тем, что после этого пришлось сеять без просфир… и предчувствия, что год предстоит «голодный» стали переходить в уверенность». Сразу намечаются ближайшие последствия: «…ахнуло и все приходское христианство, и были такие мнения, что бабу-дулебу надлежит убить» [Лесков 1958: 225], но она, к счастью, вовремя сбежала.

Так, уже в первой ситуации причина событий оказывается глубже заявленных социально-

© Л.В.Савелова, 2009

исторических мотивировок: переход границ «человеческого» («пре-ступление») едва не произошел не вследствие отсутствия общественной помощи людям, «избывавшим от глада» [Лесков 1958: 218], а в силу действия определенных представлений. Причина оказывается в самих людях, в «голоде души» [Лесков 1958: 295]. Преддверие смерти только обнажает этот голод, «высвечивая» отношение героев к действительности: сама жизнь становится конкретным сроком, а смерть оказывается неизбежной уже сейчас, что и определяет в дальнейшем череду событий, ужасных в своей «простоте». «События голодного года» первоначально выступают в качестве явления исторически конкретного, но, как выясняется в течение сюжета, на самом деле жизнь поместья в «голодный год» практически ничем не отличалась от прочих: «С виду даже, пожалуй, не заметно было, что люди переживают особенное страдание: жизнь в крестьянских избах плелась почти такая же безотрадная, как и всегда…зимняя картина в орловской деревне никогда не была другою…» [Лесков 1958: 239]. Так исторически конкретные события в одном из орловских поместий теряют экстраординарный характер, а затем и свою конкретность, переходя в план истории человечества и общефилософский. На данное понимание ориентирует уже эпиграф из Книги пророка Варуха, предпосланный повести: «Совеща бог смиритися горе и юдолиям исполнитися в равень земную» [Лесков 1958: 218]. Эта строка из апокрифического апокалипсиса получает развитие в тексте посредством сложнейшей мотивной структуры (мотивы сна-пробуждения, слепоты (обмана)-прозрения) и повторяется еще раз в 18 главе: тетя Полли как бы «договаривает» его до конца фразы: «… и лев ляжет рядом с ягненком и не завредит ему» [Лесков 1958: 289]. Будучи наиболее сильной позицией в тексте, эпиграф определяет читательское восприятие дальнейших событий, включая их в христианскую этико-мировоззренческую систему и концепцию мировой истории. В этой связи задачей сюжета выступает обнаружение механизмов развертывания этой концепции в социальной жизни и судьбе отдельной личности. Так социально-нравственные вопросы оказываются в повести неотделимы от проблем причастности бытию, а идеи социально-исторического прогресса от христианской концепции мировой истории.

Определение «рапсодия» (в музыке – произведение свободной формы, состоящее из нескольких контрастных эпизодов) сказывается и на сюжетно-композиционном строении. Повествование заключено в двадцать шесть глав, которые могут быть разбиты на три смысловые группы. Каждая группа включает в себе какое-то отдельное событие, у неё свой автономный сюжет. Первая группа объединяет главы, рассказывающие о физическом голоде (1-14). Н.С.Лесков показывает в них хронику человеческой смерти: ее этапы, деформацию сознания, психики, ее типологию в отдельных человеческих судьбах. События «голодного года» завершаются «страшной грозой», спалившей «Кромсаев дом» и «оживляющей» воздух. Это место определяет начало разворота кумулятивной цепочки в обратном направлении. Первое деяние добра совершает Кромсай («Кромсай … пришел в такой ужас, что сейчас же стал жертвовать этот слиток на церковь…» [Лесков 1958: 279]), за ним следует ответное – прощение Кромсая церковью, затем все жители начинают входить «в общение с миром» [Там же], откуда и приезжает «успокоение и радости» в лице «тети» Полли и Гильдегарды.

Вторая группа знаменуется повторением эпиграфа, что вводит идею преображения души при «пробуждении» от «сна жизни». Эта часть повествует об истории любви-«сна» тети Полли и ее духовного пробуждения (14-25). Для Полли и ее подруги Гильдегарды «лучшие времена», когда «лев ляжет рядом с ягненком», достижимы только путем первоначального изменения состояния общества, а затем и его духовного уровня: «…теперь уж надо помогать одной низшей, грубой нужде. Лучше сделают когда-нибудь после другие…» [Лесков 1958: 295], тогда в каждом исчезнет «голод ума, сердца и души…» [Лесков 1958: 297]. В этом свете становится понятно, что освобождение от голода – лишь освобождение от физических страданий, а «пробуждение» от «сна» (и освобождение от смерти) у обитателей «юдоли» так и не произошло, хотя это возможно.

Третья группа (26 глава) призвана раскрыть путь, открывающий жизнь вечную, и посвящена двум эпизодам «духовного пробуждения»: повествователя и княгини Д*, в сопоставлении которых формируется итоговый смысл произведения. Пережив духовный «поворот», Д* оказывается лишь ослепленной светом («… ее лицо имело выражение совы, которую вдруг осветило солнце…»), поэтому так и остается воплощенным «голодом ума, сердца, чувств и всех понятий» [Лесков 1958: 308]. Повествователь же обретает новое видение мира, становится причастен единому и многому – бытию. Его духовный сюжет идет с самого начала параллельно бытовому, обнаруживает этапы самоопределения по отношению к миру и строится по типу сюжета «становления».

«Потеря» фиксируется как эмоциональный тон первой части, обнаруживающий себя в повторяющихся определениях «страшный», «ужасный», в высказываниях, несущих детское восприятие событий: «Тихая «смерточка» тихой Васенки тогда вдруг показалась мне страшным укором, вставшим против самых близких и дорогих мне людей…» [Лесков 1958: 214]; «…мы, дети, чувствовали что-то воде стыда… (…). В детских сердцах наших как будто раздавался голос бога, вопрошающего о брате…» [Лесков 1958: 241]. Пересечением индивидуального действия с состоянием мира в ситуации «перехода границы» миров в 20 главе повествователю открывается «необыкновенно полная радость», он обретает новое истинное понимание жизни, но не может навсегда соединится с единым и неделимым бытием, это лишь момент, «минута» [Лесков 1958: 299] «проникновения». Пережитое состояние знаменует внутренний катарсис героя и одновременно становится источником синкретичного эмоционального звучания финала, где трагизм соединяется с опти-

мизмом: в социальном мире «голод души» принимает характер всеобщий, но «пробудившемуся» от «сна жизни» герою уже «не были милы» «эти звуки», он «тронут с старого места» [Лесков 1958: 312], духовно воскрес. Таким образом, исторически-конкретное личное существование оказывается включенным в духовный опыт человеческих поколений, а концепция мировой истории организует индивидуальную судьбу. В этом контексте актуализируется авторское понимание смысла жизни любого человека.

«Пограничный» характер сюжета повести сказывается в специфике пространственно-временных композиций. Главным качеством хронотопа также становится его «пограничность», которая создается, во-первых, сознательным обнаружением «ограниченности» конкретно-исторического плана, доминирующего в ретроспективной части. По мере движения сюжета признаки смерти в этом пространстве нарастают, а время принимает двусмысленное значение – конкретно-историческое, но принявшее черты вечности (здесь за голодом наступает новый голод и оживление приходит всего лишь как «знакомая струя» – «опять» [Лесков 1958: 312]). Непереход мира в иное качество связан с неопределенностью направления временного вектора самих героев. Выход повествователя в иной, беспредельный и беспрерывный мир, во «внешнее» пространство усиливает звучание мотива сна-смерти во внутреннем, что в целом сообщает хронотопу конкретно-исторического плана сюжета значение небытия.

Синтез различных пространственно-временных пластов реализуется также через выявление сходства мировоззренческой позиции героев и сюжетных ситуаций с культурным контекстом. Это свидетельствует об усилении значения внетекстовой сферы как жанрообразующего средства повести Н.С.Лескова. Так, общая ситуация сюжетной линии Полли – Д* реминисцентна по отношению к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» и тексту Евангелия. Перед нами оказываются новая, в другое время живущая и вместе с тем вечная Титания (Д*, Полли), которая «обманывается» и «прозревает» так же, как и «несчасный Иуда из Кериота», предавший «кровь неповинную» [Лесков 1958: 307], и эту же кровь вновь и вновь предают обманывающиеся, терзающие и убивающие друг друга люди. Нескончаемая текучесть времени оказывается иллюзорна, обнаруживает «одновременность» событий сюжета и событий вечной истории. Окружение бытового пространства и «обыкновенных» героев универсальными, «вечными» образами приводит к ситуации, когда изображаемое в событийном сюжете бытовое пространство как бы чревато бытийной сферой. Выявляя, таким образом, онтологическое в конкретно-историческом, демонстрируя читателю «большие идеи» в повседневности, Н.С.Лесков не просто возводит образы собственных героев к архетипическим первообразам, а события к первособытиям, но и достигает эпической масштабности, многоплановости изображения. При этом «ближайшее окружение» – жанровая «микросреда» героя растет и дифференцируется, что свидетельствует о наличии романического начала в структуре повести (наряду с очерковым).

Таким образом, повесть Лескова рождается на границе: на границе изображения жизни земной и жизни вечной, на границе пространств и миропониманий, в конечном итоге – на границе жанров. Основным фактором ее жанрового своеобразия становится трансформация типологической жанровой проблематики, проходившая по пути усиления онтологического звучания социального (конкретно-исторического) содержания и определившая «пограничные» качества таких элементов жанровой структуры, как сюжет и хронотоп («пограничность» может быть прослежена и в нарративе повести), что в целом позволяет констатировать формирование в творчестве писателя оригинальной концепции жанра.

Список литературы

Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М., 1958. Т. 9.

Ахматова Е.Н. Мое знакомство с Н.С.Лесковым // В мире Лескова: сб. ст. М., 1983.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.IV. М., 1955.

Лихачев Д.С. Слово о Лескове // Литературное наследство. Т. 101: Неизданный Лесков: в 2. Кн. М., 1997. Кн I. С. 9–18.

В.О.Возмилкина (Екатеринбург)

«БЫТЬ МУЖЧИНОЙ ВУЛЬГАРНО», ИЛИ ГЕНДЕРНЫЕ ГРАНИЦЫ КОММЕНТИРОВАНИЯ РОМАНА Э.ГАСКЕЛЛ «КРЭНФОРД»

В последние годы в круг наук, связанных с гендерными исследованиями, все активнее вовлекаются не только социальные, экономические, философские науки, но и культурология, лингвистика и литературоведение. Гендерный подход в литературоведении – перспективная область исследований. Предметом этого вида критики является *гендер*, который выступает не в качестве биологического пола, а как совокупность социальных репрезентаций, «культурная маска пола» [Охотникова 2002: 270] в границах тех или иных социокультурных представлений, закрепившихся в обществе. В соответствии с данным подходом гендер рассматривается как важный концепт литературы и предстает как измерение социальных моделей поведения, укоренившихся в конкретном социуме.

Основа изучения *феминности* классической зарубежной литературы XIX в. (на примере произведений женщин-писательниц) заложена англо-американскими и французскими авторами-теоретиками XX в.: С.Корнийон «Образы женщин в литературе: феминистические точки зрения» (1972), Э.Моэрс «Литературная женщина» (1976), Э.Шоултер «Их собственная литература: Британские женщины-писатели от Бронте до Лессинг» (1977), С.Гилберт и С.Губар «Безумная на

© В.О.Возмилкина, 2009

чердаке» (1979) и другими. В настоящей работе мы, прежде всего, опираемся на книгу Т.Мой «Сексуальная текстовая политика» (1985), которая освещает популярные западные феминистические подходы к проблеме существования *собственно женской* литературы. Большинство феминистских критиков заняты утверждением специфически женского читательского опыта, которому приходится, по их представлению, преодолевать в самом себе навязанные ему традиционные культурные стереотипы мужского сознания и, следовательно, мужского восприятия. Как пишет А.Колодны, «решающим здесь является тот факт, что чтение – это воспитуемая деятельность, и, как многие другие интерпретативные стратегии в нашем искусстве, она неизбежно сексуально закодирована и предопределена половыми различиями» [Философский словарь]. В частности, «М.Адамс, анализируя роман “Джейн Эйр” Ш.Бронте, отмечает, что для критиков-женщин новая ориентация заключается не в том, чтобы обращать особое внимание на проблемы героя, к которым критики-мужчины оказались “необыкновенно чувствительны”, но скорее на саму Джейн и на те особые обстоятельства, в которых она очутилась: «Перечитывая “Джейн Эйр”, я неизбежно приходила к чисто женским вопросам, под которыми я подразумеваю общественное и экономическое положение зависимости женщины в браке, ограниченный выбор возможностей, доступный Джейн как следствие ее образования и энергии, ее потребность любить и быть любимой, ощущать себя полезной и нужной. Эти стремления героини, двойственное отношение к ним повествовательницы и конфликты между ними – вот настоящие вопросы, поднимаемые самим романом»» [Философский словарь]. Эта сексуальная закодированность заключается прежде всего в том, что в женщине с детства воспитываются мужской взгляд на мир, мужское сознание, от которого, естественно, как пишет Шоуолтер, женщины должны отрешиться, несмотря на то, что от них ожидают, что они будут идентифицировать себя с мужским опытом и перспективой, которая представляется как общечеловеческая. Таким образом, задача женской критики данного типа состоит в том, чтобы научить женщину читать как женщина. В основном эта задача сводится, по мнению исследователей, к переосмыслению роли и значения женских характеров и образов. В этом аспекте гендерный анализ текста способен оживить текст, вдохнуть в него новый смысл. Насколько продуктивным окажется рассмотрение художественного произведения с точки зрения его *феминной* насыщенности и предстоит нам выяснить.

Говоря о феномене женского письма, Э.Шоултер в своей книге «Их собственная литература» выделяет три стадии его развития: *женственную* (слепое подражание традиционному канону, заданному авторами-мужчинами), *феминистическую* (протест против этого канона) и непосредственно *женскую* (создание своего *феминного* начала в литературе) [Мой 2004: 12]. Феминистская критика отмечает, таким образом, стадиальное движение западной литературы XIX в. с точки зрения приятия идеи *собственно* женской литературы. Однако актуальным остается вопрос о возможности переходных этапов в творчестве писательниц, совмещающих в себе несколько форм выражения *женского* начала в тексте. В романе Э.Гаскелл «Крэнфорд» (1953), к примеру, система женских образов весьма неоднородна с позиции выражения женственности, феминизма и собственно феминности. Что примечательно, в тексте представлены все три формы: женственная – в аспекте течения жизни по привычке, феминистическая – ложная «эмансипе» или демонстрация «женской силы» и феминная – сотворение собственного мира. Таким образом, писательница проигрывает все возможные варианты решения женского вопроса. Говоря о столь продуктивном подходе к решению вопроса о женской литературе и собственно женского вопроса в творчестве отдельных писательниц, необходимо отметить актуальность использования сравнительного метода (в сопоставлении женских текстов с произведениями авторов-мужчин), который позволяет обнаружить своеобразие художественных произведений женщин-писательниц в контексте традиционно мужской литературы и женского литературного сообщества в целом. Уже феминистическая критика в лице С. де Бовуар утверждала необходимость диалога между писательницами, взаимного критического подхода, обогащающего и, несомненно, вытачивающего художественное мастерство авторов-женщин.

Книга Торил Мой «Сексуальная текстовая политика» (2004) освещает актуальные феминистические подходы к анализу женского текста. Рассуждая о природе возникновения женских произведений и их характеристиках, автор неизменно касается понятий, являющихся ключевыми для всей женской литературы: образы женщин в литературе, роль автора текста, женский стиль письма, проблема женского авторства, особенности языка женской литературы и, как следствие, наличие или отсутствие истории *собственно* женской литературы. В нашей работе предпринята попытка дать характеристику романа английской писательницы XIX в. Э.Гаскелл «Крэнфорд» в гендерном аспекте, ведь помимо женского авторства текст представляет собой историю жизни «современных амазонок», написанную от лица одной из них. Использование гендерного подхода при изучении творчества Э.Гаскелл носит весьма экспериментальный характер с учетом традиционного взгляда на личность автора и его произведения как летопись жизни индустриального общества [Аникст 1956: 270]. Однако «женская литературная традиция, – по замечанию Э.Шоултер, – вытекает из особенностей взаимоотношений между писательницами и обществом, которые находятся в постоянном развитии» [Мой 2004: 10]. По мнению исследователя, общество, а не биология формирует иное литературное восприятие мира. Здесь будет

уместно напомнить об отличии терминов «пол» (биологическая категория) и «гендер» как социальная константа. В романе Э.Гаскелл «Крэнфорд» женское триединство (автор – герой-рассказчик – дамское общество) изначально заостряет проблему *женской* судьбы.

Провинциальный городок Крэнфорд примечателен не только особыми обычаями, но главным образом тем, кто эти обычаи устанавливает и свято исполняет. Историю города творят женщины: «Какова бы ни была судьба мужей, в Крэнфорде их не видно» [Гаскелл 2004: 11]. Все внимание автора посвящено исследованию женской души. Нарочитая самость героинь не раз подчеркивается на страницах романа: «Мужчина в доме очень мешает!» – как-то замечает одна из дам. Автор будто бы испытывает идеалы современности на прочность. Среди них – идея феминизма. Мать семейства, счастливая жена, Гаскелл откровенно иронизирует над нетерпимостью своих героинь к противоположному полу и, желая не нарушить их тихую жизнь, окружает представителями сильной половины человечества в виде «ручных, домашних» [Гаскелл 2004: 14] мужчин: капитана Брауна, «дружка» Джема. Однако очень скоро дамы меняют свое отношение к ним: храбростью и порядочностью «ручные» мужчины заслуживают их терпение и даже уважение. Например, капитан Браун трагически погибает, спасая девочку, а Джем оказывает большую услугу мисс Мэтти, приглашая к себе в дом в непростое для нее время. Любопытно, как тонко Гаскелл анализирует роль мужчины и женщины в обществе. В своем романе она отводит дамам мужские роли, а мужчины, в свою очередь, довольствуются незавидным положением «женщины». Они лишены права голоса. Их роль сводится к исполнению обязанностей, накладываемых их зависимым положением. Как искренни благие деяния мужчин и сколько времени им требуется, чтобы доказать свое право на достойное к себе отношение, в то время, как идеалы «амазонок» являются незыблемыми и не подвергаются критике. Атмосфера безусловной солидарности, царящая в дамском обществе, обращает внимание читателя на авторитет мужчины в современном мире, обоснованность которого, однако, можно оспорить (история с разорением уважаемого банка). Подмена ролей позволяет Э.Гаскелл прийти к правде путем «от обратного». Читателя смущает неестественная демонстрация маскулинной силы женскими образами (миссис Джеймисон) и смятенная жалкость мужских персонажей. Автор намеренно разрушает «патриархатное бинарное мышление» [Мой 2004: 15]. Получается, что в ситуации безвластной инстанции оказывается мужчина. При этом данный порядок вещей воспринимается героями как вполне естественный. Некоторые образы в романе, однако, являются не столь однозначными. Вспомним пропавшего много лет назад брата мисс Мэтти сэра Питера. С ранней юности он эпатирует все семейство и округу с единственной целью: обратить внимание крэнфордских обывателей на их жизнеустройство. Его противоестественность остро чувствуется мальчиком. Он страстно желает жить, проявлять свою отвагу, путешествовать, любить, но мирок Крэнфорда не приветствует мужскую инициативность. По-детски язвительно, но при этом с не меньшим отчаянием, он является жителям городка и своему отцу в шутку беременной сестрой Деборой, как бы демонстрируя истинное предназначение женщины: «Питер побелел и стоял под градом ударов <отца> неподвижно, точно статуя» [Гаскелл 2004: 58]. После этого прилюдного унижения и человеческого достоинства, и непонятых толпой идеалов Питер исчезает. В финале романа он приезжает к одинокой мисс Мэтти, чтобы скоротать с нею старость: «Знаешь, малютка Мэтти, я готов был поклясться, что ты вот-вот выйдешь замуж. Если бы кто-нибудь сказал тогда, что ты так и останешься старой девой, я бы расхохотался ему в лицо» [Гаскелл 2004: 145]. Опытный читатель, искренне недоумевая, возлагает надежду на своенравного м-ра Холбрука, знатока поэзии и старомодных обычаев. Однако воли последнего хватает лишь на поездку в Париж, после которой его настигает одинокая и бесславная смерть. Воля героев-мужчин скована, индивидуальность стерта. Не об этом ли мечтают новоявленные феминистки? Оказывается, нет. За сиюминутным восхищением собственной независимостью кроется понимание несостоятельности собственных идеалов. Так, героини категорично сначала и восторженно потом воспринимают свадьбу леди Гленмаер и врача м-ра Хоггинса. В этой связи надо констатировать, что, выбирая «подчеркнуто женское письмо», Гаскелл подвергает его критике. Автор ставит проблему принятия ложных социальных ролей, которые ориентируют неподготовленную психику женщины на новый стиль жизни с отрывом от всех прежних устоев. Результатом этого является неустроенная семейная жизнь многих персонажей романа как трагическое следствие ложно понятых ими социальных ролей. Крэнфордские «феминистки» на самом деле мечтают о тихом семейном счастье: Брак – «очень счастливое состояние…» [Гаскелл 2004: 104] Но идеалы времени диктуют иной стиль жизни. На фоне общественного подъема такими незначительными кажутся потери нескольких семей, однако, их истории – это часть истории всеобщей. Развенчивая абсолютизм современных реалий, Э.Гаскелл ратует за разумное их приятие. При этом реализация женской самости, к примеру, отнюдь не ограничивается в XIX в. детородной функцией, о чем свидетельствует плодотворная литературная деятельность самой писательницы. Вскрывая противоречивый характер современного ей жизнеустройства, Гаскелл, несомненно, отводит большую роль нравственным качествам личности как опоре бытия человека. Если мыслить категориями гендерного подхода, то можно сказать, что писательница развенчивает идею феминизма как противоборства мужской силе, но при этом ратует за феминность как свойство женщины мыслить с позиции активного социального субъекта, что,

безусловно, расширяет границы женского взгляда на мир и создает свое неповторимое *женское мировосприятие.* В этой связи интересным является образ одной из главных героинь – мисс Мэтти. Ее жизненным кредо становится самоотречение. С точки зрения С.Гилберт и С.Губар, она должна бы являть собой модель «вечной женственности» [Мой 2004: 81], идеальной женщины, пассивной и покорной. Действительно, жизнь героини могла сложиться иначе, но обстоятельства подавили ее, не позволили ее воле раскрыться. По мнению исследователей, такая позиция – это отказ от себя, это смерть: «В сущности, идеал созерцательной чистоты ассоциируется и с небесами, и с могилой одновременно» [Мой 2004: 82]. Думается, данный образ нельзя подвергать столь односторонней характеристике. Следует предположить, что в оппозиции с «высокородной» мисс Дженкинс первая представляется абсолютно *женственным* созданием с точки зрения воплощения всех черт, которые приписывает общество идеальной женщине. Мисс Дженкинс же, наоборот, кажется *неженственной* и *ненормальной.* Она не соответствует заявленным стандартам. Характер героини налицо: «…наследница многочисленных рукописных проповедей, и в любом упоминании о книгах видела брошенный ей вызов» [Гаскелл 2004: 17]. Обладая обостренным чувством собственного достоинства, она до последнего стоит на своем при очевидной слабости своих аргументов. Организовав свою жизнь, мисс Дженкинс, кажется, блаженствует. Используя прием контраста, Э.Гаскелл обозначает противоречие в характере героини. Ненавидя «дружков», она представляет собой худшее их подобие. При этом более деятельной натурой является именно женственная мисс Мэтти. Вспомним, как, потеряв все свои сбережения, она организует небольшой бизнес по продаже чая и сластей, который, кстати, приносит ей прибыль: «Количество чая, проданного за первые два дня, превзошли самые радужные надежды…» [Гаскелл 2004: 137]. В трудный период жизни героиня открывает себя в новом качестве. Смелый социальный выбор (из домохозяйки в предприниматели) обусловлен нежеланием женщины ждать благоприятного стечения обстоятельств. Гендерный анализ романа позволяет нам, таким образом, расширить представление об образах романа «Крэнфорд» и объяснить поступки героинь с точки зрения воплощения в них женского, феминистического и феминного начал. Однако при использовании только данного вида анализа есть опасность «приземлить» женские образы, сделать зависимыми от внешних обстоятельств, лишив тем самым экзистенциальной смысловой нагрузки (смысл бытия человека вообще). Нам кажется уместным *дополнять* характеристику персонажей аспектами гендерного подхода, но не сводить к нему полностью. Это, безусловно, расширит возможности литературоведческого анализа текста, наполнив его философским феминистическим содержанием, столь актуальным в наши дни.

Говоря об актуальности подходов феминистической критики, нельзя не подчеркнуть ее ориентацию на женское письмо как что-то уникальное. А.Колодны выделяет несколько типичных приемов женского письма, среди которых наибольшую важность имеют «рефлексивное восприятие» и «инверсия» [Мой 2004: 13]. По-видимому, и в романе «Крэнфорд» Э.Гаскелл отводит читателю роль рефлексирующего субъекта. А посредником между автором и читателем выступает образ героя-рассказчика – Мэри Смит. «Эмансипе» из Драмбла, Мэри Смит детские годы проводит в милом сердцу городке и вновь рада вернуться сюда по первому зову подруг. Именно она является и участником действия, и сторонним его наблюдателем, суммирующим опыт «амазонок». Если бы не ее остроумные и тонкие комментарии, преисполненные знанием особенностей современной автору действительности, то текст вполне мог бы прочитываться в русле «усадебного романа», не выходя за рамки «истории одной семьи». Однако Гаскелл заявляет, что пишет «историю английской домашней жизни», что значительно больше ориентирует читателя на масштабность восприятия затронутых в романе проблем. Образ Мэри Смит, во многом автобиографический, призван осветить результаты общественного движения. И семейные отношения в этом случае выступают в роли индикатора правильности выбранного обществом курса. Будучи едва ли не рупором авторских идей, Мэри Смит – такая же «эмансипе», как мисс Мэтти – «идеальная жена». Ей свойственны, как и всем крэнфордским дамам, милые странности (достаточно вспомнить страсть к собиранию всевозможных веревочек), благодаря которым смех Гаскелл распространяется на близких автору персонажей. При этом писательница далека от морализаторства, оставляя читателю возможность для дальнейших раздумий. Ирония Гаскелл очевидна. Писательница ставит под сомнение ценность популярных идеалов женскости для самой женщины.

Э.Гаскелл в романе «Крэнфорд» использует особую *женскую стратегию* создания текста, основанную на принципах деконструирования и видоизменения. По наблюдениям Гилберт и Губар, английские писательницы XIX в. создавали произведения, чье внешнее оформление «скрывает или затуманивает более глубинные, менее доступные (и менее социально допустимые) уровни смысла» [Мой 2004: 87]. Как отмечают исследователи, таким образом писательницы добились истинно женской власти в литературе, приспособившись к патриархатным литературным канонам и, одновременно, ниспровергая их. Мы не считаем, что эта установка является для Гаскелл принципиальной. Скорее, в романе «Крэнфорд» писательница демонстрирует несостоятельность этих устремлений и поверхностное понимание ими роли женщины в обществе.

Список литературы

Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956.

Гаскелл Э. Крэнфорд / пер. И. Гуровой. М., 2004.

Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе. Ч. 2. Иваново, 2002. С.270–273.

Мой Т. Сексуальная текстовая политика / пер. О.Липовской. М., 2004.

Философский словарь [Электрон. ресурс]// Мир словарей – Коллекция словарей и энциклопедий. mirslovarei.com/category-fil/FEMINIZM11911.html.

М.Ю.Фирстова (Пермь)

ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ И СУБЪЕКТ РЕЧИ В РОМАНАХ Э.ГАСКЕЛЛ «КРЭНФОРД» И «ПОКЛОННИКИ СИЛЬВИИ»

Одними из наиболее интересных вопросов литературоведения, на наш взгляд, являются вопросы об авторской позиции, субъекте или носителе речи в литературном произведении. В данной статье рассматриваются такие субъекты речи как повествователь и рассказчик в романах Э.Гаскелл “Cranford” (1853) и “Sylvia’s Lovers” (1863). Мы рассматриваем именно эти два романа писательницы, так как в них наиболее четко прослеживается различие в функциях, которыми наделяются в литературном произведении такие субъекты речи как повествователь и рассказчик.

Согласно точке зрения Н.Д.Тамарченко, теоретики литературы выделяют несколько главных, ведущих субъектов речи в литературном произведении: рассказчика, повествователя и автора (образ автора), а также несколько основных повествовательных форм. Это, в первую очередь, повествование от первого лица, где субъектом речи может быть рассказчик, который, как правило, является участником описываемых событий, он передает события как пережитые им самим. В повествовании от третьего лица субъектом речи может выступать повествователь, анонимный рассказчик, не вовлеченный в действия и события, разворачивающиеся в произведении. Наиболее четким и представляется противопоставление этих двух субъектов речи: рассказчика и повествователя. Повествователь – это тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц, анализирует внутреннее состояние героя и т.д., не будучи при этом ни участником событий, ни – объектом изображения для кого-либо из персонажей [Теория литературы 2004: 230]. Повествователь невидимо присутствует в жизни персонажей литературного произведения, обладая, как пишет Н.Д.Тамарченко, всеобъемлющим кругозором – как пространственным, так и временным. Это позволяет ему «перемещаться» в пространстве, описывая события, происходящие с героями, находящимися в разных точках мира в один и тот же момент времени.

Примеров тому не мало в рассматриваемом произведении «Поклонники Сильвии». Одна из героинь романа – Хестер Роуз – испытывает нестерпимую головную боль от грохота и шума волн, разбивающихся о берег на северо-востоке Англии. И в этот же момент нестерпимый грохот и гром, только на сей раз от барабанов, раздается в г.Акка на побережье Средиземного моря, где союзные английские и турецкие войска сражаются с французами. В этом сражении принимают участие Филипп Хепберн и Чарли Кинрэйд – два героя произведения. Приведем еще один пример широты пространственного кругозора повествователя. Чарли пытается разыскать Филиппа, спасшего ему жизнь, но все его попытки тщетны, так как он не знает того, что «знает» повествователь: Филипп записался в армию под вымышленным именем Стивена Фримена. Повествователь рассказывает о том, что происходит с этими героями: он одновременно «находится» и в каюте у постели капитана Чарли Кинрэйда с его врачом и суеверным слугой-матросом, предположившим, что капитана спас призрак, и в трюме у постели матроса Стивена Фримена. Наиболее яркий пример такого «всеведения» повествователя – это знание того, что, вернувшись на родину, искалеченный и обезображенный, Филипп живет недалеко от своей любимой жены Сильвии и ребенка, даже и не подозревающих об этом.

Сделаем небольшое отступление от рассматриваемого вопроса: подобный поворот сюжета характерен для сказки, легенды, народного эпоса. В романе содержится прямое указание на литературный источник подобного рода. Филипп, будучи абсолютно потерянным по возвращении на родину, «заимствует» вариант дальнейших своих действий из книги «Семь покровителей христианских народов», которая ему случайно попадает в руки. В этой книге рассказывается легенда об одном из сыновей св. Георгия, сэре Гае, графе Уорвике, который после совершения различных подвигов в стране неверных вернулся на родину и жил тайно в пещере, неподалеку от своей жены, принимал из ее рук милостыню, и послал за ней слугу только тогда, когда почувствовал приближение смерти, чтобы умереть у нее на руках. Дальнейший сюжет романа Гаскелл развивается по «выбранному» Филиппом сценарию.

Повествователь, приводя эту историю в романе, как бы забегает вперед во времени, рассказывая читателю о том, что ждет главных героев. Однако от этого интерес к развитию сюжета не ослабевает, так как взаимоотношения героев в романе намного более сложны, чем в книге «Семь покровителей христианских народов». Находясь, как пишет Н.Д.Тамарченко, «на границе» вымышленной действительности, повествователь способен передвигаться во времени, увлекая за собой читателя. Он заглядывает как в будущее героев, так и возвращается в их прошлое. Такое перемещение читателя повествователем во времени очень часто присутствует в анализируемом произведении, когда речь идет о главной героине романа.

В целом для романа Гаскелл «Поклонники Сильвии» характерно стремление автора к некоему объективному описанию событий, что достигается за счет такого субъекта изображения, как повествователь. Хотя иногда авторское сознание опирается на

© М.Ю.Фирстова, 2009

чье-нибудь иное индивидуальное сознание, например, какого-либо персонажа. В романе «Поклонники Сильвии» это, как правило, второстепенные персонажи или даже случайные лица, которые только раз появляются в произведении. Например, владелица таверны: она сообщает о возвращении Чарли Кинрэйда в город Монкшейвен, где разворачиваются основные события романа, описывает, какой он храбрый блестящий офицер, в шикарной форме, как много он добился, служа на флоте. Подобная косвенная характеристика почти всегда поверхностна, она лишена той глубины, которая присуща характеристике, предоставляемой повествователем. После сообщения второстепенного персонажа об изменениях в судьбе Кинрейда, происходит смена субъекта изображения, положение наблюдателя вновь занимает повествователь, который здесь обнаруживает себя в идейно-эмоциональной точке зрения. Повествователь сообщает читателю мысли Филиппа, его чувства, его недовольство своим внешним видом. Перед читателем возникает портрет главного героя, он видит собственное отражение в зеркале – длинное, печальное, посеревшее от переживаний бледное лицо, сутулые, круглые плечи. На все это он смотрит с отвращением. Это отвращение к своему внешнему виду и самому себе вызвано чувством вины, которое он испытывает в отношении своей жены Сильвии и Чарли Кинрейда, ее бывшего возлюбленного. Филипп Хепберн скрыл от Сильвии тот факт, что Чарли Кинрейда насильно забрали в солдаты, буквально похитили, не передал ей его слова любви и преданности, которые тот прокричал, когда его силой увозили на корабль.

Повествователь более глубоко погружается в душевные переживания героев, чем это делает рассказчик. В анализируемом произведении этому способствует несобственно-прямая речь в форме внутреннего монолога. Например, внутренний монолог Филиппа, из которого мы узнаем о душевных переживаниях и страхах героя, совершившего неблаговидный поступок: “A murmur of applause and interest and rejoicing buzzed all around Philip. All this was publicly known about Kinraid, – and how much more? All Monkshaven might hear tomorrow – nay, today – of Philip’s treachery to the hero of the hour; how he had concealed his fate, and supplanted him in his love. Philip shrank from the burst of popular indignation which he knew must follow” [Gaskell 1880: 225].

Повествователь в романе Гаскелл анализирует причины поступков – значительных и не очень, совершаемых как главными героями, так и второстепенными персонажами. Очень часто подобный анализ приводит к обобщениям, которые произносит повествователь. В этот момент повествователь выражает мнения и убеждения автора-творца, реального человека (Элизабет Клегхорн Гаскелл) и высказывает ее точку зрения на причины поступков и мотивы поведения людей, принадлежащих к определенному социальному классу. Например, в романе дается следующий комментарий беспокойству Сильвии по поводу сна ее мужа Филиппа: «как большинство людей ее социального класса в те времена, она верила в пророческую природу снов».

Возвращаясь к противопоставлению «повествователь – рассказчик», скажем, что в другом романе писательницы выразителем авторской позиции является не повествователь, а рассказчик. Речь идет о романе «Крэнфорд». Это произведение можно назвать энциклопедией быта представительниц среднего класса Викторианской эпохи. Повествование здесь ведется от первого лица, рассказчик находится «внутри» изображаемой реальности. Это персонаж по имени Мери Смит. Герои произведения – это ее знакомые, друзья или родственники, пусть даже дальние. Рассказчик принимает активное участие в их жизни, устраивает судьбу мисс Мэтти Дженкинс, одной из героинь: именно Мери Смит пишет письмо Питеру, брату мисс Мэтти, в Индию, не надеясь на успех, так как он уехал очень давно, и от него нет вестей много лет. Этот пример подтверждает идею о том, что рассказчик, в отличие от повествователя, не обладает возможностью перемещаться во времени и пространстве литературного произведения, он вписан в сюжетную канву событий романа. Рассказчик лишен возможности предвидения, он проживает все события вместе с другими персонажами, участвуя в жизни местного общества.

Рассказчица не живет в городке постоянно: Мери Смит время от времени приезжает в Крэнфорд, чтобы навестить сестер Дженкинс. Поэтому сообщает лишь о тех событиях, которым сама была свидетелем, или же о тех, о которых ей рассказали другие персонажи. Возможно, в связи с этим роману «Крэнфорд» присуща некая фрагментарность, очерковость, перед нами описание различных, часто не связанных между собой событий из жизни городка. Читатель видит лишь отдельные картины, эпизоды из жизни провинциального города, объединяют же эти эпизоды образы главных героинь: мисс Мэтти Дженкинс, ее старшей сестры – Деборы Дженкинс, рассказчицы – Мери Смит.

Когда Мери Смит приезжает в Крэнфорд, она живет в доме сестер Дженкинс, и потому принимает участие в их хозяйственных повседневных заботах и хлопотах, о чем мы узнаем из ее рассказа. Например, она и мисс Мэтти под руководством мисс Деборы выкладывают дорожки из газет на ковре, чтобы гости, пробираясь к предназначенному им креслу или стулу, не испачкали новый ковер, или раскладывают на нем газеты для того, чтобы тот не выгорел от воздействия солнечных лучей, попадающих в комнату через окна, на которых нет жалюзи. Упоминание и тем более подробное описание подобных житейских ситуаций порой кажутся нелепыми или, по меньшей мере, нецелесообразными с точки зрения развития основного сюжета. Но у такого детального описания быта главных героев есть своя функция: оно позволяет читателю погрузиться в изображаемый автором мир, взглянуть на него изнутри глазами участника событий, прикоснуться к этой жизни, почувствовать ее неторопливое течение.

Рассказчик не только принимает участие в жизни других персонажей, но и придерживается взглядов, исповедуемых местным обществом. Так, в романе мы встречаем следующие замечания: “We none of us spoke of money, because that subject savoured of com-

merce and trade, and though some might be poor, we were all aristocratic" [Gaskell 1902: 11]. Здесь Мери Смит высказывает общее убеждение жительниц Крэнфорда, вернее того социального слоя, к которому она принадлежит по рождению, что высшие ценности – это благородство и аристократизм во всем, но отнюдь не материальное благополучие. Употребление местоимения «мы» рассказчиком, говорит о том, что она причисляет себя к этому кругу.

Подобное идеологическое сближение субъекта речи с другими действующими лицами романа, а также вовлеченность субъекта речи в жизнь и быт персонажей свойственно именно рассказчику, не повествователю.

Именно поэтому, читая «Крэнфорд» мы значительно меньше получаем объективных сведений об окружающем мире, чем, когда мы читаем роман «Поклонники Сильвии», где доминирует повествователь. Посредничество повествователя позволяет читателю получить широкое представление об историческом периоде, на фоне которого разворачиваются события в романе – это Наполеоновские войны. Читатель узнает о жизни моряков, фермеров, хозяев таверн, батраков, торговцев, предпринимателей, священников, их жен и детей на северо-востоке Англии конца XVIII в. Читая «Крэнфорд», мы узнаем лишь о жизни пожилых представительниц среднего класса, о свойственной для этой жизни проблемах: как принять гостей достойно, не имея на это достаточно средств; как обращаться с прислугой; как принять в доме гостя-мужчину. Но случаются проблемы и посерьезней, как, например, в жизни мисс Мэтти: банк, в котором хранились все ее сбережения, лопнул, и она осталась без средств к существованию. В этой ситуации к ней приходят на помощь ее друзья и сама рассказчица. Все вместе они помогают мисс Мэтти Дженкинс открыть магазин, в котором она продает чай и сладости, что позволяет вести ей скромную, но достойную жизнь. О событиях, происходящих за пределами этого кружка пожилых леди, в романе ничего не говорится. И это объяснимо: мир предстает перед читателем в восприятии одной из участниц событий, сфера интересов которой ограничена событиями, эмоциями и переживаниями определенных лиц и определенной жизненной перспективой. Мери Смит не интересуют другие жители этого городка, как и события общественной и политической жизни, не влияющие на судьбу ее друзей.

Несмотря на подобную вовлеченность субъекта речи в произведение, в романе присутствует и взгляд рассказчика со стороны на происходящие события. Это взгляд оценивающий. Рассказчица допускает мягкую иронию в отношении постоянного стремления местного общества придерживаться всегда и во всем правил хорошего тона. Говоря о жительницах Крэнфорда, рассказчица то и дело употребляет слово «genteel», семантика которого, согласно толковому словарю английского языка под редакцией А.Хорнби, включает такие компоненты как хорошее воспитание, вежливость, обладание хорошими манерами – с одной стороны, и подражание поведению, образу жизни высших классов – с другой. Согласно словарной статье данное прилагательное обычно используется для создания иронического эффекта. Как утверждает Б.О.Корман, «идейно-эмоциональная точка зрения автора выражается через отношение субъекта речи к описываемому, изображаемому, а, в конечном счете – к действительности» [Корман 1972: 27]. Ирония рассказчицы, с одной стороны, отражает критическое отношение автора-творца к попыткам не замечать изменяющегося характера и ритма жизни, а с другой стороны, восхищение стойкой приверженностью идеалам благородства.

Как и повествователь в ранее рассмотренном произведении «Поклонники Сильвии», так и рассказчик в «Крэнфорде» склонен к обобщениям. Правда, в случае с «Крэнфордом» присутствуют обобщения иного рода, связанные с морально-нравственным аспектом. И здесь вновь субъект речи выражает позицию автора-творца. Элизабет Гаскелл, будучи дочерью, а затем и женой унитарианского священника, не избежала поучительности в своих произведениях, призывая к прощению, пониманию, умению встать на место другого человека и к взаимоуважению. Это характерно как для романа «Поклонники Сильвии», так и – в более эксплицированном виде – для произведения «Крэнфорд». Если в первом – идея прощения и понимания воплощена в образе главной героини Сильвии, она постепенно через внутренние переживания и сомнения приходит к прощению своего мужа Филиппа, то во втором произведении воплощением этих идей является мисс Мэтти, по мнению рассказчицы, одно ее присутствие делает тех, кто находится с ней рядом, лучше.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод, что в рассматриваемых литературных произведениях субъект речи представлен по-разному. В романе «Крэнфорд» – это рассказчик, в произведении «Поклонники Сильвии» – повествователь. Вышеупомянутые произведения относятся к наиболее плодотворному в творческом смысле десятилетию жизни Э.К.Гаскелл, своеобразно обрамляя его: «Крэнфорд» – 1853 г. и «Поклонники Сильвии» – 1863 г. Анализируя эти два романа с точки зрения типа носителя речи в литературном произведении, мы можем говорить о своеобразной эволюции субъекта речи в творчестве писательницы в целом.

Список литературы

Gaskell E. Cranford. Chicago: Donohue, Henneberry &Co., 1902.

Gaskell E. Sylvia's Lovers. London: Smith, Elder, & CO., 1880.

Андриевская А.А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. Киев: Изд-во Киевского университета, 1967.

История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высш.шк., 1991.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.

Ремизов Б.Б. Элизабет Гаскелл: Очерк жизни и творчества. Киев: Вища шк., 1974.

Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1988.

Теория литературы: в 2 т. М.: ACADEMIA, 2004. Теория литературы. Т.1 / под ред. Н.Д.Тамарченко.

Л.И.Преображенская (Пермь)

ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ ПОСРЕДНИЧЕСТВА В РОМАНЕ-АНТИРОМАНЕ Р.Л.СТИВЕНСОНА «МАСТЕР БАЛЛАНТРЭ»

Проблема посредничества интересовала Р.Л.Стивенсона на всем протяжении его жизненного и творческого пути. В эссе «Детская игра», например, он рассуждает о «стихийной игре» и «сознательном искусстве», о синкретизме и синтезе [Stevenson 1926]. Обращаясь вслед за романтиками к принципам диалектики, писатель-неоромантик стремится снять ее противоположность с эклектикой, развивая посредничество, углубляя его до антипосредничества. Внимание к процессам отчуждения, искажения основ позволяет Стивенсону увидеть в «антизеркальных» проявлениях не только острое выражение кризиса, но и потенциал для его преодоления, устранения почвы для узурпации противоположностями прав друг друга. В этом плане особенно показателен «Мастер Баллантрэ» [“The Master of Ballantrae”, 1889]. В предыдущей статье [Преображенская 2006] рассматривалось изображение здесь ситуации кризиса и обосновывалась правомерность использования термина «антизеркальность» для раскрытия процессов отражения противоположностей. В данной статье уточняется представление о характере посредничества и антипосредничества в романе, который одновременно является антироманом.

Само заглавие «Мастер Баллантрэ» ассоциируется с посредничеством. Как отмечалось ранее, в американском издании романа [Stevenson 1965] заглавие содержит лигатуру, то есть слитное написание двух букв, в конце словосочетания. Это создает эффект удвоения и перевертывания аналогичных, но не одинаковых элементов и может намекать на зеркально-антизеркальное взаимодействие на границе посюстороннего и потустороннего. Подзаголовок «Зимняя сказка» подразумевает как вечно умирающую и возрождающуюся природу, так и искусство, призванное активизировать силы бессмертия в противовес смерти. Его наличие указывает на возможность конфликта на почве пограничного посредничества и связанного с ним сознательного искусства. Подзаголовок сопровождает заглавие, только когда оно повторяется перед основной частью романа, которая написана в форме найденной писателем рукописи управляющего аристократической семьи и следует за рамочным обрамлением, состоящим из посвящения и предисловия изображаемого автора. Однако словосочетание с лигатурой не встречается за пределами заглавия, где конфликт обозначается как не пограничное столкновение способности и неспособности к посредничеству на почве стихийной игры, выраженное титулами «Мастер Баллантрэ» и «Лорд Деррисдир».

Разнонаправленность конфликта свидетельствует об узурпации различными сферами прав друг друга, судя по всему, и порождающей ту «деформацию традиций» (17), о которой говорится в предисловии. Искажение конфликта способно обозначить в нем противоположность выбора и антивыбора, а также вызвать движение к антиконфликту, на что и указывают лигатура в заглавии и подзаголовок. Но можно двигаться и в обратном направлении, если помимо узурпации имеет место антиузурпация и аналогичный процесс развития происходит на антизеркальной основе. Тогда наметившиеся планы конфликта и антиконфликта оказываются оборотными сторонами друг друга. Наложение перспектив в результате искажения чревато движением по порочному кругу их взаимной обратимости, выражающемся в двойничестве и антидвойничестве. Вместе с тем, складываются условия для достижения двуединства и антидвуединства как основы неискаженного развития композиционной структуры посредством антикомпозиционной антиструктуры, отражающего аналогичную устремленность человеческого и космического к продуктивному снятию их противоположности себе и друг другу посредством античеловеческого и антикосмического.

О том, что ситуация кризиса посредничества в «Мастере Баллантрэ» выходит именно на этот уровень развития, говорит странная встреча писателя с «готовым» романом, изображенная в предисловии. Упоминание о связях одного из персонажей найденной рукописи с Дьяволом (17), а также двусмысленная шутка Стивенсона-персонажа: «пусть все авторы облысеют, кроме одного» (19), намекающая не только на художника, но и на Бога, акцентируют внимание на маскарадном характере взаимодействия разных перспектив развития автора и романа, антиавтора и антиромана. Не зря в предисловии идет речь о тайне, которая касается не только судьбы братьев Дьюри, но и судьбы посредничества. Можно предположить, что эта тайна проясняется вместе с антитайной, поскольку ситуация глубокого кризиса универсальных основ возникает не в первый раз и динамика ее протекает в «Мастере Баллантрэ» под знаком пришествия не только Христа, но и Антихриста, что дает надежду на новое прочтение заветов Спасителя.

В загадочном произведении Стивенсона большое значение имеет мотив слова и, особенно, имени, которое нередко становится ключом к пониманию зашифрованного смысла. Главные герои рукописи наделяются рядом значимых имен и титулов, которые не закрепляются за ними жестко, чем подчеркивается неоднозначность характеров, позиций и запутанность обстоятельств. Джеймса родной отец называет «дьявольским сыном» (8), поскольку от рождения не видит в нем ничего доброго, что намекает на антихристианскую сущность наследника Деррисдиров. Сам себя он предпочитает называть «мистером Балли» (bally, *англ.* - ужасно, страшно; 93), поскольку любит внушать ужас окружающим и отличается поразительным двуличием. Весьма показа-

© Л.И.Преображенская, 2009

тельно, что персонажи и повествователи часто именуют старшего из братьев Дьюри то «Баллантрэ», то «Мастером». Это свидетельствует о его неудовлетворенности традиционными возможностями посредничества и поиске новых путей. Но при этом Джеймс отличается «злостным притворством» (4). Кажется, что он склонен к стихийной игре, а оказывается, что ему от рождения ближе сознательное искусство. Но еще более важна способность этого «экстраординарного гения» (66) то и другое искажать, стремиться скорее к антипосредничеству, чем к посредничеству, и поэтому выступать своеобразным катализатором кризисного развития. Антагонистом Джеймса является его брат Генри, который ассоциативно связывается не со словом, а с молчанием. Тяготея не к сложности, а к простоте организации, предпочитая сохранение первооснов их изменению, Дьюри-младший, которого брат называет «малышом», не может выглядеть тем, кем является. А Дьюри-старший, напротив, может казаться тем, кем не является. Он намеренно нагнетает «маскарадность», связанную с лицом и изнанкой, антилицом и антиизнанкой персонажей, чем способствует ее преодолению. Лишая Генри возможности притворяться, Джеймс вынуждает его к развитию непритворных проявлений. Соперничество братьев сопровождается завистью, поскольку каждый обладает свойствами, которые ценит противник. Назревает «перераспределение» ролей, заостряющее противоположность выбора и антивыбора. В финале единоутробные враги одновременно гибнут, так и не сумев вполне разрешить трагических противоречий. Очевидно, для этого активности персонажей недостаточно, на что указывает обозначенное надписью на могильном камне возвращение соперников к их исходным именам, вернее, к инициалам (J.D. и H.D.), а также странная композиция «Мастера Баллантрэ», построенная на зеркально-антизеркальном взаимодействии ее рамочного и основного планов.

Как уже отмечалось в предыдущей статье, наряду с риторическим языком очень важен в «Мастере Баллантрэ» язык художественной организации, частью которого является композиция. Она, развиваясь вместе с антикомпозицией, позволяет раскрыть то искажение в отношениях противоположных планов, изображающих и изображаемых, которое должно быть преодолено. Изначально перспектива развития конфликта и антиконфликта является свернутой. Развернуть ее можно, опираясь на потенциал «деформации традиций», сопрягая перспективы узурпации и антиузурпации. Разнонаправленность развития в них заставляет совмещать соответствующие планы на основе противоположности выбора и антивыбора или зеркального и антизеркального. Но эти полярные варианты развития смогут в итоге сочетаться, каждый по-своему содействуя и противодействуя искажению основ. В этом случае узурпация и антиузурпация выйдут за грань себя и друг друга. На смену исходным проявлениям придут мастерство и балансирование, антимастерство и антибалансирование, двоякие с точки зрения соотношения в них выбора и антивыбора с зеркальностью и антизеркальностью, а, кроме того, заостряющие противоположность эклектики и диалектики в процессах отражения. Чтобы ее снять, необходимо увязать однозначность мастерства и антимастерства с двузначностью балансирования и антибалансирования. Эта изначальная несогласованность свидетельствует об угрозе распада посредничества и антипосредничества, но также о возможности их совершенствования в ходе дальнейшей трансформации за счет примирения противоположности себе с противоположностью другому.

В результате доведения до предела узурпации и антиузурпации возникнут две противостоящие структуры и одновременно антиструктуры с противоположными значениями конфликтов и антиконфликтов. Они будут построены по образу и подобию, антиобразу и антиподобию друг друга и обнаружат способность к преодолению искажения, если их взаимное отражение станет не только косвенным, опосредованным, но и прямым, непосредственным. А если увидеть, что такая возможность изначально угадывалась в «Мастере Баллантрэ», то противостоящие планы сомкнутся. Замкнутость на себе и вместе с тем взаимообусловленность зеркальности и антизеркальности в противостоящих выборах и антивыборах позволит добиться их взаимной переходности и антипереходности, с учетом взаимной производности и антипроизводности. При этом во всех перспективах композиции и антикомпозиции будет преодолена исключительность и антиисключительность их организации. Противоположные проявления достигнут соответствия и соразмерности, что позволит воссоединить различные планы конфликта и антиконфликта на каждом этапе движения.

Развитие возвратится по спирали к исходной точке, где все, что прежде расходилось, теперь сойдется. Появится возможность нового развертывания и свертывания процесса без утраты его преемственности со старым. Раскрытие потенциала тайного и антитайного произойдет не за счет устранения, а за счет исправления явного и антиявного, так как противоположности обнаружат способность не только к превращению, но и к преображению. В итоге различные перспективы посредничества и антипосредничества, замкнувшись на себе, друг на друге, смогут опять разомкнуться вовне, чтобы адекватно отразить то, что находится за их пределами, уже на собственной основе. Двигаясь через преодоление несовершенства к совершенству, посредничество и антипосредничество выполнят их главное предназначение. Поэтому мистическая связь человека и космоса прервется из-за неизбежности взаимной жертвы в борьбе с отчуждением и сразу же восстановится в проявлениях, уже не связанных с «деформацией традиций», развивающих притворство до уровня претворения. Смысл фундаментального взаимодействия зеркального и антизеркального, следовательно, состоит в том, что, освободившись от искажения, оно обеспечит двуединство и антидвуединство как принципы взаимодействия противостоящих начал, станет важнейшим стимулом и рычагом продуктивного движения, устремленного в бесконечность.

Прибегая к известному приему мистификации с найденной рукописью, Стивенсон использует его с особой изощренностью. Писатель создает такую «оптику» зеркально-антизеркального отражения, которая позволяет сопрягать разные перспективы развития романа с автором и антиромана с антиавтором, понимать не только в переносном, но и в буквальном смысле известную аналогию между художником и Богом. Посредничество и антипосредничество человека и космоса изображаются в «Мастере Баллантрэ» так, что одновременно удается изобразить и само это изображение, поскольку его предмет и способ постепенно становятся адекватными друг другу. Противоположность рамочного обрамления и основной части преодолевается, потому что изображаемая и изображающая рукописи меняются местами, развертываются посредством себя и друг друга, раскрывая динамику универсального отражения и антиотражения.

Тривиальная, казалось бы, ситуация соперничества братьев Дьюри по поводу состояния, титула и женщины, привязанная к хронотопу Шотландии XVIII в., постепенно предстает как удивительная ситуация развития посредничества и антипосредничества, которая, как сказано в посвящении, «продолжается многие годы и путешествует во многие страны» (18). Война и мир, варварство и цивилизация, язычество и христианство, Запад и Восток, Старый Свет и Новый Свет сопрягаются в пересекающихся плоскостях природы и духа, истории и мифа, мира и книги, действительности и вымысла, способных трансформироваться в свою противоположность. Посредничество и антипосредничество эмансипируются от всего постороннего, линии их развития становятся различимыми, и именно это позволяет им осуществиться в полной мере, взять своеобразный реванш за ущемление собственных прав в процессе «деформации традиций».

В развитии посредничества и антипосредничества участвуют все персонажи. Особенно важны из них те, которые напрямую связаны с тайной и антитайной. Они составляют устойчивые пары, подобно Джекилу и Хайду в известной повести Стивенсона. Но в «Мастере Баллантрэ» главный упор уже делается не на способности несовершенного целого разделиться на две противоположные составляющие, а на способности двух противоположных элементов в итоге составить более совершенное целое. Это касается не только Джеймса и Генри, чье рождение было сродни смерти, а одновременная гибель оказывается сродни новому рождению. Аналогичным образом связаны повествователи основной части (Маккеллар и Берк) и читатели их записок в рамочном обрамлении (Стивенсон и Томпсон). А создатель «Мастера Баллантрэ» предстает как издатель чужого и автор собственного произведения.

Изображая самого себя как человека и художника, Стивенсон это делает с долей иронии. Он дает понять, что персонаж, повествователь, автор, читатель вступают в отношения посредничества и антипосредничества в двух структурах и одновременно антиструктурах, что позволяет изменять на противоположные их традиционные значения и функции, двигаться к другим значениям и функциям. При этом относительная сложность сюжетной и антисюжетной, повествовательной и антиповествовательной динамики уходит в подтекст, поскольку концентрируется в относительной простоте фабулы и антифабулы, предстающих во всей их многозначительности и многозначности.

Сквозь завесу маскарадности изначально просматривалась линия развития событий, связанная с судьбой письменного текста, включающего в себя элемент театральности, сочетающего принципы сознательного искусства и стихийной игры. Однако феномен письма трактуется в «Мастере Баллантрэ» символически и антисимволически так, что в нем воплощается аналогичный характер отражения посредством себя и друг друга противоположных начал. В универсальной динамике письма как тотального отражения, способного перерасти в изображение, и слово, и молчание могут постоянно превосходить собственную идентичность. Превосходить ради того, чтобы примирились в развивающемся совершенстве человек и космос, Бог и Дьявол, Христос и Антихрист, чтобы совместились в динамичное целое искусство жить и живое искусство, найдя меру и антимеру их истинности и ложности, антиистинности и антиложности. Примечательно, что «найденная» рукопись изначально не имеет заглавия, а получает имя, которое ей не вполне соответствует, в рукописи Стивенсона-персонажа, которая тоже носит ее имя не вполне обоснованно. Имя свое вместе с антиименем преображенный роман-антироман может открыть только через динамику посредничества и антипосредничества на всех уровнях его структуры и антиструктуры.

В новаторском произведении Стивенсона, предвосхитившем поиски литературы XX-XXI вв., присутствует немало прямых и косвенных отсылок к символической культуре разных стран и эпох (произведения Гомера, Горация, Вергилия, Шекспира, Мильтона, Дефо, Ричардсона, Байрона, Теккерея и др.). Особое значение придается Библии, переосмысляя которую Стивенсон спорит не столько с Преданием и Писанием, сколько с тем ограниченным их истолкованием, которое мешает воспринять эти священные образцы веры как стимул для движения к универсальной гармонии. Хотя имя Христа лишь упоминается вскользь на страницах «Мастера Баллантрэ», путь Учителя постоянно проецируется на судьбы персонажей. Настойчивое сопоставление с Христом братьев Дьюри может показаться кощунственным. Но от святотатства писателя спасает сознание того, что к мудрости человек часто приходит через ее искажение, через грехи и преступления, если способен раскаяться и очиститься. Персонажи и повествователи, автор и читатель совершают во многом аналогичный путь к прозрению. Хотя масштабы развития посредничества и антипосредничества превышают масштаб отдельной личности, этот процесс оказывается немыслим без личностного в нем участия. Поэтому история любви-ненависти братьев Дьюри уже в тексте изображаемой рукописи содержит зерно символического и антисимволического смысла. Полнее этот смысл раскрывается в

«Мастере Баллантрэ» Стивенсона. Братья Дьюри благодаря этому могут обрести бессмертие в разных перспективах развития романа с автором и антиромана с антиавтором, что и позволяет воспринимать их жизнь и смерть как чудо. В прихотливом, но глубоко оправданном взаимодействии символического и антисимволического угадывается ситуация второго пришествия Христа не только после Антихриста, но и вместе с ним, ибо вполне раскрыться они могут только посредством друг друга. Намекает на эту ситуацию изображение художественного целого, снимающего его противоположность себе через изображение аналогичной способности противостоящего ему целого, и наоборот.

Список литературы

Stevenson R.L. The Master of Ballantrae // New York, 1965 (ссылки на текст далее даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках).

Stevenson R.L. Child's play // The Works of Robert Louis Stevenson in one Volume. New York, 1926.

Преображенская Л.И. Ситуация кризиса границы и перестройка композиционной структуры в романе-антиромане Р.Л.Стивенсона «Мастер Баллантрэ». // Мировая литература в контексте культуры. Сборник материалов международной научно-практической конференции. Пермь, 2006.

М.Е.Протасова (Тамбов)

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК ДЖ.МАКДОНАЛДА

Джордж Макдоналд (1824–1905) считается одним из основоположников английской литературной сказки. Еще современник писателя Мишель Патрик Херн утверждал: «Бесспорно, мастером Викторианской сказки был Джордж Макдоналд. Его истории ... были более моральны и символичны, чем дидактические и аллегорические «усилия» его современников» [Hearn]. Многие его детские произведения сначала печатались в журнале «Задушевные слова для юношества» (Good Words for the Young) и потом уже издавались отдельными книгами. С 1868 г. Макдоналд он тесно сотрудничал с этим журналом, а с 1869 по 1872 гг. был его редактором. Жанр волшебной сказки оказался близким писателю, он позволил донести его религиозные воззрения до читателя и дал бывшему священнику возможность проповедовать [http://www.bibliogid.ru/authors/pisateli/macdonald].

Произведение того или иного жанра ориентировано на определенные условия восприятия. «... Для каждого литературного жанра <...> характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа», – пишет М.М.Бахтин [Бахтин 1979: 279]. Жанр сказки ориентирован в первую очередь на читателя-ребенка, на детскую душу, которая наиболее восприимчива к тайнам мира. Для нее преображение, чудо – безоговорочная реальность. Джордж Макдоналд расширяет понятие «детского читателя», утверждая, что его произведения предназначены для тех, «в ком живет детство – будь им пять, пятьдесят или семьдесят пять лет», – пишет он в предисловии к своим сказкам [Macdonald]. Его интересует «искренний» читатель с развитой силой воображения, что является для него самым значимым в определении читателя своих произведений [King].

Литературные сказки Макдоналда «Золотой ключ» (1867), «Страна Северного Ветра» (1871), «Принцесса и гоблин» (1872), «Принцесса и Курди» (1883), «Невесомая принцесса» (1893), «Потерянная принцесса» (1875), Карасойн (1866) подчиняются традиционным законам жанра. Уже само слово «сказка» указывает, во-первых, на повествовательность и, во-вторых, на активность вымысла и присутствие фантастики [Хализев$_2$], те жанрообразующие элементы, которые характерны для произведений писателя.

Наиболее точным и полным, на наш взгляд, является определение жанра, данное Л.Ю.Брауде: «литературная сказка – авторское, художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных принципах, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных и традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажа» [Брауде 1997: 234]. Произведения Макдоналда обладают таким комплексом устойчивых характеристик и гармонично вливаются в рамки данных определений, что дает основание отнести его волшебные истории к жанру литературной сказки.

Не менее важным для жанрового определения литературных сказок Макдоналда является термин «волшебная сказка». По словам В.Я.Проппа, под волшебными сказками понимается «тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда или с желания иметь что-либо и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дает ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится» [Пропп 1986: 142]. В той или иной степени эти жанрообразующие элементы проявляют себя в творчестве писателя: закон счастливого финала, закон «всесильного желания», наличие «беды» или «задавание трудных задач», наличие волшебного персонажа – помощника-дарителя, чудесные перемещения, особенность сюжетного движения, воспитательный момент [См. об этом: Протасова 2008: 178–180].

Произведения Макдоналда причастны к традициям жанра сказки, как фольклорной, так и литературной, и в то же время они остаются самобытными и неповторимыми. Такая художественная форма оказалась близкой писателю и позволила найти наиболее удовлетворительный способ выражения его стиля, для которого характерны сказочность, фантастичность, экстравагантность и религиозная мораль. В этой связи в произведениях Макдоналда происходит определенная жанровая интеграция: волшебные

© М.Е.Протасова, 2009

сказки приобретают черты философской сказки, притчи, утопии, предвосхищают появление жанра фэнтези, что позволяет отметить специфику каждого из его произведений.

Дело в том, что категория жанра одна из наиболее подвижных в истории литературы, потому характеристики жанра в принципе трудно определить, особенно в постромантические эпохи. Жанры стали более гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы. В XIX–XX вв. «жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются» [Уэллек, Уоррен 1978: 249]. Этот процесс не может не сказываться на принципах взаимодействия, взаимовлияния жанров, а отсюда – на самой жанровой структуре. Это, как правило, уже не изолированные друг от друга явления, обладающие ярко выраженным набором свойств, а группы произведений, в которых с большей или меньшей отчетливостью просматриваются те или иные формальные и содержательные предпочтения и акценты. «Голоса» давно существующих жанров и голос писателя как творческой индивидуальности каждый раз как-то по-новому сливаются воедино в произведениях [Хализев$_1$].

По словам С.С.Аверинцева, «фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель – современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру» [Аверинцев 1973: 6]. Необходимо отметить влияние романтической традиции на творчество Джорджа Макдоналда. Интерес романтиков к жанру сказки обуславливает становление сказочности одной из излюбленных форм отражения жизни. Писатель обращается к жанру волшебной сказки не случайно. Форма сказки позволяет ему внести чудесное в жизнь, наполнить ее таинственным и неожиданным содержанием. Немецкий романтик Новалис писал в своих «Фрагментах» (1802): «Состояние своей души я наилучшим образом могу выразить в сказке. Все является сказкой» [Зарубежная литература XIX века 1990: 72]. Именно эти слова своего духовного наставника Макдоналд положил в основу литературного творчества. Серьезное увлечение романтической традицией придало его волшебным сказкам философичность. Джордж Макдоналд с позиций Новалиса трактует философско-эстетический вопрос жизни и смерти. Он развивает в своих произведениях мысли Новалиса о том, что «смерть – это романтизированный принцип нашей жизни. Смерть – это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти» [Там же]. В сказке «Золотой ключ» главный герой, Мосси, «вкушает смерть», при этом он чувствует себя бодрым молодым человеком и утверждает, что «она (смерть. – *М.П.*) хороша, она лучше, чем жизнь». А Старый Человек Моря подчеркивает: «Нет, она лишь в еще большей степени жизнь. Твои ноги теперь не будут проваливаться в воду» [Макдоналд 2006: 131]. Вопросы бытия, жизни и смерти, истинной любви и счастья романтически отмечены в волшебных сказках Макдоналда, что придает им черты философской сказки.

Жанры литературы связаны с внехудожественной реальностью. Жанровая сущность произведений порождается всемирно значимыми явлениями культурно-исторической жизни. Сказочная фантастика Джорджа Макдоналда самым тесным образом связана с породившим её реальным миром, его потребностями и задачами, его социальными противоречиями и социальной борьбой, с Англией XIX в. Макдоналд пишет сказки, в которых, по словам Новалиса, «больше правды, чем в ученых летописях. Хотя их герои и судьбы их выдуманы, но все же смысл выдумок правдивый и жизненный». Он все события смешивает во времени и увязывает фантазией в «живой, таинственный и запутанный клубок» [Габитова 1978: 249]. Он ушёл в сказочный мир, показывая иную жизнь, в которой на первом месте стоят духовно-нравственные ценности, изображая общество, существующее по христианским законам. В иносказательно-фантастической форме раскрывается важность нравственной оценки людей, а не классово-сословной. Как и романтики, Джордж Макдоналд проповедует истории «о прекрасных добрых и милосердных людях, чуждых корысти и зла, о гармонии человека и мира, о единстве и братстве всего человечества, о жизни как свободе и счастье» [Ванслов 1966: 56]. Герои Макдоналда уходят в мир покоя, познав истину бытия: Тангел и Мосси в Страну, откуда падают тени («Золотой ключ»), Алмаз в Страну Северного Ветра («Страна Северного Ветра»).

Черты притчи также четко прослеживаются в литературных сказках писателя. Сказка «Потерянная принцесса» уже в самом названии содержит указание на жанр: a parable, в переводе с английского – притча. Напомним, что «…форма притчи возникает в некотором контексте, в связи с чем она допускает отсутствие сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего символическую наполненность, с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного и моралистического порядка» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 305]. Данное определение позволяет говорить только об элементах этого жанра, так как волшебная сказка Макдоналда имеет ярко выраженную сюжетность и живые характеры. Черты притчи проявляются именно в «премудрости», которая представлена в своего рода отступлениях, словах повествователя, представляющих позицию автора. Они несут в себе поучения нравственного и религиозного характера. Но их нельзя назвать назидательными, они не навязчивы, хотя приводят к перерождению героев и заставляют задуматься читателя: «Как ни странно, люди гордятся, если хоть один раз выполнили свой долг. Те, кто всегда его выполняет, видят в том не больше заслуги, чем в ежедневном обеде. Если ты собой гордишься, это значит, что ты очень мало делаешь и совсем не видишь, как это плохо» [Макдоналд 2004: 148].

Не менее актуальным для творчества Макдоналда является жанр утопии. По определению, данному

в Литературном энциклопедическом словаре, утопия характеризуется «выработкой наиболее оптимального варианта людского общежития, социального и духовного совершенствования человечества» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 459–460]. Энциклопедия Вебстера в одном из определений утопии дает более абстрактную характеристику: “an ideal place or state” [Webster’s Encyclopedic 1996: 2099]. Макдоналд создает такие утопические (идеальные) миры, которые прежде всего отличаются своей духовностью и нравственностью высшего порядка. У него гармония жизни связана с его религиозными представлениями, поэтому утопическая страна в его сказках – это неземное благоустройство. Страна Северного Ветра из одноименной сказки – «чудесное место», куда попадает маленький герой и где обретает покой и счастье. Герои сказки «Золотой ключ» находят замочную скважину и отворяют дверь в страну, откуда падают тени, и становятся счастливыми, «как только могут быть счастливы мужчина и женщина – ведь они стали моложе, лучше, сильнее и мудрее, чем когда-либо раньше» [Макдоналд 2006: 134]. Описание таких идеализированных миров в волшебных сказках писателя находят свое отражение в утопии, но не определяет их в рамки этого жанра.

Литературные сказки Макдоналда теснейшим образом связаны с фантастикой, тем самым с жанром фэнтези. Но фантастика писателя близка к фантастике романтиков – для него важен поиск недостижимого и непостижимого идеально-духовного мира, обличенный в рамки сказки. В англоязычной культуре фантазия как литературный жанр определяется как “an imaginative or fanciful work, … dealing with supernatural or unnatural events or character”, т.е. произведение, которое связанно с воображением или фантастичностью (нереальностью) и имеет дело со сверхъестественными и необычными событиями или характерами [Webster’s Encyclopedic 1996: 698]. Фантазии писателя – это сказочное изображение образов и событий с переходами между мирами и с метафизическими и моральными беседами, которые синтезируют в себе философское и притчевое начала, утопические черты и оформляются в жанр литературной волшебной сказки. Сам Макдоналд определяет свои волшебные истории как фантазии, которые призваны приближать читателя к мистическому опыту, т.к. лежат в области непостижимого и призваны «вызывать» воображение, что является основой его творчества [См. об этом: Manlove].

По словам М.М.Бахтина, «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра» [Бахтин 1972: 205]. Произведения Макдоналда подтверждают рождение новой литературной сказки, аналогом которой применительно к его творчеству можно считать фантазию. Такая художественная форма позволила писателю изображать идеальных героев, идеальные миры, чтобы укрепить процесс развития и воспитания, воссоздать определенный колорит, который, в конечном счете, воплощается в образе мироздания.

Жанровая интеграция в творчестве Джорджа Макдоналда демонстрирует его моральные и религиозные взгляды, помогает утвердить мысль о присутствии Бога и чуда в мире и сделать святость жизненно важной, естественной и желательной, показать духовный прогресс человечества.

Список литературы

Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Брауде, Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. 1997. Сер. Лит. и яз. Т. 36. № 3.

Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.

Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.

Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-литературных материалов. М., 1990.

Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск, 1982.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М., 1987.

Макдоналд Д. Золотой ключ // «Рождественская философия» Чарльза Диккенса в контексте мировой культуры: Альманах Русского Дома Диккенса. Вып. 1 / науч. ред. Н.Л.Потанина; отв. ред. Н.В.Ткачева. Тамбов, 2006.

Макдоналд Дж. Невесомая принцесса: Сказки / пер. с англ. Н.Трауберг и др. М., 2004.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Протасова М.Е. Жанровые характеристики сказок Джорджа Макдоналда // Фундаментальные и прикладные исследования в системе образования: сб. тр. VI-й Междунар. науч.-практ. конф. (заочной): Т. I: Общественные науки / отв. ред. Н.Н.Болдырев. Тамбов, 2008.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

Хализев$_1$ В.Е. Жанровые структуры и каноны // Хализев В.Е. Теория литературы. http://www.blagoservis.ru/index.php.

Хализев$_2$ В.Е. О понятии «жанр» // Хализев В.Е. Теория литературы. http://www.blagoservis.ru/index.php.

Hearn M.P. http://www.george-macdonald.com.

King W. The Childlike in George MacDonald and C.S.Lewis. http://cslewis.drzeus.net/papers/childlike.html.

Macdonald G. http://www.george-macdonald.com/fantastic_imagination.htm.

Manlove C. MacDonald and Kingsley: A Victorian Contrast // The Gold thread: Essays on George Macdonald. 1990. P. 140–162.

Webster’s Encyclopedic Unabridged dictionary on the English language // The dictionary entries are based

on the second edition of The Random House Dictionary of the English language. N.Y., 1996.

А.В.Пустовалов (Пермь)

«ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ» Д.Г.ЛОУРЕНСА: МИФ И СКАЗКА В СТРУКТУРЕ РОМАНА

Роман «Любовник леди Чаттерли» – несомненно, одна из вершин творчества Лоуренса, его своеобразная «визитная карточка». На долю этого произведения выпала наибольшая популярность как среди современников писателя, так и среди его потомков: история женщины, которая предпочла обеспеченной и разумной жизни с мужем-аристократом менее «интеллектуальные», основанные на взаимной нежности и физическом влечении отношения с его егерем Меллорсом, «человеком от земли», известна теперь читателям многих стран; по мнению А.Найвена, эта история стала одним из «архетипов» мировой литературы.

А.Найвен считает, что, отбросив заботу о полноте, «округлённости» (в форстеровском смысле) характера, Лоуренс достиг большей чёткости построения. «Смысл аллегорий, который не так-то просто ухватить в романах Лоуренса, здесь достаточно очевиден, – … смерть противостоит жизни, механическое – в оппозиции фаллическому» [Niven 1978: 179]. Идейный аспект в романе повлиял на психологический рисунок персонажей порой не в пользу его правдоподобности. «Человеческие отношения не выдерживают подобной идеологической нагрузки», – так оценивает К.Хьюитт попытку писателя проиллюстрировать в романе идею о «возрождении Англии через секс». Персонажи романа, «не живут в нормальном мире, не могут его спасти и к тому же преподносят ему неважный пример» [Хьюитт 1994: 242]. И неслучаен, конечно, отзыв К.Хьюитт о «Любовнике леди Чаттерли» как о «сердитом дидактическом романе, в котором автор поучает, что в человеческой жизни неверно и как следует жить» [Там же: 243], также как и замечание Г.Хоу, что Лоуренс «часто пользуется своими произведениями как проводником собственной доктрины» [Hough 1956: 154].

Однако характерно, что Хьюитт, Хоу, Найвен, как и многие другие исследователи творчества Лоуренса, не сомневаются в ценности и цельности анализируемого произведения. Наша задача – попытаться увидеть художественный мир произведения в его своеобразии. По нашему мнению, таковое заключается в особом «распределении» авторской позиции между персонажами романа, в специфике романного двоемирия, что непосредственно связано с концепцией человека писателя.

Конфликт в «Любовнике леди Чаттерли» имеет очевидный сказочно-романтический подтекст. Художественный мир романа строится на использовании элементов нескольких источников: сказок «Спящая красавица», «Красавица и чудовище», христианского мифа о потерянном рае и низвержении Люцифера в ад и некоторых других. Несомненна притчевость связанных между собой событийного и символического рядов.

Конни – «Спящая красавица». Уже со второй главы писатель начинает проводить сопоставление Конни с образом околдованной злыми чарами (в 4 гл. Томми Дьюкс скажет о «жизни разума», что она коренится в «бездонной чудовищной злобе») красавицы, которая спит, отдалённая от мира, в холодной пустоте хрустального гроба и видит безрадостные сны.

«Она смутно понимала – жизнь, люди – точно за стеклянной стеной» [Лоуренс 1994: 23] – эта фраза из 3 главы поясняется во второй. Такая «стеклянная стена» отделяет Конни от мужа: близость их – исключительно умственная, «телесно они просто не существовали друг для друга», Клиффорд для неё «вне досягаемости» (out of touch) [Лоуренс 1994: 19].

Кроме «пустоты», как кажется Конни, вокруг ничего нет: «Усадьба, слуги … на самом деле они не существуют». Ничто не может пробудить её: «Вся её жизнь была сном; она только прикидывалась реальностью». Предметы, люди, гости, приезжавшие в их усадьбу Рагби, кажутся ей «отражениями в зеркале», она сама – «кто-то, о ком она когда-то читала … тень, воспоминание, слово». Для неё «все вокруг бесплотно … ни к чему нельзя прикоснуться» [Lawrence 1961: 20].

Клиффорд – дьявол. С образом Клиффорда, модного писателя, хозяина Рагби и нескольких шахт, связано несколько сказочно-мифологических аллюзий. Писатель – лишь одна из его личин, он предстаёт перед нами то в виде ужасного чудовища, стерегущего красавицу, то в виде самого Сатаны, то в виде сумасшедшего злого волшебника, опутавшего прекрасную девушку крепкими узами и не отпускающего её от себя.

Во второй главе Рагби производит впечатление резиденции дьявола. Атрибуты Повелителя Зла налицо: неугасимый адский огонь (в устье шахты Тивершолл уже давно не гаснет пожар), характерный запах – усадьба часто наполняется «удушливой серной вонью испражнений Земли» и даже «в безветренный день тянет чем-то подземным». Всё вокруг покрыто копотью, которая падает сверху, «как чёрная манна с небес в судный день». Шахтёры, которых видит Конни, кажется, потеряли человеческий облик и сущность, они – настоящие обитатели ада: «черные, скрюченные, скособоченные … существа иного мира, люди и нелюди» [Лоуренс 1994: 159]. Вначале всё это внушает Конни ужас: «<u>она чувствовала, что живёт в преисподней</u>» [Лоуренс 1994: 14], но затем сон берёт своё, и она теряет чувствительность к внешнему миру.

В данном контексте особый смысл приобретает фраза о зле как излюбленной стихии людей, живущих «жизнью разума». Применяемый здесь образ «падшего яблока» особенно подходит к хозяину Рагби. С одной стороны, – это символ неполноценности его «интеллектуального» существования со свойственной последнему разорванностью связей с «живой жизнью» («выбрав жизнь разума, … вы от-

© А.В.Пустовалов, 2009

торгли себя от ветки, на которой росли» [Лоуренс 1994: 40], с другой – это тот самый «запретный плод познания», за похищение которого человек был изгнан из рая. В связи с последним важна также имеющаяся в этом образе семантика падения: согласно христианскому мифу Сатана, провинившись перед Богом, был низвержен с небес и сломал себе при этом ногу, оставшись навеки хромым. (По этому признаку его можно опознать в любом обличье).

Говоря об искалеченном Клиффорде, писатель достаточно редко употребляет определение «maimed», предпочитая более двусмысленное «lame» (кроме «увечный», это означает ещё и «хромой»).

Ноги Клиффорда также являют собой значимую деталь: напрочь лишённые подвижности, они символизируют ограниченность, половинчатость его «разумного» существования. Показательна, однако, реакция Меллорса: увидев ноги Клиффорда, он «побледнел – ему стало страшно» [Лоуренс 1994: 50], словно он, человек, повидавший на войне и страшные раны, и мучительную смерть, столкнулся не с ещё одним последствием военного ранения, а узрел хромую лапу хозяина преисподнии.

И именно ноги упоминаются в разговоре Клиффорда с Конни, когда встаёт вопрос, сможет ли он должным образом управлять своими «подземными» подданными – шахтёрами: «Что ж, ни мой ум, ни моя воля не хромают (crippled), а ноги правителю не нужны. Я абсолютно уверен, что сумею справиться с ролью правителя» [Lawrence 1961: 190].

Отказавшись от роли литератора и осознав, что его предназначение – быть угольным промышленником, Клиффорд делает ещё один шаг, приближаясь к своей истинной сути. К.Сэйгар, оценивая его на этом этапе, резюмирует: «Клиффорд – верховный дьявол, Маммона, подстрекающий к грехопадению, вторгающийся в Эдем со своими разрушительными машинами, заправила во всём. Он не больше нуждается в нашем сострадании, чем дьявол среди адских мук» [Sagar 1975: 196]. Почувствовав свою силу в роли «хозяина подземного мира», Клиффорд испытывает чувство небывалого подъема: «Воистину, он заново родился. Из глубин забоя, от угольных пластов на него повеяло жизнью. Спёртый воздух подземелья оказался для него живительнее кислорода. Он принёс ощущение власти, власти! Он скоро победит, и эту победу не сравнить с литературными победами… Эта победа достойна настоящего мужчины» [Lawrence 1961: 112].

Таким образом, прибегнув к притчевым и сказочным аллюзиям, в «Любовнике леди Чаттерли», писатель поднимает проблему власти, её природы и сущности. Власть в романе ассоциируется с проявлениями дьявольского, трактуется как атрибут Повелителя Зла, на более прагматическом, бытовом уровне «ощущение власти» становится для Клиффорда компенсацией его физической немощи, мужского бессилия.

Меллорс – «Рыцарь Пламенеющего Пестика». В построении этого образа, как и в случае с Конни и Клиффордом автор пользуется средствами сказочно-романтической образности. Каждый из его элементов так или иначе романтизирован. Романтизируется профессия Меллорса. Имеет место обыгрывание английского слова «gamekeeper» (рус. «егерь», «лесник», букв. «хранитель охотничьих угодий». Английское слово «game» имеет несколько значений: кроме главного «игра», есть ещё значения «забава», «шутка», «дичь», «желанная добыча»). Сэр Малькольм, отец Конни, обсуждая с Меллорсом перспективы его дальнейшей жизни с дочерью, восклицает: «Егерь! Забава (game), достойная настоящего мужчины… Егерь егерем, но держу пари, орудие (cod) у тебя неплохое, ты настоящий бойцовый петух. Я вижу, ты боец! Егерь!» [Lawrence 1961: 297].

Но Меллорс – не только боец, он ещё и «хранитель» – чего-то глубоко национального, здорового и естественного, задорного духа «старой весёлой Англии». Древний лес, который находится на его попечении – тот самый, в котором «охотился Робин Гуд» [Лоуренс 1994: 43], где на каждом повороте ждешь «появления рыцарей и леди верхом». Это лес, куда убегает Конни от домогательств полубезумного мужа (К.Сэйгар называет его «заповедником здорового и психически нормального мира» [Sagar 1975: 183]. Этот лес – «подлинное сердце Англии» [Лоуренс 1994: 44]; именно он становится местом столкновения «хозяина подземного мира» и «хранителя игры».

В лесу происходит первая встреча Конни (она прогуливается с Клиффордом) и Меллорса (гл. 5). Эпизод встречи становится также моментом столкновения двух миров – клиффордова мира злого волшебства и мира одинокого бойца древнего леса. Встрече предшествует демонстрация атрибутов мира Рагби: «адский» запах серы, образ замкнутого пространства, откуда нет выхода (преисподняя, гроб спящей красавицы), атмосфера безумия и страшного сна: «В холодном воздухе чувствовался запах серы, но они оба привыкли к нему. Горизонт скрывала молочно-серая от копоти морозная дымка, а над ней – лоскуток голубого неба; казалось, что Клиффорд и Конни находились под колпаком, откуда не выбраться. И вся жизнь – безумие или страшный сон под этим колпаком». Меллорс появляется, когда Конни, скрепя сердце, соглашается дальше продолжать своё «заколдованное», подневольное существование, «ниточку за ниточкой вплетать себя без остатка в жизнь Клиффорда». И сразу после её «да» к ним вдруг из леса «быстро и неслышно подошёл человек с ружьём, глядя на них, словно бы собирался атаковать; узнав их, остановился, отсалютовал и пошёл дальше вниз по склону» [Lawrence 1961: 42–48].

Меллорс, «единственный состоятельный представитель мужского пола в романе», [Пальцев 1991: 224], – носитель качеств, которые, по Лоуренсу, являются атрибутами мужского начала: энергичности, подвижности, способности к проникновению, к активному контакту. Эти качества во многом создают то, что Н.Пальцев назвал «романтическим ореолом» Меллорса. Подобно легендарным бойцам Робин Гуда, он появляется всегда вовремя и всегда неожиданно; для сонного существования Конни это появ-

ление становится «угрозой извне», с другой стороны «стеклянной стены». Большой неожиданностью становится для неё случайно увиденная сцена: полуобнажённый Меллорс, не предполагая, что на него могут смотреть, умывался на заднем дворе своего дома. «Шок от увиденного потряс что-то в самой сокровенной глубине её тела», «словно бы что-то ударило её в низ живота» [Lawrence 1961: 68], – так описывается впечатление Конни.

Такой же неожиданностью были для неё все три появления Меллорса в главе 10: «Вдруг к ней подошел егерь», «И тут он неожиданно появился на поляне», «Вдруг она вздрогнула и даже вскрикнула от страха. На тропе стоял мужчина!» [Лоуренс 1994: 111–131].

Духовно Меллорс резко отличен от Клиффорда. Он гораздо лучше и как-то по-другому, чем Клиффорд (подчёркивается, что его рассказы отличал умелый психологический рисунок персонажа), понимает Конни. Показательна реакция Конни на то, как двое мужчин отнеслись к её состоянию (первая встреча с егерем, гл. 5): «Клиффорд ничего не заметил. Он вообще не замечал таких вещей. А вот чужой мужчина понял всё» [Лоуренс 1994: 50]. В гл. 10, когда происходит их сближение, поведение Меллорса «ненадуманно (without knowing)», он ласкает её «инстинктивно, безотчётно (with blind instinctive caress)» [Lawrence 1961: 120]. Сама их близость носит иной характер – Меллорс превосходит Клиффорда в способности к контакту: если последний зачастую «вне досягаемости (out of touch)», то первый и поступает по-другому, и провозглашает иной принцип общения: «I stand for the touch of the bodily awareness between human beings» («Я считаю, что люди должны понимать друг друга “телесно”»). И «разбуженная» Конни отвечает на призыв Меллорса, прикасаясь (touched) к нему, «как дочери людей прикасались к сыновьям богов» [Lawrence 1961: 118]. Подобно Клиффорду, Конни претерпевает сказочное превращение, но совсем иного рода: Спящая красавица пробуждается от прикосновения сказочного героя, в роли которого выступает Меллорс. Если Клиффорд превращается в адское чудовище, то Конни, преображённая близостью с Меллорсом, превращается в Женщину: «…святая святых её плоти содрогнулась, испытав прикосновение, она познала себя (knew herself touched), она исполнилась, она умерла. Она умерла, её не стало, она родилась: Женщина!» [Lawrence 1961: 181].

Меллорс тоже преображается – из «отшельника, охраняющего райский сад» [Sagar 1975: 176], в храброго рыцаря, собирающего силы, чтобы столкнуться с ужасным чудовищем – жестоким «механическим» миром, который олицетворяет Клиффорд: «Во всём виноваты эти злобные электрические огни, и адский лязг машин. В царстве жадных механизмов и механической жадности, там, где слепит свет, льётся раскалённый металл, живёт страшное чудовище, виновное во всех бедах, готовое уничтожить любого, кто не подчинится» [Лоуренс 1994: 123]. Он был бы рад «укротить этого зверя – промышленность, и вернуться к естественной жизни» [Лоуренс 1994: 216].

Персонажи в романе разделены идеологически. «Это – роман о фаллическом сознании, или о том, как фаллическое сознание противостоит ментально-духовному. И вы, конечно, понимаете, на чьей я стороне», – так отзывался Лоуренс о романе [Цит. по: Sagar 1975: 509]. И, соответственно, в романе выделяются два главных носителя этих типов сознания: Клиффорд с его «жизнью разума» – явный носитель второго, а Меллорс – первого типа сознания. Очевидно, что фаллос контактирует с окружающим, с другим ego, непосредственно, без преград, в отличие от мозга, “отгороженного” от внешнего мира черепной коробкой (здесь не может не возникнуть ассоциации со стеклянным гробом спящей красавицы, стены которого также отделяли её от мира: вспомним, что Конни поначалу – тоже носитель «ментально-духовного» сознания.

Образ фаллоса, имеющий в романе некоторую самостоятельную ценность, раскрывается также в сказочно-романтическом ключе. Фаллос обретает выраженное сходство с волшебной палочкой: его прикосновением Меллорс достигает такого чудесного эффекта – пробуждения и оживления («Она умерла, её не стало, она родилась» – также намёк на мифологический мотив пропадающей и снова появляющейся богини плодородия) Конни, Спящей красавицы; с мечом-кладенцом: это орудие для борьбы с чудищем; порой одного намёка на обладание им достаточно, чтобы поставить противника на место (реплика Меллорса в гл. 17: «Не в вашем положении, сэр Клиффорд, корить меня за то, что между ног у меня что-то есть» [Лоуренс 1994: 267]; образ меча появляется при описании полового акта [Lawrence 1961: 181], умелое владение этим оружием – знак принадлежности к особой касте. Неслучайно Конни (представительница того же рода) весьма своеобразно отмечает «боевые» заслуги Меллорса: «Ты возведён в рыцарское достоинство. И теперь ты – Рыцарь Пламенеющего Пестика!», «Ха, ну а ты – Леди Пылающей Ступки», – отвечает Меллорс [Лоуренс, 1994: 226].

Герои, «метанимизируя» друг друга, становятся персонифицированными Фаллосом и Вульвой: «Джон Томас теперь – сэр Джон, под стать своей леди Джейн… Джон Томас посвящён в рыцари» [Лоуренс 1994: 226]. Таким образом, «Джон Томас» и «леди Джейн» (англ. эвфемизмы для половых органов) начинают являться для своих хозяев полноправными представителями их тел, полноправными ничуть не менее чем мозг – они даже пробуют называть друг друга этими новыми именами (неслучайно также созвучие *Меллорс – фаллос*). Герои – прежде всего существа чувствующие, а не только мыслящие; они своеобразно иллюстрируют положения статьи Лоуренса «Кстати о леди Чаттерли»: «Наше сознание должно догнать наш сексуальный опыт во всех его проявлениях … оно долгое время оказывалось не вовлеченным в физическое и сексуальное» [Lawrence 1968: 490]. Как намёк на то, что их близость со временем не утратит полноты и цельности, звучит последнее предложение романа: «Джон Томас шлёт привет своей леди Джейн, немного пону-

рившись, но не утратив надежды» [Лоуренс 1994: 301].

«Любовник леди Чаттерли» является итоговым романом Лоуренса. Вобрав в себя различные элементы практически из всех предыдущих романов, это произведение, без сомнения, «сочетает многочисленные тематические повторения с продвижением вперёд» [Hough 1956: 166]. Тщательное контрапунктирование «голосов» придаёт произведению объёмное звучание, стереоскопичность. Той же цели служит особый характер художественного мира романа, сказочно-романтическая символика.

Список литературы

Hough G. The Dark Sun. L., 1956. 263p.

Niven A. D.H.Lawrence. The Novels. L.,1978.188p.

Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Wrighting. L., 1968. 640 p.

Sagar K. The Art of D.H.Lawrence. L., 1975. 258p.

Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover (Unexpurgated) L., 1961. 317 p.

Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли / пер. с англ. И.Багрова, М.Литвиновой // Лоуренс Д.Г. Избранные произведения: в 5 т. Рига, 1994. Т.5. 349с.

Пальцев Н. По ту сторону сексологии // Иностранная литература. 1991. №6. С. 240–246.

Хьюитт К. «Леди Чаттерли» в московском метро // Иностранная литература. 1994. № 11. С. 239–246.

Е.С.Бондина (Нижний Тагил)

К ТИПОЛОГИИ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

Фэнтези нельзя считать совершенно новым литературным явлением. Она имеет глубокие и прочные корни в литературных традициях разных времен и народов, вплоть до древнейших, но как определенный жанр сложилась лишь в XX в.

Эскапистская сущность фэнтези довольно четко отделяет ее от литературы ужасов, хотя эти виды беллетристики разделились далеко не сразу. Произведения жанра фэнтези призваны не отталкивать, как литература ужасов, а привлекать читателя. Кроме того, литература ужасов по определению обязана иметь дело не с «вторичным», а с нашим, «первичным» миром, в который вторгаются необъяснимые, противоестественные силы. Фэнтези же описывает изначально другой мир, другую реальность.

В современном литературоведении предлагались различные подходы к определению жанра фэнтези, классификации по различным основаниям: проблемно-тематический принцип, жанрово-стилистические особенности, хронология, новые жанры. При классификации фэнтези в соответствии с проблемно-тематическим принципом выделяются следующие поджанры: героическая фэнтези, готическая фэнтези, христианская, оккультная и др.

При обращении особого внимания на жанрово-стилистические особенности разделение происходит на два поджанра: высокая фэнтези, куда входят произведения, в которых перед читателем предстают полностью вымышленные миры, и низкая фэнтези – произведения, в которых сверхъестественное привносится в нашу реальность.

При хронологическом подходе выделяют поджанры классической, или эпической высокой фэнтези, родоначальником которой является Дж.Р.Р.Толкиен. Поджанр исторической фэнтези начал развиваться после публикация его произведения «Властелин Колец». В отличие от классической фэнтези, действие исторической разворачивается не в далеком и небывалом прошлом Земли и тем более не в иных, неведомых мирах, а на фоне прошлого реального, исторического.

Славяно-киевская фэнтези – собственно российское изобретение. Такого рода литература построена на материале первых столетий существования древней Руси и наполнена образами культуры славянского язычества. Основой славяно-киевской фэнтези стала группа писателей, собранная Юрием Никитиным для создания героического литературного проекта «Загадочная Русь».

В юмористическом ключе с элементами философских рассуждений на всеобщие глобальные темы творил сатирик Михаил Успенский – создатель серии романов о путешествиях и приключениях князя Жихаря.

К новым поджанрам можно отнести романтическую, юмористическую, оккультную, этическую, сакральную фэнтези и т.д.

Если романтическая фэнтези опирается больше всего на литературную традицию романтических произведений, то историко-мифологическая фэнтези использует действительную историю или мифы, созданные когда-то древними народами Земли.

В поджанре юмористической фэнтези в России получил широкую известность Андрей Белянин. В героической фэнтези можно выделить авторов: Леонид Кудрявцев, Степан Вартанов, Дмитрий Скирюк.

Магический детектив, или оккультная фэнтези, – один из наименее распространенных в России типов фэнтези. Тем не менее, произведения Макса Фрая, творившего в этом направлении, стали известны по всей стране. Он создал сериал повестей и романов о волшебном городе Ехо и его окрестностях.

На протяжении 1990-х в России появился еще один поджанр фэнтези, который можно было бы назвать этическим. Наиболее известными стали Г.Л.Олди («Бездна голодных глаз») и Марине и Сергею Дьяченко (роман «Привратник», 1994).

В самом конце 1990-х от фэнтези отделилось новое литературное направление – сакральная фэнтези. От традиционной фэнтези она отличается тем, что строит фантастическое не на магии, а на мистике, иными словами, на опыте общения с потусторонними существами.

Хотелось бы заметить, что при таком положении одни и те же произведения можно отнести к разным поджанрам в зависимости от основания классификации. Например, «Властелин Колец» Дж.Р.Р.Толкиена следует считать высокой, классической, эпической фэнтези; «Загадочная Русь» Юрия Никитина – высокой, героической, исторической, славянской; «Приключения Жихаря» Михаила

© Е.С.Бондина, 2009

Успенского – высокой, героической, славянской, юмористической фэнтези, и т.д.

Типология и классификации жанра фэнтези остается открытым вопросом. Каждый автор, творящий в этом жанре, имеет право назвать жанр своего произведения или причислить его к уже существующим поджанрам.

Определений фэнтези много, хотя суть сводится к одному. Фэнтези сочетает в себе сказку, миф и рыцарский роман и обладает чертами всех предшествующих жанров. Ее назидательность, стремление к игре и навязчивая гуманность от сказки, эпичность, трагичность и хтоническая направленность от мифа, благородство и жертвенность героев от рыцарского романа.

Таким образом, можно ожидать, что и язык произведений этого жанра будет нести в себе признаки всех перечисленных литературных направлений и стилизации под их форму, будет включать в себя прецедентные имена, сюжеты и ситуации мировой литературы и истории, содержать трансформированные прецеденты родного языка автора и его национальной культуры.

Список литературы

Березин В. Фэнтези // Октябрь. 2006. №6. С.185–188.

Желязны Р. Фэнтези и научная фантастика: взгляд писателя ("Fantasy and Science Fiction: A Writer's View"). http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4/ra3.html.

Логинов С. Русская фэнтези – новая Золушка. http://www.rusf.ru/loginov/rec/rec14.htm

Ратькина Т. Анализ или насмешка? "Фантастическое литературоведение" в контексте полемики о специфике познания в гуманитарных науках. http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4/ra3.html.

А.С.Одышева (Тюмень)

ВОЛШЕБНЫЙ МИР ГАРРИ ПОТТЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО МИФОТВОРЧЕСТВА

Волшебный мир детской литературы традиционно является принадлежностью детской субкультуры. Чудо, волшебство используются авторами как указание на неповторимый сказочный характер такого возрастного периода как детство. Именно поэтому, чаще всего волшебные герои приходят к детям, волшебные предметы принадлежат детям и невероятные приключения происходят тоже с детьми.

В цикле Дж. Ролинг о Гарри Поттере мир волшебства и магии принадлежит не только детям. Это параллельный мир, существующий рядом с миром маглов, то есть обычных людей. К тому же мир магии у Дж. Ролинг – это не мир исполнения желаний, а сложный мир собственными законами общественной и моральной жизни.

Вымышленный Дж. Ролинг мир уникален, построен на прочном фундаменте мифологии, фольклора. М. Залесская, автор книги о феномене Гарри Поттера, исследует мифологические корни волшебного мира Гарри Поттера: «В именах персонажей, в названиях мест, в описании различных реалий, окружающих героев, можно найти аллюзии на греческую и древнеиндийскую, кельтскую и древнеегипетскую, славянскую, германо-скандинавскую и т.д. мифологии» [Залесская 2001:90]. Описанию волшебного мира Гарри Поттера также посвящены книги Дэвида Колберта «Волшебные миры Гарри Поттера» и А. и Э. Кронзек «Настольная книга чародея»: «Читать книги Дж. К. Ролинг приятно, помимо всего прочего ещё и потому, что при чтении обнаруживаешь многочисленные шутливые отсылки к истории, мифологии и литературе» [Колберт 2002:7].

Всех волшебных существ, населяющих мир Гарри Поттера, можно условно разделить на две группы: придуманные Дж. Ролинг (дементоры, патронус, соплохвост, флоббер-черви, нюхли и др.) и заимствованные из мифологии (привидения, великаны, упыри, эльфы, оборотни, кентавры, единороги, драконы и др.), причём вторая группа окажется несравненно больше. Однако и заимствованных существ Дж. Ролинг осмысливает по-своему, наделяет весьма нетрадиционными чертами. Заметим, что Ролинг даёт подробное описание каждого вида волшебного животного, с помощью чего добивается создания ощущения реальности существования подобных существ. Более того, все волшебные существа описаны Дж. Ролинг в отдельной книжке, бестиарии «Фантастические существа и места их обитания» (“Fantastcs Beats and Where to Find Them”) (по аналогии с одним из учебников Хогвратса). В этой книге дана подробная классификация магических животных по степени опасности для человека, детально описывается каждый вид животных, даны рекомендации по их содержанию в неволе. Юмористическими пометками на полях, сделанных, якобы, самим Гарри Поттером, а также самим фактом существования учебника Хогвартса создаётся иллюзия реальности всего волшебного мира, выдуманного Ролинг.

Дж.Ролинг следует древним традициям в описании таких существ, как тролли, сфинкс, феникс, дракон, гиппогриф. Далее мы рассмотрим тех существ, которые знакомы читателям по мифам и легендам, но в тексте Дж.Ролинг предстают в несколько ином качестве. В замке Хогвартс вместе с учителями и учениками живут призраки и привидения. Причем в башне каждого факультета – свое привидение. Почти Безголовый Ник (Nearly Headless Nick), или Сэр Николас де Мимси-Дельфингтон, – привидение башни Гриффиндор. Именно он празднует пятьсот лет со дня своей смерти в «Тайной комнате», пригласив на юбилей Гарри. Почти Безголовый Ник нередко оказывает услуги Гарри Поттеру. К сэру Николсу Гарри отправляется, когда после смерти Сириуса Блэка он хочет выяснить, что происходит после смерти с душами людей. Почти Безголовый Ник объясняет Гарри Поттеру особенности жизни приведений в мире Дж.Ролинг: «– Волшебники могут оставить на земле свой призрачный образ, и он будет бродить по тем местам, где они некогда ходили при жизни, – с болью в голосе

© А.С.Одышева, 2009

проговорил Ник. – Но очень немногие волшебники избирают этот путь [Орден Феникса 2004: 817].

Согласно концепции Ролинг, волшебники, не боящиеся смерти, сильные духом, после смерти «идут дальше», а те, кто боится умереть и оставить земной мир, становятся привидениями. Быть привидением – значит находиться между жизнью и смертью, между миром земным и миром небесным. Тема смерти является одной из ключевых в цикле о Гарри Поттере. Как отмечают психологи, каждому ребёнку в процессе взросления необходимо прожить, определённым образом присвоить понимание смерти.

В числе волшебных и мифологических существ, населяющих мир магов в сказке Дж. Ролинг, великаны, кентавры, вейлы, корнуоллские пикси, боггарты и другие. Эльфы в мифологии Ролинг превратились в некий гибрид домового из славянской мифологии и лесных духов эльфов. Домовые эльфы имеют внешность эльфов, но сфера деятельности находится исключительно в компетенции домовых – они ведут домашнее хозяйство. Эльф-домовик Добби (Dobby), то непримиримый и яростный, то добрый и кроткий старается спасти Гарри в «Тайной комнате» и затем не раз оказывает ему неоценимые услуги. Домовые эльфы до смерти преданы своим хозяевам, счастливы им служить и выполнять всю работу по дому. Поэтому попытки Гермионы бороться за права эльфов-домовиков не встречают с их стороны поддержки (она даже создает Г.А.В.Н.Э. – Гражданскую ассоциацию восстановления независимости эльфов (S.P.E.W. Society for the Promotion of Elfish Welfare) и вяжет им шапки).

Добби погибает, спасая Гарри Поттера и его друзей из лап Пожирателей Смерти. Гарри Поттер скорбит по своему другу-эльфу как по близкому человеку: «Он всё повторял: «Добби… Добби…» – хотя и знал, что домовик уже ушёл туда, где его нельзя позвать» [Дары Смерти 2007: 406].

Гоблины из мира Гарри Поттера, хоть и не столь дружелюбны, но не менее трудолюбивы, чем эльфы. Они охраняют сокровища волшебного банка Гринготтс (Gringotts) и славятся как лучшие мастера-ювелиры.

В фольклоре Германии и Скандинавии несметные сокровища, скрытые под землёй, охраняют не гоблины, а гномы – маленькие сверхъестественные существа, обычно принимающие облик маленьких мужчин с большими головами, мудрыми лицами, длинными седыми бородами. В мире Ролинг гномы – садовые паразиты, существа, напоминающие грязную картофелину на ножках ростом не больше четверти метра.

Единороги, вейлы, банши, красные колпаки, оборотни, йети, лепреконы, русалки – в волшебном мире, созданном фантазией Дж. Ролинг на основе древних мифов и легенд, насчитывается более двухсот различных магических существ и животных. Особое внимание стоит уделить тем сверхъестественным существам, которых Ролинг наделила неким психологическим значением.

Весьма интересными персонажами с точки зрения раскрытия психологического аспекта представляются боггарты (Boggart). Согласно шотландской фольклорной традиции, так называют некий аналог домового, который отличается особенно вредным характером. Вышедшие из-под пера Ролинг боггарты – существа, не имеющие постоянного облика. При встрече с человеком они принимают вид того, чего человек особенно боится. Профессор Люпин объясняет ученикам школы Хогвартс, как бороться с боггартами: «Боггарт – это привидение, которое меняет свой вид. Он превращается в то, чего человек больше всего боится. Лучшее оружие против него – смех. Превратите его во что-нибудь смешное и рассмейтесь, он тут же исчезнет» [Узник Азкабана 2002: 156–157].

Для Гарри боггарт становится дементором, при встрече с Роном – пауком, Римус Люпин-оборотень видит диск полной луны, а Невилл Долгопупс – свою грозную бабушку. Когда миссис Уизли боролась с боггартом, затаившемся в кухонном шкафу в штабе Ордена Феникса на площади Гримо 12, досадливое привидение принимало вид убитых детей и близких людей Молли Уизли. Так тайные детские страхи становятся очевидными при встрече с этим магическим существом. Оживление страхов – один из способов борьбы с ними, как отмечают психологи, чьи исследования посвящены тревожным состояниям детей. Оживить страх, а затем превратить его с помощью положительных эмоций в то, чего бояться нелепо и глупо. Так А.И. Захаров в книге «Как преодолеть страхи у детей» утверждает: «Жизнерадостность, оптимизм, непринуждённость, открытость предохраняют ребенка от страхов» [Захаров 1986: 84]. Критики также утверждают, что «в книгах Дж. Ролинг говорится о важнейших детских страхах – страхе быть покинутым, страхе одиночества, боязни не оправдать надежды родителей» [Александров 2001: 7], и это является одним из факторов, притягивающих интерес и любовь юных читателей.

Начав войну, Волан-де-Мот формирует свою армию не только из Пожирателей смерти. Он призывает на свою сторону и некоторых волшебных существ: великанов, дементоров, инферналов.

Дементоры (Dementors) – смертельно опасные фантастические существа. Лишенные лиц, одетые в бесформенные плащи, которые полностью скрывают их лоснящуюся, сероватую, всю в слизи и струпьях кожу, они, «отовсюду высасывают счастье, надежду, мир» В одном из интервью Дж.К. Ролинг сказала, что дементоры олицетворяют собой психическое заболевание, известное как депрессия. Не случайно средство, способное облегчить воздействие дементора, – это шоколад, который, по словам врачей, облегчает самочувствие людей, находящихся в депрессии.

Ещё один вид магических существ связан с темой смерти и тяжёлых психических испытаний. Фестралы – призрачные лошади, которых могут увидеть лишь те, кто видел смерть. Для остальных фестралы остаются невидимыми. Гарри увидел их впервые после того, как стал свидетелем смерти Седрика Диггори. Кроме Гарри их видят Полумна Лавгуд и Невилл Долгопупс. В Хогвартсе фестралы возят кареты с учениками: «Между оглоблями стоя-

ли существа, которых Гарри, если бы потребовалось подобрать для них имя, наверное, назвал бы лошадьми, хотя в них было и нечто от пресмыкающихся. Плоти – ровно никакой, только чёрная шкура, облегающая скелет, видимый до мельчайшей косточки. Головы как у драконов. Глаза белые без зрачков, широко открытые. И вдобавок большие, растущие из холки чёрные кожистые крылья – ни дать ни взять крылья гигантских летучих мышей. Странно, зловеще выглядели во мраке эти существа, которые стояли совершенно неподвижно и беззвучно» [Орден Феникса 2004: 193].

Одно из самых светлых существ, созданных фантазией Дж. Ролинг – патронус (patronus – от *лат.* защитник). Если дементоры – это олицетворение всех тёмных состояний души человека, депрессии, печали, скорби, то патронус – олицетворение всех самых светлых мыслей и воспоминаний. Только с помощью патронуса можно справиться с дементором. Профессор Люпин в третьей книге «Узник Азкабана» учит Гарри Поттера вызывать патронуса: «Патронус – это вид положительной силы, воплощение всего, что дементоры пожирают – надежду, счастье, стремление выжить. Но в отличие от человека, Патронус не знает, что такое отчаяние, и поэтому дементор не в состоянии причинить ему вреда. Надо сосредоточиться на одном-единственном, самом светлом воспоминании и произнести магические слова» [Узник Азкабана 2002: 268].

Патронус принимает облик того, что наиболее близко герою. Так патронус Гарри Поттера – олень – животное, в которого, в виду своих способностей анимага, превращался отец Гарри. Интересно, что самое светлое воспоминание, которое вызывает в голове Гарри, чтобы создать патронуса, это тот момент, когда Гарри в зеркале желаний увидел свою семью.

Итак, на страницах сказок о Гарри Потере обитают волшебные существа, так или иначе знакомые читателю по мифам, легендам, поверьям. Но Дж. Ролинг наделяет их новыми чертами, добавляет некую психологичность образу. Более того, в волшебном мире, созданном фантазией Дж. Ролинг, находят отражение особенности детского мышления и детской психики. Для того, чтобы познать всех существ и животных, разобраться в полезных свойствах растений, Гарри Поттеру и его друзьям необходимо посещать уроки ухода за магическими существами и травологии, а читателям сказки Дж. Ролинг – изучать мифологию и фольклор разных народов мира.

Список литературы

Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Узник Азкабана / пер. с англ. М.Д.Литвиновой. М., 2002.

Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Орден Феникса / пер. с англ. В.Бабкова, В.Голышева, Л.Мотылева. М., 2004.

Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Дары смерти / пер. с англ. С. Ильина, М. Лахути, М. Сокольской. М., 2007.

Залесская М. Феномен Гарри Поттера, или разоблачения черной магии. М., 2007.

Захаров А. И. Как преодолеть страхи у детей. М., 1986.

Колберт Д. Волшебные миры Гарри Поттера / пер. с англ. Т.В.Кадаш и О.А.Литвиновой. М., 2002.

Кронзек А.З. Настольная книга чародея. Путеводитель по волшебному миру Гарри Поттера / пер. с англ. И.М.Широнина. М., 2003.

Александров В. Кто придумал футбол, или Гарри Поттер в школе и дома // Новый мир. 2001. №7. С. 176–181.

Е.Л.Экгауз (Екатеринбург)

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА СМЕРТИ В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВВ.

В современной критике существует немало статей как профессионального, литературоведческого, так и любительского характера, посвященных произведениям, для которых, несмотря на почти вековое существование, так и не нашлось четкого жанрового определения. Их называют по-разному: волшебная сказка, литературная сказка, сказочная повесть, фэнтези, фэйри. Оценки такой литературы варьируются от хвалебных до самых уничижительных, и место их в литературной иерархии также весьма неоднозначно. Соответственно, и серьезных литературных исследований, посвященных таким произведениям, в отечественной науке о литературе существует не так много (Н.Демурова, Л.Брауде, М.Липовецкий и др.).

Отличительной чертой современных сказок является, на наш взгляд, тенденция к циклизации повествования. Например, во второй половине XX в. создаются такие сказочные циклы, как «Хроники Нарнии» К.С.Льюиса, серии книг Дж.Ролинг о Гарри Поттере, трилогия Ф.Пулмана «Темные Начала» и другие. На наш взгляд, причина этих изменений (стремление к циклизации) тесно связана с трансформацией статуса мотива смерти в современной сказке, что мы попытаемся доказать в данной работе.

Общеизвестно, что волшебная сказка рождается из обряда инициации, который обычно подразумевает индивидуальный переход в другой мир, то есть метафорическое умирание (см. об этом у В.Я.Проппа). Поэтому мотив смерти в волшебных сказках играет значительную роль и неразрывно связан с мотивом возвращения. Традиционно любая сказка (авторская и фольклорная) заканчивается возвращением героя из волшебного мира. В этом состоит его главное предназначение. Как отмечает Дж.Кемпбелл, герой сказки должен «вернуться к нам преображенным и преподать усвоенный им урок обновленной жизни» [Кемпбелл 1997: 22]. Но если обновление героя фольклорной сказки имеет принципиальное значение, то в литературной сказке XX–XXI вв. акцент смещается: на первый план выносится не столько обновленность героя, сколько сам факт его возвращения (или не-возвращения). Для нас важно отметить, что возвращение связано с

© Е.Л.Экгауз, 2009

«пространственным» передвижением, которым обозначается граница двух миров. Причем эти границы в фольклорной волшебной сказке менее очевидны, чем в современных сказочных произведениях. Они, как правило, лишь обозначаются определенными топографическими сигналами: река, лес и т. п. В мире литературных сказок XX–XXI вв. герои, разумеется, также пересекают некий барьер, разница лишь в том, что сам переход между двумя мирами специально подчеркнут в сознании героя и читателя (например, обыгрывание детьми Пэвенси входа в Нарнию). Почему же так важно пересечение барьера, особенно в обратном направлении, из сказочной страны? Потому что тот волшебный мир, из которого мы ждем возвращения героя, как бы весело и интересно ему там ни было, согласно категории «памяти жанра», есть не что иное, как мир Смерти, который естественно включен в общую картину сказочной Вселенной (об это см. В.Я.Пропп «Исторические корни волшебной сказки», Д.Фрезер «Золотая ветвь», О.М.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», «Миф и литература древности», Е.М.Мелетинский «Поэтика мифа»).

Очевидно, что наше отношение к смерти кардинально отличается от того, как мыслили Смерть люди в древнее время. Самый важный момент, как нам кажется, отметил Ф.Арьес, назвав древнюю Смерть «прирученной» [Арьесс 1992: 58]. Это особое отношение к Смерти характеризуется тем, что люди древности принимали ее как должное. Смерть была чем-то обязательным, естественным, ни хорошим, ни плохим. Мир Смерти представлял собой нечто вроде альтернативной реальности, другой формы существования. В то время люди не испытывали страха смерти, но готовились к ее претерпеванию. Более того, древний человек, в отличие от современного, в принципе не мыслил свою смерть как индивидуальную трагедию.

Чтобы стать полноценным членом общества, необходимо было пройти обряд инициации: пережить символическую смерть и символическое возрождение. При этом такая смерть-умирание отличалась некоторой амбивалентностью, поскольку не только понималась как приобщение к высшим силам, получение возможности ими управлять, но и подразумевала возможность обновленной жизни.

С течением веков понятие о Смерти постепенно и кардинально меняется. Смерть начинает переживаться. Возможность небытия, принципиального несуществования, исчезновения из мира становится личным кошмаром. Такое переживание Смерти связано со своеобразной «потерей» Бога в начале XX столетия. Принадлежность к какому-либо роду, племени или семье не может избавить человека от страха Смерти. Трагедией становится не только собственная смерть, но и смерть другого, которая принимается с таким же пессимизмом.

В литературе «новое» переживание Смерти отражалось по-разному. Как уже упоминалось выше, мотив Смерти в сказке сам по себе имеет принципиальное значение, так как является особым элементом структуры произведения этого жанра. В свете данной работы нас интересует, как его изменение отразилось в современных сказочных произведениях.

Приобщение человека к миру потусторонних сил в сказке предстает как проникновение героя в мир волшебства. Это проникновение, прохождение границы происходит через символическое умирание. Как отмечает О.М.Фрейденберг, «“умереть” и “стать героем” было синонимично» [Фрейденберг 1997: 39]. Таким образом, мы видим, что структура сказочного произведения зависит от того, как интерпретируется вводимый, или вернее, всегда присутствующий в сказке мотив Смерти.

В XX в. переход сказки на какой-то другой уровень связан с тем, что герой осмысливает смерть по-особому, не так, как в фольклорной сказке, где герой не осознавал разрушительного характера Смерти, ведь она представлялась переходом в иной мир, который мог оказаться даже лучше реального. Умереть – вовсе не означало перестать быть, но, наоборот, как бы пережить еще одно «приключение», «стать героем» – от этого не отказался бы ни один уважающий себя фольклорный сказочный герой. Герой современных литературных сказок умирать уже не хочет. Собственная смерть и смерть близких страшит его, поскольку не предлагает другой жизни. Отказываясь принимать Смерть, герой тем самым отказывается пересекать границу между двумя мирами, неважно, в каком направлении. Так или иначе, герой современной волшебной сказки может впасть в одну из крайностей: он отказывается либо попадать в мир сказки и подчиняться его законам, либо возвращаться из него к реальной жизни.

Способность героя самостоятельно принимать решения относительно собственной судьбы противоречит базовой сказочной установке, и волшебная сказка XX в. тем самым как бы отказывается от своего главного героя. В самом деле, какой смысл быть героем, неофитом, волшебником, если необходимым условием для геройского статуса и подтверждения существования самого волшебного мира является собственная смерть и смерть другого и дорогого человека.

Герои начинают задумываться не о том, чтобы обрести некий геройский статус, но о своем частном счастье. Герой фольклорной сказки не задумывался о том, какими средствами он оправдывает свою цель победить Злодея. Герой современной литературной сказки либо нарочито гуманен, либо принципиально преступает «общественные» законы. Свои собственные интересы становятся для него не менее важными, чем спасение кого-то другого. До прямого бунта, конечно, не доходит, и герои все же ищут и делают то, что предназначено им их сказочной и «психологической» (К.Г.Юнг) судьбой. Но подвиги их перестают нести ту положительную коннотацию, какая присутствовала в народной традиции. Сама необходимость быть героем и совершать соответствующие поступки ставится под сомнение и даже объявляется вовсе ненужной. Столкнувшись со смертью родного человека, Гарри Поттер чувствует: «… Он не мог больше оставаться собой… никогда так сильно не хотел стать кем-то другим, кем угодно…» [Ролинг 2004: 779]. В кабинете Дамблдора

Гарри кричит, что «НЕ ХОЧЕТ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ» [Ролинг 2004: 781]. Эти его слова довольно непросты в смысле «геройского статуса». Гарри вроде бы не хочет быть человеком, желая перестать чувствовать боль от потери близких и любимых людей, хочет быть нерефлексирующим фольклорным героем. А это значит, что на данный момент сам он таковым не является. В конце шестой части мальчик и вовсе намерен уйти из школы, которая на данный момент очерчивает границы его волшебно-игрового мира.

Сюда же относится и отвращение Уилла Парри к убийствам, несмотря на то, что он прирожденный воин. «Ненавижу, – выкрикнул Уилл, – правда, правда, ненавижу эти убийства! Когда же они прекратятся?» [Пулман 2004: 38]. «– А если ей больно? – спросил Тиалис. – Если бы она об этом сказала, тогда другое дело. Но поскольку она не может, я не стану ее убивать. Это означало бы слушать себя, а не жабу» [Пулман 2004: 334]. Лучшие нарнийцы во главе с детьми и другими участниками событий в Нарнии находят покой только после своей смерти. Все они умирают, а в стране, где начались их приключения, и произошла их «инициация», наступает Конец Света, и она теперь считается «Страной Теней». И хотя все то хорошее и любимое, что было в Старой Нарнии, переходит в Новую Нарнию, от этого их существование не становится более реальным. Герои, пришедшие в Нарнию из нашего мира, погибают для нас, а единственная оставшаяся в живых «героиня» давно уже отреклась от своей «геройности» и в итоге осталась круглой сиротой: родители братьев и сестер тоже погибают – видимо, Аслан считает, что привязанности его мертвых подданных важнее чувств тех, кто остается жить и уходит из-под его власти.

«Стремление» волшебных произведений заключить героя в своем волшебном мире Смерти (невозвратить оттуда) приводит и к изменению образности сказочного произведения. Ассоциативный фон произведений становится более мрачным. Мир Смерти как бы самоутверждается.

С этим может быть связано и появление в литературе (не только сказочной, где несколько непривычными выглядят такие персонажи, как Артемис Фаул) нарочито отрицательных главных героев. В этом плане даже положительная исключительность главных героев больше похожа на негативное отщепенство. О.МФрейденберг делает замечание, которое соотносится не только с античным материалом, но и с современным: «Герой в основном есть покойник. Герои – это умершие» [Фрейденберг 1997: 38]. В реальном мире «нормальные» люди как бы отстраняют героев от себя как символически мертвых и «остранняют» их, оценивают их негативно. К Гарри Поттеру не только благопристойные соседи и лицемерные родственники, но даже новенькие первокурсники относятся настороженно. Лира – лгунья и грубая, дерзкая девчонка. Юстес «отбивается от рук», а одна из одноклассниц презрительно называет Люси «эта Пэвэнси». Более того, пассивное умирание дублируется активным убиванием. (О равнозначности убиваемого и убивающего см. «Миф и литература древности» О.М.Фрейденберг.) Полиция разыскивает Уилла как убийцу. Он рассказывает, что когда-то очень сильно избил одного мальчика, который насмехался над ним и его матерью. А когда Лира при первой встречи спрашивает об Уилле свой алетиометр и узнает, что он убил человека, то успокаивается, так как считает, что «убийца – надежный спутник» [Пулман 2004: 38]. Богиня смерти у ведьм «всегда весела и беззаботна, а ее визиты приносят радость», поэтому Серафина убивает одну из своих сестер-ведьм, шагнув к ней «со счастливой улыбкой» [Пулман 2004: 53]. Положительные герои сказки в современных волшебных произведениях оказываются в чем-то не такими уж положительными: Гарри Поттера подозревают в шизофрении и обмане, Лира – нахальная грубиянка и лгунья.

По Юнгу, весь мифолого-психологический сюжет сказок и снов – это путь обретения слушателем и рассказчиком, автором и читателем своей Самости. Что касается современных волшебных произведений, то подобное утверждение уже не является столь безусловным.

В пределах одной книги сюжет сказки и жизнь героев претерпевает символическую смерть, то есть, если можно так выразиться, стремится к максимально полному концу. «Старый (мифологический) цикл» фольклорной сказки изживает себя. Но на его место приходит цикл сказки новой, который проявляется в «многосерийности» сказочных произведений. Для восстановления циклической структуры недостаточно сюжетной линии, укладывающейся в рамки одной книги. Начало нового витка цикла требует новой сюжетной схемы и новой, отдельной книги, которая отличается относительной самостоятельностью. И хотя очередная книга является частью единого цикла, сюжет ее сам по себе линеен, и не стремится к воспроизведению себя в своих собственных пределах.

Нарушение сюжетной структуры автоматически разрушает миромодель волшебного пространства, так как нарушение касается главных правил сохранения и поддержания ритуального действа приобщения к высшим силам бытия. Отказываясь принимать условия иного мира, принимать условия инициации, неофит как бы отказывается принимать участие в ритуале. Тем самым происходит своеобразное отречение от вечной интенции человека стать сильнее и избавиться от страха и, быть может, какой-то особой формы одиночества.

Сьюзен отказывается возвращаться в Нарнию и остается круглой сиротой. У Лиры и Уилла вообще никого нет, их даже нет друг у друга. Они не боятся никого, но испытывают ужасные страдания, и они ужасно одиноки. Начиная с определенного момента, каждый год обучения Гарри Поттера заканчивается чем-нибудь печальным, а сам он в конце шестой части отказывается быть с любимой девочкой и намерен уйти из школы.

Таким образом, в пределах одной книги волшебное произведение как бы перестает быть

собственно сказочным, так как с прерыванием цикличности прерывается действо многократного инициатического путешествия, которое лежит в основе сказочного повествования. Очень точной, на наш взгляд, иллюстрацией к этому положению является мысль Гарри Поттера в начале пятой книги. «Появление дементоров в Литтл-Уингинге словно бы пробило брешь в огромной невидимой стене, которая отделяла неумолимо чуждый всякому колдовству мир Тисовой улицы от того, другого мира. Две жизни Гарри слились воедино, все перевернулось вверх тормашками: Дурслей интересуют детали волшебного мира, миссис Фигг знает Альбуса Дамблдора, по Литл-Уингингу летают дементоры, а он сам, может быть, никогда не вернется в Хогвартс» [Ролинг 2004: 37]. У Лиры и Уилла также нет возможности встречаться друг с другом, посещать другие миры (за исключением мира мертвых, разумеется) и тем самым воспроизводить инициатическую традицию. Дети и другие герои остаются в Нарнии, потому что умирают, они уже не выйдут за пределы другой страны, и тоже не смогут совершить символическое «воскрешение» из мира Нарнии.

Но при этом произведения продолжают считаться сказочными. До сих пор мы говорили о развитии и трансформации сюжета в пределах одной книги. Но сказки в двадцатом веке «растут» – они превращаются в серию историй, в циклы. Цикличность нужна для того, чтобы сохранить сказочность

По нашему мнению, и для фольклорной, и для литературной сказки чрезвычайно важна ее циклическая структура, которая отражает природные циклы смены времен года, дня и ночи. Цикл в сказке и мифе – постоянно сменяющееся возрождение и умирание. Такое понимание цикла лежит в основе сказочного жанра. В нашем случае речь идет не только о циклическом характере одного произведения, но нескольких произведений, текстов, объединенных в цикл. В пределах одной книги повествование тяготеет к линейному типу сюжета. Линейный сюжет основан на линейном времени, он «фиксирует не закономерности (что является прерогативой циклического сюжета), а аномалии, «случай», все то, что мыслится как нарушение некоего исконного порядка» [Бройтман 2004: 59]. Исторически, кумулятивный сюжет появился раньше.

Переход к циклическому сюжету знаменует некоторое изменение в сознании, которое отмечает повторяемость не только пространственную, но и временную. Таким образом, меняется и «представление о событии, составляющем основу сюжета» [Бройтман 2004: 63]. В нашем случае жанровая специфика рассматриваемых нами сказочных произведений состоит в том, что в пределах одной книги-сказки сюжет – линеен. Это связано с тем, что смерть начинает восприниматься героями как «аномалия», нарушающая привычный ход вещей. Меняется (приобретает иной статус) не только отношение к смерти как к феномену жизни, но и само структурное значение данного феномена, реализующееся в определенных мотивах и образах. Книга-сказка некоторым образом заканчивается «смертью», а не уходом от нее. Так как сознание героя, столкнувшееся со Смертью, меняется, перестает быть таким, каким оно было у героев сказки фольклорной, то сказки XX в. приближается к сюжету становления. Форма сказки начинает разрушаться, когда акцент в произведении ставится на личность героя, а не на события, которые он претерпевает как выразитель общей сказочной эстетики.

Мотив смерти, ведущий для сказочного произведения, составлял ключевой момент циклического сюжета традиционной сказки в пределах ее как одного произведения, как одной книги. В современных сказках мотив смерти теряет свое структурное значение, переходя больше на уровень образности произведения в целом и на уровень персонажей. При этом трансформация мотива смерти ведет к трансформации жанра: сказочный жанр по-прежнему тяготеет к цикличности, но уже на принципиально ином уровне, более высоком: сюжет как бы переходит на внешний уровень произведения, выражается формально в своих материальных носителях, то есть в книгах.

Список литературы

Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2004.

Кемпбелл Джозеф. Герой с тысячью лицами. Киев, 1997.

Пулман Ф. Чудесный нож. М., 2004.

Пулман Ф.Янтарный телескоп. М., 2004.

Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Орден феникса. М., 2004.

Фрейденберг О.М.. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

А.А.Красавина, С.Г.Барышева (Нижний Тагил)

МИФОПОЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.Э.КЕЙВА

В литературоведении под мифопоэтикой понимается не только целый комплекс понятий («мифологема», «архетип», «поэтический космос») или система мифов, но и особый тип мышления (мифомышление), а также ритуал. Миф – это форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности. Мифомышление сохраняет древнейшие формы восприятия мира в их синкретизме, отождествляет микро- и макрокосм, несет в себе идею циклического возрождения. В мифомышлении не существует грани естественного и сверхъестественного, объективного и субъективного. Мир мифа гармоничен, строго упорядочен и не подвластен логике практического опыта. В качестве первичной формы целостного линейного мировоззрения миф составляет неотъемлемую часть любого типа культуры - как в стадии его становления, так и в процессе генезиса и эволюции присущих данной культуре мировоззренческих моделей. Появление развитых систем рационально-понятийного знания не приводит к одновременному вытеснению из духовной

© А.А.Красавина, С.Г.Барышева, 2009

жизни общества элементов мифологического сознания [Грицанов 1998].

Именно поэтому данная статья посвящена сравнительному анализу двух мифологических систем в творчестве современного австралийского писателя Николаса Эдварда Кейва. В ней исследуется влияние христианской мифологии и мифологии аборигенов на творчество художника. Внимание акцентируется на семантических контекстах архетипических образов культурных и библейских героев, своеобразно преломляющихся в романе «И узре ослица ангела Божия».

Николас Эдвард Кейв – музыкант, исполнитель композиций собственного сочинения и знаменитый писатель. Он является автором двух поэтических книг «Король Чернило». «И узре ослица Ангела Божия» (And the Ass Saw the Angel) – первый роман Ника Кейва, его написанию автор посвятил около трёх лет. «Сильнее всего меня вдохновлял Ветхий Завет», – так прокомментировал он идею создания книги. Итогом его работы стало «полное страсти и драматического накала произведение, написанное на границе жанров мистического триллера и психологического романа» [Кормильцев 1998]. Общепризнанным является тот факт, что творчество Кейва – это сложное, многоуровневое явление в современной литературе. Мифопоэтика творчества Кейва нуждается в детальном литературоведческом анализе.

На личность и творчество Ника Кейва в большой степени повлияло два фактора: австралийская художественная литература, которая неотделима от народного фольклора, а также религиозное воспитание (будущий писатель вырос в англиканской семье). Эти два фактора определили некую биполярность писателя и его творчества [Кормильцев 1998]. Неудивительно, что его первый и пока единственный роман «И узре ослица ангела Божия» имеет два противопоставленных, но вместе с тем образующих единство, культурных полюса: с одной стороны, он является выражением язычества народной культуры, с другой – роман Ника Кейва полон библейских параллелей.

Стоит заметить, что христианство появилось в Австралии с приходом англичан, когда Джеймс Кук объявил Австралию колонией Великобритании. Чуждая австралийским аборигенам религия, была навязана им «огнем и мечом». Бесспорно, европейская культура обогатила Австралию, но главная проблема в том, что европейцы пытались построить цивилизацию там, где она уже существовала. Австралия до англичан уже была цивилизацией. Она просто была иной. Вмешательство в историю и культуру страны, безусловно, привело к определенным последствиям: человек, родившийся в этой стране, обречен мучиться от двух противоположных начал, каждый австралиец несет в себе язычество предков и христианство колонизаторов одновременно. Роман Ника Кейва является тому прямым доказательством. Обратимся к более подробному рассмотрению мифопоэтической стороны романа.

В первую очередь проследим, как отражаются традиции многовековой австралийской мифологии в произведении. Самые распространенные австралийские мифы носят характер местных преданий, объясняющих происхождение всех сколько-нибудь заметных мест и природных объектов – холмов, озёр, водных источников, ям, больших деревьев и т.п., которые оказываются «памятником» деятельности мифического героя, следами его стойбища [Австралийская мифология]. В романе «И узре ослица ангела Божия», множество страниц посвящено описанию видам пустыни, жарким прериям, величественным пространствам, скалам: «Какая славная долина! … Устремимся же вниз, вдоль изрытого руслами внутреннего склона, над деревьями, густо увитыми виноградной лозой, над деревьями, растущими на этих шатких кручах. Стволы клонятся в пустоту под опасным углом, а корни тщетно хватаются за воздух, будто вот-вот рухнут, сломленные ползучей ношей, навалившейся на их плечи, словно бремя мирских скорбей… Если окинуть долину взглядом с высоты вороньего полета, то мы увидим, как вьется по ее плоскому брюху, прокладывая путь с юга на север, главная дорога, Мэйн-роуд. С этой высоты она выглядит как тонкая ленточка, рассекающая сотни и сотни акров тлеющих плантаций сахарного тростника» [Кейв 1989].

Юкрид Немой (главный герой романа, считающий себя несущим особое предназначение Божьим посланником) выбирает святым местом своего обитания – болото: «…меня от рождения влекло к этим мрачным и унылым местам, куда обычных смертных калачом не заманишь – туда, где гнилой туман поднимается от земли и виснет, зацепившись за кривые ветви, опутанные диким виноградом, и висит, словно фальшивое небо над головой, – туда, где тонкие, искривленные стволы деревьев тянутся к тебе, будто кланяются, – туда, где мириады бесформенных теней скользят и кружатся по земле, словно плетут тайный заговор, а туман вытекает из дупел, как пар из ноздрей. Порою мне казалось, – это в мои-то неполные десять лет! – что я всю жизнь провел в каком-то подобном месте, ступая по неверной почве, пропитанной сыростью, вдыхая заплесневелый воздух и хватаясь голыми руками за расползающиеся в пальцах гнилушки, скрыв лицо за вуалью из черной паутины … Нет, не случайно я туда забрел! Совсем не случайно!» [Кейв 1989].

Именно на болоте его впервые настигает видение и туда главный герой приходит каждый раз, когда хочет встретиться с ангелом: «Затем он призвал своего ангела. И тотчас же потоки ультрамаринового света залили все пни и комли, бурелом, валежник и подлесок. Голубым сиянием озарились все уголки и закоулки, кочки и ложбины, темные и гнилые трясины, бочаги и топи, полные тины, от этой болотины и до самой долины: вселенная Юкрида, мир рифм, эхо вздохов, сладкие содрогания гиацинтового сияния» [Кейв 1989]. Болото как символический образ служит местом прибежища Юкриду.

Еще одним природным объектом в романе, заключающим в себе мистическую силу, является Хуперов холм. На его вершине в фургоне жила Кози Мо. Эта женщина, которая завладела мыслями и фантазиями Юкрида даже после своей гибели, ста-

новится его «надмирной невестой»: «Стоя с локонами в руках под дождем, охлаждавшим мой израненный скальп, я внезапно пережил ее стыд и позор так, как переживала их она, и на мгновение сигналы наших сердец пересеклись в пространстве и времени. И тогда я понял, что одновременно Кози Мо, где бы она ни находилась, испытывает адские муки, которые были ей ранее неведомы, – мои адские муки, подобно тому, как я испытываю ее» [Кейв 1989]. В дальнейшем на этом холме жители долины совершают ритуал жертвоприношения – убийство Кози Мо, – который, по их мнению, освободит долину от дождя: «Братья и сестры! Чего мы ждем? Снова и снова я повторяю: нет времени ждать! Ибо днесь Господь взирает на нас и судит нас по грехам нашим. И сегодня зачтется нам все. Святым таинством крещения смыли мы мерзость с наших душ и приготовили дух наш словно пахотную землю, дабы упало в нее семя Творца. Смотрите! Се – прорастает семя Господне. Во многих душах пустит оно пышные побеги, но! – есть и такие среди нас, в ком растет лишь дурная трава, черная и спутанная. И это именно они погубили нашу долину и обрекли ее на гнев Божий!» [Кейв 1989]. Такое очеловечивание природной стихии и использование магических ритуалов является проявлением мифологического мышления.

Приведем еще несколько примеров подобных матричных структур. В мифах некоторых австралийских племен варьируется тема людоедства [Аликберова], в романе это миф о великане - людоеде: «Скрючившись в три погибели, в засаде на петляющей восточной тропе сидел Тод и хватал приглянувшихся ему путников, чтобы утолить их плотью свой адский голод» [Кейв 1989].

Также в мифах северных и юго-восточных племён Австралии присутствуют факты кровосмешения [Аликберова]. Семья, в которой родился отец Юкрида, славилась «кровосмесительными повадками»: «Родословная его семьи была путаной, словно корни сосен, терзавшие плоть холмов. Поэтому слепящая головная боль, оцепенение, припадки, трансы, вспышки бессмысленной ярости считались среди Мортонов в порядке вещей. Эзра мог только догадываться, не связано ли это с противоестественными союзами, которые заключали между собой его предки» [Кейв 1989].

Интересно проследить за географией существования персонажей. Согласно австралийской мифологии, культурный герой шел особыми путями во Времени сновидений. Маршруты его странствий идут большей частью в направлении с севера на юг и юго-восток, что примерно соответствует направлению заселения материка [Аликберова]. В романе «И узре ослица ангела Божия» путем главного героя – Юкрида Немого – можно считать его путь к достижению цели, миссии: убийству Бет. Во время ночной слежки за Бет взгляд главного героя падает на детскую площадку для игр, которая находится на юго-востоке: «Мемориальная игровая площадка имени мисс Земли Ройк, юго-восточный угол Мемориальных садов Джонаса Укулоре, Мэйн-стрит, долина Смерти, штат Панихида» [Кейв 1989]. В том же направлении движется Юкрид, поглощенный мыслями об убийстве Бет: «Мне оставалось только смотать то, что должно было послужить путеводной нитью на моем пути к жизни ... а вернее, на моем пути к смерти, и направиться к топям. На краю болота я привязал конец мотка к увитому лозой комлю дерева. Затем, при помощи компаса из сундучка капитана Квикборна, я направился в юго-юго-восточном направлении, разматывая по пути мою пуповину. Я расчищал заросли серпом. Меня потрясала легкость, с которой он перерубал стебли и стволы; таковых, впрочем, было не слишком много, поскольку нечто вроде тропинки здесь уже имелось, и какое-то время я просто следовал вдоль естественной прогалины в подлеске, которая, по счастью, шла как раз в том самом юго-юго-восточном направлении» [Кейв 1989].

Достигнув цели, уставшие герои австралийской мифологии уходят в нору, пещеру, под землю [Аликберова]. Юкрид (считая, что он убил Бет) находит смерть на болоте, то есть тоже уходит под землю: «Наверное, не так уж трудно заснуть в этой мягкой, теплой грязи. Я чувствую, как ослабевает во мне биение жизни. Я это чувствую.

Беззубые десны могилы засасывают меня все глубже и глубже в топкую жижу, и я не противлюсь, хотя мне крайне неприятна мысль, что вскоре моя карающая длань будет замарана грязью … Подступают сумерки, а я уже на четверть – или около того — ушел в трясину и продолжаю, продолжаю, продолжаю погружаться» [Кейв 1989]. Таким образом, герой возвращается туда, где изначально искал приют.

Так называемой «языческой» теме противостоят евангельские и библейские мотивы произведения. Мы видим, что уже само название наталкивает на связь данного романа с библейской темой.

Фраза «И узре ослица ангела Божия» является цитатой из Четвертой книги Моисеевой «Числа». Оглавление романа построено по аналогии с содержанием Ветхого Завета: роман состоит из трех книг и эпилога. ВТОРАЯ КНИГА романа включает в себя четыре плача Юкрида Немого («Плач ЮКРИДА НЕМОГО № 1 и т.д.»), ТРЕТЬЯ КНИГА называется «Гавгофа» – прямая отсылка к библейской Голгофе. Помимо этого, имя главного героя (Юкрид Немой) напоминает имена пророков или святых, а в тексте неоднократно подчеркивается его принадлежность к избранным: «Надо сказать, что обеспокоенность опасными свойствами моей преступной крови заставила меня откопать ножницы, зарытые у подножия дерева, и перепрятать их у себя в комнате. К тому времени я уже проковырял по здоровенной дыре в каждой ладони зазубренным жестяным зубцом, выломанным из оскаленной пасти капкана, ржавевшего в забвении на задней стене дома» [Кейв 1989]. Описание ран подобного рода вызывает ассоциацию со стигматами.

По ходу романа многократно подчеркивается связь главного героя с проявлением высших сил на земле: «Хотя Господь Сам рассказал мне о высоком предназначении моих земных трудов, это не значит, что я всегда справлялся со своим призванием. По-

добно Иезекиилю, Даниилу и Ионе я был обязан своим успехом пережитым мною неудачам – тем бесценным знаниям, что можно приобрести только в темнице, в клетке со львами или в китовом чреве» [Кейв 1989].

Мотив мученичества, характерный для христианской мифологии, находит свое отражение в романе: «Мне приснилось, что я – плотник, лучший плотник в городе. Как-то раз я сделал большой крест и в одиночку понес его на вершину холма. Солнце палило, дул жаркий ветер, и тут я услышал у себя за спиной какие-то крики. Обернувшись, я увидел, что жители города, стар и млад, во множестве карабкаются следом за мной.

Тогда я взвалил тяжелый крест себе на спину и бегом кинулся к вершине.

Там, на вершине, я повстречал блудницу, которая копала яму; я спросил ее, что она откапывает, а она мне ответила, что ничего не откапывает, а роет могилу, в которой будут погребены все грехи мира» [Кейв 1989] .

Наличие у главного героя дара целительства тоже связывают произведение с библейскими реминисценциями: «Мул лежал словно мумия, облаченная в жилет из красного кружевного полотна. Судорожно оскаленная морда выглядела так, будто Мул саркастически усмехался. Я ласково провел ладонью по шее Мула. Серая шкура была горячей. Я безмолвно позвал скотину по имени: «Мул, Мул», и Мул скосил в мою сторону глаза и посмотрел на меня полоумным взглядом. Он смотрел на меня, как та ослица, что узрела Ангела Господня, смотрел неотрывно и пристально.

Медленно, словно воскрешенный чудом, Мул встал на ноги. Ручейки крови текли по его крупу. Мы с мулом снова посмотрели друг на друга, но волшебная сила уже покинула меня» [Кейв 1989].

Однако следует отметить, что не только главный герой несет в себе черты европейской мифологии. Так, например, многие персонажи романа «И узре ослица Ангела Божия», напрямую или косвенно, сравниваются с героями Ветхого Завета: «И стал этот убогий Голиаф, отвергнутый кровной родней, скитаться по ущельям и откосам в отдаленной части грады, один-одинешенек, если не считать роя бесов, копошившихся и зудевших в извилинах его испорченных, больных и нечистых мозгов» [Кейв 1989], «Ма правила своим племенем милостиво, как Моисей» [Кейв 1989], «Эзра задремал, и ему приснилось, что он плывет на ковчеге, похожем на ушную раковину, и что он берет ворону и выпускает ее, и та летит над водами, распростершимися до самого горизонта, и что на шестой день ворона возвращается к нему с черной костью в клюве» [Кейв 1989] .

Даже сам стиль повествования романа порой очень близок к стилю священной литературы: «Был год 1925-й. И Эзра, сын Нуна, сошел в долину, и облако опустилось на долину.

Но Эзра не стал медлить в сумраке его, но поспешил вперед, пока не развеялся сумрак. И шел Эзра шесть дней и шесть ночей, и в первый день оставлял он солнце по левую руку, чтобы не вернуться обратно домой, ибо лес был густ в долине. И Эзра не знал, где кончится его бегство». И далее: «Три дня и три бессонных ночи в спертом и вонючем воздухе моей сырой и липкой каморки я сидел на кровати в одном нижнем белье, похожий на живого мертвеца, и обливался потом» [Кейв 1989].

Развенчивает христианскую целостность текста число шесть (как известно, дьявольская цифра), которое наделено в романе магическими свойствами: «Прошло шесть лет. Шесть юных стрелков искали удачи. Шесть сосновых гробов для шести стрелков. Шесть миль кривой дороги за спиной. Шесть сломанных стремянок сложены крестом. Шесть плачущих вдов.

Шесть клочков холодной земли. Шесть воронов в небе, шесть теней на траве. Шесть тонущих лун. Шесть ран.

Шесть швов. Шесть сломанных костылей в дорожной грязи. Так пролетели мои весенние годы. Шесть плетеных корзин.

И начались годы юности моей» [Кейв 1989].

Казалось бы, для текста, наполненного христианской символикой, логичней было бы выбрать число три или девять, которые являются носителями светлой силы, но писатель не случайно акцентирует внимание именно на цифре шесть. Этим он опровергает принадлежность своего романа единственно к христианской теме. Под влиянием коренной языческой культуры европейская религия превращается в совершенно иную веру, имеющую, по большому счету, мало общего с христианством как таковым.

Таким образом, благодаря использованию мифопоэтических образов, мотивов и тем роман Ника Кейва ведет к пониманию не только общефилософских, но и общекультурных проблем австралийской литературы.

Список литературы

Аликберова С. Австралийская мифология. http://www.researcher.ru/practice/issl_work/sh1553/kurs 2004/ a_1/2onf.html.

Грицаев М. Миф. http://www.australia.ru/mythos.htm.

Кейв Н. Э. И узре ослица Ангела Божия. http://lib.ru/cave/iuzre.txt.

Комментарии к роману «И узре ослица ангела Божия». http://www.nautilus.ru/news/nk11092000.htm.

Комментарии к роману «И узре ослица ангела Божия». http://www.ozon.ru/context/detail/id/1380942.

Кормильцев И. Предисловие к роману «И узре ослица ангела Божия». http://smallweb.ru.

Л.Ю.Макарова (Екатеринбург)

ПОЛИСЕМАНТИКА ДУБЛИНСКОГО ПРОСТРАНСТВА В НОВЕЛЛЕ С.БЕККЕТА «ФИНГАЛ» (РОМАН «БОЛЬШЕ ЗАМАХОВ, ЧЕМ УДАРОВ»)

Раннее творчество Сэмюэла Беккета объединяет прозаические и лирические произведения, написанные на английском языке с 1929 до 1936 гг. (до романа «Мэрфи» включительно). Проза указанного периода пространственно связана с образом Дубли-

© Л.Ю.Макарова, 2009

на, который становится если не единственным местом действия в романах и новеллах писателя, то своеобразным местом притяжения для героев и их мыслей. В связи с данным этапом имеет смысл говорить и об ирландской литературной, кельтской мифологической традиции, к которым активно и осознанно апеллирует автор; позднее этот культурный пласт уже не будет столь ощутимым.

Дублинский хронотоп как один из уровней модернистского мифологизирования определяет своеобразие программного произведения раннего творчества Беккета – романа в новеллах «Больше замахов, чем ударов» (1934). Пространственный план одной из десяти глав романа – в новелле «Фингал» – особенно привлекает исследовательское внимание. Сложным, перенасыщенным аллюзиями, предстает мир Фингала как специфически «ирландского пространства», по которому странствуют герои – Белаква Шуа и его девушка Винни. В Фингале сфокусировалась множество смыслов, и эта полисемантика дублинских окрестностей, вернее, его восприятия самим автором и героем, заложена в уже самом новеллистическом заглавии-топониме, на котором поэтому следует остановиться подробнее.

Название «Фингал» задает новеллистическую лаконичность – оно четко определяет то место, где будет происходить развитие действия. Пространственные границы обозначаются и объясняются в экспозиции: Фингал входит в текст новеллы как название прибрежной территории к северу от Дублина. Холмы Фелтрима, дорога из Дублина в Мэлахайд, Замковые леса, Волчий холм – это места, овеянные легендами. Они входят в район Фингала, известного со времени нашествия викингов на Ирландию. “Fion-Gal” или “finngall”– так называли «белых» скандинавов, прибывших из Дании и отличающихся светлым цветом волос и глаз. В IX в. эти пришельцы неоднократно покоряли Дублин, но, в конце концов, вытесненные жителями поселились на береговой линии к северу от города. С той поры местность получила название “Fine-Gall”, то есть территория галлов или чужестранцев. Вплоть до рубежа XIX–XX вв. потомки скандинавов назывались «фингалиане» (“Finngalians”); специфические черты, темперамент отличал их от жителей соседних граничащих с Фингалом местностей [Malahide Historical Society 2007].

За долгий период в сознании ирландцев сформировалось восприятие Фингала как местности, населенной чужестранцами, что заложено в этимологии названия и подчеркивается в современных объяснениях происхождения «Фингала». Но вместе с тем эта область значима в постижении истории Ирландии и представляет интерес как район, увлекающий своим сохранившимся местным, сельским колоритом и множеством почитаемых жителями достопримечательностей. История Фингала ведется еще со времен, предшествующих прибытию викингов.

В разных частях Фингала были найдены следы поселений и захоронений первых охотников, живших примерно в VI в. до н.э. Название одного из холмов воспроизводит шутливое прозвище коренного ирландца Paddy’s Hill, и в эпоху христианизации, как свидетельствует местная легенда, покровитель Ирландии Святой Патрик посещал эту возвышенность. С самой высокой точки Paddy’s Hill видны окрестности – остров Око Ирландии, Дублинские горы, а также остров Лэмбей. Этот остров, приближенный к побережью Фингала, впервые был описан и нанесен на карту Птолемеем, упоминался и Плинием. Значимость в связи с пространственной организацией анализируемой новеллы приобретает древнее название острова, данное из-за рельефа: “Limnus”, или “Limni” (греч.), переводится на английский “the snail”, что означает 1.«улитка», 2. «медлительный человек», 3. «спираль» [Malahide Historical Society 2007]. И, по аналогии с движением по спирали, ирландцы воспринимают Фингал как мир старины, возвращение в который ассоциируется с приближением к началу, истокам Ирландии.

Контрастные мотивы чужести, подчеркнутой отстраненности, восхищения своеобразной красотой и воспоминания о начале [Ирландии и ирландцев] пронизывают пространство Фингала, определяют его эмоциональное восприятие. Новеллистическим «сигналом» глубокой содержательной наполненности образа Фингала становится название главы. Границы краткого заголовка будто «сжимают» пространственные значения, которые будут «разворачиваться» и уточняться по мере развертывания сюжета.

Пространственные значения становятся отправной точкой для размышлений и о других смыслах, скрытых в «Фингале». С мотивом возвращения связан один из эпонимов к географическому «Фингалу» – это имя одного из героев «Песен Оссиана», созданных Д.Макферсоном. Мистификация Джеймса Макферсона, представившего в XVIII в. свое произведение в качестве (перевода) оригинальных сказаний о кельтском мифологическом герое Финне Мак-Кумхайле (“Fingal: An Ancient Epic Poem in Six Books”), – одна из самых известных в истории литературы. Менее известно «финское», или «фингалианское», происхождение Оссиана как «создателя» песен. Финн Мак-Кумхайл был предводителем легендарных фианов (Фианна Эйринн, отряд воинов-охотников), а повествования о его странствиях и подвигах вошли в цикл ирландских сказаний «Фении». Тексты будто найденных им поэм Макферсон приписал Оссиану (Ойсину), сыну Финна; имя самого Финна преобразовалось в усеченный вариант «Фингал». Эта приближенная к шотландскому языку версия имела перевод «белый странник». В то время как имя Финна образовалось от ирландского “fis”, т.е. «тайное знание». Воин и провидец, названный в детстве Демне (Deimne), познал мудрость с каплей чудесного напитка, его волосы стали белыми, седыми, и в знак этого обновления герой стал называться Финном. По другим версиям, Демне отведал лосося мудрости, после чего получил свое новое имя [Мифологический словарь 1991: 574]. Кроме того, «имена самого Финна, а также его отца восходят к … древним прототипам». «Финн, или Фионн, что означает «прекрасный», – это имя одного из мифических предков гэлов, а имя его отца, Кумалл, что означает «небо», практически тождест-

венно с именем Камулуса, галльского бога неба, в свою очередь, отождествляемого с древнеримским Марсом» [Кельтская мифология 2002: 225]. Обрастая разными смыслами, имя Финна предстает многозначным: оно связано с мудростью и красотой, что и символизирует белый цвет волос героя. Второе имя героя «Мак Кумалл», наследуемое от отца, возможно, свидетельствует о близости Финна к небесным силам. Множество преданий свидетельствуют о разных финалах судьбы Финна. Но вместе с тем, в ирландских сказаниях утверждается вера в появление Финна «на земле в облике того или иного героя Ирландии» [Кельтские мифы: Валлийские сказания 2005: 469].

В европейской литературе сложилась традиция возвращения к образу Финна, закономерно востребованная и в ирландском модернизме. Интересно, что и Д.Джойс, и С.Беккет не обращаются к сказаниям о Финне напрямую, но задействуют при интерпретации данного мифологического сюжета циклические концепции истории. Д.Джойс использует образ Финна Мак-Кумхайла в «Поминках по Финнегану» (“Finnegan’s Wake”). В произведении Джойса два Финна и две истории, но связанные друг с другом. История о фольклорном персонаже Финне Финнегане, о его падении с лестницы и воскрешении на собственных поминках повторяется, как отмечает А.Саруханян, в судьбах почти всех персонажей книги Джойса [Саруханян 1997: 30]. Образ мифологического Финна также подчиняется концепции циклического возвращения (Дж.Вико) и совпадения противоположностей (Дж.Бруно). Мы согласны с исследователем, что на произведение Джойса и образ героя Финна (система образов как один из уровней произведения) оказали влияние и Бруно, и Вико, и – вслед за Беккетом – полагаем, что именно неразрывная связь мировоззренческих концепций обоих философов лежит в основе художественного мира писателя. Герой Финн изображен вписанным в цикл событий: смерть – поминки – погребение и воскрешение, и этот ряд бесконечно повторяется, подобно вращению колеса. Извечность циклического повторения разнообразных жизненных ситуаций («опять») подчеркивается словом “wake”, многозначность которого обыгрывается в заглавии: «оно прочитывается как «Поминки по Финнегану» и как «Финн опять пробуждается» [Саруханян 1997: 30].

Восходящие к самым разным источникам аллюзии образуют множество смысловых планов уже во внятном и ясном названии новеллы. «Фингал» у Беккета – это своего рода «преддверие» того многозначительного подтекста, который будет содержаться в пространственной организации всей главы. Кажущееся простым, краткое и точное название скрывает под собой сложное переплетение исторических, географических, мифологических, литературных параллелей, максимально задействованных Беккетом. Множественные «фингалы» контрастируют между собой, распадаются и одновременно объединяются в одно целое, выстраиваются наподобие острова Лэмбей, который своими очертаниями походит на улитку.

Актуализируется также Чистилищное пространство, как его понимал С.Беккет: аллюзии переплетаются и сами создают некий замкнутый круг, притягивающий палитрой смыслов, понятных, однако, только посвященным (как постоянно находящийся хотя бы какой-то частью своей души в Чистилище Белаква). Восприятие одной из аллюзий в качестве начальной или ведущей нарушает логику целого и способно привести к утрате смысла всего хрупкого субъективного единства. Улитка снова и снова прячет голову в раковину, но в этой ее особенности не только сложность, но и красота.

Белаква и Винни вместе странствуют по Фингалу, но по-разному понимают окружающее пространство. Для Винни характерно обывательское восприятие мира в его простоте, упорядоченности. Взор девушки направлен во внешнюю реальность, и ее сознание остается в рамках предметной плоскости. Ей важен сам факт присутствия рядом Белаквы, прогулка с ним по новым местам. Устремленная к порядку во всем, Винни не понимает свободных впечатлений и эмоций своего спутника, передвижение в пространстве не меняет ее одномерного восприятия Фингала.

Если с Винни связано развитие внешней событийной линии новеллы, то сквозь призму сознания Белаквы, напротив, раскрывается вторая, внутренняя сюжетная линия новеллы. Герой, в отличие от Винни, ориентированной на предметный мир, погружен в духовный мир – не только свой, но «фингаллианский», ирландский, европейский мир человеческой истории и культуры. Внутренние переживания и поток сознания героя оказываются неотделимыми от пространства, в котором он находится.

Белаква Шуа, парадоксально в данной ситуации наделенный «чужестранным», недублинским именем, воспринимает прогулку по Фингалу («недублинскому» пригороду Дублина) как возвращение в свою «магическую страну». Заросшие, непроходимые кустарники, дикость, царящая на вершине холма, – все это оказывается близким Белакве, созвучным его внутреннему состоянию. Герой отстранен и от весеннего дня, и от своей милой спутницы. Он углублен в себя и, сосредоточенный на своих чувствах, представляет себя как “a very sad animal” [Beckett 1993: 49]. Животная печаль, саднящая душу героя, испытывается им в пространстве, находящемся рядом с Дублином, но за границами города, там, где живут «чужестранцы». Грусть, уныние, безрадостность, а еще глубина и неоднозначность – все эти характеристики Фингала превращаются в фон для печали Белаквы. Он оказывается «своим» в Фингале, это его духовная родина.

Фингал, наполненный легендами, становится своего рода импульсом, порождающим все новые и новые образы в сознании Белаквы. Переживания, возникающие в связи с идущей рядом девушкой, с природой, заброшенными мельницами, башнями Фингала, сопряжены на уровне оттенков чувств, различных смыслов, то близких друг другу, то расходящихся. Разнонаправленные ассоциации работают в рамках одного пространства, и одновременно это пространство может множиться, растекаться

вглубь и вширь, что ведет к повышенной субъективности образов, возникающих в сознании героя, усложненности идей и переживаний. То есть, с одной стороны, сознание героя должно, отражая, концентрировать, сужать мир Фингала, с другой стороны, в восприятии Белаквы географические окрестности Дублина расширяются, обрастая ассоциациями.

Прежде всего, Фингал для Белаквы – это нескончаемые холмы. Названия холмов (Ноул) вызывают в сознании Белаквы ассоциации, сопрягающие различные географические широты (дублинский пригород, французская провинция), исторические и литературные высоты (Цинциннат, Джордано Бруно, Альфонс де Ламартин). Приближение к холмам означает для Белаквы возвращение к своим истокам, и в очередной раз сближение со своим прообразом из «Божественной комедии» Данте. Подъем в гору, застывшие руины мельницы воскрешают в его сознании атмосферу серого, бесцветного мира Предчистилища.

Для героя Фингал – это сакральное место, означающее обретение свободы – побег от мира людей, из города, в «убежище», где не нужно рядиться в маскарадный костюм: “you can walk on in a lounge suit, smoking a cigar” [Beckett 1993 :27]. Фингал, где Белаква часто бывает, – это и приют в минуты страданий, испытываемых «особенно от женщин» [Beckett 1993: 27]. Этот мир остается частью белаквиного “the inner man”, мир личный, интимный и, хотя доступный для всех посетителей, но скрытый в своей сути от чужих глаз, не способных «увидеть нечто».

Образ Фингала еще больше углубляется, вмещая в себя пространство дантевского Лимба (наряду с Чистилищем). Воспоминания и истоки, связанные с пластами прошлого самого Белаквы, становятся частью прошлого и настоящего Фингала, где сложно переплетены истории кельтов и викингов, география мира и Европы, культурные параллели.

Таким образом, пространство в новелле предстает многослойным, пронизанным смыслами; образ мира «балансирует» на точках соприкосновения аллюзий. Образ дублинских окрестностей становится полноправным персонажем новеллы. Но глубокое понимание пространства становится возможным в процессе отстранения от внешнего Фингала, во внимании к «магической» стране, осязаемой, видимой. Фингал постигается как внутренняя свободная реальность нелепого и странного Белаквы. Невзирая на обилие архитектурных ориентиров, герой является центром, от которого расходятся, как круги, пространственные ассоциации.

Список литературы

Illustrated Guide to Historical Malahide – Part I: About Malahide. Lambey Island [электронный ресурс] // Malahide Historical Society, 2007. http://www.malahideheritage.com/Lambay%20Island.htm.

Fingal – Baldoyle, Portmarnock, Malahide and St_ Doolagh's.htm. Chapter XXVII [электронный ресурс] // Malahide Historical Society, 2007. URL: http://www.malahideheritage.com/index.htm.

Мифологический словарь / под ред. Е.М.Мелетинского. М., Сов. энциклопедия, 1991.

Кельтская мифология: Энциклопедия / пер.с англ. С.Головой и А.Голова. М., Изд-во «Эксмо», 2002.

Кельтские мифы: Валлийские сказания; Ирландские сказания / пер.с англ. Л.И.Володарской. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

Саруханян, А. У.Б.Йейтс и Д. Джойс. Мифология и мифологизм как способ осмысления мира // Ирландская литература XX века: взгляд из России. М., Рудомино, 1997. С.20–32.

Beckett, S. More Pricks than Kicks. Paris, London, NY., John Calder Publisher, 1993.

Ю.Л.Цветков (Иваново)

ОБЩНОСТЬ ПЕРЕХОДНЫХ ЭПОХ: ОТ МОДЕРНИСТСКОЙ К ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИГРЕ В ВЕНСКОМ МОДЕРНЕ

Примечательной чертой постмодернизма представляется отказ от целостности, например, литературного произведения. Его *игровое разрушение* не может быть абсолютным и бесконечным. Превращение игры в смерть создает некую естественную границу, которую ясно осознавали, например, писатели-абсурдисты (русские и французские) и за которую легко выходили в трансцендентное и языковое пространство драматурги и прозаики «Молодой Вены»: Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) и Артур Шницлер (1862–1931).

Постмодернисты, отказываясь от диктата разума, практикуют так называемое «просвещение просвещением» при помощи нового инструмента познания – органов чувств, что знаменует собой освобождение человека от власти «подавленной бесчувственности» [Die vollendete Vernunft 1987: 24]. Призыв научиться обходиться нашими органами чувств полемически направлен против искусственной красоты современной жизни, стирающей оппозицию естественное – искусственное.

Одним из выходов в создавшейся ситуации можно назвать, во-первых, повышенное внимание постмодернистов к *искусству* как автономной сфере самосозидания. Речь идет о переходе от живого созерцания к мышлению в образах. Во-вторых, постмодернизм иначе понимает *субъективность* – центральную категорию модернизма. Субъект на ранней стадии модернистских тенденций (романтизм) открывается миру и саморефлектирует. В зрелом модернизме (венском) он самоотчуждается и распадается на части. Последовательно учитывая вышеизложенные постмодернистские принципы «смерти автора» и «смерти субъекта», субъективность предстает результатом определенного типа речи или *дискурса*. Согласно концепции Мишеля Пёше (1938–1983), субъект дискурса есть не что иное, как продукт соответствующей речевой деятельности: «обращение к индивиду как субъекту его речи осуществляется путем идентификации (субъек-

© Ю.Л.Цветков, 2009

та) с дискурсной формацией, которая над ним господствует (иными словами, в которой он создается как субъект)» [Пёше 1999: 268]. Субъективность понимается М.Пёше как своеобразный «эффект-субъект», который можно считать крайним рубежом антипсихологизма постмодернизма.

Наряду с этой установкой возникла новая, предвещающая «воскрешение субъекта» и утверждение полнокровности «я». Такая тенденция оформилась в рамках парадигмы after-postmodernism, одной из версий постмодернистской философии, отличающейся от деконструктивистских приемов и концентрирующей свое внимание на конкретно-исторических механизмах конституирования субъективности. М.Фуко убедительно писал: «Я далек от того, чтобы отрицать возможность изменения дискурса, но настаиваю на безотлагательном признании исключительных правах независимости субъекта» [Фуко 1996: 205]. В модернизме субъективное сознание претерпело процесс дробления, прерывности, распада устойчивости и определенности. С точки зрения Н.Маньковской: «Модернистский распад рационального, стабильного «Я» подготовил почву для гетерогенного субъекта постмодернизма. Темы жизненной энергии и энтропии, вампиризма и донорства, экзистенциального лабиринта и хаоса, авантюрных приключений меньшинств, приверженных альтернативным стилям жизни, составили канву стилизованных биографий и автобиографий, где тема памяти, обратимости времени стала приоритетной» [Маньковская 2000: 181]. Занимательность сюжетов, адресованных массовому читателю, была направлена на сближение искусства и жизни. Одновременно продолжала свое бытование и интеллектуальная литература, использующая постмодернистские приемы смысловой интерпретации в форме симулякра, палимпсеста и игры.

Литература венского модерна (1890–1910) активно развивает самые разные модификации субъективного сознания. Крайней точкой может быть, с одной стороны, интроспективное проникновение в тайны человеческой психики в прозе и драмах А. Шницлера и в символистской драматургии Г. фон Гофмансталя. Они активно интегрировали новейшие научные исследования венской философской (Э.Мах) и психологических школ (глубинной психологии и гештальтпсихологии), а также разрабатываемую З.Фрейдом теорию психоанализа и психологическую концепцию А.Шницлера. С другой стороны, субъективное сознание персонажей символистских драм Г.фон Гофмансталя способно коммуницировать с трансцендентальными основами авторской модели мироздания. Независимо от различных направлений приложения субъективной энергетики в первом и втором случаях формируется *экзистенциональное сознание* трагических персонажей венского модерна, которое является специфическим способом познания реальности в национально окрашенном варианте. От одиночества и отчуждения, страха и отчаяния в новеллах Шницлера («Умереть», «Мертвые молчат», «Фрау Берта Гарлан») герои гофмансталевских драм («Глупец и Смерть», «Электра») приходят к саморазрушению и самоуничтожению. Новелла Гофмансталя «Письмо» (1900) представляет собой символическое изображение распада всех ценностей прошедшего века, а кризис сознания человека рассматривается как экзистенциальный недуг отдельной личности. Лорд Чэндос не способен формулировать мысли при помощи слов: «… просто абстрактные слова, какими неизбежно пользуется человек, распадались, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы» [Гофмансталь 1995: 522]. .

В постструктурализме, как известно, логоцентризму противопоставляются идеи плюралистичности, ненормативности, асистематичности, маргинальности, различия и игры. Жесткую рационалистическую упорядоченность сменяет у Ж.Деррида (род.1930) понятие *игры*, введенное как категория развития культуры Фридрихом Ницше, а затем подробно теоретически разработанное нидерландским историком культуры Йоханом Хёйзингой в классическом труде «Homo ludens» (1938). Игра в его представлении становится источником не только культуры, но и науки, юриспруденции, военного искусства, быта и т.д. Игра, по мнению Хёйзинга, как разновидность свободного действия бесцельна и изолирована, имеет свое начало и конец: «она творит порядок, она есть порядок. В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство. Порядок, устанавливаемый игрой, имеет непреложный характер» [Хёйзинга 1992: 21]. В постмодернистской игре антииерархическая направленность разрушает игровой порядок. Описанные Хёйзингой условия игры характеризуют модернистскую традицию, которая начинает развиваться в культурах Древнего Рима, средневековья и классицизма, в то время как постмодернизм следует традиции игры эстетического свойства, формировавшейся в Ренессансе, барокко, рококо и романтизме.

В условиях постмодернистстской языковой реальности, представляющей собой комбинации различных языков и *языковых игр*, на первый план выдвигается «обыгрывание языковых условностей» в особой стратегии карнавальной культуры – «карнавале культурных языков». Они описаны в исследовании о средневековой народной культуре М.М.Бахтиным как универсальная карнавальная игра. Постмодернизм идет ещё дальше: «В постмодернистском тексте *всё* подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению – в том числе и сами законы построения текста, *сами правила игры* , которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются» [Липовецкий 1997: 20-21]. Постмодернистская игра вовлекает в свою орбиту текст, читателя и автора. Р.Барт отмечал: «Слово «игра» следует здесь понимать во всей его многозначности. *Играет* сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двояко; он *играет в Текст* (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему *мимесису* (а сопротивление подобной операции как раз и со-

ставляет существо Текста), он еще и *играет Текст*» [Барт 1994: 421].

Постмодернисты не раз заявляли о «смерти автора», то есть о сведении его роли до деятельности скриптора, который «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь* и *сейчас*» [Барт 1994: 387]. На страницах постмодернистских текстов автор как порождение игрового принципа присутствует в роли двойника. Иногда он персонифицируется с биографическим автором или «превращается в один из объектов игры, вовлеченных в процессы текстовой перекодировки и деиерархизации. С помощью такого приема, наряду со многими другими, иронически подрывается сама принципиальная возможность некой конечной, мыслимой, стабильной «рамы», упорядочивающей и объемлющей непрерывный процесс игрового развенчания/увенчания. И в этом смысле постмодернистская игра противостоит модернистской мифологии творчества, понимающей игру как форму осуществления максимальной, божественной свободы автора-творца» [Липовецкий 1997: 22–23]. Таким образом, в постмодернизме условная и иллюзорная игра объединяет разрозненные и гетерогенные элементы текста в некую игровую вовлеченность, парадоксальную и причудливую.

Интерес постмодернистских философов к феномену *игры* и *игрового сознания*, выраженного вербально и не вербально, обусловлен стремлением изучения дорефлексивных основ человеческого существования. Ж.Деррида считал значимыми для философии случайные языковые совпадения и использовал их в качестве способа аргументации. Игра со смыслами, пронизывающая все его творчество, придавала философии иронический оттенок. В театральном постмодернизме также преодолевается всякая однозначность: «…теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предшествовавшей реальностью…» [Исаев 1992: 8]. Отвергая все авторитеты и сближая вымысел и реальность, постмодернизм добивается полного отделения любого смысла от серьезности. *Игровой модус* самоопределения и игра со смыслами порождают неограниченное число трактовок любого текста. Отношение человека к игре во многом связано со специфическими условиями его жизни и оценкой своего места в мире: «Игра особенно интенсивно проникает на страницы самых различных сочинений в периоды культурного пограничья, в эпохи переломные, когда особенно остро ощущается хрупкость человеческой жизни, призрачность счастья и покоя, неуверенность в судьбе, иллюзорность всего, что казалось прочным и вселяло надежду» [Кривко-Антипян 1992: 54].

Продолжая традиции австрийского народного театра, в драматургии венского модерна ярко проявляется *дискурсивный игровой* характер. Гофмансталь и Шницлер, опираясь на традиции разных культурных эпох, основали, например, новый драматургический жанр, в котором игра является содержанием пьес и отдельной самостоятельной темой, а взаимодействие игровых уровней создает специфическое игровое поле, конституирующее *интеллектуальную комедию игры*. На уровне дискурса в комедии Г. фон Гофмансталя «Возвращение Кристины» (1909) речь персонажей – это игра со словами и их значениями. Смысл речевых недоразумений заключается не только в создании на сцене комического эффекта, а подчеркивает *несоответствие произносимого и обозначаемого*, что стало для людей привычкой и кажется необычным лишь примитивному чужаку Педро. Его непосредственность, незнание европейского этикета речи и неумение мыслить по законам чужого языка делает ощутимым несовпадение слов и реалий. Недоверие к речевому общению выражается в *разной коммуникабельности персонажей* (Флориндо, капитан, Педро). Флориндо – искренний, добрый и любящий человек. Несмотря на неумение красиво говорить, он находит полное взаимопонимание с Кристиной. Но достигается это в большей степени не словами. Движения, мимика и молчание героев говорят больше, чем слова. Игра на уровне дискурса подчеркивает несовершенство языка как средства общения. Слова служат не для передачи информации, а в большей степени для *сокрытия смысла* и для создания *иллюзий и масок*.

В дискурсивном игровом поле комедии Г. фон Гофмансталя «Трудный характер» (1910–1919) общество выступает как субъект социальной игры. Оно стремится не допустить её прекращения человеком, играющим не по правилам (Ганс Карл Бюль). Отдельные представители высшего света: граф Альтенвиль, Кресченца, Стани и Антуанетта – стремятся сделать Ганса Карла объектом игры. Однако поворот комедийной интриги зависит от игры космической, высшей необходимости и случайности, которыми определяется развязка комедии. Словесная игра становится её содержанием. Неподвластная никаким обстоятельствам игровая ситуация выводит персонажей в пространство свободы посредством игрового дискурса. Основой его стала *эмпатичность*, то есть развернутость к другому, умение почувствовать его состояние и настроение. Душевная мягкость персонажей обусловила существование игрового дискурса, столь характерного для австрийской драматургии. Открытость сознания и взаимность отношений становятся новой человеческой возможностью для осуществления языковой игры, ставшей источником драматического конфликта, его развития и разрешения. Для Гофмансталя языковая игра не ограничивается лишь речевой практикой, а разворачивается в ситуациях более значительных, чем словоупотребление.

В современном обществе микронарративы не претендуют на всеохватность, единство и власть, поскольку опираются на свойства языка. Универсального же языка, как доказал венский философ Людвиг Витгенштейн, не существует, а есть лишь различные «*языковые игры*». Среди них Ж.-Ф. Лиотар выделяет денотативные, то есть ориентирован-

ные на значение, и прескриптивные, – ориентированные на действие в социуме. Принципиально важным фактором для Ж.-Ф.Лиотара является отсутствие общих правил для «языковых игр»: «Социальная связь – связь языковая, но она состоит не из одной нити. В этой ткани пересекаются по меньшей мере две, а в действительности – неопределенное количество языковых игр, подчиняющихся различным правилам» [Лиотар1998: 98]. Л.Витгенштейн считал исчерпанным психологический подход к феномену человека при решении эстетических задач. Экспериментальные исследования должны, по его мнению, начаться в эстетике для объяснения различных эстетических суждений: «Слово понимается как заменитель выражения лица или жеста. Жесты, интонации голоса и т.п. в этом случае являются выражениями одобрения. Что делает слово возгласом одобрения? Не форма слова, а игра, в которой участвует это слово.<…> Язык представляет собой неотъемлемую часть многих форм деятельности: разговора, письма, поездки в автобусе, встреч с людьми т.д.» [Витгенштейн 2002: 38].

Создавая свои драматические и прозаические произведения, младовенцы предвосхитили повышенное внимание к *словесной игре* венских и австрийских ученых по теории коммуникации и, прежде всего, Л.Витгенштейна. Уже в комедиях Гофмансталя и Шницлера образуется дискурсивное интеллектуальное игровое поле. Склонность венских писателей к игре со смысловыми оттенками слова предшествовали постмодернистским представлениям о важности интеллектуальной словесной игры. Однако, несмотря на идейную глубину и другие признаки интеллектуальной комедии, произведения Гофмансталя и Шницлера не были по достоинству оценены в трагический XX в. как весомый вклад в мировую драматургию. Игровое начало, определившее своеобразие венской народной комедии, зародившейся в национальном австрийском фольклоре, динамично развивалось в творчестве Гофмансталя и Шницлера и сейчас продолжает сохранять национальный австрийский культурный колорит у талантливых драматургов XX в. Ф.Чокора, Э. фон Хорвата, Ф.Хохвельдера, Т.Бернхарда, П.Хандке, Э.Елинек и других.

Список литературы

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.413–423.

Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западно-европейская и американская эстетика: Сб. переводов. М., 2002. С. 36–53.

Гофмансталь Г. фон. Письмо / пер. А.Назаренко //Гофмансталь Г. фон. Избранное. М., 1995. С.518–529.

Исаев С. Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992.

Кривко-Антипян Т.А. Мир игры. Б. м., 1992.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.

Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

Пёше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 225–290.

Фуко М. Археология знания. К., 1996.

Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.

Die vollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne. Frankfurt a. Main, 1987.

А.П.Склизкова (Владимир)

ГЕРМАНСКОЕ СКАЗАНИЕ Г.ГАУПТМАНА «БЕДНЫЙ ГЕНРИХ» КАК МИСТЕРИЯ СМЕРТИ И ЛЮБВИ

В произведении Г.Гауптмана «Бедный Генрих» речь идёт о рыцаре Генрихе, который поражён проказой. Он может исцелиться, если омоет свои раны кровью невинной девушки. Оттегебе, дочь вассала Генриха старого Готфрида, готова пожертвовать собой. Генрих и Оттегебе идут в Солерно, где живёт врач, совершающий столь кровавое действо. Однако в последнюю минуту Генрих не даёт Оттегебе умереть, спасает её из-под ножа, получает за это воздаяние – выздоравливает и женится на той, для которой он был изначально дороже жизни.

Литературоведы, занимавшиеся исследованием данного произведения, как правило, сравнивают его с текстом немецкого писателя Гартмана фон Ауэ, [Müller 1970: 50] проводят параллели с библейской историей Йова [Schreiber 1946: 18], указывают, что движение пьесы состоит в усилении страданий главного героя, они изначально заданы, метафизически укоренены [Guthke 1958: 13]. Сам Гауптман называл «Бедного Генриха» глубокой мистерией, говорил, что нашёл дорогу для проникновения в неё [Hauptmann 1987: 66].

Известно, что мистерии возникли ещё в античности, в средние века они стали жанром городской драматургии, в начале XIX в. развивается романтическая мистериальная драма. Гауптману, при всём его преклонении перед античностью, не могут быть близки её мистериальные культы, не принимает он и устойчивую христианскую доктрину, лежащую в основе мистерии средних веков, романтическая мистериальная драма, в которой ослабевает трагическая напряженность и утрачивается образ человека, [Карельский 1992: 83–98], не может служить образцом для немецкого драматурга периода рубежа. Мистерия для Гауптмана – это тайна, причём, тайна и мира, и отдельного индивида. Писатель постигает мистерию в её всеобщности и в то же время единичности. Ему оказывается близка мысль Я. Бёме о жизни как мистерии. Сам Гауптман видит и ощущает мистерию комнаты, старых тикающих часов, мерцающих свечей, мистерию рождественской ёлки, мистерию леса, мистерию зачатия и мистерию материнства, – во всём и везде вершится вечная мистерия. Она непостижима в своей сути, отчасти мета-

© А.П.Склизкова, 2009

физична, воспринимается лишь тогда, когда все явления приобретают иной сверхчувственный смысл [Hauptmann 1908: 51], мир являет своё другое лицо и человека обволакивает мистерия [Hauptmann 1962: 95].

Сам Гауптман предлагает прочитывать его творения сквозь призму подобной мистериальной тайны. Получается, что мистерия-это и тайна искусства, тайна художественного текста, сам принцип творчества немецкого драматурга. Он основан на идее намеренной недоговорённости, скрытого смысла, иносказания, ибо направление писателя особое – погружение в глубину, во внутреннюю суть [Hauptmann 1987: 134]. Скорее всего, именно поэтому он работал над «Бедным Генрихом» столь долго: с 1897 по 1902 г. Определив своё произведение как глубокую мистерию, Гауптман ставит себе цель – проникнуть из времени в вечность, понимая при этом, что такой ход особый, он сложен и долгое время непонятен самому автору. Он хочет старый росток пересадить в новую почву [Hauptmann 1987: 66–68]. «Старый росток» – средневековый текст Гартмана фон Ауэ, содержание которого практически полностью дублируется Гауптманом, и история ветхозаветного Йова. Они являются для Гауптмана праформой, необходимо изменить первоисточник не внешне – событийно, а внутренне – мистерийно. Прошлое должно ожить, обрести новые очертания, новые глубинные смыслы. Подобная попытка обновления прошлого предпринимается Гауптманом в немецком сказании «Бедный Генрих».

Оно может быть прочитано как мистерия смерти и мистерия любви. Почти все исследователи отмечали сложность центрального образа, говорили, что его развитие не совсем ясно [Hoefert 1977: 36].Действительно, смысл речей Генриха намеренно не проясняется Гауптманом. Дело в том, что за средневековой оболочкой проступает современный писателю человек рубежной эпохи – он сомневается во всех прошлых ценностях, но что-то новое не может им противопоставить. Так, Генриху грезятся золотые дни весны, когда сердце наполнялось жизнью, но теперь он далёк от этих дней. Подсознательно Генрих понимает, что его прежний мир был слишком прост, хотя прекрасен и идеалистичен. Он чувствует, что в мире есть некая тайна, это та проказа, от которой нет спасения. Проказа, таким образом, не является болезнью, физическим недугом, как в средневековом тексте Гартмана, а служит обозначением внутреннего состояния героя. Недаром само слово «прокажённый» (aussätzig) встречается крайне редко, как правило, употребляется другое – противная эпидемия (die widerliche Seuche). Подобное определение является более широким, связывается не столько с героем, сколько с миром. Недаром Оттегебе, ссылаясь на слова пастора Бенедикта, говорит, что тело прокаженного есть отражение картины мира, её мать Бригита определяет состояние Генриха как болезнь духа, а Готфрид не может однозначно ответить на вопрос о здоровье господина: Готфрид считает, что Генриха мучает тайное горе.

Экзистенциальная истина неожиданно проникает в душу героя Гауптмана – человек смертен, поэтому он жалок и ничтожен, вышел из праха и в прах обратится, он определяет жизнь как разбившийся прибор (Das Leben ist zerbrechliches Geräte), каждого настигнет смерть, нагое тело будет окутано саваном(ein näckter Leib heut oder morgen musst du drinn erkalten). Жизнь теряет для Генриха этический смысл, в его душу входит страх смерти. Известно, что смерть – одна из великих тем эпохи. Неслучайно картина Бёклина «Остров мёртвых» стала как бы символом культурной жизни Германии конца XIX–начала XX в. Для Гауптмана смерть личная тема. Он воспринимает жизнь как страшный круговорот, который в любом случае затянет в пропасть [Hauptmann 1962: 324]. Подобный настрой объясняется смертью отца, пошатнувшимся здоровьем брата Маркуса. Практически все произведения Гауптмана написаны на основе пережитого, личный опыт оказывается весьма важным при создании художественного текста. Недаром работа над «Бедным Генрихом» продолжается столь долго. Скорее всего, Гауптман осознавал своего рода нехватку жизненного опыта для реализации своей глобальной задачи- показа хода из времени в вечность. Писателю необходимо было интенсивно прожить жизнь, прочувствовать её несуразность и в тоже время величественность.

Именно поэтому Гауптман позволяет своему герою проникнуть в мистерию смерти, слиться с нею. Итогом является богоборческий экзистенциальный бунт. Бог разрушает глаза, которые на него смотрят (zerstört das Auge, das ihn sieht), рвёт сердце, которое его хочет любить(zerreisst das Herz, das ihn lieben), отрывает от себя детские руки, которые к нему протягиваются (zerknickt die Kindersahme, die sich nach ihm strecken). Осознав бренность человеческого удела, герой Гауптмана отдаляется от людей, в том числе и от тех, у которых прежде искал спасения и милосердия – от родителей Оттегебе и от неё самой. Отныне он живёт в лесу, в пещере, полностью отторгнут от жизни, выключен из неё. Лирический монолог, который Генрих произносит почти в начале третьего действия, в высшей степени симптоматичен: Тишина. – Хорошо. – Моё царство. – Я закован в мой панцирь. – Мой мир вокруг меня: – Вокруг меня одного – Но я не одинок. Нет! Уединение не разбивает моего сердца! Нет удушья – нет! – Я похоронен в крепком ледяном кристалле пространства! Я не одинок. – Молчание: свежее. Ни звука! Ни одного звенящего бубенчика! Мировое море, (Stille. – Gut. – Mein Reich. – Ich bin bewehrt mit einem Panzer. – Meine Welt geht wider auf um mich: – um mich allein. – Ich bin nicht einsam. Nein! Die Einsamkeit erschlägt mein Herz nicht! Kein Erstricken – nein! – begraben im harten Eiskristall des Raums! Ich bin nicht einsam. – Schweigen: rein. Kein Laut! Kein Scherbenrasseln! Weltmeer). Обращает на себя внимание особая пунктуация: почти после каждого слова ставится точка и тире-это знаки-размышления, позволяющие увидеть, что каждая реплика Генриха несёт некий глубинный смысл. Предложения крайне редки, зачастую даются одни существительные, Генрих произносит свой монолог как бы про себя. Герой одинок, и это одиночество приносит ему ус-

покоение, то, которое столь важно было для романтического персонажа. Между тем у Генриха фон Ауэ одиночество не романтическое, а экзистенциальное, объяснимое и страхом смерти, и страхом жизни. Он, одичавший и обросший, как указывает Гауптман в ремарках, сам роет себе могилу. Подобное действо проясняет положение и состояние персонажа – Генрих в данный момент полностью отрёкся от мира, от себя самого, он призывает смерть, зная, что она в любом случае его настигнет. Это крайняя точка его страданий, они враждебно его поражают(an Schmerzen mich feindlich heimgesucht), он тонет в них, тонет в своей боли и скорби. При этом в страданиях для Гауптмана заключается моральная регенерация [Guthke 1958: 60], именно через страдания герой отрекается от мистерии смерти и приходит к осознанию мистерии любви.

Гауптман определял любовь как помешательство, считал страсть иррациональным феноменом, недаром, утверждает писатель, образ колдовского напитка прошёл через тысячу лет, сегодня он столь же значим, как и тогда. Любовь Гауптман считает ночной и тайной, её символ-слепой крот, который роет ходы глубоко под землёй. Кроме того, он сравнивал любовь с пауком, в сетях которого запутывается человек, преследование Эросом – это особый вид мании преследования [Hauptmann 1962: 148, 152, 155, 203, 280, 300]. В то же время Гауптман подчёркивает, что именно любовь приводит к обновлению души. Благодаря любви у Генриха пробуждается воля к жизни, он изгоняет призрачный страх смерти из своей души. В этом плане мистерия любви Гауптмана в значительной степени сопрягается с шопенгауэровской волей – она метафизична по своей сути, существует только в настоящем, исходит изнутри, благодаря воле происходит познание собственной индивидуальности [Шопенгауер 2007: 51–55].

Но мистерия смерти некоторое время существует рядом с мистерией любви, Генрих чрезмерно увлечён первой и не замечает вторую. Правда, подсознательно Генрих понимает, что он бежит от себя самого. Именно этим в значительной степени объясняется его уход в лесную пещеру – он отдаляется в первую очередь от Оттегебе, от её и своей силы чувств. В этом плане показателен рассказ о приходе девушки к нему. Данная сцена может быть прочитана на нескольких уровнях.

Так, патер Бенедикт и старый Готфрид уверены, что Оттегебе приходила к Генриху, чтобы спасти его от проказы, убедить его принять её жертву и отправиться в Солерно к врачу. Скорее всего, так считает и сама девушка. Между тем вся сцена полна иносказаний, во всём ощутим двойной смысл. Встреча Генриха и Оттегебе может рассматриваться как апофеоз любовного томления, любовного стремления, любовного борения. Генрих говорит об Оттегебе как о злой чертовской шалости(das war des Teufels schlimmstes Bubenstück), он не подпускает её к себе, бросает в неё камни, считает девушку дьявольским искушением, борется с собой, понимая при этом, что долго так не выдержит, хочет броситься к ней, обнять, в итоге бежит от Оттегебе. Однако именно теперь можно говорить о внутреннем повороте, который вершится в душе Генриха. Центральный образ четвёртого действия – это образ огня. Огонь, по Гауптману, связан с любовью [Hauptmann 1980: 40]. В груди Генриха полыхает пламя, он жаждет воды, чтобы его потушить (gieb mir Wasser das ich die giftig stechenden Flammenzungen….ausloschen kann), он молит о смерти, ибо огонь страсти слишком сильный. Чувствуется, что у героя происходит как бы новое рождение и процесс этот не менее мучительный, чем уход в темноту. В уста своего героя Гауптман вкладывает своеобразную молитву: потушить все муки света в чёрной траве темноты (losch alle Qual des Lichts im schwarzen Schotz), дневное светило бросает в него свои отравленные стрелы, солнце бушует в голове подобно змеям, света он боится, но понимает, что обречён в нём гореть. Состояние Генриха особое – он разорван, разрушен(ich sei zerrissen verdorben), однако теперь он хочет жить (doch ich will leben!). Только теперь осознаёт, что именно через любовь можно преодолеть смерть.

Следует отметить, что литературоведы, занимавшиеся проблематикой «Бедного Генриха», особое внимание уделяют последнему действию. Так, Karl S. Guthke утверждает, что Генрих в последний момент предотвращает кровавую жертву, поскольку осознаёт свою любовь к Оттегебе. Это не совсем так. В великую мистерию любви Генрих вовлечен уже в тот момент, когда он, приходит к дочери старого Готфрида, чтобы вместе отправиться к врачу в Солерно. Однако сейчас Генрих не думает о том, что Оттегебе идёт с ним на заклание, цель пути, проблемы пути, наконец, масштабы пути им воспринимаются очень мало. Доказательством может служить поэтический образ трёх лучей, воспринимаемых Генрихом как лучи благодати. Первый луч согревает душу, из неё уходит ненависть, страх, безумие, герой становится беспомощным (Ich blieb hilflos), но данная беспомощность приводит к очищению (ward ich gereinigt) и выздоровлению (Ich bin gesund! Ich bin genesen). Получается, что задолго до прихода в Солерно Генрих излечился. Но мир пока ему видится в мрачных тонах, этот мир угрожающий и умирающий (erstorbene, finstere, drohende Welt). Второй луч благодати вносит в этот мир светлый элемент (lichten Elementes), от него звучат холмы для радости, моря для блаженства, небесный свод для счастья (entzündeten die Hügel sich zur Freude die Meer zur Wonne und die Himmelsweiten zum Glücke wiederum). Только теперь Генрих замечает обилие красок мира – рубиновые горы, которые переливаются и горят как драгоценные камни, к нему возвращаются силы, он хочет остановить Оттегебе, сопротивляется её жертве. Наконец его осеняет третий луч благодати – жизнь пронзила его, в груди распространяется небесное, он воскрес, обновился душою, мистерия смерти переросла в мистерию любви.

Список литературы

Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992.

Шопенгауер А. Мир как воля и представление. М., 2007.

Gieselberg M. Gestaltende Kräfte des Dramas bei G.H.Diss. Bonn., 1955.

Guthke K. S. G. Hauptmann. München,1980.

Guthke K. S. Die Bedeutung des Leids im Werke G.Hauptmann. University of California, 1958.

Hauptmann G. Tagebücher 1897 bis 1905. Berlin, 1987.

Hauptmann G. Griechischer Frühling. Berlin, 1908.

Hauptmann G. Buch der Leidenschaft. Berlin, 1962.

Hauptmann G. Das Abenteuer meiner Jugend. Berlin; Weimar, 1980.

Hoefert S. Zur Entstehung „ Armen Heinrich“ von G.H, 1977.

Hoefert S. G. Hauptmann. Stuttgart, 1982.

Linne F. Die Sagen und Märchendramen ihre Quellen. Diss. Köln, 1922.

Müller W. J. Germanischer Mythos und germanischer Sage in Dramen G.H.Diss, 1970.

Schreiber J. G.Hauptmann. Berlin, 1946.

В.Н.Ильюшик (Воронеж)

«МНЕ ТЯЖЕЛО, КАК ЗАМУРОВАННОМУ В СТЕНЕ»: АВТОР – СУДЬБА – ТЕКСТ КАК ВЗАИМОНАЧАЛА У А.ПЛАТОНОВА

Сокровенное платоновского сердца, питающее саму необходимость писать, рождает особое свойство его прозы – ее всеохватывающий лиризм, благодаря которому даже за всевозможными «варьированиями мысли» голос автора слышен весьма отчетливо. Искренность, свойственная мироотношению Платонова, проникая в текст, растворяет его для читателя и читателя в нем. Однако органическая пронизанность написанного энергией души автора тесно сплетена с трагическим в судьбе Платонова. Эта связь «хорошего и бесценного (литературы, любви, искренней идеи)» со «страданием и одиночеством» [«Живя…» 1975: 165] станет как будто угаданной писателем дорогой его судьбы.

Переезд Платонова в середине 1926 г. в Москву, в которой он «*очутился*[1]», «благодаря *смычке* разных *гибельных обстоятельств*» (письмо А.К.Воронскому от 27 июля 1926 г. [Платонов 1989: 7]), открывает ряд трагических судьбоносных событий в жизни писателя. Столица сразу не приняла Платонова: «Через две недели фактической работы в ЦК *выгнали*. <…> Я остался в *чужой* Москве – с семьей и без заработка. <…> Чтобы я не *подох* с голоду, меня принял НКЗ на должность инженера-гидротехника. <…> Одновременно началась *травля* меня и моих домашних агентами ЦК Союза.., <…> называли ворами, нищими, голью перекатной (зная, что продаю вещи). У меня *заболел ребенок*. <…> *Так и закружилась моя судьба*. Никто не хотел принять во мне участия, только инженеры из НКЗема сочувствовали и поддерживали меня…» [Платонов 1994: 313]; «*Невозможность отстоять себя* и *нелегальное* проживание: все отсюда. <…> *Единственный выход: смерть и устранение себя*» [Платонов 1994: 314]. Далее последуют травля Платонова-писателя, почти полный запрет публиковаться, арест и гибель сына и медленная мучительная смерть под газетные выкрики беснующихся критиков.

Трагический *ход* (воспользуемся точным и многозначным платоновским словообразом) судьбы писателя отразился в его творчестве, насыщенном сложнопреломленными биографическими фактами. Мы остановимся на «тамбовской» повести «Епифанские шлюзы» (1927), образно-смысловая система которой буквально соткана Платоновым из воронежско-московско-тамбовских событий его жизни[2].

В командировку в Тамбов Платонов отправляется уже сильно измученный первым московским полугодием, с самого начала сомневаясь в ее *успешности*: «Обстановка в Тамбовском ГЗУ (насколько я ее знал) не предвещала успеха тем реформам и реорганизации дела, которые я намерен там осуществить. Не исключена возможность того, что я там не сработаюсь…» [Первый год… 2003: 647–648]. Первые платоновские письма жене из Тамбова вторят этому предощущению: «*Обстановка* для работ *кошмарная*. Склока и *интриги* страшные. <…> Попробую поставить работу на здоровые ясные основания, поведу все *каменной рукой* и *без всякой пощады*. Возможно, что меня *слопают*… Город… *неприветлив*. <…> Работать (по мелиорации) почти невозможно. Тысячи *препятствий* самого *нелепого* характера» [«Живя…» 1975: 164]. В этих же эмоционально-смысловых тонах описан приезд главного героя повести «Епифанские шлюзы» Бертрана Перри в Россию: «Капитан Сутерлэнд пожал Перри руку и пожелал доброго пути в *страшную* страну и скорого возвращения к родному очагу. Бертран его поблагодарил и ступил на землю – в *чуждый* город, в обширную страну, где его ожидала *трудная* работа, *одиночество* и, *быть может*, *ранняя гибель*. Бертрану шел тридцать четвертый год, но *угрюмое*, *скорбное* лицо и *седые* виски делали его сорокапятилетним» [Платонов 1984–85: 223].

Как и ожидалось, Платонов в Тамбове «не сработался»: «*Сопротивление* моей системе работ огромное…» [«Живя…» 1975: 165]. Думается, что ему было особенно тяжело и потому, что при организации подобных работ в Воронежской губернии Платонов имел гораздо больше реальной власти, столь необходимой для принятия чрезвычайных оперативных мер: «Андрей Платонович и сам рассылал документы с грифом: "Циркулярно", что означало: все, здесь изложенное, должно беспрекословно приниматься к исполнению. <…> Завмелиочастью не терпел нерадивости, расхлябанности, упования на "авось". От него исходили порой весьма сердитые (…) письма. Вот, в частности, циркуляр от 9 мая 1925 года всем райгидротехникам: …Тем, кто нарочно ведет работу с убийственной медленностью (…) Платонов грозит статьями Уголовного кодекса… Заканчивается обращение уже спокойней: "Прошу утроить усилия. Предлагаю работать"» [Ласунский 2007: 225].

На этом биографическом фоне особую значимость приобретает упоминание в повести о том, что Перри, призванному, как и Платонов, для производ-

© В.Н.Ильюшик, 2009

ства (земельных) работ большой государственной важности, «были даны *права генерала* [а после неудачного первого строительного сезона «полного генерала». – *В.И.*], и *соподчинение* он имел *только* царю и главнокомандующему» [Платонов 1984–85: 227]. (Власть Перри постепенно возрастает настолько, что он «получает» «право» утверждать смертные приговоры, хотя и сам «под топором ходит». Ср. в этой связи замечание из тамбовского письма Платонова: «Высшая администрация меня "обожает": вот, говорят, настоящий *хирург*, какой нам нужен был. Но я это отметаю, т. к. знаю цену ласки начальства» [«Живя…» 1975: 165]. Ср. также: «От меня ждут *чудес*!» [«Живя…» 1975: 164] – «И ты, англичанский *чудотворец* [Перри. – *В.И.*], теперь кнута жди – да это еще милость!..» [Платонов 1984–85: 248].)

Писатель словно восполняет в реальности текста отсутствующее в самой жизни, *облегчая себя посредством этого*. При этом Платонов «под маской» его героев (ср. также: «Он [Петр I. – *В.И.*] остался недоволен работами. "Скорбь в рундуке разводите, а *не тщитесь* пользу отечеству *ускорить*", – сказал царь» [Платонов 1984–85: 233]) выступает не только в роли наделяемого властью, но и в роли власть дающего (царя), что соотносится, с одной стороны, с двойничеством Перри по отношению к Петру I, а с другой – с позицией всесильного Творца, каким выступает автор по отношению к своему произведению.

Написанное слово (художественное произведение, полученное или отправленное письмо) в ситуации тамбовской изоляции становится для Платонова, единственным способом сохранить присутствие духа, единственной связью с действительной (не «сонной») реальностью, той, где остались жена и сын: «*Пиши*, пожалуйста, твои письма – это настоящая *ценность* – ведь это *голос* твой и моего Тотки…», «Мне очень *скучно*. Единственное *утешение* для меня – это *писать* тебе письма и снова дорабатывать "Эфирный тракт"…», «Я не ною, Мария, не подумай, а *облегчаю себя посредством этого письма*» [«Живя…» 1975: 165], «*Письма* к тебе – для меня большая *отрада*. Действительно, они заменяют *беседу*. *Жду* твоих писем…» [«Живя…» 1975: 167]. Письма в «Епифанских шлюзах», играя роль вестников судьбы, также выполняют эту связующую функцию энергетического *канала*, отнимающего или доставляющего *влагу сердца*, превращающего жизнь в бессмысленное механическое бредоподобное существование или возвращающего к действительной одушевленной жизни.

Образ *сна* присутствует в повести от начала до конца, появляясь в ключевых смысловых точках сюжета, и находит свое кульминационное воплощение в финальном прозрении («эпифании»), «пробуждении» героя. Этот образ также порожден лично переживаемым Платоновым в Тамбове: «*Как сон* прошла совместная жизнь, или я сейчас *уснул* и мой *кошмар* – Тамбов…», «Сейчас 5 час. вечера. Вновь охватила меня моя прочная *тоска*, вновь *я в "Тамбове"*, который в будущем станет для меня каким-нибудь символом, *как тяжкий сон* в *глухую* тамбовскую ночь, *развеваемый* утром *надеждою на свидание* с тобой…» [«Живя…» 1975: 164–165], «Очень я *соскучился*, до форменных *кошмаров*…» [«Живя…» 1975: 166].

Изолированность («Пишу… письмо из своего *изгнания*» [«Живя…» 1975: 164]), *прочная тоска*, одиночество, переживаемые Платоновым в Тамбове, порождают пространственные образы тесноты, замкнутости, отгороженности. В письмах: «Я уехал, и как будто *захлопнулась* за мной *тяжелая дверь*…» [«Живя…» 1975: 164], «Поэтому я не ропщу на свою комнату – *тюремную камеру* – и на душевную безотрадность…» [«Живя…» 1975: 165], «*Бессмысленно* тяжело – *нет никаких горизонтов*, одна сухая трудная работа, длинный и глухой "Тамбов"» [«Живя…» 1975: 165], «Мне тяжело, как *замурованному* в стене» [«Живя…» 1975: 166]. В повести: «*трюм* одиночества», «башенная *тюрьма*»; «Дьяк ушел и *задвинул* снаружи *наглухо двери*, не сразу управившись с железом» [Платонов 1984–85: 250].

Тоска по возлюбленной усиливается в повести навязчивым чувством ревности, рисующим в воображении Перри картину измены, которая, как и все страхи-предчувствия героя, воплощается в реальности. Сюжет измены, возможно, также имеет автобиографический источник: «По иронии судьбы именно он [Г.С.Малюченко, поклонник М.А.Кашинцевой. – *В.И.*] и представил Марии своего приятеля и ровесника, рабочего-поэта Платонова…» [Ласунский 2007: 97]. Неизвестно, испытывал ли Платонов чувство вины перед Малюченко, затаил ли тот сильную обиду на приятеля, но впоследствии в прозе Платонова появляется «обратный» реальному сюжет: герой, носящий явные автобиографические черты, становится жертвой измены со стороны возлюбленной и друга.

«Расплата» за измену в повести – смерть сына: «В *новогодний* день умер мой *первенец*, мой сын. Все тело мое *болит при воспоминании* о нем» [Платонов 1984–85: 240]. Потеря ребенка – глубоко личный сюжет для Платонова, который с необычайной силой переживал любовь к сыну и ответственность за него: «Тотка – настолько дорогой, что *страдаешь от одного подозрения* его утратить. Слишком любимое и *драгоценное* мне *страшно* – я *боюсь потерять* его…» [«Живя…» 1975: 164]. Художественная реальность, к сожалению, сделала «ответный ход» и воплотила в пространстве жизни писателя литературный сюжет: *4 января* 1943 г. умер сын писателя Платон.

Е.Антонова показала, что образ *бездонного колодца-окна* берет начало в книге А.И. Легуна «Воронежско-ростовский водный путь» [Антонова 2000: 464]. Комментируя соотнесенность этого источника с платоновским образом, исследовательница отмечает: «А.Платонов придал этому легендарному событию больший реализм, привнеся в него еще и собственный опыт мелиоратора… Так, например, в докладе (от 26 августа 1924 г.) инспектора Наркомзема о ходе общественных (мелиоративных) работ в Воронежской губернии отмечена следующая ошибка, допущенная при производстве бурения на новой скважине для колодца: «прошли водоносный слой и, пробив подстилающий неводоносный слой,

спустили всю воду, лишив таким образом воды три близлежащих колодца» [Антонова 2000: 484].

Весьма показательно, что доминирующим становится реально-биографический источник образа: в книге Легуна колодец лишь затыкается *крышей*, и окно *закрывается*, в то время как в платоновском сюжете происходит проникновение сквозь окно, открытое природой, в ожидаемую глубину, которой на самом деле не оказывается, но возникает днностенка, а за ней – сосущая бездна-жуть. В определенном смысле, окно обманывает героя, ждущего от него «голубой глубины», а получающего *мрачную жуть*. *Бездонный* колодец оказывается суходонным и проглатывает последние надежды Перри на судоходность выстраиваемого им (жизненного) пути. Любопытна перекличка между описанием *сосания* через *бездонный колодезь-окно* и фразой из письма Платонова: «Возможно, что меня *слопают*…» [«Живя…» 1975: 164]. Общий мотив поглощения, столь ярко обозначенный писателем (и характерный для повести в целом), сближает автора «Епифанских шлюзов» и его главного героя.

В образе *колодца-окна* присутствует смысловой фон *ошибки*. Непроверенные Бертраном при составлении *прожекта* данные сделали бессмысленной всю его работу, и лишь *колодец* стал для него слабой надеждой на благоприятный исход, а, в конечном счете, на судьбу победителя. Однако и на этот раз герой, хоть и невольно, ошибается. В написанном перед отъездом в Тамбов письме Платонов говорит о допущенной им *ошибке* (судя по всему, имея в виду переезд в Москву): «Путешествовать же по стране с семьей я *не имею* ни желания, ни средств, ни *права нарушать жизнь своих близких*. Однажды *ошибившись* (*не по своей, правда, вине*), я на вторую подобную ошибку идти не могу» [Первый год… 2003: 648]. В самом Тамбове он также старается избежать ошибок, чтобы не испортить репутацию и не привлечь новых бед: «Работать без техперсонала нельзя, *отвечать я не буду за то*, *что обречено заранее на провал*, раз не принимают трезвого плана…» [«Живя…» 1975: 165], «Здесь просто *опасно* [курсив автора. – *В.И.*] служить. *Воспользуются* каким-нибудь моим *случайным техническим промахом* и поведут против меня такую кампанию, что *погубят* меня. Просто *задавят* грубым количеством…» [«Живя…» 1975: 167].

Итак, в образе *колодца-окна* соединяются *ошибка* и *обман*, и эти смыслы усилены указанным биографическим фоном, к которому присоединяется рефлексия Платоновым своего пребывания в Тамбове: «Да, *Тамбов обманул*; жить нам стало *хуже*» [«Живя…» 1975: 165].

Важно, что Платонов осмысляет сложившуюся жизненную ситуацию как волю судьбы: «Какая *жестокая и бессмысленная судьба* – на неопределенно долгое время оторвать меня от любимой. Утешение мое, что я живу и для ребенка и, *кажется*, *способен пережить* ради вас самую *свирепую* муку…» [«Живя…» 1975: 167].

Общее настроение писем – ощущение безысходности и близости смерти («Уверен, что долго не проживу, чудовищно зверская обстановка…» [«Живя…» 1975: 164]), которое в конце концов породит «большой ужас» – ночное видение: «Проснувшись ночью… я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, *самого себя* [курсив автора. – *В.И.*]. Это не ужас, Маша, а *нечто более серьезное*. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы и *я не увидел у него своих глаз*. <…> *Жуткое предчувствие* не оставляет меня… Не помню, где – в Москве или в Тамбове – я тоже видел сон, что говорю с Михаилом Кирпичниковым (я тогда писал "Эфирный тракт"), и через день я *умертвил его*» [«Живя…» 1975: 167].

Расщепление реального исторического лица Джона Перри на двух героев повести, братьев Вильяма и Бертрана Перри, один из которых благополучно возвращается на родину, а другой погибает жуткой смертью, возможно, связано с попыткой Платонова тем самым защититься от собственной гибельной судьбы. Писатель словно приносит Бертрана в жертву судьбе, а сам, подобно Вильяму, остается невредим и возвращается из Тамбова.

---

[1]Здесь и далее курсив в цитатах наш.

[2]Датируемый первой половиной 1926 г. рассказ Платонова «Лунные изыскания» обнаруживает поразительное мотивное, образно–смысловое, сюжетное и эмоциональное родство с письмами Платонова жене из Тамбова и повестью «Епифанские шлюзы»: испытание судьбы и судьбой, череда роковых событий и ошибок, одиночество, отчуждение, тоска по возлюбленной, ревность, измена, «наказание» за измену, смерть ребенка, жизнь во сне (бреду), «прозрение», трагический исход.

Список литературы

Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.

Антонова Е. О некоторых источниках прозы А.Платонова 1926–1927 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 460–486.

«Живя главной жизнью»: А.Платонов в письмах к жене, документах и очерках / Публ. М.А.Платоновой // Волга. Саратов, 1975. № 9. С. 160–178.

Ласунский О.Г. Житель родного города: Воронежские годы А.Платонова, 1899–1926. 2-е изд., доп. Воронеж, 2007.

Первый год московской жизни А.Платонова / публ. Е.Антоновой и Л.Аронова; вст. статья и прим. Е.Антоновой // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2003. С. 637–656.

Платонов А.П. Епифанские шлюзы // Платонов А.П. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1984–1985. Т. 1.

Платонов А.П. Возвращение: Сборник / сост. и подгот. текста М.Платоновой. М., 1989.

Э.П.Леонтьев (Рубцовск)

АВТОРСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ В РАССКАЗАХ В.ШУКШИНА (СУБЪЕКТНОСТЬ-ВНЕСУБЪЕКТНОСТЬ)

Проблема автора, по мнению многих ученых, наиболее важна в современном литературоведении. Об этом свидетельствуют работы Б.О.Кормана, в которых автор рассматривается и как источник повествования, и как создатель образной концепции всего произведения, и как носитель оценок, точек зрения, как обладатель определенной позиции.

Но Б.О.Корман не считает возможным прямо воссоздать образ автора из компонентов стиля, исходя из следующего: «Если принять определение автора как носителя концепции, выражением которой является все произведение, то нужно принять как обязательное следствие и мысль о том, что автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными или внесубъектными формами» [Корман 1972: 200].

Если, следуя за Б.О.Корманом, задуматься, в каких текстах наиболее наглядно, конкретно различимо соотношение субъектных и внесубъектных форм авторского присутствия, наиболее показательными окажутся автобиографические повествования. Большая часть автобиографической прозы Шукшина написана в жанре рассказа: «Мне нравится в хорошем рассказе деловитость, собранность… Рассказ должен увлекать читателя, рождать в душе его радостное чувство устремления вослед жизни или с жизнью вместе, как хотите», «при чтении рассказа всякий раз возникает неотвязное ощущение, что автор где-то рядом с героем». Жанр не является для него условностью, В.Шукшину совсем не «безразлично, как окрестить свое творение: романом, повестью, рассказом», но важнее «сверхзадача»: «Рассказчик должен так же щедро соучаствовать в жизни, так же глубоко познавать ее, как романист, как все его собратья по другим “крупным” жанрам...» [Шукшин 1981].

Званием писателя-рассказчика Шукшин гордится, вдвойне непосильным в «непосильном деле» литературы считает он писание рассказов. Зато «ни с чем не сравнима радость, когда хоть в какой-то мере удается сказать в малом о большом...» [Шукшин 1981]. Отвечая на вопросы анкеты «Литературной России» в 1960 г., Шукшин подчеркнул, что для него рассказ не является «ученическим» жанром. Наоборот, написать хороший рассказ гораздо труднее, чем произведения крупных жанров: повесть или роман, – так как писатель в большом жанре чувствует себя свободнее, от него «не требуется той изнурительной работы отбора, без которой немыслим настоящий рассказ, ведь в рассказе не должно быть лишних слов, особое значение приобретает деталь, нужно жесткое самоограничение, способность через частность выразить целое... требуется и немалое композиционное искусство, чтобы выстроить маленькое художественное произведение» [Там же].

© Э.П.Леонтьев, 2009

Характеризуя творчество Шукшина, можно понять логику в развитии его художественного мышления, понять его творческую индивидуальность.

В начале творчества автор целиком переносил материал из жизни в рассказы и старался воплотить его во всей полноте. Шукшин считал, что сама жизнь одарила его готовыми сюжетами и героями. Ранние его рассказы воссоздают эпизоды детства, впечатления военных лет, воспоминания о первых радостях, чувствах. В них сразу была заявлена основная тема всего творчества - становление человека («Материнское сердце», «Сураз», «Дядя Ермолай», «Сны матери»). Писатель уже тогда предпочитал видеть своих героев в ситуации нравственного выбора. Он любил цельные характеры, весьма простые сюжеты и строил их традиционно. Например, в рассказе «Дядя Ермолай» легко определяются короткое вступление, кульминация и заключительная часть. Действие развивается динамично, душевные состояния героев видны во внешнем проявлении: выражении лица, жестах, физических движениях. Понять позицию автора легко: он прямо оценивает действия своих персонажей, повествование ведет от первого лица.

Предпочитая фигуру рассказчика и монологическое повествование от 1 лица, Шукшин осваивал традиционную черту русского рассказа. «Рассказ, – заметил С.Залыгин, – в языке своем, во всем своем облике отражает писателя, не только пишущего, но даже рассказывающего, собеседующего. В отличие, скажем, от той же новеллы, всегда от начала до конца написанной, рассказ, независимо от того, монолог или описание пейзажа при полном отсутствии действующих лиц, – несет следы устности, исходит из нее и в строе языка, и в развитии сюжета, излагаемого не вообще кем-то, а рассказчиком, в завязке его и в развязке, во всей его морали» [Залыгин 1972: 325]. Рассказчик придает рассказу естественность и убедительность, как бы подтверждая, что в живых устных повествованиях о бытовых происшествиях – истоки жанра.

В ранних шукшинских рассказах «я» – это автор либо персонаж - выразитель авторских мыслей и идей, причем оценка изображаемого ведется с одной точки зрения, которой подчиняются все другие. А именно: субъектный план автора подчиняет и включает в себя план повествователя, который в свою очередь, подчиняет себе план персонажа. Организующая роль автора сводится здесь к воссозданию взаимодействия прямого авторского повествования и индивидуализированной речи персонажей.

Следует заметить, что соотношение субъективного и объективного начал в рассказе имеет свою специфику. Автор в рассказе, в сравнении с крупными романными формами, может более прямо и открыто определить свое отношение к героям, свои симпатии и антипатии к ним, здесь резче обозначается его субъективность, время меняет соотношение объективного и субъективного начал в рассказе. Над этим Шукшин размышлял, сделал определенные выводы. В статье «Как я понимаю рассказ» он заметил, что в прошлом веке наибольшее распространение имел объективный рассказ, а писатели нашего

века обращаются к субъективной форме повествования: «Человеческие дела должны быть в центре внимания рассказа. Это не роман – места мало, времени мало, читают на ходу… Дела же человеческие…вечно в движении, в неуловимом вечном обновлении. И, стало быть, тот рассказ хорош, который чудом сохранил это движение, не умертвил жизни, а как бы «пересадил» ее, не повредив, в наше читательское сознание» [Шукшин 1981].

С течением времени определилась творческая индивидуальность писателя, что сразу заметил В.Горн: «Василий Шукшин – своеобразный и цельный талант, разрабатывавший в искусстве свою нравственную программу, свое представление о современном человеке. Главное для Шукшина – серьезное исследование народного характера, народного миросозерцания, глубокое постижение действительности» [Горн 1982: 6].

В то же время появились рассказы о военном времени: «Операция Ефима Пьяных», «Алеша Бесконвойный», «Сны матери», «Чужие». Как отметила И.Богатко, в поэтике рассказов В. Шукшина много «откровенно» платоновского, ученического [Богатко 1985]. И сам писатель критично оценивал их. Следует согласиться с этим, признавая, однако, что в рассказах о военных годах писатель искал себя, свою собственную манеру.

Аспект данного исследования требует подчеркнуть, что в рассказах «Воскресная тоска», «Кляуза», «Мужик Дурябин», «Жил человек…», усложняются взаимоотношения автора и героев. Авторская позиция уже не сводится к утверждению только своего знания о жизни. Она предполагает присутствие чужого опыта, сопоставление различных «правд». Авторская позиция складывается из соотношения голосов героев и повествователя: героям предоставлена возможность самовыражения – диалоги, монологи, часто внутренние, – доминируют над повествовательным текстом. Герой становится для Шукшина суверенной и самодостаточной личностью.

Наблюдается усложнение структурной организации текстов. Автор остается организующим центром произведения, от него зависит и выбор персонажей, и соотношение разных точек зрения. Но более существенно появление героя, которому предоставлено право самовыражения, изображаемое пропускается через его сознание. Авторское сознание проявляется в соотношении повествовательного монолога и диалога, в смене типов речи: прямой, внутренней и несобственно-прямой.

В этом плане интересны поздние рассказы. В них изменился способ построения сюжета, он служит для обрисовки неожиданных свойств характера героя. Усилилось аналитическое начало. От описания внешнего вида и поступков человека автор ушел. Ему важнее анализ мотивов этих поступков, чувств, вызвавших действие: «Ведь нельзя, наверно, писать, если не иметь в виду, что читатель сам «досочинит» многое» [Шукшин 1981]. Писателя интересуют самосознание, духовный облик героев, непостижимые импульсы поведения, тайна «внутреннего» голоса.

Постепенно рассказы Шукшина приобретают смысл в изображении движений души в ответственный, критический момент, сдвига в сознании, открытия мысли, разрушающей прежнее представление о мире, причем перемена мысли, точки зрения сопровождает и читательское восприятие. Можно сказать словами Ю.Нагибина: «Бывает, что в центре авторского внимания находится один человек или группа лиц, а под конец подлинным героем рассказа оказывается другой персонаж, до времени таившийся в тени. Те же, кому автор щедро давал место на страницах своего произведения, оказывались нужны лишь для косвенной характеристики «скрытого героя»[Нагибин 1964: 28].

Таковы рассказы «Срезал», речь в котором тоже идет о внутренней разобщенности людей. Шукшин не загромождает сюжет подробностями и концентрирует внимание на финале. Позиция писателя прочитывается в отборе событий, деталей, поэтических подробностей, парадоксально соседствующих с острым публицистическим словом.

Вопрос: чем интересен шукшинский рассказ, в чем его – шукшинское – своеобразие? – серьезно был поставлен в восьмидесятых годах. На первый план вышло лирическое начало. Источник лиризма рассказов писателя - в субъективности. При этом необходимо заметить, что в повествовании проявляется субъективность рассказчика, которая расходится с субъективностью автора. Здесь субъективность автора, оставаясь принципом художественного отражения мира, выражается не прямо, а передоверена двойнику.

Важно отметить, что в рассказах сближены автор и рассказчик, границы между сознанием персонажа и повествователя размыты, так как автору нужно подчеркнуть сходство, общность, единство, а не различие. После появляются у В.Шукшина произведения, в которых он, по выражению С.М.Имихеловой, «продолжает поэтику чеховского – объективного – повествования, в котором устранена субъективность рассказчика, его позиция сугубо нейтральна и господствует точка зрения и слово героя» [Имихелова 1999: 22]. Это «Стенька Разин», «Солнце, старик и девушка», «Артист Федор Грай», «Воскресная тоска». Речь в них идет о тайнах творчества, о вечном недовольстве художника собой. В каждом из сюжетов о творческой личности Шукшин предлагает свою концепцию их личности. Интерес автора сосредоточен на разных типах жизни, сознания, творчества. Писатель стремится понять и передать не только характер своего героя, но и сам дух, саму его творческую и человеческую суть. «Конечно, это смелый эксперимент, гипотеза: вот так могло это быть. Но не в наивном правдоподобии, не в банальной точности фактов тут дело. Василий Шукшин пришел в этих вещах к несравненно более важному – к пониманию чужой души...", – пишет В.Сахаров [Сахаров 1980: 196].

Эволюцию жанра, изменение авторской позиции автор обозначил сам, называя написанные в 70-е гг. рассказы «современной сказкой». Это «Микроскоп», «Версия», «Космос, нервная система и шмат сала». В них присутствует элемент фантастического, по мнению критиков, это «реальная фантастика». Несомненна реальная почва условного, подробности

мыслей и чувств героев помогают проникнуть в подсознание, поэтому невероятное фантастическое перетекает в реальное, – и наоборот.

Постепенно Шукшин находит все более тонкие и сложные, нередко иррациональные взаимопроникновения реального, осознаваемого, и фантастического, находящегося за гранью рационального понимания.

Показателен в этом отношении рассказ «Из детских лет Ивана Попова». В нем писатель воссоздает более сложные и динамичные отношения между субъективными позициями автора, повествователя и персонажей, требующие полифонического слова. Так, например, Шукшин организует повествование при помощи разных субъектов речи, в восприятии которых и даны все события в рассказе.

Авторскому видению мира близка Леля Селезнева, главная героиня рассказа «Леля Селезнева с факультета журналистики», которая приходит к пониманию важной для писателя мысли о разладе внешнего и внутреннего в человеческих душах. На протяжении рассказа мы наблюдаем эволюцию сознания Лели, отразившейся в ее письме секретарю РК КПСС тов. Дорофских Ф.И. Она начинает анализировать жизнь вполне благополучных людей и устраивает нравственный суд над ними и над собой, глубоко страдая при этом. Постепенно самосознание этой героини приближается к авторскому сознанию, что выражается в приеме перехода прямой речи в несобственно-прямую речь.

Сознание автора «объемлет» сознание и мир героя. Автор обладает «избытком видения и знания» (М.М.Бахтин) по отношению к персонажам. Так, Ольга совершает в рассказе поступки, противоречащие ее характеру, но нужные для целей автора. Бросив писать статью в газету, она пишет письмо с жалобой. Этот поступок мы объясняем авторским своеволием, а не результатом подсознательного импульса героини.

В диалогах рассказа кроме авторского сознания, интенсивно реализуется самосознание героев. Автор так строит произведение, что разные точки зрения находятся то в диалогическом «единстве», то в диалогическом «противостоянии». Если писателю важно подчеркнуть сходство позиций, он использует прием перехода прямой речи в несобственно-прямую. Близость главной героини авторскому видению мира становится очевидной. Этому способствует и особая интонация рассказчика.

Итак, формы выражения авторского начала в прозе Шукшина с течением времени, развиваясь, усложняют структурную организацию произведений, что свидетельствуют о росте мастерства. Писатель всегда внимателен к внутренней логике характера и исключает прямое вторжение в мир героя, хотя, иногда воля автора, не нарушая суверенности героя, проявляет себя достаточно жестко в определенный критический момент. Все большее значение приобретает интонационная окраска слова рассказчика, посредством которой автор самоустраняется, отдаляется от повествователя, но и присутствует в «чужом», «неавторском» слове. Повествование инструментировано так, что требует особого слуха для восприятия.

Список литературы

Богатко И.А. Ю.Нагибин: Литературный портрет. М., 1980.

Горн В.Ф. Наш сын и брат (проблемы и герои прозы Василия Шукшина). Барнаул, 1985.

Залыгин С. Рассказ и рассказчик // Литература и современность. Сб.11. М., 1972.

Имихелова С.С. Поэтика русской прозы (1960–1980-е годы): Учеб. пособие. Улан-Удэ, 1999.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Нагибин Ю. Размышления о рассказе. М., 1964.

Сахаров В. Обновляющийся мир: Заметки о текущей литературе. М., 1980.

Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М., 1981.

А.А.Чевтаев (Санкт-Петербург)

СОБЫТИЙНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ И.БРОДСКОГО «ПО ДОРОГЕ НА СКИРОС»: МЕЖДУ ЛИРИКОЙ И ЭПОСОМ

Как известно, данное Ю.М. Лотманом и ставшее классическим определение события как «*перемещения персонажа через границу семантического поля*» [Лотман 1970: 282], сигнализирующего о необратимости произошедшего изменения ситуации, в качестве инварианта характеризует событийность в структуре любого художественного текста. Однако в литературных произведениях различной родовой природы данная категория приобретает специфические черты, и если параметры события в эпических структурах на сегодняшний день описаны достаточно подробно [Тамарченко 2001; Тюпа 2002; Шмид 2003], то вопрос о свойствах событийности в лирическом тексте до сих пор остается непроясненным.

Исследователи по-разному формулируют особенности лирического события. Так, по мысли Ю.Н. Чумакова, в лирике событийным является «перемещение лирического сознания» [Сюжетосложение 1980: 159], представленное через динамическое развитие внутреннего состояния лирического субъекта. Ю.И. Левин, разграничивая повествовательный и лирический тексты, отмечает, что первый «изображает»… или «моделирует»… некоторый сегмент жизни только диахронически», тогда как второй строится по модели «мысли» или переживания» [Левин 1994: 66], поддающихся мгновенному «присвоению» читателем-адресатом. Такая формулировка конститутивного признака лирики приводит к определению события как внутреннего, субъективированного состояния или переживания, лишенного фабульной объективации. Разумеется, сосредоточенность субъекта на процессах, протекающих внутри его «я», является одним из главенствующих параметров организации повествования в лирике. Однако думается, что такое понимание лирического моделирования бытия несколько редуцирует разнообразие структурных особенностей лирики.

© А.А.Чевтаев, 2009

Особое значение вопрос о событийности приобретает при обращении к поэтическому творчеству И. Бродского. В его стихотворениях и поэмах представлены разнообразные способы взаимодействия лирического субъекта и изображаемого универсума. Актуализация в структуре текста различных кодов мировой культуры, децентрализация как прием автоописания и доминирование онтологической проблематики, присущие поэзии И. Бродского, синтезируясь, приводят к смещению лирической репрезентации внутренних качеств субъекта в сторону объективации эмпирического опыта, реализуемой посредством повествовательной формы высказывания. В силу этого в творчестве поэта стираются четкие границы между лирикой и эпосом, и, как справедливо замечает В. Полухина, «многие стихотворения Бродского не поддаются включению в жанровую иерархию любой системы» [Полухина 1995: 146]. Поэтому представляется, что категория события, разомкнутая в различные жанрово-родовые структуры, в его поэзии становится одним из ключевых элементов организации художественного мира.

Настоящая статья посвящена рассмотрению параметров событийности в стихотворении И. Бродского «По дороге на Скирос», написанном в 1967 году. В данном тексте обнаруживается соединение лирических и эпических признаков поэтического высказывания, сопряженное с целенаправленной актуализацией определенного культурного кода. Подобная стратегия довольно часто встречается в творчестве поэта, однако это произведение И. Бродского вызывает интерес его принципиальной несводимостью к любому из указанных родовых полюсов, а также невозможностью атрибутировать его структуру как лироэпическую.

Итак, в самом начале стихотворения нарративный акт выстраивается в соответствии с формами повествования, присущими эпическим жанровым моделям. Здесь происходит сопоставление (но не уравнивание) лирического героя-нарратора и персонажа античной мифологии. С одной стороны, повествователь, эксплицирующий себя в диегесисе в качестве участника событий, маркирует дистанцию между собственным «я» и героем древнегреческих мифов Тезеем, с другой – в концентрированной форме рассказывает о событиях его жизни как о личностно значимых:

Я покидаю город, как Тезей –
свой Лабиринт, оставив Минотавра
смердеть, а Ариадну – ворковать
в объятьях Вакха.
Вот она, победа! [Бродский 2001 II: 199]

Амбивалентность самоопределения диегетического нарратора обнаруживается прежде всего в трансформации семантики мифологического события. Очевидно, что означаемым города, который оставляет герой, являются одновременно остров Крит («…свой Лабиринт, оставив Минотавра / смердеть») и остров Наксос («…а Ариадну – ворковать / в объятьях Вакха»), куда, согласно мифу, попадает Тезей после победы над Минотавром. Безусловно, Ариадна оказывается здесь центральным персонажем, поступок которой инициирует движение лирического героя, однако семантика ее образа в интерпретации И. Бродского получает принципиально иное значение, перекодирующее миф. В мифологии существует две версии расставания Тезея и Ариадны: по одной из них, когда возлюбленные «оказались на о.Наксосе, Дионис, влюбленный в Ариадну, похитил ее и на острове Лемнос вступил с ней в брак», по другой – «спящая Ариадна была покинута Тесеем, не желавшим везти ее в Афины» [Мифологический словарь 1992: 59]. И тот, и другой варианты мифа отводят героине пассивную роль: в первом случае в судьбы героев вмешивается Дионис (Вакх), во втором – сам Тезей совершает выбор. Отметим, что традиционное осмысление этого события представлено в русской поэзии стихотворениями «Ариадна» (1921) М.А. Кузмина (Ср.: «У платана тень прохладна, / Тесны терема князей – Ариадна, Ариадна, / Уплывает твой Тезей! / …И, увенчан вечным светом, / Ждет невесты Дионис» [Кузмин 1999: 481-482]) и «Ариадна» (1923) М.И. Цветаевой (Ср.: «Оставленной быть – это втравленной быть / в грудь – синяя татуировка матросов! / Оставленной быть – это явленной быть / Семи океанам…» [Цветаева 1997: 186]), выступающими в данном случае своеобразными интерпретантами по отношению к рассматриваемому тексту.

В стихотворении И. Бродского Ариадна оказывается персонажем, изменяющим Тезею и определяющим его решение оставить то пространство, в котором он находится. В психологическом плане «точки зрения» лирического героя-нарратора присутствует ряд индексов, указывающих на факт измены: семантическое значение предикатов, которыми он характеризует отношения Ариадны и Вакха («ворковать», «милуется»), утаивание этих отношений («*тайком* от глаз ликующей толпы», «И Вакх на пустыре / милуется *в потемках* с Ариадной», курсив наш. – А.Ч.) и осмысление данного события как унижения («Ведь если может человек вернуться / на место преступленья, то туда, / где был унижен, он прийти не сможет»). Следует отметить, что утверждаемая здесь идея нравственно-психологической невозможности вернуться в пространство, некогда покинутое и наделяемое глубоким личным значением, является одним из смысловых центров идеологии И. Бродского, характеризующим не только художественное творчество, но и мировоззрение поэта в целом. Так, впоследствии, пребывая в эмиграции, И. Бродский, по воспоминаниям А.С. Кушнера, на вопрос о его возвращении в Россию отвечал следующее: «Преступник возвращается на место преступления – на место любви не возвращаются» [Кушнер 1999: 177]. Как видно, этот ответ почти дословно повторяет строки из рассматриваемого стихотворения.

Таким образом, меняя ценностные параметры повествуемой ситуации, лирический герой утверждает идеологему стоического принятия свершившегося:

И – дабы не могли мы возомнить
себя отличными от побежденных –
Бог отнимает всякую награду

(тайком от глаз ликующей толпы)
и нам велит молчать. И мы уходим
[Бродский 2001: II, 199].

Измена возлюбленной воспринимается лирическим героем как утрата награды за героические деяния, обусловленная волей Бога, и понимаемая в качестве универсального онтологического закона («я» субъекта заменяется на обобщенное «мы»). Именно это осознание неизбежности потерь становится пересечением границы семантического поля текста, приобретая статус лирического события и маркируя трансформацию идеологии нарратора. Отметим, что такая констатация предопределенности подтверждается еще одним сигналом неполного отождествления лирического героя и мифологического персонажа: в изображаемый универсум включается позиция всеведущего Бога, ослабляющая прямые связи повествуемого события с античной мифологией и отсылающая к христианскому контексту. Этот контекст актуализирован также аллюзией на название философского трактата Л.И. Шестова «Апофеоз беспочвенности»: «Апофеоз подвижничества! Бог / как раз тогда подстраивает встречу, / когда мы, в центре завершив дела, / уже бредем по пустырю с добычей, / навеки уходя из этих мест, / чтоб больше никогда не возвращаться» [Бродский 2001, II: 199]. Как известно, христианский экзистенциализм Л.И. Шестова оказал существенное влияние на художественное мировоззрение И. Бродского и является одним из центральных смысловых ориентиров в его поэтической концепции [Нокс 1986: 164–166; Ранчин 2001: 146–174].

Сближение «я» нарратора с мифологическим героем и одновременное несовпадение с ним, посредством чего реализуется присущее творчеству поэта расподобление лирического субъекта, здесь наиболее явно просматривается в рефлективном осмыслении идеи невозвращения, которая в сюжетном развертывании текста претерпевает ряд изменений. В первой строфе лирический герой утверждает свое волевое решение навсегда покинуть некий сегмент пространства («навеки уходя из этих мест, / чтоб больше никогда не возвращаться»), и здесь дистанция между повествователем и Тезеем оказывается минимальной. Далее мысль о невозможности возвращения приобретает аксиологическое измерение («Ведь если может человек вернуться / на место преступленья, то туда, / где был унижен, он прийти не сможет»), что маркирует определенное неравенство позиций нарратора и мифологического героя. В финальной строфе происходит перекодировка оппозиции «возвращение – невозвращение»: лирический субъект констатирует факт возвращения как безусловную данность:

Когда-нибудь придется возвращаться.
Назад. Домой. К родному очагу.
И ляжет путь мой через этот город»
[Бродский 2001, II: 199].

Однако здесь меняется семантическое значение конечной точки движения героя: «родным очагом» мыслится некое первоначало (в позднем творчестве И. Бродского оно оформляется в категорию «ничто»), возвращение к которому становится возможным только после смерти.

Актуализация семантики смерти в данном стихотворении происходит посредством названия – «По дороге на Скирос». Оно соотносится не с событием повествования, а с финалом жизни Тезея: Скирос – остров, где он был убит царем Ликомедом. Получается, что название, во-первых, имплицитно сообщает еще об одном, результирующем, событии в жизни героя древнегреческих мифов, а во-вторых, в процессе развертывания сюжета, сопряженного с рефлексией нарратора, получает универсальный смысл: «По дороге на Скирос» оказывается равнозначным «По дороге к смерти». Следует сказать, что первоначально И. Бродский озаглавил данное стихотворение «К Ликомеду, на Скирос», что в большей степени эксплицировало связи с событиями мифа, но в то же время снижало универсальность рассказываемой истории. Понимание смерти как неизбежности, в противостоянии которой человек обречен на поражение, оказывается взаимообусловленным трансформацией семантики повествуемого события. Измена Ариадны, мыслимая как предопределенная утрата, продуцирует утверждение невозможности ценностного возврата к утраченному, и в силу этого приводит лирического героя к стоическому принятию потерь в качестве онтологического закона.

Укажем, что в дальнейшем в поэзии И. Бродского, особенно в поздний период творчества (с середины 1980-х гг.), идея абсолютного невозвращения, как пространственного, так и темпорального, концептуализируется, становясь аксиологическим центром его художественного мира. В таких стихотворениях поэта, как «Новый Жюль Верн» (1976), «Новая жизнь» (1988), «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером…» (1989), «Посвящается Джироламо Марчелло» (1991), «Итака» (1993), «Август» (1996), главным событием лирического повествования является осознание и безусловное принятие факта невозвращения назад в качестве основной бытийной константы человеческого существования.

Итак, резюмируя изложенное, специфику событийности в стихотворении И. Бродского «По дороге на Скирос» можно охарактеризовать следующим образом. Изображаемое в начале текста событие эпического порядка (уход лирического героя из репрезентируемого пространства, обусловленный изменой его возлюбленной) в результате сюжетного развития трансформируется в лирическое событие, обнаруживающее изменение ценностных установок героя-нарратора. Осознание неизбежности утрат и вызванной ими принципиальной невозможности вернуться к прежней форме существования становится центральным событием повествования. Соположение / слияние событийных рядов, один из которых характеризует пространственно-временной континуум лирического субъекта, а другой актуализирует код античной мифологии, меняет и само понимание эпического. В стихотворении эпос реализуется не столько через жанрово-родовую структурированность текста, сколько через семантическое значение изображаемых событий: лирический герой

надевает нарративную маску древнегреческого эпического героя (Тезея). В единичной ситуации (Тезей покидает остров / лирический субъект покидает некий город) начинает просвечивать весь его дальнейший жизненный путь, завершением которого является смерть на острове Скирос.

Как видно, структурно-семантическая организация данного произведения И. Бродского представляет собой пограничный тип художественного дискурса, уравновешивающий лирическое и эпическое начала, что в свою очередь, способствует наделению изображаемого события всецело онтологическим статусом.

Список литературы

Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / под общ. ред. Я.А.Гордина. СПб., 2001.

Кузмин М.А. Стихотворения. СПб., 1999.

Кушнер А.С. Здесь, на земле… // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1999. С.154-206.

Левин Ю.И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 8. С. 62-72.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Мифологический словарь / гл. ред. Е.М.Мелетинский. М., 1992.

Нокс Дж. Иерархия других в поэзии Бродского // Поэтика Бродского. Tenafly, New Jersey: Hermitage, 1986. P. 160–171.

Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVII-II/III. P.145-155.

Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001.

Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 158–159.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. Вып. 5. С.5-31.

Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997. Т. 2.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

К.В.Шамакина, И.М.Удлер (Челябинск)

ПОЭТИКА ЖУРНАЛИСТСКИХ ЖАНРОВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОБ ОСВЕНЦИМЕ (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ В. ПОЗНЕРА «НИСХОЖДЕНИЕ В АД»)

Литература о Холокосте делится на две категории: это дневники и мемуары, написанные теми, кто находился в лагере, и публицистические книги, авторы которых не были в фашистских лагерях. Их авторы общались с узниками концлагерей, собирали их воспоминания и на основе этих свидетельств писали свои произведения. Так были созданы очерк «Треблинский ад» Василия Гроссмана, «Девятый круг» Давида Гая. На основе жанра интервью написана книга Ханны Краль «Опередить Господа Бога». Владимир Познер при создании книги «Нисхождение в ад» (*Descente aux enfers*, 1980) использовал разные журналистские жанров, в том числе интервью.

«Нисхождение в ад» – уникальная книга об Освенциме: в ней органично сплетаются черты художественных (образ Данте, строфы из «Ада») и публицистических (интервью с реальными людьми, документальные свидетельства) жанров. Удачное сочетание в одном произведении разных жанров представляет интерес для научного изучения.

Объектом данного исследования мы выбрали поэтику журналистских жанров в книге В. Познера «Нисхождение в ад». Научная новизна работы связана с тем, что, кроме вступительной статьи Даниила Гранина, предваряющей публикацию в журнале «Иностранная литература» [Гранин 1985: 199–202], в отечественном литературоведении нет исследований, посвященных книге «Нисхождение в ад».

Владимир Познер (1905–1992) – французский писатель, публицист, сценарист. Родился в Париже в семье еврейского эмигранта из России. Писал как художественные, так и публицистические произведения.

В конце 70-х гг. Познер «вынашивал» план нового романа, однако работу над ним пришлось отложить. Участники Товарищества бывших узников Аушвица (немецкое название Освенцима) к тому времени собрали множество мемуаров и дневниковых записей узников концлагеря и его сотрудников. Инициаторы издания этих страшных свидетельств попросили Владимира Познера составить из них книгу. Сам Познер не был заключенным в фашистских лагерях, но в годы войны участвовал в движении Сопротивления. Познер не смог отказать бывшим узникам Аушвица. Писатель отложил на время работу над новым замыслом и приступил к созданию книги «Нисхождение в ад».

Первоначально В. Познер планировал просто «смонтировать» материал, который ему передали, и потратить на это не более двух недель. Однако предоставленных записей публицисту для создания книги оказалось недостаточно. Он самостоятельно разыскивал уцелевших узников Аушвица и записывал их свидетельства. В результате работа над книгой заняла полгода, а текст самого Познера составил половину ее объема.

Книга «Нисхождение в ад» была издана на французском языке в Париже в 1980 г. В 1985 г. в журнале «Иностранная литература» были опубликованы ее фрагменты на русском языке в переводе В. И. Ровинской.

Произведение Владимира Познера имеет очень сложную композицию. Оно состоит из нескольких структурных компонентов. Перечислим их. Это дневниковые записи узников и сотрудников Аушвица, воспоминания бывших заключенных, свидетельства эсэсовцев на послевоенных процессах и т.п.; интервью автора с бывшими узниками Аушвица; авторский текст; строфы из «Ада» Данте.

Часто сложно определить, что цитирует автор: дневниковые записи, которые узники или сотрудники лагеря вели в Аушвице, или их воспоминания, написанные после войны. Иногда невозможно даже

© К.В.Шамакина, И.М.Удлер, 2009

понять, устная или письменная речь была использована. Автор постоянно призывает читателей «прислушаться» к письменной речи: услышанное слово действует сильнее прочитанного. Исходя из авторской особенности передачи речи, все структурные элементы, относящиеся к первой группе, мы условно будем называть «рассказами».

Познер в книге указывает подлинные, известные ему имена и фамилии рассказчиков. Фамилия как непременная атрибуция документа вызывает доверие к его содержанию. А имя рождает в душах читателей сопереживание герою.

Познер указывает также должность рассказчика в Аушвице: эсэсовский врач, комендант лагеря – или только профессию, если она подтверждает его компетентность.

У всех рассказчиков, кроме служащих СС, есть лагерные номера: Фаня Фенелон 74862, Марк Клейн А11953. Автор указывает их не единожды, при первом упоминания героя, а почти постоянно. В кульминационном фрагменте «хорового» рассказа об освобождении Аушвица, когда для упрощения повествования Познер перестает называть фамилии героев – только имена, он продолжает методично прописывать эти цифры. Эти цифры, выколотые на коже узников, стали неотделимы от них. Это их вторые имена, данные эсэсовцами.

Речь героев, по словам В. Познера, он не правил, оставил даже орфографические ошибки. Такое «невмешательство» сохраняет силу воздействия документов и дает право голоса – своего, не искаженного авторской интерпретацией – самым разным людям: и узникам, погибшим в Аушвице, и эсэсовцам.

Вторым по значимости структурным элементом являются интервью публициста с бывшими узниками Аушвица. Эти интервью, взятые в конце 1970-х годов, связывают два времени: настоящее, в котором пишется книга, и прошедшее, в котором вершились злодейства Аушвица.

Интервью с бывшими узниками Аушвица не только показывают, как повлиял лагерь на их последующую жизнь, но и придают книге более прочувствованный, личностный характер.

Фразы автора, предваряющие рассказы и интервью, выделены курсивом. Вопросы же В. Познера и ответы узников в отрывках бесед идут сплошным блоком без курсива. Таким образом, рассказы героев приравниваются к фрагментам интервью автора с узниками. Они одинаково важны для повествования и развития действия. Вопросы Познера не более значимы, чем вопросы других героев, которые, к примеру, приводят узники в своих рассказах.

Первые два вида структурных элементов можно назвать «блоками». Они сравнительно небольшого объема, их предваряют слова автора, выделенные курсивом и отделенные строкой. Фрагментарное построение произведения позволяет читателю на некоторое время отвлечься от книги, сделать передышку.

Авторский текст в книге, в свою очередь, делится на два вида элементов:

– большие фрагменты текста, в частности вводный и заключительный, где автор обращается к образу Данте, цитирует строфы из «Ада»;

–фразы-связки между «блоками».

Авторские связки написаны как лидер-абзацы (вводки) в журналистских произведениях. Они выделяются курсивом и начинаются не с красной строки (в отличие от абзацев в блоках). В них автор:

– представляет рассказчика, иногда выражая свое личное отношение к нему;

– размышляет на морально-нравственные темы.

Авторские фразы связывают следующие друг за другом блоки:

– хронологически;

– логически;

– ассоциативно;

– без определенного принципа.

Такая связь эпизодов характерна для кинолент. Познер при создании книги опирался на свой опыт сценариста. Как эпизоды кинофильма, фрагменты книги нежестко связаны друг с другом, однако общая целостность произведения не теряется. Отход от логической цепочки и хронологической последовательности воспринимается своеобразной передышкой. В книге, психологически трудной для восприятия, необходимы переходы, хотя бы на время снимающие психологическое напряжение.

Перед фрагментами интервью Познер говорит в единственном числе. Перед «рассказами» – во множественном числе. Все «большие» фрагменты авторского текста также ведутся от лица двух повествователей: спутником автора является Данте.

Строфы из «Ада» Данте – отдельный структурный элемент книги. Они находятся внутри авторских «дантовских» блоков, но не выделены курсивом.

Обращение к образу Данте и к его бессмертному творению придают произведению Познера целостность, подчиняют все его элементы общей структуре «ада». Используя этот литературный мотив, Познер расширяет свое публицистическое повествование до границ мировой литературы, выводит рассказы за рамки века – как голос Данте звучит в вечности, так голоса узников концлагерей навсегда останутся с нами.

Список литературы

Гранин Д. Предисловие // Иностр. лит. 1985. №2. С. 199–202.

Познер В. Не подлежит забвению // Иностр. лит. 1982. №10. С. 220–223.

Познер В. Нисхождение в ад / пер. с фр. В. Ровинской / предисл. Д. Гранина // Иностр. лит. 1985. №2. С. 199–213.

Н.В.Кузьмич (Беларусь, Минск)

АВТОР-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ: ОТ САМОПОЗНАНИЯ ДО САМОРАСКРЫТИЯ

Главное, что, на наш взгляд, определяет место прозы белорусского писателя Михася Стрельцова (1937–1987) в литературном потоке, – это лиризм. В

© Н.В.Кузьмич, 2009

ткани многих рассказов преобладает субъективно-авторское отношение к действительности, что находит свое отражение в стиле, языке произведений, в характерах героев. В некоторых рассказах писателя ослаблена фабула, сюжет развивается на основе движения мыслей и чувств, перемен настроений и впечатлений. В таких текстах чаще всего отсутствуют значимые события, острые конфликтные ситуации, непримиримые столкновения характеров; сюжетная линия, если она имеется, держится исключительно на эмоциях, настроениях, переживаниях или размышлениях.

В прозе М.Стрельцова выразительно проявляется доминанта, которая составляет философско-эстетическую сердцевину его художественного творчества, – это стремление многогранно раскрыть человека и его духовный мир. Причем, через образ автора-повествователя, который познает самого себя. Можно говорить о том, что таким образом реализуется принцип единства рационального и чувственного; оно обостряет и углубляет эстетическое отношение автора к исследуемой действительности. Герой каждого произведения хочет знать: кто он в своем социальном окружении? каковы у него духовные приобретения? правильно ли, а значит в соответствии с морально-этическими нормами, которые должны базироваться на совести, он выстраивает свои действия и поступки? Это вопросы, которые герой (а он и автор – в одном лице) задает себе сам.

Такая доминанта уже заметно обозначилась в рассказе «Сена на асфальце» (1963), где перед героем, ступившим на порог взрослой жизни, она предстала во всех проявлениях. Он, открытый парень, выросший на деревенском моральном грунте, стремится навстречу людям и ожидает такой непосредственности со стороны тех, с кем сталкивается в разных ситуациях.

Виктор, – так зовут героя, который в то же время и рассказчик – повсюду в городе, где остался после учебы в институте, ощущает сильную связь с деревней. Это проявляется в воспоминаниях, которые временами тревожно-радостно наплывают, и в реальностях сегодняшнего дня, так как живет рядом с людьми, происходящими из деревенского окружения; он не случайно испытывает особенную душевную близость к дядьке Игнату, который однажды – по стечению обстоятельств, а не по зову сердца – переселился из деревни на городской асфальт. Герой как бы всматривается в себя, постоянно задает себе вопрос: правильно ли сделал? Чаще всего тогда, когда наплывают размышления-воспоминания, в которых проявляется вся глубина переживаний и надежд. В них осмысливается его место в стремительном потоке времени, который несет с собой новые повороты в жизни.

Очевидно, что автор-повествователь, чтобы придать действиям особую эмоционально-психологическую достоверность, обращается к такой форме, как переписка. В рассказ включены три письма, которые лежат в основе сюжетно-композиционной структуры. Необходимо отметить, что авторами писем являются люди, с которыми у Виктора особые отношения, а это значит большая степень доверия, которая позволяет раскрыть тайные уголки души.

Линия восхождения Виктора по жизненно-бытовым ступенькам к духовному самопознанию – это линия непрерывного взросления, что раскрывается с помощью самоанализа и самооценок. К герою-рассказчику постепенно приходит понимание, что жизнь складывается и из тех истин, над которыми временами даже не задумываемся, но с помощью которых формируются глубинные социально-духовные основы жизни. Например, многое Виктору открылось из письма Лены, на котором лежит серьезная печать размышлений над их отношениями. «Часта я пытаюся ў сябе: як мы сустрэліся і чаму? [Стральцоў 1987: 100].. Усё нібы ў тую раніцу спрыяла таму, каб мы сустрэліся з табою… А потым у нас пачаліся нелады. Ты як бы помсціў за нешта мне, як бы знарок стараўся абразіць мяне – які ты быў жорсткі і ў той жа час нейкі разгублены ў сваёй халоднай зласлівасці. Мне было з табою так цяжка. Навошта ты рабіў так? [Стральцоў 1987: 101]… Кожны дзень я хадзіла на тую рэчку купацца… О, салодкая, лянотная бяздумнасць, о, жыццё душы, дрымотнае, як звон вады, тамлівае, як сіняя намітка смугі! Вочы бачаць, чуюць вушы, і, ціха стаіўшыся, лечыцца душа… Так я вярнулася да цябе [Стральцоў 1987: 102]». Это письмо стало толчком для героя, чтобы глубже проникнуть в те явления, которые вроде бы ничего не значат; герой-рассказчик понимает, что такая ценность, как любовь, – это прежде всего большая работа души. Стремлением познать цену дружбы отмечено письмо Виктора к своему другу: «Дружа, сёння ў мяне лірычны настрой: давай уявім сабе, што мы разам, давай сядзем побач – пагрэемся ля нядымнага агню нашай дружбы [Стральцоў 1987: 106]». Воспоминания про школу, про интересы и учебу – это та духовная основа, которая и теперь дает опору; особенно воспоминания про матерей, деревенских женщин, оставшихся без мужей, которые пошли на фронт. Вера в те времена стала большим моральным приобретением для сердца юноши.

Пронзительно-трепетной тоской веет от письма дядьки Игната к своим односельчанам – Андрею и Кулине. «Толькі вы як бы адгадалі мае думкі: стары я станаўлюся і ўсё больш і больш пачынаю думаць пра нашу вёску, а як успомню, што там, дзе стаяла мая хата, чужы двор і чужая гаспадарка, дык і кажу сабе: дурны ты, дурны, чаго ты са свайго гнязда сарваўся, чаго пайшоў у белы свет як у капейку!» [Стральцоў 1987: 111–112]. Этого человека поворот судьбы вынес против воли из привычного деревенского окружения на чужой ему городской асфальт, и он сожалеет, что довелось распрощаться с родным гнездом, но надеется, что еще вернется в деревню, потому что там его корни, мысли, душа.

Письмо дядьки Игната односельчанам обострило давний спор автора-повествователя с самим собой. Дело в том, что он, деревенский парень, который душой там, где мать, родная школа и годы детства, хочет примирить деревню с городом. Хотя б для

себя. Наивно? Такая, видимо, психология человека, который из одного окружения, где духовно-социальные корни, попадает в иное, которое только осваивается. В нем еще все непривычно, мало опоры, не совсем определенная перспектива – как бы какое-то распутье. Поэтому не случайно Виктор принимает приглашение дядьки Игната утром косить газоны на городской площади.

Принципиальной ли все-таки был спор автора-повествователя с самим собой? Вопрос отпал, когда Виктор без размышлений согласился на сенокос с дядькой, какой в определенной мере выступает для него носителем лучших деревенских традиций.

Сено на асфальте – такая объемная метафора сложилась у автора-повествователя. В ней выражен духовный мир человека, который путем самопознания нашел взаимопонимание не только с самим собой.

Сложный и противоречивый процесс самопознания, стимулирующий духовное созревание, – определяющая черта, свойственная герою-рассказчику в произведениях М.Стрельцова. По отношению к автору-повествователю – это погружение в свой духовный мир, новое самовыявление в образном слове для дальнейшего освоения темы человека. В ряде рассказов («Блакітны вецер», «Добрае неба», «Свет Іванавіч, былы донжуан») писатель предстает в образе героя-рассказчика, который неутомимо ищет себя, хочет точно знать свое место среди других, чтобы не просто затронуть нечто интимно-личное, а чтобы с большей пользой служить людям.

Эта доминанта – не повтор однообразности, как может показаться на первый взгляд. Чувствуется, что автор-повествователь погружается в морально-этические оценки своих связей и отношений с людьми, у него тонкие наблюдения, за котрыми прслеживаются взвешенные эмоционально-психологические рефлексии.

Не случайно, думается, тема исканий – человеческих, духовно-моральных, художественных – сконцентрирована в рассказе-размышлении «Смаленне вепрука». В этом произведении автором было до конца высказано все, что не давало ему покоя, прежде всего как художнику слова. «Мне даўно хацелася напісаць адно апавяданне і назваць яго так: “Смаленне вепрука”. Цяпер я ведаю, што, юадай, не напішу: баюся, каб тое, пра што хацеў напісаць, не прыцішылася няўзнак, а то і не згубілася там, у здзейсненай пісаніне, а яно ж мне самае важнае. Дык навошта ж тады згадваю і навошта пішу? Мне проста падумалася, што, можа, усё ж абзавецца на астачу нейкай логікай тое, што тут раскажу. Паглядзім [Стральцоў 1987: 174]». Этот рассказ – продолжение и углубление, мучительное осмысление того, что определилось в ранних произведениях. Несомненно, важное место тут отводится непрекращающимся поискам форм высказывания мыслей, способов осмысливания и высказывания душевных стремлений. Иногда кажется, что рассказчик на границе иррационального, в состоянии какого-то озарения: так точно он замечает и передает словом молчаливость травы, похолодевшего серого неба, т.д. Автор стремится попасть туда, где неизведанные слово, мысль, внутреннее состояние, чтобы объединить их, сплавить в художественное чудо. На рассказе целиком лежит авторское восприятие того, что созревает в представлениях и раскрывается его взору. Субъективно-личностное начало заметно во всем: как передает звуки и краски утра, как пытается раскрыть тайну своего сна, какие испытывает чувства, когда разговаривает со своим другом и т.д.

В рассказе «Смаленне вепрука» главный инструмент, с помощью которого герой-рассказчик раскрывает себя, – это художественное слово. Но тут нет намека на автазию, что связана с определенной эмоционально-психологической самоизаляцией. Наоборот, герой-рассказчик углублен в свои мысли и чувства, не остранен от реальности. Он хочет раскрыть слово, ставя его в такие связи с другими, когда лексическое значение приобретает дополнительные смысловые и символические значения, передающие самые неуловимые движения в ощущениях и настроениях. Автор достигает высокой – насколько это возможно в художественном слове – степени осмысления и раскрытия своего внутреннего «я».

Рассказ этот интересен с точки зрения замысла и идеи – это произведение о том, как и каким автор хотел бы написать рассказ (автор в самом тексте рассказа указывает, что хотел бы бы оставить «на поверхности» текста, что хотел бы «поместить» в подтекст, как писал бы сам рассказ. И в итоге приходит к заключению: «Такою парою пішу я эпітафію апавяданню, якое магло б называцца “Смаленне вепрука”. О, вядома, не шмат логікі ў ім, але ж не шмат логікі і ў стратах, што прыносяць нам лета ці вясна, зіма ці восень. Ёсць, на жаль, рэчы, непадуладныя нам, але ж ёсць і суцяшэнне, ёсць і надзея. У таго, хто бярэ ў рукі пяро, надзея ёсць таксама. О, паэт да таго ж бывае яшчэ крыху забабонным. Наіўны, ён хоча перамагчы сапраўднасць, ён хоча верыць: я засцярогся ад бяды – бо сказаў. Дабро і надзея тут накрэслілі свой круг» [Стральцоў 1987: 181–182].

Стоит отметить, что автор зря беспокоился о том, чтобы все, что ощутил, не потеряло свои смысл и логику в написанном. Автору удалось в образах, взятых со своего жизнеописания, воссозданном в размышлениях-воспоминаниях и размышлениях-загадках, раскрыть свое мировосприятие и миропонимание, а с помощью этого в слове воплотить образ человека, неутомимо ищущего и открывающего истины существования.

Список литературы

Стральцоў М. Выбранае: проза, паэзія, эсэ. Мн., 1987.

С.А.Мамедов (Баку, Азербайджан)

НРАВСТВЕННЫЕ ПОИСКИ И.ШИХЛЫ

Творчество И.Шихлы, наряду с художественными произведениями видных прозаиков азербайджанской прозы Б.Байрамовым, И.Гусейновым, С.Кадырзаде, С.Рагимовым, Анаром занимает одно

© С.А.Мамедов, 2009

из достойных мест в современной азербайджанской литературе. Его произведения привлекают внимание читателей не только своей художественной убедительностью, но и актуальностью в раскрытии многих проблем 50–80 гг. прошлого века, великой трагедии и подвига азербайджанского народа. Насыщенные нравственно-философской направленностью и желанием писателя проникнуть в моральную и социальную суть экстремальной предельной ситуации, как в военные годы, так и в эпоху современности, они решают сложные задачи, поставленные перед азербайджанским народом. Немаловажное значение в его творчестве имели и те эстетические положения, которые писатель пропагандировал в своих художественных произведениях. Они неоспоримо претендовали на то, чтобы остаться в его творчестве национальной, духовно ориентированной опорой при создании им в характере азербайджанского героя индивидуального, без агрессивного противостояния массовому, народному. Начав печататься ещё до войны, а в литературу И.Шихлы пришёл в конце 30-х гг. прошлого века, писатель создал такие романы, как «Буйная Кура», «Пути расходятся», рассказы «Золотая змея», «Гимнастёрка», «Лекции», «Вороной», «В ожидании утра», «Рассказ врага», «В водах Керчи» и др., которые демонстрировали чувство ответственности и личной причастности современника к великим подвигам и народным трагедиям.

Как и многие его сверстники И.Шихлы сражался на фронтах Второй мировой войны. Война сыграла важную роль в формировании И.Шихлы как писателя. В эти годы он пишет дневник, который в последствии превратился в замечательную повесть «Огненные дороги». Повесть подтвердила давно сложившееся мнение об И.Шихлы, как о писателе, сосредоточенным на проблемах нравственно-философских и рассказы «Рассказ врача» (1947), «После бала» (1947), «Консервные банки» (1947), «Откуда ты, парень?» (1948), «В ожидании утра» (1948), «В водах Керчи». Эта тема получила свое дальнейшее развитие, ещё более укрепляя за писателем вышесказанное мнение. В повести «Огненные дороги», в полную меру, проявился нравственный максимализм и чувство долга в поступках и поведении героев, гостеприимство, доброта, великодушие, милосердие, как чисто национальные черты азербайджанского народа в полную меру проявились в характере ущемленного недугом героя, которого даже не брали на работу Бахлула. Анализируя художественную структуру первых военных рассказов, в которых писатель участвовал непросто сам как свидетель-очевидец, критики выявили присущие только ему художественные тенденции в раскрытии нравственных черты характера героя из народа. Его считают национальным писателем, но и писателем-интернационалистом, так как в его произведениях были представлены характеры героев разных национальностей. Немало их и в повести «Огненные дороги» – это Павел Черкасов, Васильев, Иван Всавский, Ульченко, украинец Кондрачук, грузин Давыд Хинкиладзе, которые были ему также дороги, как и азербайджанцы Новруз, Балакиши Османов, Джамал-киши, Махмуд и др.

В первых рассказах писателя, почти документально изображалось то, что происходило в годы Великой Отечественной войны, но, несмотря на это, ему удалось в раскрытии поэтики характера героя на войне опереться на лиризм, психологизм, добротное описание событий, являющихся характерной тенденцией для всей военной прозы 50-х гг. Однако на раннем этапе творчества при всех своих частных удачах, по признанию самого писателя ему не удалось в полной мере с точки зрения отображения идейно-философских и художественных опосредований в раскрытии поступков и поведения героя, выявить индивидуальные черты образа советского бойца и отразить в полной мере черты исторического героизма, проявленные советским народом в годы войны. Нельзя не согласиться с мнением В.Халафова о том, что «Неразговорчивый Махмуд, весёлая Таня из «Консервных банок», сноровистый Микаил и балагур Черкасов из рассказа «Откуда, ты парень?», бесстрашный Аслан и его сестра из цикла рассказов «В водах Керчи» имеют разные характеры, разный склад души, но, тем не менее, победа достигается благодаря таким людям и в результате их совместных усилий» [Халафов 1986: 127].

Несмотря ни на что первые рассказы о войне заняли важное место в раскрытии творческого потенциала писателя, их можно и нужно рассматривать как продукт первых литературных опытов, в которых он сумел застолбить основные черты героического типа характера, до периода создания зрелых произведений, как школу мастерства писателя. Некоторые исследователи творчества И.Шихлы, а о нём писали Н.Халилов, В.Халафов, И.Гусейнов, Б.Набиев и многие другие отмечают, что его ранние рассказы, можно рассматривать как начало становления мастерства писателя, как его первую попытку в воспроизведении становления особенностей человеческого характера. Несмотря на то, что в них писатель ещё не сумел изобразить войну через внутренний мир, а просто, почти документально показал человека на фоне боевых действий.

В первые годы послевоенных лет писатель с головой окунается в будни производства и рабочего быта. Не оперируя только сухими цифрами и фактами, он выступает в республиканской печати со статьями и очерками о героях труда. Их содержание пронизывает сознание общественного долга, способствующего раскрытию проявлению героизма на рабочем месте, как и вопросам воспитания подрастающего поколения. Важной вехой на пути творческих поисков И.Шихлы считается повесть «Горы звенят» (1951).

Одним из лучших достижений азербайджанского романа 50-х гг. в целом, был признан роман И.Шихлы «Пути расходятся» (1956). Посвящённый теме послевоенной деревни, он затрагивал важную проблему, связанную с раскрытием конфликта между руководителем, олицетворяющим собой старый тип руководства (председатель колхоза Кесаоглы) и молодым агрономом Имраном – инициатором нового способа культивирования хлопка, выращиваемого с

целью повышения производительности и облегчения труда хлопкоробов. Несмотря на отсутствие новизны конфликта (столкновение между передовым служащим и руководителем-консерватором), художественный талант и уровень социальных обобщений, сделанных писателем позволил ему осмыслить эту деревенскую проблему в значительно более масштабной системе координат. Ему удалось по-новому поставить проблему и показать напряжённость борьбы при раскрытии социально-психологических причин, обусловившие победу нового, передового в колхозе. Деревенская тема в его творчестве рассматривалась, в сущности, как общенациональная, обнажая болевые узлы и проблемы азербайджанской деревни в её истоках и перспективах. На основе преданий и легенд в 60-е гг. он напишет своеобразные произведения «Войлочница», «Такой уж у меня нрав», «Мираж» и др.

Вопросы литературы и искусства всегда были в центре внимания И.Шихлы. Об этом свидетельствует его литературно-критические статьи («С.Вургун среди нас», «Совесть писателя», «Новизна в литературе», «Об ашугской музыке», «50-летняя летопись нашей литературы») и т.д., которые полны забот о нашей литературе. В них давалась объективная оценка того или иного произведения и указывалось на них недостатки.

Рассматривая особенности творчества писателя в этой статье, мы должны отметить, что все его попытка определить типические особенности жителя деревни, так много давшего для национальной литературы, не могли не быть плодотворными, если бы писатель не обращался к поискам закономерного и необходимого звена в изучении духовного и эстетического народа. В литературе 60-х гг. главным был социальный пафос, связанный с официозными тенденциями, призывающими к революционным изменениям жизни в деревне. И.Шихлы удалось взглянуть на народную жизнь изнутри, на социально-политические вопросы внимания обращали внимания не так уж много. В рассказе «Встреча» он сумел перейти от былого восхваления традиционных героических качеств к новой трактовке народного характера. Как смело отметил М.Гусейн в своём выступлении на третьем съезде азербайджанских писателей, «И.Шихлы сумел нанести серьёзный удар по теории бесконфликтности, мешающей показывать правду жизни в произведениях искусства» [Гусейн 1958; Гусейн 1976].

В начале 60-х годов писатель, раскрывая образ главного героя рассказа «Встреча», даже не названного по имени, писатель подымает разговор о бездушии современного поколения деревенских жителей – молодых руководителей, которые, не стесняясь себе в угоду стали использовать сталинские установки партии и правительства.

В последние годы он обратился к новому для него жанру документальному анекдоту и в нём создал литературные портреты собратьев по перу, в частности народных поэтов Азербайджана Гусейна Арифа и Габиля.

Список литературы

Гусейн М. Накануне III съезда азербайджанских писателей // Адабийят ве инджесенет. 1958. 20 сентября.

Гусейн Ч. Нравственные конфликты в современной советской литературе. // Гусейн Ч. Методические проблемы современной литературной критики. М.: Мысль, 1976.

Халафов В. Отображение современности и исторического прошлого в азербайджанской советской прозе (на материале творчества И.Шихлы): автореф. канд. дисс. Баку, 1981.

Халафов В. Поиск и постижение // Литературный Азербайджан. 1976. № 10.

Б.Ристовская–Йосифовская (Скопье, Македония)

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИНДИКАТОРЫ

Объект нашего исследования – два автобиографических текста из села Лазарополе в Миячском крае на западе Македонии, где проживает македонская этнографическая группа, называемая мияками [Smiljanic 1924: 61; Цвијић 1931: 166–178; Паликрушева 1996: 14]. Деятельность выходцев из этого села оставила глубокий след в истории Македонии. Экономическая нестабильность и постоянное угнетение македонцев [Ristovska–Josifovska 2006: 205–214] привели к массовым эмиграционным процессам в течение XIX в., последствия которых оказались связаны и с некотрыми конфессиональными и этническими изменениями в жизни народа – с исламизацией, албанизацией и отуречиванием населения [Лиманоски 1984: 12–61; Трифуноски 1988: 59–70]. Эмигрируя в балканские страны, в Россию и т.д., македонцы продолжали быть активны и там, организовывая национальные кружки, сообщества, развивая публицистику.

Как раз в связи с этим интересно сопоставить автобиографические тексты двух деятелей македонского возрождения[1] из села Лазарополе, людей разного образования, различных профессий и личных судеб. Гюрчин Кокалеский (1775–1863) – известный землевладелец, торговец, ктитор – является автором первого в македонской литературной истории автобиографического текста светского содержания «Наказание», созданного на македонском диалетке мияков и записанного славянской азбукой. Для рукописи характерна манера старославянских текстов, вероятно, по примеру тогдашних книг и учебников [Матковски 1959: 105–106]. До сих пор текст опубликован только в транкрибированной форме с пояснениями А.Белича [Белић 1935: 275–305] и репринтным изданием, подготовленным А.Матковским [Матковски 1959: 223–271]. Об этом тексте писал и Р. Огнянович–Лоноский в своей книге, вышедшей в 1939 г. [Огњановиќ–Лоноски 2004: 102] (четыре года спустя после работы Белича, с которым Огнянович-Лоноский сотрудничал).

© Б.Ристовская–Йосифовская, 2009

Второй автор – Исайя Р. Мажовский (1852–1926), занимающий антипатриаршую позицию, экзархист, славянофил, веривший в поддержку Российской Империи и уповавший на объединенную македонско–албанскую борьбу против турецкого владычества. Свои личные идеи и стремления он обрисовал в «Воспоминаниях», опубликованных в 1922 г. в Софии [Мажовски 1922] и переведенных на македонский литературный язык в 1972 г. [Тодоровски 1972].

Мы рассматриваем названные тексты с нескольких точек зрения – и как свидетельства индивидуальной активности авторов и как культурологические индикаторы ситуации в Миячском крае и в Македонии в целом. Автобиографии дают возможность более близкого знакомства с жизнью авторов, хотя оба текста содержат немного инорфмации о личной жизни их создателей. Кокалеский иногда обращается к подробностям жизни его семьи: нищета, женитьба его сына Дамьяна, убийство его отца Илии (об этом автор говорит без подробностей, хотя знает, что отец был убит албанцами) [Матковски 1959: 107]. И Мажовский пишет автобиографическую историю, включая в нее данные о своем детстве и личной жизни и комментрируя семейные фотографии [Мажовски 1922: 53–56]). Но упоминая собственную семью, Мажовский стремится показать прежде всего свою политическую активность.

Деятельные личности, пользующие авторитетом среди населения и у властей, оба автора действовали энергично и в разных направлениях. Кокалески был активен «локально» и, пользуясь своими экономическими возможностями, помогал в строительстве или обновлении церквей и монастырей, мечетей, в закупке церковных книг и т.п. Он рассказал историю своей жизни с точно определенной им целью. Чтобы понять его мотиваци при создании автобиографии, нужно указать на посвящение этого текста «сынам, внукам и всем родным». В сущности весь текст воспринимается как некая рекомендация, которая должна послужить потомкам. Автор в патриархальных традициях обращается только к мужской части семейства, потому что дети получали наследство по отцовской линии [Матковски 1959: 98–99]. Поучения завершаются идеалистическими размышлениями о христианском гуманизме. В том, что помнит о Кокалеском народ, его автобиографических текстах и воспоминаниях его потомков можно заметить нечто общее, хотя с течением времени произошли и некоторые изменения в современных рассказах о нем [Ristovska–Josifovska 2008: 305–313; Hristov 2008: 314–322]. В то время как Кокалеский в воспоминаниях фокусировался на своей профессиональной деятельности, хотя мог бы написать и о себе как о деятеле национального возрождения, в воспоминаниях Мажовского преобладает рассказ о политико–идеологической составляющей его жизни и о его политической деятельности. Находясь в поиске политических решений македонской ситуации, Мажовский пытался расширить поле своей деятельности.

Оба текста представляют своеобразные индикаторы состояния общества в Османской империи. В труде Кокалеского отражены преимущественно экономические отношения через данные о различных сделках купли–продажи, организации труда и отношений в сфере найма людей или имущества согласно законодательству и традиционному праву и т.п. Он дает множество данных о людях, их происхождении, о зимовьях, количестве и ценности овец и пр. Язык автора, содержащий диалектный лексический материал (миячский говор, многочисленные турцизмы, иногда приспособленные для обозначения общественно–экономических отношений), представляет собой засвидетельствованную терминологию, связанную с животноводческой деятельностью и торговлей в начале XIX в. Будучи явно искусным в деловых переговорах, Кокалеский получил большой авторитет и среди турок–землевладельцев [Белић 1935: 304]. Кокалеский выбирал деловых партнеров вне зависимости от религиозной или этнической принадлежности, заключая торговые сделки и с влиятельными турками.

Что касается политических событий, Кокалеский подробно не описывает их или делает это лишь в том случае, если основной сюжет его воспоминаний, связанных с профессией, требует этого. Однако некоторые места в воспоминаниях существенны для понимания исторических событий. В этом смысле исключительно важно свидетельство Кокалеского о Негушском восстании 1822 г.[2] (это одна из редких записей, сделанных македонцем). В записи Кокалеский говорит, что он передал восставшим 100 ружей и являлся главным среди воевод [Матковски 1959: 267]. Сейчас невозможно сопоставить это свидетельство с другими, но есть информация, что после восстания Кокалеский выкупал проданных в рабство македонских женщин. Представляется, что хотя он и не принял активного участия в восстании, вероятно, все же симпатизировал восставшим и помогал им едой, оружием, а также скрывал мятежников в своих загонах для овец [Смиљанић–Брадина 1940: 141; Матковски 1959: 141; Матковски 1983: 757–758].

В отличие от «Наказания» Кокалеского, в «Воспоминаниях» Мажовского мы можем прочитать о политических событиях, в которых участвовал автор и которым он дает свою оценку, что позволяет рассматривать идеи автора как одно из свидетельств процессов национального возрождения на территории Македонии. Веря в то, что Россия и российский царь помогут освобождению Македонии от турецкой зависимости, как уже помогли другим славянским народам, Мажовский много путешествовал, устанавливая контакты с известными людьми, в том числе и лично с российским имератором, с целью проинформировать о невыносимой (из–за набегов албанских разбойников) ситуации с безопасностью и представить идею освобождения Македонии, подчеркивая ее славное прошлое. Он рассказывал детально и живо о своих посещениях России в

поисках помощи. По поводу празднеств в Санкт–Петербурге в честь 1000–летия со дня смерти Св. Мефодия (1885) Мажовский встретился в Бухаресте с чрезвычайным российским посланником М.А. Хитрово (1837–1896), а 12 мая 1885 г. благодаря графу П.Н. Игнатьеву (1832–1908), министру внутренних дел Российской империи в 1881–1882 гг., был принят лично российским царем Александром III в Царском селе. Мажовский доставил царю «прошение с Западного края Македонии», в котором были описаны насилия, творимые турками. На следующий день он встретился с графом П.Н. Игнатьевым, отправился в Одессу, а на обратном пути вновь встретился с М.А. Хитрово [Мажовски 1922: 20–22]. В дни празднований 900–летия крещения Руси, состоявшихся в Киеве (1888), Мажовскому удалось принять участие и во всеславянском соборе 14 июля. Четырьмя днями позже на теплоходе «Рыцарь», курсировавшем по Днепру, во время обеда царского семейства с представителями разных славянских стран и видными российскими гражданами Мажовский держал речь, в которой, балгословляя царскую Россию, попросил военного вмешательства в дело освобождения Македонии [Мажовски 1922: 23–28]. Воспоминания Мажовского существенны и потому, что дают информацию о революционном движении, участии в Македонском комитете (1886) в Софии [Ристовски 1985: 37] и о контактах с албанцами, готовыми совместным антиосманским акциям [Мажовски 1922: 29–34, 41–52].

В обоих текстах весьма важен мотив миграций (внутренних/внешних, экономических/политических) [Ристовска–Јосифовска 2008: 457–466]. Если передвижения Мажовского по Балканам и России в основном были мотивированы политическими обстоятельствами и целями, то в воспоминаниях Кокалеского мы видим рассказ о типичных для региона миграциях рабочей силы (особенно сезонной). Сам Кокалеский был на заработках (Дебар, Катерино, Воден), многие годы работал и изучал разные ремесла [Белић 1935: 278]. Позже, когда Кокалеский начал заниматься одбором и продажей овец, он стал скотопромышленником, очень разбогател и передвигался с компаньоном и наемными работниками по разным городам: Бер, Солунь, Прилеп и пр. [Белић 1935: 283].

Культурологические маркеры Лазарополя и Миячского края, по–разному отраженные в текстах Кокалеского и Мажовского, можно обнаружить в рассказанной ими истории родного края и в описании традиций. Кокалеский рассказывает подробно и упоминает огромное количество имен, фамилий, семей из его края и из других мест. Воодушевленный собственными жизненными достижениями, он выражает довольство собой в манере эпической юнацкой песни [Белић 1935: 279]. Благодаря святых, автор хвалится своими знаниями и умениями: никто не был лучше него «ни в ремесле, ни в бою, ни в седле», своеобразно свидетельствуя далее о традиционной в Лазарополе игре с камнем [Белић 1935: 279; Матковски 1959: 109–110].

В тексте Мажовского также есть много информации о других миячских семьях, а попутно и о его современниках, среди которых и участники т.н. Охридского заговора в Македонии (1881)[3] [Мажовски 1922: 36; Ристовски 2001: 63–65]. Рассказывая об истории родного края, например, Мажовский выделяет 1884 г. и вспоминает «первого восставшего за свободу Македонии – Дуко Тасева из села Юдово» (Кичевская околия[4]), который и после выхода из тюремного заключения продолжал революционную деятельность (1895–1902). Мажовский рассказывает и о сформированной в 1885 г. чете (отряде) Ташко Дойчинова из Лазарополя, позже разбитой турками [Мажовски 1922: 14]. В нескольких словах сказано и об образовании в селе: школе для маленьких детей, устаревшей прогамме в религиозном духе с часословом, псалтырью и молитвами в качестве содержания обучения и священниками вместо учителей [Мажовски 1922: 3].

Книга Мажовского представляет собой в сущности собрание различных историй, преданий, фольклорных сюжетов, этнографических картинок и зарисовок повседневной жизни, причудливо демонстрируя нить времени, обычаев, праздников, календаря, символов. Так, например, он дал описание народной одежды, которую носили в его родном крае [Мажовски 1922: 3], рассказал о знаменах мияков, их иконографии и практике их вывешивания во время свадеб [Мажовски 1922: 18–19]. По сравнению с описаниями других авторов, для которых характерно различное толкование символики знамен, текст Мажовского отличается в этом смысле от всех и, возможно, описывает их архаичный вид. Меж тем Мажовский включил и эпизоды с описанием свадебных обычаев вместе с одной свадебной песней, которая, по его словам, еще исполнялась в его время. Это была песня о воеводах – наследниках Александра Македонского, которые вернулись, согласно завещанию Александра, на родину, чтобы править в Македонии [Мажовски 1922: 19–20]. Здесь очевидно сплетение мифологических представлений XIX в. об Александре, которого автор считает славянином. Мажовский свидетельствует также и об албанцах, рассказывавших о «великом и сильном македонском славянском царе Алексе» [Мажовски 1922: 15].

Рассказ о городе Солуни (Салоники) представляет особый интерес для автора, а история, связанная с его строительством, становится мотивом, пришедшим из различных и противопоставленных версий, связанных с образом девушки Солуны/солунской царицы (версия, близкая автору), с еврейской царицей Соломоной (версия старых еврейских книг). Особенно значение придает автор и фигуре царя Карана и рассказывает о двух песнях, которые пел «дед Иван Караасановский на свадьбах и деревенских посиделках». Мажовский записал и еще одну песню о царе Каране из Дойния, переселившего свой народ на берега Белого моря. Определяя прародину македонских славян, Мажовский пишет о

далекой «московской земле» и берегах реки Дон. О временах царя Карана («2763 года назад») автор пишет согласно календарю печатника И.К. Божинова, который взял информацию из «старой латинской истории» и из текста Иосифа Ковачева [Мажовски 1922: 5–6]. На то, что Мажовский использует предания в своих рассказах о происхождении македонцев, указывает и текст народной песни «Мака Дона».

Через отдельные рассказы и песни, собранные в «Воспоминаниях», через личные впечатления автора, народные предания, Мажовский создал своеобразную историю, в которой доминируют несколько значимых моментов древней истории, свидетельствующих о глубоких корнях македонцев. Между тем он зафиксировал и народные представления албанцев XIX в. о заселении местности «от озера Кастур (Костур) до реки Црни Дрим» македонским славянским народом за 200 лет до прихода туда албанского народа, как и то, что еще в старину границей между Македонией и Албанией проходила по Костурскому и Охридскому озеру и реке Црни Дрим [Мажовски 1922: 15–16].

Народная память в обоих текстах зафиксирована и через топонимы. Например, многочисленные преимущественно локальные названия, микротопонимы, оронимы, ойконимы у Кокалеского. А у Мажовского обнаруживаются объяснения, базирующиеся на народной этимологии, названий некоторых городов: например, Филибе позже стал Пловдивом, город Эманлия был назвал Апостолом и Постолом в честь апостола Павла (об этом говорит одно из народных преданий о путешествии Павла в Македонию), Солун носил имя «славянской царицы Солуны» и т.п.

Оба текста являют собой отражение времени и с точки зрения обозначения народностей. Кокалеский употребляет слово «арнауты»[5], говоря о турках; упоминает название «влах» в качестве обидного прозвища; рассказывая об одном тоске, различает тосков и гегов[6], поскольку последние в сознании населения ассоциировались с насильниками. Особенно важно то, что автор зафиксировал термин «торбеши» применительно к исламизированному македонскому населению [Белић 1935: 292] (запись относится к 1815 г., а автобиография написана, вероятно, в 1823–24 гг.). Употребление термина «рисьяне»[7] как антоним слова «турки» отражает типичные представления о противостоянии христиан и мусульман. Но у Мажовского, в отличие от этнографических и конфессиональных наименований у Кокалеского, встречаются преимущественно народные названия, маркированные противоречиями того времени: турки, албанцы (или албанезы), болгары, сербы, греки, цинцары[8], евреи, македонцы, македонские славяне, македонский славянский/старославянский народ, славянский македонский народ, но и македонский болгаро-славянский народ [ср.: Конески 1986: 238].

Мы не причисляем «Наказание» Кокалеского и «Воспоминания» Мажовского к художественной литературе, тем более что и сами авторы не претендовали на это. Кокалеский создал своеобразный «справочник», призванный научить его наследников добиваться того, в чем преуспел автор. Однако сведения, причудливо сплетенные в его жизнеописании, являются показателями общественных процессов первой половины XIX в. Мажовский же фактически написал связанные рассказы автобиографического содержания, каждый из которых демонстрирует как его личную активность, так и особую сферу македонской жизни в конце XIX – начале XX вв.: гайдучество[9], антипатриаршую борьбу, славянофильство и надежду на помощь России, революционное движение, планирование совместных македонско–албанских освободительных акций, а также бытовую культуру и народную жизнь, отягощенную сложной и невыносимой общественно–экономической ситуацией и проблемами безопасности Миячского края.

Благодаря мемуарам деятелей национального возрождения из села Лазарополе, мы имеем возможность узнать о социальном статусе, политической ориентации и уровне образования авторов. Написанные под различными впечатлениями и о разных сферах жизни, оба произведения иллюстрируют свое время. Тексты дополняют друг друга, складываясь в единый рассказ о проблемах и разных аспектах жизни мияков и об исторической судьбе Македонии в рамках Османской империи. Повествуя о современности, авторы выстраивают и культурологические координаты своего времени, не заботясь о том, в какой мере их рассказы согласуются с реальностью, точнее насколько мемуары, предназначенные для личного употребления, могут быть релевантным источником неких общих характеристик времени. Или насколько автобиография, в которой описываются политические идеи и события, может отразить образ самого автора.

---

[1]Македонское национальное возрождение представляет собой процесс укрепления национального самосознания и культурного развития македонского народа, а также его объединение для формирования македонской нации и современного государства. Этот процесс зарождается в начале XIX в. и продолжается (в разных формах) более века вплоть до формирования современного македонского государства (Второе заседание АСНОМ – Антифашистского собрания по народному освобождению Македонии, 1944).

[2] Негушское восстание (от названия города Негуш в Эгейской Македонии, современная северная Греция) было начато в марте–апреле 1822 г. эгейскими македонцами, поддержанными местным населением (влахами и греками), против турецких властей. Восстание под предводительством Атанаса–Каратасе, Ангела Гачо и воевод Зафиракиса Логофета и Диямандиса подняло на борьбу более 2000 жителей города и окрестных сел, но было жестоко подавлено турецкими войсками, осаждавшими город с 24 марта по 20 апреля 1822 г. Паника, охватившая местное население после расправы турок над восставшими, привела к трагическим последствиям: множество девушек и женщин с детьми, боясь турецкого пле-

на, бросались в реку Арапицу. Руководителям и небольшой группе восставших удалось скрыться и присоединиться к восстанию в Греции, начавшемуся в 1821 г. и все еще продолжавшемуся весной 1822 г. (прим. переводчика)

[3]Тайное революционное объединение македонцев в Охридском крае против турецкой власти в 1881 г.

[4]Административная единица в Османской империи, уезд.

[5] Арнауты – название албанцев у турок. Македонским населением это слово употреблялось для обозначения турок.

[6]Население в Албании делится на две главные этнографические группы: тоски (Южная Албания) и геги (Северная Албания).

[7] В значении «христиане».

[8] Цинцари – один из терминов, которым обозначают влахов (малая этническая группа в Македонии). Влашское население живет и в других странах Балканского полуострова.

[9] Гайдук – борец против османского ига.

Перевод М.Проскурниной

Список литературы

Белић А. Галички дијалекат // Српски дијалектолошки зборник. VII. Београд–Срем. Карловци, 1935, 275–305.

Конески Б. Спомените на Исаија Мажовски, Македонскиот XIX век // Јазични и книжевно–историски прилози. Скопје, 1986 S. 231–238.

Лиманоски Н. Исламизацијата и етничките промени во Македонија // Македонци муслимани. Скопје, 1984. S. 12–61.

Мажовски Исайя Радев В'зпоминания на Исайя Радев Мажовски роден на 9 март, 1852 година, в село Деб'рско–Македония. София, 1922.

Матковски А. Ѓурчин Кокалески 1775–1863 (Прилог кон прашањето за создавање на селска, сточарско–трговска буржоазија во Македонија). Скопје, 1959.

Матковски А. Отпорот во Македонија во времето на турското владеење. IV. Скопје, 1983.

Огњановиќ–Лоноски, Р. Галичник и Мијаците / ред. О.Ј.Настева, Т.Димитровски, Скопје, 2004.

Паликрушева Г. Етносите и етничките групи во Македонија // Етнологија на Македонците, Скопје, 1996.

Ristovska–Josifovska B. Manifestations of Violence in the Western Part of Macedonia (Migrations and Changes) // Symposia. Journal for Studies in Ethnology and Anthropology. Craiova, 2006. S. 205–214.

Ristovska–Josifovska B. Personal and Collective Identity: One Historical Profile in Modern European Perspective // Dynamics of National Identity and Transnational Identities in the Process of European Integration. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. S. 305–313.

Ристовска–Јосифовска Б. Миграции и промени во Мијачкиот крај во Македонија, „Транзициите во историјата и културата" (Прилози од Меѓународната конференција одржана во Скопје во соработка со Етнографскиот институт со музеј при Бугарската академија на науките), Скопје, 2008. S. 457–466;

Ристовски Б. Васил Икономов (1848–1934). Прилог кон проучувањето на македонскиот културно–национален развиток. Скопје, 1985.

Смиљанић–Брадина, Т. Ђурчин Кокале, Главар Лазаропољски // Гласник Скопског научног друштва. XXI. Скопје, 1940. S. 137–144.

Тодоровски Т. Спомените на Мажовски. Скопје, 1972.

Hristov P. Collective Identity and the Myth of a Local Civilizer–Hero: Family Narratives in Modern European Perspective // Dynamics of National Identity and Transnational Identities in the Process of European Integration. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. S. 314–322.

Цвијић Ј. Балканско полуострво и јужнословенске земље // Основи антропогеографије. II. Београд, 1931.

Я.С.Рейзвих, А.С.Полушкин (Челябинск)

СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В РЕЛИГИОЗНО–ОРИЕНТИРОВАННОМ РОМАНЕ XX В. (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ Г.ГРИНА «СИЛА И СЛАВА»)

Культурно-исторический период 1930-е гг. породил мысли о синтезе христианского (общественного, альтруистского) и индивидуального (ранее считавшегося «дьявольской гордыней») [Толмачев 2008], а также был отмечен изменением эстетического восприятия мира (переход к ироническому пониманию действительности) [Ортега-и-Гассет 2006: 174]. Подобные изменения не могли не повлиять на мировоззрение и творчество писателей этого времени, среди которых Грэм Грин (1904–1991) – английский шпион и католический писатель-моралист, верующий и «неправильный католик». Главная тема его романов – сообразно его «двойной жизни» – раздвоенная личность, как он сам сказал в эпиграфе к одной из своих книг («Апологии епископа Блума»): «…нас занимает опасный край у всех вещей…» [Shakespeare 2004: XV].

Трудно создать единую классификацию его романов, поскольку практически невозможно определить природу его произведений: массовая ли это литература, авантюрный или шпионский роман, но в каждой его работе прослеживаются мотивы, связанные с религией, и есть романы, где эти мотивы становятся структурообразующими. Один из ключевых текстов Грина – книга «Сила и слава» – как раз принадлежит к данному типу романа. Это произведение, по признанию современников и самого автора, стало одним из лучших и самых дерзких, испугавшим даже папу Пия XII [Трауберг 1995: 120]. В этом романе выводится удивительный герой – «пьющий падре», являющийся не просто антиподом святого и блаженного священника, ибо он действительно верующий человек, что ставит в центр идейного поля романа проблему соотношения шутовства и религии.

При анализе соотношения смехового и религиозного начал в указанном романе были изучены следующие аспекты:

© Я.С.Рейзвих, А.С.Полушкин, 2009

1. Отношение католической церкви к смеху и комическому (театр в лоне церкви, смех и его дьявольская сущность, запрет на комическое и карнавал): у католической церкви всегда были сложные отношения со смеховой культурой. С одной стороны, смех считался дьявольским и греховным, с другой стороны, разрешив использовать элементы комического в религиозных играх, церковь признала необходимость перевода «веры на язык чувства» [Колязин 2002: 120]. Об этом свидетельствуют мнения апологетов церкви:

Тертуллиан: «Театр комедии – школа безнравственного поведения. Здесь вместо высмеивания пороков происходит любование ими».

Аврелий Августин («Исповедь»**):** «...Я хотел насладиться не тем, что стремился уворовать, а самим воровством и грехом... Мы смеялись, словно от щекотки по сердцу, потому что обманывали тех, кто и не подумал бы, что мы можем воровать...»

«Скоморох господень» **Франциск Ассизский**: «Потому что, избрав для этого столь недостойного грешника, как я, Бог наглядно доказывает безграничность Своей любви»;

2. Эстетические теории комического: феномен комического является предметом изучения многих наук, начиная с античных философов, поэтому единую классификацию теорий составить трудно, т.к. она должна освещать огромное количество аспектов. Наиболее стандартной и полной является классификация Б.Дземидока [Дземидок 1974: 120]:

– теория отрицательного свойства объекта осмеяния (возникает при ощущении превосходства над осмеиваемым) – Аристотель, Гоббс, Стендаль, Юберхорст;

– теория деградации (комическое = нравственная оценка косного) – Стерн, Бергсон;

– теория контраста (комическое = реакция на диссонанс явлений) – Жан Поль, Кант, Поспелов;

– теория противоречия (комическое = соединение противоречивой сущности) – Шопенгауэр, Гегель;

– теория отклонений от нормы (комическое = восприятие явлений, не соответствующих норме) – Дземидок, Грос, Обуэн;

– теория пересекающих мотивов – Бергсон, Фрейд;

3. Механизмы создания комического, ирония: виды иронии, специфика распространения и использования иронии в XX в. [Рюмина 2006].

В ходе исследования нами было доказано, что ирония является структурообразующим принципом построения романа Грэма Грина. Она наблюдается на нескольких уровнях:

а) сюжетном (герой, пытающийся стать священником из честолюбивых намерений, становится истинным служителем церкви; «пьющий, неправильный» падре-грешник проживает жизнь мученика);

б) образном – ироническое переосмысление жизни Христа в образах Священника (Христос), Лейтенанта (Понтий Пилат) и Метиса (Иуда): позиции падре и его антипода лейтенанта пересекаются во многих пунктах, при этом цитируются те же самые фразы; метафорические образы гонителей священника проецируются на образ самого священника, проводится параллель между историей благостного мученика Хуана и настоящего мученика – падре;

в) образно-символическом (противопоставление жизни-смерти: образы умирающих стариков и детей, стервятников, символически образ зубов);

г) стилистическом: резкие переходы от трагического к комическому, зачастую в пределах одной фразы или одного абзаца («А что с вами сделают, если вы попадетесь? – Расстреляют. – Вам, наверно, очень страшно, – сказала она с интересом. Он ощупью пошел к двери сарая на бледный свет звезд. Он сказал: – Да, очень страшно, – и споткнулся о гроздь бананов»); непосредственно шутки, юмор, авторская игра словами, каламбуры: («В зубоврачебном деле бог значения не имеет»), предметные детали (Библия спрятана под обложкой любовного романа, называющегося «Вечная мученица»).

Совокупность этих приемов создания иронического эффекта, в особенности повторение мотива смерти–возрождения в конечном эпизоде романа, где на смену убитому священнику приходит новый, чтобы нести веру людям, дает возможность считать этот роман успешной попыткой отразить неразрывность связи человек–Бог.

Таким образом, несмотря на внешнее травестирование христианских мотивов, пейорации жизни мессии, Грэм Грин не выворачивает наизнанку священную историю, подвергая сомнению саму сущность религии, а скорее создает диалог текстов, давая, таким образом, ключ к трагикомическому пониманию романа.

Список литературы

Дземидок Б. О комическом. М., 1974.

Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М., 2002.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Запах культуры. М., 2006.

Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М., 2006

Толмачев В.М. Грэм Грин и его роман «Сила и слава». URL: http://www.pravoslavie.ru/sm/29417.htm.

Трауберг Н. Сила и слава // Новая Европа. 1995. №7.

Shakespeare N. Introduction to the “The Honorary council” // Greene G. The Honorary council. London: Vintage, 2004.

Е.В.Ушакова (Москва)

ЖАНРОВО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА М.СПАРК «ПОСОБНИКИ И ПОДСТРЕКАТЕЛИ»

Мюриэл Спарк – писательница, продолжающая в своем творчестве традиции сатирического английского романа. Ее творчество, своеобразное и неоднозначное, порождает различные оценки критиков. Спарк причисляют и к католическим писателям, и к

© Е.В.Ушакова, 2009

писателям-модернистам, выделяют постмодернистские черты в ее романах. Каждая оценка имеет под собой определенные основания, поскольку произведения писательницы весьма разнообразны и многоаспектны. Нельзя не учитывать и тот факт, что на протяжении всего творческого пути Спарк (50-е гг. XX в. – начало XXI в.) меняются как литературные направления, так и восприятие ее творчества. В произведениях Спарк литературоведы выделяют три доминанты: религиозная проблематика, сатирический пафос и постмодернистская игра. В зависимости от того, какой из аспектов преобладает, говорят о романах сатирических, религиозно-философских, либо рассматривают произведения с точки зрения постмодернистской поэтики. В позднем творчестве Спарк возникает сложный сплав тех тенденций, которые были характерны для ее творчества в 60–80-е гг., но на новом уровне. Жанровые границы размываются, усиливаются мотивы игры, саморефлексии, многотекстуальности, что является приметами постмодернизма. При этом сохраняются отдельные специфические черты: небольшой размер романов, преобладание драматического начала, сатирическая направленность, религиозная проблематика, отстраненный иронический стиль, наличие фарсовых ситуаций. Спарк исследует пороки общества, его сущность, создавая абсурдные сцены, заставляя читателя взглянуть на ту или иную проблему с необычной точки зрения. Парадоксальность и сюрреалистичность происходящего в романах помогает раскрыть дисгармонию мира.

Один из последних романов Спарк «Пособники и подстрекатели» (*Aiding and abbeting*, 2000) связан с предшествующим творчеством писательницы и посвящен важной для нее проблеме – сатирическому изображению высшего английского общества и утрате нравственных ценностей.

Спарк обращается к реальному событию, связанному с исчезновением в 1974 году графа Лукана, о чем информирует читателя во вступлении к роману: «Седьмой лорд Лукан скрылся ночью 7 ноября 1974 года, когда его жену с серьезным ранением головы увезли в больницу и в его доме, в мешке для почты, было обнаружено тело забитой насмерть няни его детей» [Спарк 2004: 229]. Это происшествие стало сенсацией, тем более что Лукану удалось скрыться от полиции и исчезнуть. Роман основан на предположении, что могло произойти с графом спустя 25 лет: «История его предполагаемых скитаний, его кошмарной жизни и переживаний с момента исчезновения остается тайной, но я думаю, что в моем повествовании она не сильно расходится с реальными событиями и чувства графа были именно такими» [Спарк 2004: 229].

В романе одной из центральных тем является тема шарлатанства: два персонажа книги называют себя лордом Луканом, когда появляются на пороге кабинета психоаналитика. Каждый из них мог бы быть Луканом, поскольку они похожи и по возрасту, и по внешнему виду, учитывая прошедшие со дня убийства годы, а также возможности пластической хирургии. Очевидно, что один из них настоящий Лукан, а второй – его двойник и сообщник, а действуют герои с одной общей целью – шантажировать психоаналитика Хильдегард Вольф. Появление этой героини тоже не случайно: так получает дальнейшее развитие тема двойничества и проблема идентичности личности, происходит дублирование ситуации. Дело в том, что настоящее имя героини Беата Паппенхайм, и она была известна как стигматик из Мюнхена. Будучи бедной студенткой и оказавшись в тяжелом финансовом положении, Беата нашла своеобразный выход из положения – использовать менструальную кровь для того, чтобы создать образ мученицы. Когда ее мошенничество было раскрыто, она была вынуждена скрываться под чужим именем и создать новый образ талантливого психиатра, использующего необычную методику. Суть этой методики состоит в том, что Вулф не выслушивает пациента, как это принято, а наоборот, сама повествует о своей жизни. Парадоксально то, что жизнь, о которой она говорит выдуманная, нереальная, иллюзорная. Однако героиня обладает особой магнетической силой, силой внушения, поэтому пациенты охотно верят ей. Подобный образ можно встретить и в других романах Спарк: это и мисс Броди, и аббатиса Крусская. Их объединяет как отсутствие морально-этических норм, так и склонность к манипуляции и мистификации, способность внушать доверие. По мере развития действия сходство Лукана и Беаты станоивится очевидным: оба скрываются от полиции, оба создают для себя маски, у обоих руки в крови (в прямом смысле у героини, и в переносном у графа). Вообще кровь является одним из лейтмотивов романа. Когда Лукан рассказывает о совершенном убийстве, он акцентирует внимание на этом: «Не могу забыть эту кровь. Она была повсюду. Море крови» [Спарк 2004: 258]. Такие воспоминания находят отклик у самой Хильдегард: «Я была вся в крови, она текла бесконечно» [Спарк 2004: 259]. Мотив крови приобретает своего рода религиозную окраску в рассуждениях Лукана «А говорят, что мы омыты кровью Агнца Божьего» [Спарк 2004: 259]. Автор подчеркивает неоднократно, что любимыми блюдами графа были семга и бараньи отбивные. И эта деталь также имеет большую значение, поскольку рыба и ягненок(агнец) являются известными символами христианства. Тема религии – одна из наиболее важных для писательницы, что подтверждается наличием таких персонажей, как лжестигматик, священники в романе, а также рядом фраз и размышлений на подобные темы. Так один из героев обращается к Хильдегард Вулф по совету священника, характеризующего ее метод следующим образом: «Молчите и слушайте. Читайте Евангелие. Господь молит вас о снисхождении. Слушайте, молчите. Читайте Библию. Вбирайте ее слова. Там говорит Бог, а не вы» [Спарк 2004: 232]. Но основной темой романа является как раз, как отмечает А.Кларк [Clark 2000], «отсутствие Бога» (absence of God), изображение мира людей, преступивших Божьи законы. Примечательно в этом смысле появление на первых страницах романа мотива продажи души дьяволу. «Двадцать пять лет назад я продал душу дьяволу» [Спарк 2004: 231], – заявляет пациент, пришедший на прием к Хильде-

гард Волф. Нравственные ценности христианства являются важными для Спарк но, изображая нарушения заповедей, писательница избегает прямого дидактизма, а использует приемы иронии и пародии. Убийца питается рыбой и бараниной и размышляет об агнце Божьем. А в финале африканские носильщики рассуждают о христианстве наивно и поверхностно: «Христиане поклоняются ягненку… Они умываются кровью ягненка…Они говорят, что кровь ягненка их обеляет» [Спарк 2004: 363]. Таким образом, в романе есть ряд эпизодов и сквозных мотивов, связанных с религией, что в целом является характерной чертой творчества Спарк. При этом в произведении отсутствует протагонист, носитель авторской идеи, провозглашающий истинные ценности, что неизбежно в пространстве безбожия изображенном писательницей. Предательство, убийство, мошенничество, людоедство – вот те события, которые происходят в подобном мире.

Доминирующей в романе является сатирическая направленность, критика английского высшего общества. Граф Лукан в интерпретации Спарк – ничем не примечательный, «скучный» (boring) человек, единственным увлечением которого были азартные игры. Эпитет «скучный» часто встречается на страницах книги. Автор подчеркивает ординарность своего героя и в небольшой статье, посвященной оценке появившейся в 2003 г. книге «Dead Lucky: Lord Lucan: The Final Truth» Д.Маклохлина и В.Холла [Spark 2003]. Спарк заявляет, что Лукан был слишком скучным, заурядным человеком, чтобы отправиться на Гоа и провести остаток жизни в стиле хиппи, как предположили авторы.

Другой характерной чертой Лукана, по мнению Спарк, было высокомерие, связанное с его происхождением, принадлежностью к аристократии, что давало ему безграничную уверенность в собственной безнаказанности. Свои действия он объясняет верой в судьбу (destiny): «Лаки Лукан верил в судьбу. Провидению было угодно, чтобы он стал графом. А его жене судьба предназначила умереть» [Спарк 2004: 330]. Слово «судьба» в данном случае выступает как своеобразная формула безответственности и эгоизма. Герой совершает убийство, потому что, будучи азартным игроком, нуждался в деньгах, и это известный факт. Но Спарк обращает внимание на непродуманность преступления, ненадежность его плана, и вопрос, почему был осуществлен такой план, остается открытым: «Существовала тайна еще более глубокая – вопрос о том, каков он был, что он чувствовал, какие мысли тревожили его, почему он решил, что, выполнив свой план, он избежит наказания? Какие детективные романы этот человек читал? Какая призрачная и незрелая культура оказала на него влияние?» [Спарк 2004: 366]. Эти слова повторяются дважды в романе: в конце 11 главы, посвященной размышлениям Хильдегард о Лукане, и в финале книги, так что автор предоставляет читателю самому найти ответы на поставленные вопросы.

В романе есть и другой аспект, заявленный в названии «Пособники и подстрекатели». Автора интересует не только и не столько причины, толкнувшие Лукана на убийство, а то, что его друзья из высшего общества, так называемые «пособники и подстрекатели», помогли ему скрыться и таинственно исчезнуть. Спарк дает ответ на этот вопрос, вкладывая его в уста Джозефа Мари « Дело в том, что он задавал тон, совершал поступки и жил так, как он считал положено жить и поступать людям его положения. Его кредо было: «Я – седьмой граф, я – аристократ, следовательно, могу поступать так, как мне нравится, и моя особа неприкосновенна» [Спарк 2004: 280]. Автор подчеркивает эгоизм и безжалостность людей этого круга, которые не испытывали ни угрызений совести, ни жалости к убитой девушке, очевидно вследствие того, что она не принадлежала к аристократии. Спарк пародирует высокомерие знати и в эпизоде, когда Лукан вспоминает, как много крови было вокруг после убийства няни, и объясняет этот факт ее низким происхождением: «Если бы это оказалась моя жена, крови бы столько не было… Видимо, такая особенность присуща людям из низших слоев общества» [Спарк 2004: 258].

Спарк мастерски воссоздает мир аристократии: мир бесконечных азартных игр и скачек, непоколебимой уверенности в собственной безнаказанности и превосходстве над остальными. Комична фигура одного из «пособников и подстрекателей» Алфреда Туикнема, который на все вопросы об исчезновении Лукана и своем знакомстве с ним повторяет несколько раз одну и ту же фразу: «Хотя лорд Лукан, как известно, предпочитал баккара, а мы оба играли в бридж. В этом-то все и дело» [Спарк 2004: 274].

В финале романа возникает фарсовая гротескная ситуация, связанная с пребыванием Лукана и его двойника в одной из африканских стран, где они играют роль наставников сыновей вождя. Автор иронизирует: «Трое сыновей вождя очень преуспели под их руководством. Они научились брать барьеры на лошадях, они, в лучших традициях джентльменов, научились жульничать при игре в покер и баккара» [Спарк 2004: 364]. Тема обмана, фальши, мошенничества является одной из ведущих в книге, так же как и тема игры, маски, утраты собственного «я». В романе каждый из героев по-своему раскрывает эти проблемы, являясь, тем не менее, своеобразным двойником другого. Персонажи являются не теми, за кого себя выдают: Граф Лукан пытался вести жизнь аристократа, несмотря на то, что был ограничен в средствах. Таким образом, он еще до убийства выдавал себя за другого. Поэтому его двойник Уокер, подражая Лукану, который был своего рода «подделкой», является шарлатаном вдвойне.

Произведение отличается сложной структурой, в которой доминирующее положение занимает тема утраты идентичности, реальности и вымысла, подлинности и фальши. Реализуется данная тема посредством введения в текст героев- двойников (Лукан – Уокер – Хильдеград (Беата)), приема игры (игра с Хильдегард, игра с читателем, игра Уокера в Санта-Клауса), недосказанности, многовариантности. Роман представляет собой «альтернативную биографию», поскольку построен на предположении, как могла бы сложиться жизнь графа Лукана.

Все эти черты говорят о влиянии на творчество Спарк эстетики постмодернизма.

В романе выделяются две основные линии: религиозно-нравственная и социально-сатирическая, которые тесно переплетаются. Подобная структура, включающая в себя жанровые черты сатирического и религиозного романов, представляется наиболее интересной и продуктивной, поскольку дает возможность избежать дидактизма и позволить читателю поразмышлять над нравственными проблемами и состоянием современного общества.

Список литературы

Спарк М. Передел. Пособники и подстрекатели. М., 2004.

Clark A. Sympathy for the devil // August 2000. http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,4055296-99930,00.html.

Spark M. Aiding and abbeting. L., 2001.

Spark M. Loser Lucan was too dull for Goa // Sept. 2003. http://books.guardian.co.uk/print/0,3858, 4749632-99819,00.html.

Е.А.Мавликаева, Б.М.Проскурнин (Пермь)

ПРИНЦИП «ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» И СВОЕОБРАЗИЕ ПОЛИФОНИИ В РОМАНЕ И.МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

Современный английский писатель Иэн Макьюэн (Ian McEwan, 1948) в прошлом был известен как автор произведений «в духе постмодернистской готики», таких, как романы «Младенец и время» («The Child in Time», 1987), «Невинный» («The Innocent», 1990), «Амстердам» («Amsterdam», 1998) и др. Однако в романе «Искупление» («Atonement»), опубликованном в 2001 г., отчетливо обращение писателя к национальной реалистической традиции наравне с постмодернистской поэтикой, что в целом характерно для английской прозы конца XX – начала XXI вв. В этом романе важную роль играет психологизм, раскрытие внутреннего мира героев, драматизация повествования, а также постмодернистская игра, структурно-определяющая роль которой становится очевидной по мере приближения к концу произведения. Во многом это определяет актуальность проблемы «точки зрения», поскольку именно игра «точками зрения» лежит в основе композиции романа. Целью нашего исследования является анализ принципов функционирования «точки зрения» в романе «Искупление». Предмет исследования – повествовательные «точки зрения», их роль и взаимодействие в художественном целом романа.

Концепция «точки зрения» как единый организующий принцип повествования была высказана Генри Джеймсом (Henry James; 1843–1916), положившим ее в основу многих своих произведений. Писатель признавал множественность и единство точек зрения, «функционирующих» в романе, превращающих таким образом его в «многоголосное», полифоническое произведение. В художественном мире Джеймса также большую роль играл читатель, познающий произведение и формирующий свою собственную точку зрения по поводу прочтенного, т.е. писателя интересовал механизм преломления действительности через индивидуальное сознание. И действительно, читатель одновременно является и своего рода «автором», поскольку воспринять художественный текст именно так, как задумал его сам автор невозможно: у каждого читателя может быть свое, индивидуальное, восприятие литературного произведения. Ж.Женетт, в свою очередь, вводит, как некий вариант «точки зрения», термин «фокализация», определяя его как «ограничение поля, т.е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называют всеведение» [Женетт 1998: 49], и выделяя три его степени – нулевую, внутреннюю и внешнюю фокализацию. В отечественном и зарубежном литературоведении проблему «точки зрения» исследовали М.М.Бахтин (В.Н.Волошинов), Б.А.Успенский, В.Шмид, В.В.Виноградов и др.

В романе И.Макьюэна «Искупление» «точке зрения» принадлежит одновременно организующая и «игровая» роли. Зачастую с помощью «точки зрения» автор погружает читателя в глубину характера персонажа, но иногда этот прием и «манипулирование» им используется для того, чтобы сознательно запутать читателя.

Формально в романе три части, в которых рассказывается история семейства Таллис, в особенности двух сестер, Бриони и Сесилии, и сына их горничной Робби Тернера. В первой части романа, повествующей об одном дне лета 1935 г., перед нами реалистическое повествование от третьего лица, но с разных «точек зрения»: события мы видим глазами Бриони, Сесилии, Робби, Лолы Куинси, Эмили Таллис, Пола Маршалла. Однако основной и определяющей в романе остается позиция Бриони как главного действующего лица в трагедии, совершившейся в имении Таллисов по ее вине. Каждая из тринадцати глав первой части представляет «точку зрения» одного, а часто и нескольких героев. Главы, посвященные Бриони, открывают перед нами целостную картину формирования представления героини. Мы призваны понять, как именно повлияла на внутреннее состояние Бриони и осмысление собственного творчества увиденная ею из окна сцена странного поведения Робби и Сесилии у фонтана, записка Робби, а также сцена в библиотеке, ставшая решающей в формировании стереотипа восприятия его как опасного человека, по Бриони, с нездоровыми сексуальными отклонениями.

Для передачи психологически эмоционального состояния и размышлений героев Макьюэн широко использует несобственно прямую речь – один из ведущих принципов художественной реконструкции «точки зрения» и одновременно – литературного психологизма. Так, позиция Бриони, которой нравятся сложные, редко употребляемые слова, очень часто становится повествовательно заметной именно благодаря этому ее пристрастию: «Она не могла преодолеть отчужденность Лолы, также как и добиться интонаций повседневной речи от Пьеро» [McEwan 2002: 35]; «Подобные случаи выхода за границы общепринятого в романтическом смысле

© Е.А.Мавликаева, Б.М.Проскурнин, 2009

случались часто» [McEwan 2002: 38]. Здесь, используя терминологию Б. Успенского, можно отметить функционирование «точки зрения» на уровне фразеологии и на уровне психологии персонажа. Обилие сложной лексики, знание которой, вне сомнения, Бриони почерпнула из словаря и книг, «контрастирует» с ее психологией подростка. В тринадцать лет она, стремясь стать частью мира взрослых и говоря, как ей кажется, совершенно по-взрослому, все еще думает о сказках со счастливым финалом, прекрасном принце и романтических «поворотах» в судьбе человека. Эта своеобразная внутренняя «раздвоенность» Бриони, свойственная ее возрасту, проявляется в использовании ею к месту и не к месту сложных выражений, терминов и понятий, что и отражает своеобразие ее «точки зрения».

Весь роман, по сути, – своеобразная игра с читателем, а Макьюэн зачастую подвергает сомнению достоверность изображаемого. Исключительную роль Бриони и своего рода «господство» ее «точки зрения» над всеми другими мы понимаем уже в начале романа: детали, «закодированные» послания, характерные для постмодернизма, обнаруживаются уже в первой части, самой «реалистичной» и близкой к повествованию таких мастеров тонкого психологического анализа, как Э.М.Форстер (E.M.Forster, 1879–1970) и Генри Джеймс. Наконец, намек на то, что роман написан самой Бриони, дается именно с помощью обращения к «точкам зрения». В ужасе от сцены у фонтана, как ей кажется, чересчур откровенной, не ведая ее истинного значения, девочка все же понимает, что ее мир изменился, и хочет рассказать о том, что увидела. Она решает написать об этом, но не сейчас, а в будущем, что также служит деталью, подтверждающей догадку читателя о возможном авторстве всего романа: «…она чувствовала, что может написать о сцене у фонтана… она уже видела простые предложения, складывающиеся телепатические символы на кончике своего пера. Она может описать сцену три раза, с трех разных точек зрения…» [McEwan 2002: 40]. В этой ситуации Бриони определяет свою роль как «тайного наблюдателя», автора, который, находясь, казалось бы, в центре происходящего, все же не виден и не замечаем читателем и самими героями. Однако строки, приведенные выше, уже принадлежат первой части произведения, задуманного Бриони. Перед нами действительно три варианта происходившей сцены: с «точек зрения» Бриони, Сесилии и Робби, каждый их которых видит и понимает ее по-своему. Также нам сообщается о дальнейшей творческой судьбе Бриони, ее карьере писательницы, но делается это так, как будто она сама вводит в повествование автобиографическую «ноту». И действительно, затем читатель узнает, что Бриони становится известной писательницей, и последний роман, который она пишет в конце жизни, во многом можно назвать ее первым и главным романом. Именно в нем она рассказывает о событиях летом 1935 г., определивших ее жизнь. Бриони приступает к написанию этого романа еще в юности, началом же ему послужил рассказ «Две фигуры у фонтана», в котором она осуществила первую попытку описать произошедшее.

Можно предположить, что весь роман – это изложение событий и обрисовка характеров с «точки зрения» Бриони, а потому она должна быть всезнающим автором. Уже здесь, в первой части романа, читателю дана возможность сомневаться в «реальности» автора как человека «вне» повествования, и романа вообще – уж слишком тонкая грань между Бриони и повествователем: они очень похожи. Игра с «точками зрения» выражается мыслью самой Бриони, данной при помощи несобственно прямой речи: «Правда стала столь же призрачной, как и выдумка» [McEwan 2002: 41]. Постмодернистская игра со смыслами, игра «интерпретаций» становятся ключевыми приемами, определяющими своеобразие романа. Принцип «точки зрения» тоже «работает» на актуализацию приема игры, становясь одновременно важнейшей составляющей композиции романа.

Вторая часть романа повествует о событиях второй мировой войны, относящихся к отступлению британских войск во Франции. Эта часть полностью дана с «точки зрения» раненого Робби, который идет к Дюнкерку вместе с двумя товарищами по полку. То, что происходит во время отступления на берегу Ла Манша, в развалинах Дюнкерка, кажется нам особенно близким именно благодаря использованию принципа «точки зрения» и несобственно прямой речи. Все, что переживает Робби, – боль от ран, голод, жажду, ужасы войны – переживает вместе с ним и читатель. Погружение во внутренний мир героя, особенно в конце пути, когда раненый Робби начинает бредить, дает возможность проследить, как его мысли о поступке Бриони, о доме и о Сесилии меняются с усугублением физических страданий от полученной раны. В конце читатель не знает наверняка, что Робби умирает, но одной детали, такой, как его последние слова «Обещаю, больше вы не услышите от меня ни единого слова» [McEwan 2002: 265], достаточно, чтобы зародить сомнение в том, что он выжил.

Третья часть романа написана с «точки зрения» Бриони во время ее работы медсестрой в военном госпитале, хотя формально повествование вновь ведется от третьего лица. Важную роль здесь играет становление героини, уже осознающей, какую ошибку она совершила, а также ее первые литературные эксперименты. Здесь мы вновь встречаем Робби и Сесилию, но их образы кажется искусственными, как будто неживыми: Макьюэн заставляет читателя задаться вопросом, не плод ли они воображения Бриони-автора. О сестре Бриони думает: «Было нелегко смотреть на эту прекрасную маску» [McEwan 2002: 337]. Эта искусственность образов – еще один знак того, что Бриони выдает желаемое за действительное, а реальность вовсе не такая, какой кажется.

В четвертой части, написанной через пятьдесят девять лет после описываемых событий от лица самой Бриони, ее «авторство» уже не «спрятано» за традиционным повествованием от третьего лица. Здесь она напрямую размышляет о «миссии» писа-

теля, о его возможности «переписать» прошлое, создавать то, чего на самом деле нет: «Как может писатель искупить свою вину, если он – сам Бог, и обладает абсолютной властью написать исход истории? Для Бога, или писателя, нет искупления… Это была лишь попытка» [McEwan 2002: 371]. Ставя в конце романа все точки над i, Бриони сама разрешает сомнения читателя. Следуя терминологии Женетта, можно предположить, что в романе мы имеем дело с нулевой и с внутренней фокализацией, т.е. повествование ведется от всеведущего автора и одновременно с определенной точки зрения, принадлежащей Бриони. С другой стороны, исходя из концепции В.Шмида, Бриони является носителем одновременно нарраториальной (повествователя) и персональной (персонажа) «точек зрения».

Таким образом, говоря об авторе и его повествовательных «инстанциях» в романе, следует выделить конкретного автора, Иэна Макьюэна, написавшего роман «Искупление», абстрактного автора и нарратора. Абстрактный автор является «конструктом, создаваемым читателем на основе осмысления этим читателем произведения» [Шмид 2003: 57]. Он существует в произведении имплицитно и не является изображаемой инстанцией. В.Шмид определяет абстрактного автора с двух позиций – в аспекте произведения и в аспекте внетекстового, конкретного автора: «В первом аспекте абстрактный автор является олицетворением конструированного принципа произведения, а во втором он предстает как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовый представитель» [Шмид 2003: 58]. Однако необходимо отметить, что абстрактный автор не является при этом «рупором» конкретного автора. Его роль в романе, тем не менее, чрезвычайно важна для верного понимания и интерпретации произведения. Нарратором, создающим повествуемый мир, в романе «Искупление» является Бриони. Об этой ее роли, однако, мы узнаем лишь в конце, в четвертой части произведения, следовательно, читателю приходится пересматривать позицию, «точку зрения», с которой он смотрел на события в предыдущих главах – здесь как нельзя лучше реализуется принцип постмодернистской игры.

В романе взаимодействуют «голоса» и «точки зрения» многих персонажей, создавая единую повествовательную картину и представляя собой полифонию. В ее основе, по мнению М.М.Бахтина, лежит идея множественности голосов и сознаний, а также принцип диалогизации. Последний подразумевает, что в одном сознании могут сосуществовать «голоса» и сознания разных героев – так, внутренняя речь персонажа может содержать «чужие слова», принадлежащие другим персонажам. В романе «Искупление» это, прежде всего, сознание Бриони, которая, являясь повествователем (нарратором), соединяет на страницах романа взаимодействующие «голоса» других персонажей в единое многоголосие.

Таким образом, в романе наблюдается полифония «точек зрения», каждая из которых «работает» на создание целостного образа, однако, главной, организующей из них, является «точка зрения» повествователя, которым, как выясняется в конце, все это время была Бриони. Также, в романе «Искупление» важное место занимает игра с ожиданиями читателя, а принцип «точки зрения» является одним из важнейших повествовательных и сюжетно-композиционных приемов.

Список литературы

Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

McEwan I. Atonement. London: Vintage, 2002.

А.М.Адливанкина, Б.М.Проскурнин (Пермь)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕТСКОЙ ПСИХОЛОГИИ В РОМАНЕ И.МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

Иэн Макьюэн – современный английский писатель, первые сборники рассказов которого «Первая любовь, последние обряды» (*First Love, Last Rites*, 1975) и «Там, в постели» (*In Between the Sheets*, 1978) принесли ему сомнительную известность, поскольку в них обыгрываются навязчивые кошмары, ситуации из разряда «черного» юмора, сексуальные аномалии.

Макьюэн является также автором романов «Цементный сад» (*The Cement Garden*, 1978), «Утешение странников» (*The Comfort of Strangers*, 1981), «Дитя во времени» (*The Child in Time*, 1987) и других. Наше исследование посвящено его роману «Искупление» (*Atonement*, 2001).

Структура романа специфична. Кажется, что повествование ведется от разных лиц – от лица некого нарратора, от лица героев произведения, в том числе, и от лица главной героини романа Брайони. И лишь в конце произведения читатель понимает, что едва ли не весь текст романа – это воспоминания Брайони, что роман есть своего рода попытка искупить совершенный ею в детстве проступок, дело, что было направлено во благо, но обернулось ужасными последствиями и гибелью дорогих ей людей. Брайони по ошибке обвиняет возлюбленного своей сестры Сесилии Робби в изнасиловании кузины Лолы. Именно поэтому столь важно проанализировать художественную специфику детского психологизма в романе, поскольку спровоцированный детским сознанием поступок становится отправной точкой всего сюжета произведения.

Всякий роман – есть фикция. Соответственно, и психология детей в романе фикциональна, так как она обработана «взрослым» сознанием семидесятилетней Брайони, да еще и автором, Иэном Макьюэном, выстраивающим эту психологию так, как он ее понимает. Однако в любом художественном произведении, в котором так или иначе представлена психология юного героя, реализованы определенные модели изображения детской психологии.

©А.М.Адливанкина, Б.М.Проскурнин, 2009

Обращаясь к английской традиции реалистического романа (на примере произведений Ч.Диккенса «Большие надежды», Дж.Элиот «Мельница на Флоссе», Ш.Бронте «Джен Эйр», например), можно выявить некоторые устойчивые модели изображения детской психологии, а также особенности детского психологизма в английской реалистической литературе в целом:

– изображение взаимоотношений с братьями/сестрами/кузенами (ярким примером являются взаимоотношения Мэгги и Тома Талливеров в романе Элиот);

– представление роли родителей в жизни героев (проблема «отцы и дети»; пристальное внимание в английском романе к линии «мать – дети»);

– подача личности героя как нестандартной, особенной (пример – произведения Ш.Бронте и Дж.Элиот);

– особенность повествования: психологический «разлом» – смешение точек зрения героя-ребенка и взрослого героя (пример – роман Шарлоты Бронте);

– особое внимание к подростковому периоду жизни героя (этот мотив представлен во всех упомянутых произведениях, ставших классикой английского детского психологизма в английской литературе).

В романе Макьюэна эта национальная традиция реализована в достаточной степени. В первой половине романа сюжет как раз и строится на взаимоотношениях Брайони с её сестрой Сесилией, братом Леоном и кузенами – Лолой, Джексоном и Пьеро. Важное место в сюжете принадлежит отношениям героини с родителями, которые мало участвуют в жизни дочери и потому, что она, как и все подростки, стремится к независимости и не допускает их в свой внутренний мир, и потому, что отца Брайони почти не видит, а мать больше увлечена собственными проблемами. Очень показательна сцена в начале романа, когда Эмилия Таллис читает пьесу Брайони: «Briony studied her mother's face for every trace of shifting emotion, and Emily Tallis **obliged** with looks of alarm, snickers of glee and, at the end, grateful smile and wise, affirming nods» [McEwan 2002: 6]. Мать относится к дочери снисходительно, воспринимает ее совершенно несерьезно, считая ее смешной амбициозной девочкой-подростком. Она обязана изображать тревожный взгляд, следить за тем, чтоб на ее лице отражались все эмоции, которые ожидает Брайони, и, наконец, одобрительно улыбаться и кивать. Однако Эмилия все же поощряет творческие порывы дочери.

Брайони предстает перед читателем как творческая, эмоциональная девочка. Она то одержима идеей поставить пьесу, то рвет в клочья афиши; то яростно сражается с крапивой, то увлеченно, затаив дыхание, сочиняет. Ее необычность постоянно подчеркивается в романе при помощи деталей. Брайони, например, любит ходить босиком, стремится к идеальному порядку в своей комнате, что не совсем свойственно подросткам в ее возрасте – ведь ей всего 13 лет. Это свидетельствует о ее требовательности к себе и к окружающему миру, о желании упорядоченности во всем, о некой педантичности и «правильности». Также Брайони обожает неологизмы и лингвистические парадоксы («The coins a villain concealed in his pocket were 'esoteric', a hoodlum caught stealing a car wept is 'shameless auto-exculpation'» [McEwan 2002: 6]).

Брайони постоянно живет в своем собственном мире, где все должно быть справедливо и правильно, при этом, только так, как кажется ей. Так, она абсолютно уверена, что именно она должна играть героиню ее пьесы Арабеллу, а не кузина Лола, ведь у Арабеллы черные волосы, а веснушек нет и в помине; именно Робби, а не кто-то иной изнасиловал Лолу в ночь, когда близнецы сбежали из дома. У Брайони как писательницы, обожающей детективные сюжеты, загадки, интриги, неожиданные повороты сюжета, оказывается совершенно искаженное восприятие реальности. И в глазах девочки, которая ранее питала почти братскую – если не больше – привязанность к Робби, из-за ее чрезмерного любопытства, нелепых домыслов и просто невежества, этот молодой человек становится настоящим сексуальным маньяком, который «напал» на ее сестру в библиотеке, написал ей непристойную записку, изнасиловал Лолу. Но весь сюжет романа строится на драме осознания Брайони, что все происходило совсем не так, как ей казалось, поскольку жизнь и люди всегда много сложнее, чем любые представления о них – даже самые творческие и проницательные.

Традиция психологического «разлома» также реализована в романе «Искупление». Трудно понять, являются ли ощущения тринадцатилетней девочки, воспроизведенные взрослой женщиной, реальными или воссозданными, а, значит, неизбежно измененными временем, жизненным опытом, а в случае с Брайони – еще и желанием искупить вину. О том, что читателю все же представлен внутренний мир ребенка, «искаженный» взрослым сознанием, свидетельствует самоирония и самокритика Брайони, слишком здравая и разумная для импульсивного подростка. «Unable to push her tongue against the word, Briony could only nod, and felt as she did so a **sulky thrill of self-annihilating compliance** spreading across her skin… She wanted to leave, she wanted to lie alone, face-down on her bed and **savour the vile piquancy of the moment**… She needed to contemplate with eyes-closed **the full richness of what she had lost**…» [McEwan 2002: 14]. Этот, казалось бы, драматичный момент, наполнен язвительной иронией (создающейся с помощью оксюморонов: *сладкая дрожь унизительного согласия*; *упиваться тошнотворной пикантностью момента*), и совершенно ясно, что эти переживания Брайони «обработаны» сознанием взрослого человека.

Традиция психологического разлома также представлена в образах других героев. Показателен момент воспоминаний Брайони и Робби о купании в пруду. Брайони помнит лишь, как ей было хорошо и весело, а Робби воспринимает эпизод как трагический, едва не приведший его к смерти. Этот момент очень ярко демонстрирует психологию ребенка, который помнит исключительно свои впечатления и эмоции, порой забывая о материальной и практической стороне жизни.

Брайони не единственная юная героиня романа Макьюэна. Он уделяет большое внимание, например, и ее кузенам, которые переживают драматическое семейное событие – развод родителей. У Лолы, которая старше Брайони, развивается болезненное чувство ответственности за близнецов, которое, как оказывается, она еще не готова принять. Близнецы же особенно тяжело переживают развод родителей в силу своего возраста. Они часто действуют назло, капризничают, привлекая к себе внимание. Они сублимируют отсутствующую необходимую ласку и заботу, которую не дает им Лола (в силу своей юности, слабости и собственных переживаний из-за родительского развода) и которую они не принимают от остальных, в агрессии и шалостях. Они чувствуют себя настолько одинокими и никому не нужными, что даже решают сбежать.

Классические традиции воспроизведения детской психологии перемежаются с постмодернистскими тенденциями. Отметим, что английский постмодернизм не совсем «каноничен». «Английский постмодернистский роман 1980–1990-х успешно эксплуатирует набор игровых стратегий, однако ни философские, ни формальные забавы постмодернизма не стали для британцев самодостаточными. Игра ради самой игры, тотальная ирония в эпоху утраты “больших нарративов” лишь заостряют внимание на “маленьких”. Отголоски мучительных поисков новой исповедальности все так же пронзительно звучат со страниц романов Грэма Свифта, Иэна Макьюэна, Джулиана Барнса, Антонии Байетт, и многих других писателей “печальной и испуганной эпохи”» [Джумайло 2005: 3].

В романе Иэна Макьюэна можно увидеть эстетизацию безобразного и эстетику сексуального (подобные мотивы были представлены в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»).

Среди постмодернистских тенденций отметим эстетику симулякра и доминанту игры в художественном целом романа.

В «Искуплении» нам представлена псевдореальность, реальность «из-за стекла», реальность «телеэкрана с выключенным звуком». Реальность, которую додумывает Брайони. Правда, читателю представлены как искаженные, так и истинные события. Взять, например, эпизод у фонтана, когда Сесилия и Робби разбивают вазу. То, как Сесилия **добровольно** раздевается и ныряет в фонтан за отколотым кусочком, воспринимается Брайони, наблюдающей сцену из окна и не понимающей происходящего, совершенно превратно. «What was less comprehensible, however, was how Robbie **imperiousl**y raised his hand now, as though issuing a command which Cecilia **dared not disobey**. It was extraordinary that she was unable to resist him. At his insistence she was removing her clothes, and at such speed… What strange power did he have over her. Blackmail? Threats?» [McEwan 2002: 38].

Брайони догадывается о возможности некоего сексуального доминирования мужчины над женщиной. Брайони 13 лет, она становится девушкой, ее возраст – начало пубертатного периода, когда появляется желание познать «взрослую жизнь». Но ее представление об этой жизни совершенно «книжное», почти фантастическое. В силу своей наивности и неосведомленности, в том числе, и по вине ее родителей, особенно, матери, Брайони совершенно неверно интерпретирует сексуальные игры своей сестры и ее возлюбленного, что и приводит к трагическим событиям.

Образ Брайони – кладезь для детского психолога. Нам дается образ типичной девочки-подростка с тенденцией к сублимации отсутствующего прасексуального общения с отцом и братом в творчество, в фантазии и, как это видно в романе, в неверные интерпретации поведения взрослых. По определению Анны Фрейд, подросток одинок, не понят, ищет свою роль в спасении человечества [Цит. по: Обухова 1996: 194].

С точки зрения З.Фрейда, в возрасте Брайони подросток стремится к одной цели – нормальному гендерному общению. Однако его осуществление в этом возрасте может быть затруднено подростковой гиперсексуальностью. На этой стадии инстанция «Я» по Фрейду борется против агрессивных импульсов «Оно», которые дают о себе знать очень мощно в период подростковой гиперсексуальности. Чтобы бороться против агрессивных импульсов этого «Оно», инстанция «Я» использует два механизма защиты – аскетизм и интеллектуализация. Аскетизм с помощью внутренних запретов тормозит этот феномен, а интеллектуализация сводит его к простому представлению в воображении и таким путем позволяет подростку освободиться от этих навязчивых желаний. Энергия либидо переносится на освоение общечеловеческого опыта, закрепленного в науке и культуре, а также реализованного в творчестве [См.: Обухова 1996: 47].

Тяга к познанию взрослой жизни и при этом полное ее непонимание приводят к искаженному восприятию совершенно естественных процессов. Записка Робби для Сесилии, которую Брайони прочитала без зазрения совести, а также эротическая сцена в библиотеке (с точки зрения Брайони представленная читателю как некий богомерзкий акт – в этом эстетика безобразного) приводят Брайони в шоковое состояние и являются «толчками» к ее поступку, роковому для многих: «This word: she tried to prevent it sounding in her thoughts, and yet it danced through them **obscenely**, a typographical **demon**… No one in her presence had ever referred to the word’s existence, and what was more, no one, not even her mother, had ever referred to the existence of that part of her to which – Briony was certain – the word referred» [McEwan 2002: 114]. Для Брайони сексуальность непристойна и являет собой абсолютное зло.

Лола, будучи чуть старше Брайони (ей уже 15), гораздо более просвещена в интимных вопросах. Вдобавок на нее ложится груз собственной подростковой сексуальности, развитого либидо, которое она уже в полной мере осознает. Оно сублимируется в некой агрессии и в демонстративном превосходстве по отношению к более слабой и юной Брайони, а также в любовной игре с Маршаллом, принятой Брайони за изнасилование.

Однако губит Лолу именно это осознание собственной «взрослости». Она провоцирует Пола Маршалла якобы невинным, но, в действительности, очень откровенным поведением. «She took it solemnly, and then for the twins, gave a serves-you-right look… They watched **her tongue** turn green as it **curled around** the edges of the candy casing. Paul Marshall sat back in the armchair, watching her **closely over the steeple he made with his hands** in front of his face. He **crossed and uncrossed his legs**. Then he took a deep breath. 'Bite it,' he said softly. 'You've got to bite it'» [McEwan 2002: 62]. Здесь очевидны некие «набоковские» мотивы, когда нимфетка соблазняет взрослого мужчину, который \трактует ее игру с конфетой совершенно однозначно и сексуально призывно.

В романе И.Макьюэна «Искупление» блестяще раскрыта психология юных героев, представлено эмоциональное и чувственное развитие персонажей. Мастерство автора еще и в том, что ему удалось совместить классические и постмодернистские традиции.

Список литературы

McEwan I. Atonement. London: Vintage, 2002.

Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 // Вопросы литературы. 2005. № 5.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб: Алетейя, 2000.

Обухова Л.Ф. Детская (возрастная) психология: Учебник. М.: Российское педагогическое агентство, 1996.

Д.В.Романова, Б.М.Проскурнин (Пермь)

ДИСКУРСИВНОСТЬ СОЗНАНИЯ ГЕРОЯ КАК СЮЖЕТНЫЙ ПРИНЦИП В РОМАНЕ И.МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

Ведущей традицией XX в. становится расширение границ понятия дискурс, а именно – многоплановая его трактовка в рамках бесконечности сознания. М.Фуко трактует дискурс как определенную «форму знания», у Коке это «сцепление структур значения, обладающие собственными правилами комбинации и трансформации»; у Э.Бенвениста дискурс определяется как «речь, присваиваемая говорящим» [Можейко 2001: 240]. Дискурс как «специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности» рассматривает И.П.Ильин [Ильин 2001: 231]. В целом, дискурс – актуализированная форма содержания сознания, имеющая социокультурный контекст. Художественный дискурс, добавим мы, есть языковое и речевое проявление сознания героев произведения как совокупности определенных социолекта, идиолекта, концептосферы. Таким образом, выбор писателем слов, конструкций, типа речи и т.п. формирует речевые модусы персонажей, а столкновение этих модусов существенным образом определяет сюжет романа и его динамику. Мы будем трактовать дискурс как проявление в речи персонажа своеобразия его социально-психологических черт, т.е. создание личностно-окрашенного текста, «приписываемого» персонажу.

Симбиоз философии языка, семиотики, психолингвистики, социологии, антропологии, культурологии и многих других современных наук позволяет подходить к изучению человеческого сознания как к объемной модели, как к процессу актуализации мысли в речи и в поведении. Постмодернисты объявляют дискурс «универсалией современной жизни», а важность и последующая необъяснимость порой одного сказанного слова соблазняет исследователей проанализировать внутреннюю речь для выявления мотивов, причин актуализации того или иного сообщения во внешней речи, т.е. ответить на вопрос: почему это было произнесено именно так и именно в этот момент? В этом случае дискурс оказывается «увеличительным стеклом», которое позволяет проследить одновременно и ход мысли персонажа и ее, так сказать, «форму», и понять, как раскрывается концептосфера героя, и увидеть характерологические черты персонажа. Современные британские писатели, такие как Мартин Эмис и особенно Иэн Макьюэн, заставляют читателя, по Деррида, «бродить внутри текста» персонажа. В одном из интервью Макьюэн подчеркнул: «я ценю слово за то, что оно властно провести читателя в сознание другого человека, внутрь героя, так чтобы почувствовать себя кем-то другим кроме себя, мыслить не так как мы это делаем» [http://www.randomhouse.com/boldtype/0398/mcewan/interview.html]. Именно эту функцию выполняет дискурс.

Таким образом, дискурсивность сознания дает возможность читателю следить за ходом мысли героя, его интенциями, мотивами, рефлексией, т.е. думать «внутри него». Вот почему читатель в постмодернистском романе не только участвует в происходящем, но и порою знает больше, чем знают герои и даже автор. Он способен помыслить, как герой, испытать то, что он чувствует, понять ход его мысли и сделать его «своим», сопротивляясь или принимая.

Итак, попытаемся проследить, как «работает» прием дискурсивности сознания персонажа, определяя основные сюжетные повороты в романе «Искупление» («Atonement», 2001) Иэна Макьюэна, художника, который успешно работает с таким хрупким и неподвластным грубой обработке «материалом», как человеческое сознание.

Сюжет произведения замысловат – это история жизни подростка Брайони Толлис, воспроизведенная ею до деталей спустя почти полвека. Девочка, недопоняв и превратно истолковав любовные игры между ее сестрой Сесилией и сыном прислуги Робби, став невольным свидетелем, как ей кажется, изнасилования кузины Лолы, указывает на Робби как на преступника. Тем самым она нарушает спокойный ход событий жизни своей семьи в целом, но особенно – Сесилии и Робби.

Внутренний дискурс (или дискурс сознания) является производной сознательного, подсознательного и контекстового, формируя повествовательное пространство внутреннего мира персонажа.

© Д.В.Романова, Б.М.Проскурнин, 2009

Внимание автора к бессознательному и подсознательному обусловлено тенденциями современной жизни, не зря Робби по ходу своих рассуждений пытается обратиться к концепциям З.Фрейда. Согласимся со словами Жака Лакана: «Сила бессознательного – в его истинности в изменении бытия» [Лакан 2004: 143].

В интервью издательству «Рэндомхауз» Макьюэн подчеркнул порой фатальную важность одного сказанного человеком слова; в романе эта идея ярко реализуется, являясь одним из главных сюжетных зачинов. Назовем это «фатализмом случайности», когда один момент переворачивает всю человеческую жизнь, меняет планы и порой перечеркивает совместное будущее. Доминанты, структурирующие концептосферы персонажей, создают многоголосье, улетающее в даль прошлого. Для Брайони - ребенка этим словом будет «маньяк», а во взрослой жизни «искупление» (написание романа как его способ): «У нее с Сесилией и Робби общим был только один сюжет, относившийся к прошлому, не подлежащему исправлению» [Макьюэн 2007: 435]. Для Робби это фраза – «Я буду ждать тебя. Возвращайся. Здесь был шанс – пусть всего лишь шанс – вернуться» [Макьюэн 2007: 256]. Робби зацикливается на незавершившимся процессе близости и постоянно в течение всего романа размышляет об этом, что и помогает ему жить дальше.

Другая идея, доминирующая в романе, это вопрос о степени осознанности человеческой ответственности. В каком возрасте человек способен нести ответственность за сказанное или сделанное? В третьей части, в эпизоде, выдуманном Брайони как оправдание своего проступка летом 1935 г., Робби произносит: «Сколько еще тебе нужно времени, чтобы ты окончательно стала взрослой? Солдаты в восемнадцать лет погибают на полях сражений, они достаточно взрослые, чтобы оставаться умирать вдоль дорог?» [Макьюэн 2007: 429]. Игра во взрослость привела девочку к самообману, связанному с непониманием взрослых отношений, и, в конечном счете, к гибели Робби и Сесилии.

Композиционно роман разделен на три части: первая повествует о происходившем в доме Толлисов летом 1935 г. И настраивает читателя на реалистическое восприятие написанного. Вторая рассказывает о Робби на войне, а третья обращает нас почти к современности – к 1999 г. Таким образом, очевидна постоянная смена хронотопа, что позволяет проследить динамику внутреннего мира героев в разные периоды их жизни, а также заметить «обман» автора, т.е. обнаружить диссонанс между реальностью и эпизодами, выдуманными Брайони - писательницей. Такое четкое разделение на главы и части устанавливает определенные «правила» функционирования дискурсов и их сравнения и раскрытия, для создания сюжетного диссонанса, конфликта перцепций дискурсов. Фабульный узел романа завязан на триаде Робби – Сесилия – Брайони, поэтому первые две главы представляют особый интерес. Если сравнить первую главу и конец второй (где фигурируют Сесилия, Робби и Брайони), то нельзя не заметить разницу «дискурсов» влюбленных в «реалистической» и в «симулякриационной» главах: мы уже не чувствуем «живых» Сесилии и Робби, их речь более внешняя, напряженная, менее интимная. Брайони, «конструируя» встречу влюбленных, «искупает» свою вину моделированием ситуации, но при этом обманывает себя и читателя. Это становится очевидным после сравнения внутренней речи героев в библиотеке (момента близости) с лондонским эпизодом, так как Брайони не могла изобразить их ощущения именно такими, какими они были. Поэтому в лондонском эпизоде и присутствует ощущение нереальности и обмана. Макьюэн говорит об этом при помощи предсмертной вспышки воспоминаний Робби: «То, что было между ними, принадлежит им, только им. Она (Си), разумеется, имела в виду то, что случилось в библиотеке» [Макьюэн 2007: 334]. Дискурсивность в «Искуплении» становится одним из способов психологизации романа, именно она своеобразно открывает читателю внутренний мир героев, неся в себе как основу оценки, так и мотивы этих оценок.

Преимущественное изображение сознания героев, а также мира вокруг них через него, позволяет читателю непосредственно войти в их мир, прочувствовать их, а это заостряет психологизм романа, доводит его до драматизма крайности, который еще усиливается, особенно в конце романа, диссонансом реального и выдуманного. Лакан писал: «Вопрос не в том, говорю ли я о себе в форме, совпадающей с тем, что я есть на самом деле; это скорее вопрос о том, таков ли я, как тот, о ком я говорю как о себе. И здесь очень уместно употребить слово «мышление», «мысль»» [Лакан 2004: 142]. Эта квинтэссенция представляет собой игру мистификаций, постепенно запутывающих читателя.

Необходимо подчеркнуть параллельность дискурсов Робби и Сесилии, и это дискурс любви. В первой главе дискурсивность сознания Робби и Сесилии очевидна в некоторой параллельности их «проживаний» одних и тех же ситуаций: фонтан, подготовка к банкету (одинаковые ощущения от одежды), записка до момента встречи в библиотеке. Очевиден общий дискурс: вера в будущее, большие ожидания, которым не суждено сбыться. Их юношеский максимализм усиливает драму, а классовость (не проблема для Робби, но препятствие для Си) является той сложностью, которая какое-то время удерживает Сесилию от прямого выражения чувств. Таким образом, сближение и объединение Си и Робби есть одновременно усиление их драмы; их сознание уже рисовало другие картины, оно жаждало и жило будущим. Влюбленность погружает в такое состояние, которое оставляет реальность за темными очками в пасмурную погоду. «И справедливо, что философское *мыслю* стоит в центре того миража, который придает современному человеку такую уверенность в себе даже в виду всех его сомнений на собственный счет, даже в виду того недоверия, которым о научился отгораживаться от ловушек эгоистический любви к самому себе», – читаем мы у Жака Лакана [Лакан 2004: 142].

Заметим, что игра дискурсов подчеркивается символически (ваза – английские традиции; библио-

тека – знания, уединенность, тишина; фонтан – эмоции, время; дом (некрасивый, перестроенный, но практичный) – семья.

Согласимся с Ольгой Джумайло, считающей, что в романе Макьюэна рассказчик, особенно в третьей и четвертой частях, «проговаривает личное в бессчетном количестве чужих дискурсов, трансформирует неизбывную боль в языковой конструкт» [Джумайло 2007: 14]. Круговая композиция романа, игра повествовательных модусов и дискурсивное многоголосье, формируя сюжетную структуру оставляет у читателя глубокий отпечаток эмоций.

Макъюэна также считают мастером «визуальной метафоры», вспомним момент встречи Сесилии и Робби у фонтана. Макьюэн ярко описывает мокрую Сесилию как олицетворение ее превращения из девушки в женщину в глазах Робби. Моменты, когда Си и Робби вместе, визуально ярко очерчены, здесь важна каждая деталь. Время, проведенное вместе, ценно. Лиотар отмечает: «По прошествии этих двух столетий мы стали проявлять большое внимание к знаком, указывающим на движение, которое противоречит этой общей установке» [Лиотар 1994: 57]. Макьюэн помещает триаду героев в изменяющийся хронотоп, который мало влияет на процессы, происходящие внутри самой триады. Рефлексия была бы не полной, если мы не проследим дискурсивность сознания других героев. Символика усиливает постмодернистскую игру автора с читателем, формируя образность дискурса.

Перелистывая страницу за страницей, читатель начинает испытывать сомнение, мнимое успокоение за судьбу героев, которым он сопереживал. «Что-то не так…», – говорите вы, наблюдая Сесилию и Робби, в ярости пытающихся объяснить Брайони горечь разлуки. Их отношения кажутся нам другими, иными, мы видим «картинку», но не чувствуем ее тепла. Такова игра «симулякра», который, как мираж оазиса в пустыне, дает путнику надежду ощутить «прикосновение» воды к своей коже. Всевидящий Макъюэн, так же как впрочем, в свое время и Гарди, предвидит, что может чувствовать читатель. На это и направлена игра. Диссонанс реализма и постмодернизма, где-то остеновская легкость и опустошающая разочарование Паланика создают ощущение потерянности. Реальность ненадежна, мы живем в эпоху «пост». Иэн Макьюэн остро передает «универсально-вечные» переживания обмана, горечи и потери, особенно – надежды на будущее. Не будем отрицать тяготение Макъюэна к эффекту «взгляда назад», когда заметно состарившийся герой или героиня рефлексирует по поводу своей жизни, это же мы видим и в повести «На Чезильском пляже» и в романе «Невинный». Реальность личного опыта, завуалированность голоса автора фокусирует внимание читателя на повествователе, чтобы в конце романа обратить всю горечь разочарования и потери на конкретно существующий персонаж – Брайони Толлис. И здесь вновь возникает сложный эмоциональный вираж: искупление свершилось, виновные наказаны, книга закрыта. Драматизм момента подчеркивается не только возвращением в родной дом, туда, откуда все началось, но и мнимым исчезновением автора за «ширмой» повествовательных модусов. Повествователь закрывает глаза – читатель закрывает книгу. То, что Деррида называл «смертью автора», работает в романе буквально, но диссонирует с позицией всевидящего автора – самого Макъюэна.

В романе фигурирует не только дискурс будущего и любви, но и дискурс смерти, который, как ни странно, объединяет Брайони и Робби. Внутренний монолог последнего, сумбур сознания в «военной» (дюнкерской) части, созданный с помощью техники монтажа, подсказывает читателю, что это «предсмертный сеанс собственной жизни», когда жизнь проносится перед глазами. Но Робби этого не понимает, смерть придет к нему во сне. Засыпая, герой размышляет: «Больше не скажу ни слова... Обещаю: ты больше не услышишь от меня ни звука» [Макьюэн 2007: 334].

«But now I must sleep» [McEwan 2002: 371] – последние слова романа подчеркивают нарочитую законченность и окончательную невозможность надежды на будущее, она умерла вместе с героями или, наоборот, постигла бессмертие на страницах романа. Жизнь, которая пронеслась перед глазами, это роман, а вкратце – дискурс сознания главной героини, рефлексия по поводу поступка, который уже нельзя искупить, с аккуратным вмешательством самого Макьюэна. Слова 77-летней Брайони Толлис из-за модальности жесткого долженствования звучат остро, поскольку читатель переживает силу выполненного долга героини прежде всего перед собой. Вторгаясь в повествовательный модус героини, Макьюэн «помогает» Брайони, трактуя авторскую позицию четко и жестко: «There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelist, even if they are atheists. It was always an impossible task. And that was precisely the point. The attempt was all» [McEwan 2002: 371]. Невыполнимая миссия творца искупить себя – трагедия и конфликт автора. Личный опыт Макьюэна, сокрытый за сложностью дискурсивности сознания мисс Толлис, позволяет совершить попытку, которая и была осуществлена.

Автор «Искупления» не оставляет концовку открытой, она полностью завершена, как впрочем человеческая жизнь, но обговаривая все, Макьюэн оставляет читателю еще большее – сложное ощущение, которое невозможно «проглотить» или забыть, его можно только пережить.

Список литературы

McEwan I. Atonement. London: Vintage Books, 2002.

Макьюэн И. Искупление: Роман / пер. с англ. И.Дорониной. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007.

Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник Московского университета. 1995. Сер. 9. Филология. № 5.

Джумайло О. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980–2000 // Вопросы литературы. 2007. № 5.

Ильин И. Постмодернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. М.: НПК Интервал, 2001.

Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1.

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В.Кабанова. М.: Флинта, 2004.

Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Спб.: Алетейя, 2000.

Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.

http://www.randomhouse.com/boldtype/0398/mcewan/interview.html

Т.А.Полуэктова (Красноярск)

«ОСТАНОВЛЕННЫЕ МГНОВЕНИЯ» В РОМАНЕ Б.БЕЙНБРИДЖ «МАСТЕР ДЖОРДЖИ»

Одно из важнейших изобретений XIX в. – фотография – изображение, получаемое фотоаппаратом и затем проявляемое при помощи химических веществ под воздействием света. Изображения с помощью отражённого от предметов видимого света получали ещё в глубокой древности и использовали для живописных и технических работ. Метод, названный позже отоскопической фотографией, не требует серьёзных оптических приспособлений. В те времена использовались лишь малые отверстия и, иногда, щели. Проектировались изображения на противоположные от этих отверстий поверхности. Далее метод был усовершенствован с помощью оптических приборов, помещаемых на место отверстия. Это послужило основой для создания камеры, ограничивающей получаемое изображение от засветки не несущим изображение светом. Камера была названа обскурой. После изобретения метода фиксации изображения несколькими изобретателями, камера-обскура стала конструктивным прообразом фотографического аппарата [URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/]. Фотографический метод возник в начале XIX в. Официальной датой изобретения фотографии является 7 января 1839 г., когда способ практического получения изображения на солях серебра, открытый французом Луи Жаком Дагером, был обнародован на заседании Французской академии наук. Термин «фотография» был предложен 14 марта 1839 г. английским астрономом Д.Гершелем. В переводе с древнегреческого языка фотография (φως / φοτος – свет, γραφω – пишу) означает «светопись». «Нет ничего, что используется фотографической техникой, но всегда одна вещь, и только одна вещь, которая остается: свет. Фотография – письмо света. Свет фотографии остается истиной изображения. Фотографический свет – это не нечто “реалистическое” или “естественное”. Он также не является искусственным. Более того, это свет, который есть само воображение образа, его собственное мышление. Он не проистекает из единого источника, но из двух различий, двойной единичности: объект и видение» [Бодрийар // http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html]. Почти сразу же после изобретения фотографии съемочную камеру стали называть «зеркалом с памятью», указывая на ее отличительное свойство, отличающее ее от других изобразительных средств, – воспроизведение реальности с высокой степенью точности.

Искусство фотографии лежит в основе романа «Мастер Джорджи» (Master Georgie, 1998) английской писательницы Берил Бейнбридж.

Действие в романе начинается с 1846 г. Ливерпульское семейство во главе с молодым хирургом и фотографом Джорджем, жаждущим применения своих сил, отправляются на Крымскую войну. Роман состоит из 6 глав, каждая из которых называется «пластинкой» (plate), использовавшихся в старых аппаратах. Каждая датирована конкретным годом, с 1846–1854 гг., и каждой дано название, которое, по сути, является заголовком, например, «Девушка перед лицом смерти» (Girl in the presence of death), «Пелена спадает» (A veil lifted), «Превратности войны на водах Европы» (Tug-of-war beside the sweet waters of Europe) и т.д. В каждой главе «делается» фотография, запечатлевающая определенные и значимые моменты в жизни героев. Первые две фотографии сделаны во время «мирной» жизни, а остальные – на пути к эпицентру военных событий. В романе несколько фотографов: Джордж, его молодой помощник Помпи Джонс и военный безымянный фотограф. Задача фотографии в романе, как и ее прямое назначение – зарегистрировать факт существования человека, предмета, и т.д., зафиксировать реальность в том виде, в каком она существует, задержать ускользающее мгновение.

Так, на первой фотографии, сделанной Джорджем в самом начале романа, запечатлена 12-летняя сирота Миртл, прощающаяся с его мертвым отцом – мистером Харди. Позже выяснится, что фото не удалось: изображение на нем так и не проступило, но в том месте, где должны быть глаза Миртл, Помпи Джонс прочертил царапины на черной медной пластинке, что позволяет ему ясно увидеть Миртл. Такова и судьба Миртл: ее прошлое никогда не проступит на свет божий, оно навсегда останется непроявленным (имеется в виду тайна ее рождения, а также семейная тайна: дети Джорджа и Энн, страдавшей бесплодием, – это на самом деле дети Миртл). На второй фотографии Джорджем запечатлена излеченная им и прозревшая благодаря ему обезьяна. В главе третьей, открывающей военную тему, после прогулки к бухте Золотой Рог была сделана общая памятная фотография всего семейства (Джордж, Энни, Беатрис, Поттер и Миртл с детьми). Процесс подготовки к фотографированию был прокомментирован Поттером, свояком Джорджа: «So we lined up, some of us rearranging ourselves in the small hope of minimizing physical defects» [Bainbridge 1999: 92] / «Мы выстроились, и кое-кто задобривал собственное изображение в жалких потугах преодолеть упущения природы» [Бейнбридж 2001: 93]. Это будет их последняя семейная фотография. В главе четвертой, после представления, устроенного для солдат, концертная группа позировала перед фотографом. Джордж помогал фотографировать, а доктор Поттер, глядя на всё это, продолжал философствовать: «…it was a case of securing the shadow ere the substance faded, meaning, he gloomily prophesied, that it

© Т.А.Полуэктова, 2009

was likely those captured by the camera would shortly be dead» [Bainbridge 1999: 132–133] / «…вот способ сохранения тени по исчезновении материи, имея в виду, как он мрачно пророчил, что иных из схваченных камерой скоро не будет свете» [Бейнбридж 2001:133]. В пятой главе Помпи Джонс выступает в роли фотографа, запечатлевающего (для медицинского колледжа) ранения, «будь то у живых, будь то у мертвых» [Бейнбридж 2001: 159]. В итоге была сделана фотография капеллана, который «стоял недвижно с требником в руке, все обнажили головы; шевелились одни покойники: их пелены хлопали на ветру» [Бейнбридж 2001: 162]. На последней, шестой, пластинке запечатлена группа оставшихся в живых солдат для показа родным с приставленным к ним мертвым Джорджем, которого буквально втолкнули между живыми, и который дополняет общую симметрию, одобренную фотографом и произносящим: «Smile, boys, smile» [Bainbridge 1999:190] / «Улыбаемся, улыбаемся, братцы» [Бейнбридж 2001:189]. Таким образом, фотографию можно определить как вещь, которая позволяет присутствовать отсутствующему (и, соответственно, переводит присутствующее в отсутствующее) посредством механического запечатления сущего на плоскости в форме создаваемых светом дискретных образов (снимков). Последняя фотография, «сделанная» в романе «Мастер Джорджи», убедительно доказывает, что в таком жанре изобразительного искусства, как фотография, факт абсолютной достоверности отсутствует. «Фотография обнаруживает своеобразный парадокс: накрепко соединенная со своим референтом <...> фотография указывает на его отсутствие – она репрезентирует то, чего уже нет. Этим она репрезентирует и само нерепрезентируемое: несоответствие референта своему образу, что в каком-то смысле и объективируется ею» [Петровская 2002:138].

Еще один пример специфики фотокадра. Утомившийся доктор Поттер, «стоя перед аппаратом, устремив глаза на этот ряд мумий, которых вот-вот предадут слякоти» [Бейнбридж 2001: 163], видит галлюцинации в образе жены Беатрис, мило улыбающейся и разговаривающей с ним голосом, «как вот у матери, утешающей ребенка» [там же]. Именно в этот момент Помпи Джонс установил свою треногу и запечатлел процесс похорон. В следующей главе Помпи, рассматривая сделанный им снимок, видит «в левом углу легкое помутнение, но почти незаметное…, и понемногу приняло образ женщины» [Бейнбридж 2001: 179], которая «подняла руку, то ли махала, то ли подзывала кого-то» [Бейнбридж 2001: 180]. Видимо, тоска Поттера по Беатрис и вызвала эту галлюцинацию, которая буквально запечатлелась на снимке. Известно, что фотографический аппарат имеет свойство запечатлевать образы, которые недоступны человеческому глазу.

Джордж – фотограф (кроме врача), и поэтому он стоит позади фотографического аппарата, фиксируя события реальности и лишь молчаливо наблюдая со стороны за происходящим, не высказывая своих мыслей. Доктор Поттер, геолог и философ, размышляет: «There is something of black magic in the photographer's art, in that he stops time» [Bainbridge 1999: 162] / «Что-то есть от черной магии в мастерстве фотографа – он останавливает время» [Бейнбридж 2001:162], а фотография «to hold reality hostage, and yet fails to snap thoughts in the head» [Bainbridge 1999: 162] / «берет реальность в заложники, но мысль в голове она поймать не может» [Бейнбридж 2001: 162]. И продолжает: «A man can be standing there, face expressive of grief, and inside be full of either mirth or lust. The lens is powerless to catch the interior turmoil boiling within the skull, nor can it expose lewd recollections – which is all to the good» [Bainbridge 1999: 162–163] / «Стоит, скажем, человек с печалью на лице, а у самого на уме блуд, или ему весело. Линзы бессильны ухватить вихрь, клубящийся под черепной коробкой, не могут выставить напоказ греховные мечты, что, впрочем, к лучшему» [Бейнбридж 2001:162–163]. Фотография регистрирует только факт существования героев, но их внутренний мир, их тайна остаются неподвластными фотографическому аппарату. Эта общеизвестная трудность в фотографическом искусстве – передача внутренних, духовных черт – проистекает из-за краткости акта фиксации. Их характер определил психолог Н.Жинкин, правда, в применении к импрессионистской живописи. По его словам, импрессионисты стремились «поймать вещь» в ее мгновенных оптических трансформациях, зависящих от изменений освещенности, однако они обманывались, «зачарованные ее первым покровом». Художник-импрессионист, подчеркивает Жинкин, впервые в истории изобразительных искусств, столкнулся с особой, прежде неведомой проблемой: «Ловя мгновения, он видел лишь кадры, но не фильм жизни». В своих полотнах он совлекал «с вещей тонкую пелену их зрительной и только зрительной видимости, кажущуюся поверхность, лишенную конструкции, веса и даже глубины». Иначе говоря, стремление к передаче мгновенных фаз бытия, в конце концов, свелось, по мнению ученого, к воспроизведению внешних, преходящих черт («первого покрова») и обернулось потерей внутренних характеристик предмета («конструкции, веса... глубины») [URL: http://lib.rus.ec/b/110983/read#t6]. Таким образом, фотография видит лишь поверхность, внешнюю сторону.

Известно широко распространенное сравнение фотографии с речью, т.е. когда фотографический снимок рассматривают в качестве эквивалента слова или предложения, а соединение снимков в определенной последовательности предстает перед нами своеобразным рассказом, стихотворением и т.д. Если зрительно выстроить в последовательный ряд снимки, сделанные в романе «Мастер Джорджи», и попытаться их связать воедино, то получится рассказ со значительными пробелами и незаполненными пустотами. Здесь нужно учитывать, что каждая из фотографий сделана в разное время – в период с 1846–1854 гг., а также дискретность повествования. Временные промежутки, существующие между главами, Б.Бейнбридж четко не освещены, о событиях, происходивших в это время, мы догадываемся из случайных разговоров персонажей, небрежно брошенных фраз. То есть временная последовательность событий выглядит так: в линию прошлого как

бы вплетается еще одна нить – неосвещенные Б.Бейнбридж события, «произошедшие» между главами. Смотря на все фотографии сразу, достаточно трудно связать их воедино, провести связующую линию от одной к другой.

Задача фотографа – остановить и уловить миг времени – в романе «Мастер Джорджи» выполнена, и читателю остается лишь связать воедино «остановленные мгновения» и, внимательно «всматриваясь», попытаться постичь их глубину, внутреннее содержание.

Искусство фотографии завоевало достаточно прочное место среди других видов искусств. В настоящее время все безоговорочно признают фотографию полноправным искусством. Сейчас фотографа можно назвать художником в отличие от времени Дагера, когда фотограф был скорее изобретателем. Именно последний этап в истории развития фотографии отражен в роман Б.Бейнбридж «Мастер Джорджи». В основе композиции, а также в основе всего романа лежат фотоснимки, сделанные в каждой главе, и запечатлевающие определенные, наиболее важные, моменты в жизни героев. Наиболее показательными в этом плане являются первая и последняя фотографии. Именно смерть отца Джорджа – мистера Харди – повлекла за собой жизненные перемены не только в жизни самого Джорджа, но и оказала значительное влияние на судьбу Миртл и уличного мальчишки Помпи Джонса, которые оказались связанными общей тайной. Когда умер отец, Джордж запечатлел момент прощания Миртл с ним, а последний фотоснимок, на котором запечатлен улыбающийся, но мертвый, Джордж как бы опускает завесу над дальнейшими судьбами героев. Как видим, фотография в романе имплицитно содержит эстетический потенциал актуализации игры присутствия/отсутствия.

Внутренний мир героев романа так и остался для нас, неразгаданным и недосказанным, несмотря на то, что мы «следили» за их судьбой в течение восьми лет. На фотоснимках мы видим лишь их внешний облик, потому что фотографический аппарат бессилен проникнуть и, соответственно, отразить их внутреннюю сущность, т.к. фотокадр содержит в себе единственно то, что физически существует в действительном мире.

Представленные фото в романе разнородны по своей сути, вследствие того, что сделаны они в разные промежутки времени, с 1846–1854 гг. И отсюда их дискретность и фрагментарность.

Каждая глава в итоге превращается в конкретную фотографию с конкретным изображением. Совокупность всех «сделанных» в романе фотоснимков и составляет структуру всего романа.

Таким образом, фотография в романе Б.Бейнбридж «Мастер Джорджи» рассматривается не только на содержательном уровне, но и лежит в основе уровня структурного.

Список литературы

Бейнбридж Б. Мастер Джорджи: роман / пер. с англ. Е.Суриц. М.: Иностранка: Б. С. Г. Пресс, 2001.

Бодрийар Ж. Фотография, или письмо света // http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html.

Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002.

Bainbridge B. Master Georgie. Publisher: Thorndike Press, 1999.

URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/.

URL: http://lib.rus.ec/b/110983/read#t6.

В.В.Котлярова (Челябинск)

ФИЛОСОФИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ДРАМАТУРГИИ США XX В.

История развития мировой художественной мысли XX в. – это процесс неустанных философско-эстетических исканий, целью которых является стремление обрести Истину в искусстве, представить её во всех ипостасях посредством оригинального мышления творца. При этом следует учитывать одну из мудрых мыслей Нобелевской речи Альфреда Камю – «Истина загадочна, она вечно ускользает от постижения, её необходимо завоёвывать вновь и вновь» [Камю 1990: 361].

На этом сложном пути «завоевания» Истины в XX в. возникло немало философских концепций, течений, направлений, лидирующее положение среди которых в зарубежном художественном творчестве принадлежит философии экзистенциализма.

С эпохи Серена Кьеркегора, который, как известно, ввёл в научный обиход понятие «экзистенции»-«существования», в котором он видел синтез конечного и бесконечного, временного и вечного, многие западные мыслители и художники, исследуя проблему бытия, открывали её вслед за датским философом в сущности субъекта. «Субъект – вот Истина», – полагали они. Сколько личностей, столько и истин. Истина – это тайна каждого из индивидуумов. Стремясь проникнуть в эту тайну индивидуального бытия, С.Кьеркегор, как известно, создал свою «субъективную», «качественную» диалектику, согласно которой человек обречён на драматическое состояние отторжения от своей неповторимой сущности. Этим обусловлены преобладающие в его психологической сфере состояния тревоги, отчаяния, страха перед лицом смерти. Исследуя глубинную природу этих состояний, С.Кьеркегор в своих известных работах «Страх и трепет» (1843), «Понятие страха» (1844), «Болезнь к смерти» (1849) создал трагическую концепцию «подлинного существа» человека, согласно которой только страх смерти способен раскрыть то «внутреннее ядро» личности, которое невозможно обнаружить другими путями и средствами. Так раскрывается иррациональная экзистенция человека.

Впоследствии немецкие мыслители XX в. Мартин Хайдеггер и Карл Ясперс, развивая целостную философскую теорию экзистенциализма, в центр своей интеллектуальной Вселенной поставили одинокую страдающую Личность. «Это – человек, прежде всего отчуждённый от окружающей реальности,

© В.В.Котлярова, 2009

от социума, природы и миропорядка, непрестанно ищущий смысл своего существования или вовсе его отрицающий, пребывающий в состоянии перманентного выбора, свободный не только от стереотипов своей среды, но и от «традиционалистской связанности» и религиозных верований» [Хализев 2000: 38]. Свою экзистенцию человек ощущает наиболее остро лишь тогда, когда теряет все связи с обществом, все свои социальные определения и функции, когда оказывается в «пограничной ситуации». Самый яркий и полный вид такой ситуации был предсказан Сереном Кьеркегором. Это – ситуация перед лицом смерти. Данное трагическое экзистенциальное мышление оказалось наиболее востребованным в сложном полном социально-исторических потрясений и катаклизмов XX в.

Подлинным провозвестником философии экзистенциализма XX в. является Ф.М.Достоевский как создатель концепций «подполья» и «подпольного героя» (повесть «Записки из подполья»), теории Родиона Раскольникова (роман «Преступление и наказание») и скептических умопостроений Ивана Карамазова (роман «Братья Карамазовы»).

Экзистенциализм станет самой глубокой и лидирующей философской тенденцией мирового литературного процесса новейшего времени. Разработка проблем драматического одиночества человека во враждебном мире; отчуждения личности и социума; внешнего и внутреннего конфликтов, порождающих «пограничную ситуацию»; становится главенствующей в большинстве произведений западной художественной культуры. В контексте философско-эстетического осмысления данных проблем необычайную актуальность приобрело понятие экзистенции как индивидуальной свободы выбора личности. «Я выбираю значит существую», – заявлял Карл Ясперс, декларируя один из основных постулатов философии экзистенциализма. Впоследствии, творчески развивая концепции К.Ясперса и М.Хайдеггера, Жан-Поль Сартр, создавая свой «фундаментальный проект» личности, в работах «Бытие и Ничто», «Экзистенциализм – это гуманизм» особо выделял категорию выбора как своеобразный нравственно-психологический базис человеческого бытия. Для всех современных модификаций данной философии характерно признание тезиса о том, что исходной точкой всякого знания является анализ конкретного бытия личности. Экзистенция всегда предшествует эссенции: существование предшествует сущности. Таким образом, человек появляется на свет, существует, мыслит, чувствует и лишь потом определяет сам себя, делает свой выбор. Так он утверждает свою сущность, стремясь к своей индивидуальной цели. Из этого следует, что существовать, быть – значит «создавать себя, выбирать себя среди не поддающихся учёту форм и содержаний».

В истории развития мировой художественной мысли проблема выбора – одна из коренных и ведущих. Она имеет, преимущественно, три ипостаси: социальную, нравственно-психологическую, философскую. Часто духовные искания героев русской и зарубежной литературы включают в себя все аспекты данной проблемы и, подчас, обнаруживают свойства экзистенциального сознания. Это Гамлет у В.Шекспира и Чайльд-Гарольд у Д.Г.Байрона; Онегин, Сильвио у А.С.Пушкина и Демон у М.Ю.Лермонтова; Жюльен Сорель у Стендаля и Андрей Балконский, Пьер Безухов, Отец Сергий у Льва Толстого. Писатели США XX в. – Т.Драйзер, Э.Хемингуэй, У.Фолкнер, Д.Стейнбек, Д.Дос-Пассос, Д.Апдайк, К.Вонненгут, Д.Барт, У.Стайрон, Т.Моррисон и многие другие в своих лучших произведениях неоднократно обращались к проблеме выбора в её экзистенциалистском ракурсе.

Американская драматургия XX в., начиная с Юджина О`Нила, испытала сильное воздействие философии экзистенциализма, согласно которой «бытие-в-мире» одинокой мятущейся личности – это процесс постижения себя, погружения в своё «Я», прозрение в «пограничной ситуации». Для крупнейших драматургов США – Юджина О`Нила, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби актуально суждение Джона Апдайка: «Правда искусства – в страдании, которое таится в нём… Жемчужина создаётся лишь в момент смертоносной агонии моллюска, когда он терпит невыносимые мучения и страдания» [Апдайк 2002]. Исходя из этого, девиз всей реалистической американской литературы XX века – «Писать о том, что больно». Пропущенный через призму писательского экзистенциального сознания он приобретает глубокий философско-психологический смысл.

Страдающие герои Юджина О`Нила – основоположника национальной социально-психологической драмы США XX в. – начиная с первых «морских» пьес 1910-х гг. и кончая поздними трагедиями («Продавец льда грядёт»,1939; «Долгое путешествие в ночь», 1941; «Луна для пасынков судьбы», 1943) – это воплощение горечи и боли несостоявшихся надежд, утраченных иллюзий, разбитых сердец. Вслед за экзистенциалистами-теоретиками драматург проводит художественное исследование субъективного мира личности в контексте осмысления проблемы выбора между добром и злом, честью и бесчестием, жизнью и смертью. Экзистенциалистские идеи органично входят в художественное сознание Юджина О`Нила в связи с его критическим мировосприятием. В 1921 г. писатель охарактеризовал всё американское общество как «трагедию, самую потрясающую из всех написанных и ненаписанных» [О`Нил 1982: 32]. Доказательством этого убеждения стал весь его великий театр, в котором впервые в драматургии США была представлена глубокая реалистическая разработка всех злободневных социальных проблем, зазвучали «проклятые вопросы» современности, вышли на подмостки страдающие герои – жертвы мира «безобразия и зла». В философско-психологическом ракурсе его драматургии необычайно ярко выражены экзистенциалистские умонастроения, которым подвержены несчастные «пасынки судьбы», оказавшиеся в «пограничной ситуации». Это – матросы парохода «Гленкерн», персонажи пьес 1920-х гг.: кочегар Янк («Волосатая обезьяна»), Элла и Джим («Крылья даны всем детям человеческим»), Абби и Эбин («Страсти под вяза-

ми»). В художественном дискурсе данных произведений в блистательную палитру реалистического письма оригинально вплетаются приёмы и средства символизма и экспрессионизма, натурализма и модернизма. При этом наиболее углублённо и тонко Юджин О`Нил работает как художник-психолог, стремясь постичь «тайну» человеческой души во всей её многогранности и многосложности. Экзистенциалистская установка на выявление внутреннего ядра личности в экстремальной жизненной ситуации позволяет драматургу рассмотреть проблему существования как в философско-психологическом, так и социально-критическом планах.

Создавая свои поздние пьесы-трагедии – «Продавец льда грядёт» (1939), «Долгое путешествие в ночь» (1941), «Луна для пасынков судьбы» (1943), – Ю.О`Нил наиболее полно и убедительно развивает экзистенциалистские мотивы и тенденции. Каждое из этих произведений – своеобразная трагическая философская притча. Здесь в «пограничной ситуации» оказывается не только отдельно взятая личность, но и весь мир, утративший духовные ориентиры бытия. Распад семьи Тайронов – это «долгое путешествие в ночь» самой американской цивилизации, предавшей забвению вечные непреходящие ценности. Жизнь без бога в душе, отсутствие высшей веры и благодати, когда «небеса пусты», способны привести человека к нравственной катастрофе, а социум забалансировать на грани Апокалипсиса. Весь трагический театр Юджина О`Нила, испытавший сильное воздействие философии экзистенциализма, – мудрое и гуманное предостережение всему человечеству. Создавая свой художественный мир, драматург стремится не только в критико-аналитическом ключе представить его мрачную экзистенцию, но и выявить потенциальные возможности стоицизма, духовного ренессанса, напомнить, что «крылья даны всем детям человеческим».

«О`Нил дал жизнь американскому театру и умер для него», – писал один из наиболее талантливых и прославленных преемников великого драматурга Теннесси Уильямс. Творчески воспринимая о`ниловскую и ибсено-чеховскую традиции, он создал уникальный «новый пластический театр», в поэтике которого причудливо сочетаются и переплетаются все основные философско-эстетические течения XX в.

Для психологически утонченных и сложных героев «нового пластического театра» Теннесси Уильямса характерен поиск истины в экзистенциалистском ключе. Уже в первой пьесе «Стеклянный зверинец» (1944) писатель мастерски создал атмосферу драматического отчуждения и одиночества членов семьи Уингфилдов – эскейпистов, предпочитающих решать проблему выбора между видимостью и сущностью, иллюзией и действительностью в пользу романтической мечты о прекрасном и недостижимом. По-экзистенциалистски углубляясь в себя, исследуя «тайники» своей души и своих переживаний, они создают и признают лишь собственную этику. Мир внешний, «грубость» жизни для них не существует, для них самоценно лишь «бытие – в – себе».

Экзистенциалистские мотивы пронизывают почти все пьесы Теннесси Уильямса конца 1940–1960-х годов: «Трамвай “Желание”» (1947), «Лето и дым» (1948), «Орфей спускается в ад» (1957), Неожиданно прошлым летом» (1958), «Сладкоголосая птица юности» (1959), «Ночь игуаны» (1962), «Молочные реки здесь пересохли» (1964). Эти драмы отличаются широтой национальной и общечеловеческой проблематики, неоднородностью и многозначностью конфликта, который в своём философско-психологическом аспекте вбирает в себя и художественно воплощает экзистенциалистские категории «свободы», «выбора», «пограничной ситуации», «трагического жеста». Так, лишь в «пограничной ситуации» освобождается от романтических иллюзий и грёз, постигает безжалостную грубость бытия утонченно прекрасная Бланш Дюбуа («Трамвай “Желание”»); экзистенциалистскую свободу выбора как своеобразный бунт против ханжеских жизненных стереотипов реализуют Альма («Лето и дым») и Лоренс Шеннон («Ночь игуаны»); в «аду» расистского американского Юга расцветает любовь «Орфея»-Вэла Зевьера и «Эвридики»-Лейди Торренс, ставшая их «трагическим жестом» на краю фатальной бездны. По-экзистенциалистски одинока бунтующая аристократка Кэрол Катрир («Орфей спускается в ад») и глубоко несчастны жертвы эпохи маккартизма с их настроениями безысходности и отчаяния («Молочные реки здесь пересохли»). Вся философско-психологическая разработка характеров героев в «новом пластическом театре» Теннесси Уильямса основана на новаторской системе взаимодействия искусств – литературы, музыки, живописи, танца, кинематографа; тонком поэтическом художественном синтезе разных стилей XX в.

Философской насыщенностью художественного мышления отличается интеллектуальный театр выдающегося современного драматурга США Эдварда Олби. Его дебютная пьеса «История в зоопарке» (1958) почти единодушно была воспринята критикой как явление американского варианта «театра абсурда». Знаменитый театровед Мартин Эсслин провозгласил Эдварда Олби талантливым последователем Сэмюэля Беккета и Эжена Ионеско, восприемником открытий французской антидрамы. Отчасти подобное утверждение справедливо, поскольку пропитывающая французский «театр абсурда» философия экзистенциализма отчётливо обнаруживается в художественном дискурсе драматургии Э.Олби. Это тотальное одиночество и «трагический жест»-самоубийство бродяги Джерри («История в зоопарке»); эстетическое воплощение формулы Альбера Камю «Мир – человек = Абсурд» в пьесах 1950–1960-х гг. («Песочница», «Американская мечта», «Крошка Алиса», «Ящик» и «Цитаты из Мао-Дзе-Дуна»); экзистенциалистская концепция трагического бытия личности, недостижимости духовного взаимопонимания и счастья, развёрнутая в драмах «Кто боится Вирджинии Вулф» (1962), «Всё кончено» (1971), «Леди из Дюбюка» (1980); экстравагантное воплощение «пограничной ситуации» в философской притче «Три высокие женщины» (1991).

Театр Эдварда Олби, как и французская антидрама, – это поиск Вечного в недрах обыденного. Декларируя свой девиз: «Необычное. Невероятное. Неожиданное» – вот природа театра, драматург не отрицал реалистического изображения действительности, но подчёркивал необходимость обновления традиционной поэтики, экспериментируя с разными стилевыми системами от символизма и натурализма до постмодернизма конца XX – начала XXI вв.

Создавая свой метаязык, устремляясь в будущее театрального искусства, Э.Олби в художественном дискурсе всех вышеназванных пьес творчески использовал приёмы и средства европейского «театра абсурда» с целью реалистической разработки целого комплекса социально-психологических и философских проблем. Солидаризируясь с Эженом Ионеско, заявлявшим, что «театр – это череда состояний и ситуаций с нарастающей смысловой нагрузкой» [Ионеско 1997: 155], Эдвард Олби, тем не менее, не является «абсурдистом» на американской сцене. Его интеллектуальная драма, развивая экзистенциалистские мотивы и впитывая новейшие авангардистские достижения, – оригинальное явление реализма XX в. с его исследовательским гуманистическим мировосприятием. «Я не пишу успокоительных пьес», – неоднократно в своих интервью заявлял драматург.

Его резкий социальный критицизм, порождая экзистенциалистские бунтарские умонастроения, когда мир предстаёт как царство хаоса и абсурда, не предполагает «happy end». В своём экспериментальном театре он искусно развивает классическую ибсено-чеховскую традицию, используя приём открытого финала во имя глубокого раздумья и поиска истины как в окружающем мире, так и в себе.

Идущие вслед за Э.Олби современные драматурги-экспериментаторы, реализуя приёмы гротеска, фантастики, парадокса, абсурда как ключ к «шифру» бытия XX в., сделали философию экзистенциализма основой своего мировосприятия. В театре Д.Гелбера, А.Копита, Д.Ричардсона, К.Брауна, Ж.-К.Ван-Итали, Р.Формена, Ли Брюера, Д.Мэмета, Л.Уилсона психологическая многосложность реалистической драматургии подменяется изображением однородного состояния души, где, по М.Хайдеггеру, преобладают страх, отчаяние, забота, напряжённое ожидание.

Таким образом, драматургия США XX в. развивалась и совершенствовалась в недрах культурологической парадигмы, для которой характерны философский плюрализм и эстетический синтез традиционного и экспериментального. Гуманистические устремления художественной мысли Юджина О`Нила, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби сочетаются с экзистенциалистскими размышлениями о фатальности и непреодолимости зла. Своим несчастливым героям драматурги-философы вслед за Карлом Ясперсом дают единственное утешение: понять неизбежность этого зла, презреть его, сделать свой выбор между покорным смирением и гордым презрением. Сущность современного театрального искусства, по их мнению, не в эффектно-гламурной развлекательности, а в том, «чтобы помочь, хотя бы на миг, ярче воссиять истине, вечно преследуемой истине», которую, как мудро заметил Альбер Камю, «каждый из творцов-тружеников своими страданиями и радостями возвышает для всех нас» [Камю 1990: 376].

Список литературы

Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. М., 1994.

Апдайк Д. Интервью // Иностранная литература. 2002. №6.

Великовский С.И. В поисках утраченного смысла: Очерки лит. трагического гуманизма во Франции. М., 1979.

Великовский С.И. Грани «несчастного сознания»: Театр, проза, философия, эстетика Альбера Камю. М., 1973.

Долгов К.М. От Кьеркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. М., 1990.

Ионеско Э. Между жизнью и сновидением // Иностранная литература, 1997. № 10.

Камю А. Бунтующий человек. М., 1990.

Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.

О`Нил Ю. Пьесы: в 2 т. М., 1971.

О`Нил Ю. О трагедии // Писатели США о литературе. М., 1982. Т.2

Пассмор Д. Сто лет философии. М., 1998

Уильямс Т. Пьесы. М., 1999.

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000.

Albee E. The zoo story; The American Dream; Who is afraid of Virginia Wolf? The Death of Bessie Smith and other plays. N.Y., 1990.

Albee E. Three tall woman. N.Y., 1995.

Н.Г.Кондрахина (Москва)

ЗОРА НИЛ ХЕРСТОН: НА ГРАНИЦЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА И АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

«Открытие» примитива как специфической, инаковой системы эстетического выражения происходит на рубеже XIX–XX вв. на фоне острой жажды обновления в европейском искусстве. Художественный модернизм, подчеркивает Роберт Мартин Адамс в статье «Каким был модернизм?», охотно заимствует материал, которым его снабжают антропология и этнология, при этом радикально трансформируя стиль оформления и подачи этого материала, за счет его реконтектуализации: «Новый примитивизм обращается к более далекому прошлому и по-новому использует его. Модернистов интригует не античное, классическое, «отшлифованное» наследие, а примитивный, варварский, таинственный архаический мир. Очевидно, что они позаимствовали многое у ученых, таких, как, например … «Кембриджская школа антропологов», возглавляемая Фрейзером» [Adams 1978: 21].

Этнология и антропология начала XX в. описывает жизнь примитива как социокультурную и дис-

© Н.Г.Кондрахина, 2009

курсную формацию, качественно инаковую, но в то же время равноправную, параллельную и необходимую современной, европейской. Это дает новый импульс этнолингвистическим исследованиям, ориентированным на запись и анализ устных текстов на «примитивных» языках. Эта далеко не новая сфера деятельности получает в начале XX в. новое наполнение. Среди наиболее известных представителей этого направления – Франц Боас (1858–1942), основатель школы американской этнолигвистики, лингвист, антрополог, этнограф, заметный и влиятельный в свое время общественный деятель.

Конечной целью науки о человеке Боас считал построение единой истории всех народов, основанной на конкретном исследовании каждого отдельного народа, исходя из той предпосылки, что каждая культура имеет собственный уникальный путь развития. К поискам «духа» этноса Боас предлагал подходить не умозрительно, а индуктивно, путем полевых исследований, записи, изучения и сравнения текстов, использования местных жителей в качестве непосредственных информантов и выхода на этой и только на этой основе к обобщениям, новым методам и концепциям.

Научный авторитет Боаса был необычайно высок, что позволило ему основать целую научную школу. К числу его учениц принадлежала афро-американская писательница Зора Нил Херстон (1891–1959), которая под его руководством училась в аспирантуре на кафедре антропологии при Колумбийском университете и с 1926 по 1935 гг. принимала участие в научных экспедициях. З.Н.Херстон обращается к изучению и сбору негритянского фольклора, который для нее стал выражением боасовского понятия «духа», культурного своеобразия и самобытности чернокожей расы. Фольклор для Херстон – это форма бытия общины и особая форма бытования речи, которые находятся в неразрывной связи. Как ученый и писатель она размышляет над тем, как ей передать на бумаге, в форме письменного текста устную коммуникацию, которая составляет основу существования южного негритянского социума.

Этот богатейший пласт устного творчества был почти неизвестен широкому кругу американских интеллектуалов. Хотя Американское Фольклорное Общество (American Folklore Society) было основано еще в 1888 г., в 1920-х гг. изучение афро-американского фольклора еще не носило систематического характера. Кроме того, возможность заниматься сбором и изучением южного негритянского фольклора имели преимущественно представители белой расы, но не сами афро-американцы, что также сказывалось на результатах исследований. Наиболее известными были исследования «Негр и его песни» (*The Negro and His Songs,* 1925) Г.Джонсона и «Негритянские повседневные песни» (*Negro Workaday Songs*, 1926) Г.Одума. Огромной популярностью пользовались «Сказки дядюшки Римуса» (1880), созданные Дж.Ч.Харрисом на основе южного негритянского фольклора. Однако подобные обращения белого человека к устному творчеству афро-американцев *a priori* не могли быть в полной мере адекватны – это оставалось взглядом аутсайдера, человека, не принадлежащего к южной черной общине. Зачастую в подобных сборниках читатель знакомился не с самим фольклором, а с его интерпретацией, истолкованием белым человеком, не сумевшим понять его суть, значение, подтекст. В художественных произведениях афро-американский фольклор использовался как обрамление, фон для повествования о старом Юге и для создания стереотипного образа счастливого негра, безоблачно существовавшего на Юге до отмены рабства и начала гражданской войны. Кроме того, белый человек, пожалуй, не способен передать все особенности и тонкости речи афро-американца. По поводу «Сказок дядюшки Римуса» исследователь негритянского фольклора Артур Х.Фозет замечает: «Маловероятно, что негры когда-либо использовали тот язык, на котором говорят персонажи произведений Дж.Ч.Харриса» [Fauset 1925: 239].

В свете всего вышесказанного не удивительно, что в начале XX в. бытовало устойчивое убеждение, что годы рабства полностью истощили творческие возможности чернокожего этноса. В противовес этому, З.Н.Херстон полагала, что богатейший культурный пласт, каковым являлся фольклор негритянского сообщества, – это как раз «доказательство психического здоровья» [Hemenway 1977: 51] народа, обладающего глубоко своеобычным мировосприятием и психо-эмоциональным строем. Зора Нил Херстон стала первой афро-американской писательницей, которая всем своим литературным творчеством – рассказами («Итонвилльская антология» / *Eatonville Anthology*, 1926), романами («Они видели Бога своими глазами» / *Their Eyes Were Watching God*, 1937) и этнографическими работами «Мулы и люди» / *Mules and Men*, 1935) – знакомила и приобщала широкую американскую аудиторию к фольклору, самобытному пласту устного творчества негритянской южной общины. Художественный поиск Зоры Нил Херстон включает элементы литературного эксперимента и этнологической научной рефлексии.

Неотъемлемой составляющей и залогом успешного антропологического и этнологического исследования считалось и считается умение быть одновременно и внутри, и вне анализируемого сообщества, сочетание опыта «включенности» в его жизнь с навыками наблюдателя-систематизатора. Обоими этими качествами обладала Зора Нил Херстон, поэтому ее этнографический проект по сбору негритянского фольклора был «обречен на успех». Его результатом стали сборники «Мулы и люди» и «Скажи моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938), которые содержали богатый материал: истории, описания ритуалов, легенды, выдумки, фрагменты песен, магические заклинания, поговорки и так далее.

Фольклор – не просто набор текстов, мелодий или верований, а особая система мировосприятия, особая форма языковой коммуникации между людьми, коллективная память социума, которая передается от поколения к поколению посредством устного слова. Через фольклор афро-американцы ощущают свою сопричастность друг другу и сопринадлежность к единой общине. Недостаточно, на-

пример, только знать или записать слова песни, надо уметь ее аутентично исполнять. Фольклор должно не слушать, а чувствовать, не мыслить, а сопереживать, не анализировать, а раствориться в нем, приобщить свое «Я» к этому органическому социуму. Белый человек, утверждала Херстон [Hemenway 1977: 77], не способен на подобную ритуальную сопричастность, он остается всегда чужаком, аутсайдером, которому афро-американец не доверит самое сокровенное. Белый не может уловить и передать мимику, жест, настроение чернокожего рассказчика, так как тот не откроется ему, не будет с ним также естественен, как в кругу своих. Ему не расскажут предысторию, он не узнает скрытый подтекст, тайный смысл истории или предания.

Уникальность положения Херстон как исследователя и собирателя фольклора связана с тем, что она вернулась в Итонвилль, в общину, где она предполагает вновь стать своей, с которой должна была «восстановить» общий язык. Херстон очень интересно обыгрывает эту ситуацию в своих воспоминаниях о начале этнографического исследования: «Первые шесть месяцев разочаровали меня. Как я позже обнаружила, это случилось не потому, что у меня не было таланта и способностей к исследовательской работе, но потому, что у меня был неправильный подход. Лоск Барнард Колледжа[1] был все еще на мне…. Я знала, где искать материал, но когда я обращалась к людям, они слышали в моей речи акцент выпускницы Барнард Колледжа: “Простите за беспокойство, но не знаете ли вы каких-нибудь фольклорных истории или песен?” Мужчины и женщины, которые владели настоящими сокровищницами фольклора, который они впитали с молоком матери, недоуменно смотрели на меня и отрицательно качали головой» [Hurston 1995: 687]. Она говорила языком белого человека, чужака, поэтому ей не только не рассказывали ничего интересного, с ней вообще не разговаривали. Чтобы найти общий язык со своими соплеменниками, Херстон фактически должна была заново «научиться» говорить – говорить так, как они, чтобы стать одной из них, «своей» в ее родном социуме.

Писательница интересно передает свою внутреннюю трансформацию, своего рода символическое возвращение к примитиву во введении к этнографическому сборнику «Мулы и люди»: «Фольклор не так легко собирать, как это может показаться. Лучший материал там, где влияние внешнего мира сведено к минимуму. Кроме того, эти люди, по большей части бедны и очень застенчивы. Они неохотно откроют вам то, чем живет их душа. Несмотря на открытое лицо, добродушный смех и кажущуюся уступчивость, чернокожий далеко не всегда идет на контакт. Но, как вы понимаете, мы вежливые люди и не скажем прямо неугодному собеседнику: “Убирайтесь прочь!” Мы улыбаемся и говорим ему или ей то, что хочет услышать белый, поскольку он, практически не зная нас, все равно не осознает, чего лишается» [Hurston 1995: 10].

Во втором и третьем предложении процитированного пассажа Херстон говорит об афроамериканцах с точки зрения человека постороннего им, используя словосочетание «эти люди» и местоимения «они» и, таким образом, дистанцируя себя от тех, о ком он говорит. Но уже через предложение ее позиция меняется. Фраза начинается со слов: «Мы улыбаемся и говорим ему или ей…» Здесь Херстон уже причисляет себя к негритянскому сообществу и противопоставляет и его, и себя (как его часть) белому человеку. При помощи нарочитого смешения местоименных форм Херстон показывает трансформацию повествователя из *постороннего, чужого* в *своего*, без чего, как она сама считала, этнологический проект обречен на неудачу. Уже обогащенная опытом Итонвилля, в каждой следующей изучаемой общине для того, чтобы стать слушателем фольклора, она снова и снова должна была доказывать, что она принадлежит этому сообществу, что она здесь «свой человек».

Южный фольклор никогда не знал письменного слова и передавался из поколения в поколение именно в устной диалектной форме, все своеобразие и языковую самобытность которой Херстон, как собиратель и как писатель, стремится передать в письменной тексте как можно полнее. Язык фольклора как культурное наследие афро-американца содержит в себе, с ее точки зрения, особый коммуникативный потенциал, который утрачен культурой белого человека. Херстон сравнивала фольклорную речь с иероглифами – в отличие от стандартного английского, она обладает особой красочностью, конкретностью и особым артистизмом. Речь чернокожего – очень живая, гибкая, движима «волей приукрасить» [Hurston 1934: 39]. Ее носитель находится в постоянном творческом процессе создания новых слов или выражений. Как точно заключает современная исследовательница Сюзанна Павловска, Херстон «интересовало не столько содержание фольклорных историй, столько то, как они излагаются, так как именно в этом заключена их афроамериканскость» [Pavlovska 2000: 88], иначе говоря, – то, что определяет самобытность искусства ее народа.

Своего рода обобщением всего вышесказанного стала фраза самой Херстон из письма 1934 г. к Карлу Ван-Вехтену, написанному в пору подготовки к публикации сборника «Мулы и люди»: «Для того чтобы сборник стал полноценным, он должен быть составлен людьми, способными не только чувствовать материал, но и смотреть на него объективно. Для того чтобы чувствовать его и оценить нюансы, необходимо принадлежать к группе. Для того чтобы смотреть на [материал] объективно, необходимо получить огромную подготовку, которая подразумевает умение анализировать, объективно оценивать свой предмет» [Цит. по: Hemenway 1977: 207].

На протяжении всего сборника Херстон остается верна выбранному ракурсу, балансируя на грани свой – чужой, внутри – снаружи, субъективное – объективное, переживаемое – анализируемое.

Херстон как этнолог-антрополог прибегает к средствам художественной выразительности, стремясь передать устный дискурс южного сообщества, процесс его социокоммуникативной деятельности, бытие общины. Дар рассказчицы она сочетает с по-

знавательными установками ученого, причем ученого, осознанно восстающего против традиций позитивистского объективизма. Новаторство ее художественной прозы не случайно и сегодня является предметом активного интереса.

---

[1]Высшее учебное заведение, которое Херстон закончила в 1927 г.

Список литературы

Adams R.M. What Was Modernism? // Hudson Review. Spring 1978. V.XXXI. №. 1.

Fauset A.H. American Negro Folklore Literature// The New Negro / ed. by Alan Lock. N.Y.: Albert & Charles Boni, 1925.

Hemenway R.E. Zora Neale Hurston. A Literary Biography. Urbana, Chicago & L.: University of Illinois Press, 1977.

Hurston Z.N. Characteristics of Negro Expression // Negro: an Anthology / ed. by Nancy Cunard. L.: Wishart, 1934. P. 39–46.

Hurston Z.N. Folklore, Memoirs, and Other Writings. N.Y.: The Library of America, 1995.

Pavlovska S. Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway and Zora Neale Hurston. N.Y. & L.: Garland Publishing Inc., 2000.

А.Е.Шестакова, Н.С.Бочкарева (Пермь)

МОТИВ СНА В РОМАНЕ А.МЕРДОК «СОН БРУНО»

Опубликованный в 1968 г. роман «Сон Бруно» Питер Конради называет «самой откровенной попыткой размышления по поводу Эроса в философии платонизма, которую когда-либо предпринимала Мердок» [Conradi 2001: 122]. Мотив сна имеет в нем несколько противоположных друг другу значений, в чем проявляется принцип игры – «один из важнейших формообразующих факторов романов Айрис Мердок, реализующий идейно-философский замысел писателя, определяющий своеобразие ее романного творчества в целом» [Осипенко 2004: 6].

Слово «сон» (англ. «dream») вынесено в заглавие романа. Это, во-первых, метафора смерти Бруно. *Смерть есть сон* – ключевое архетипическое представление: «Сон – обычная метафора смерти в христианстве <...> В целом можно говорить, что христианство относится ко сну и сновидению отрицательно <...> То мистическое, что от Бога, строго кодифицировано семиотически – в молитве, ритуале, посте, службе и т.д. <...> Сновидение же есть нечто совершенно противоположное Откровению. Оно неконтролируемо и потому оно совершенно очевидно от дьявола» [Руднев 1993]. Бруно снится, что он приговорен к смерти: «Три часа ночи, страшный омут ночи (the terrible slough of the night time). Бруно спал *(*Bruno *had been dreaming)*. Ему снилось *(*He *dreamt)*, что он убил (had murdered) кого-то, женщину, но не мог вспомнить, кто она, он зарыл (had buried) ее в саду перед домом в Туикенеме, где провел детство. Прохожие останавливались, смотрели туда, где зарыто тело, показывали на это место пальцами, и Бруно с ужасом заметил, что очертания тела ясно проступают на земле красноватым мерцающим абрисом. Потом был суд, и судья, которым оказался Майлз, приговорил его к смерти (to death)» (p.96; с.78).

Проснувшись, герой понимает, что, в сущности, так оно все и есть: он приговорен к смерти. Бруно пытается представить себе смерть, понимая, что это что-то ужасное и что это очень сложно представить. Он считает, что должен попытаться обмануть самого себя, уйти от осознания того, что ему предстоит, как его сын Майлз отказался признать смерть Парвати. Бруно не хочет принять реальность: «В моем возрасте живешь своими думами, будто во сне (*in a sort of dream*)» (p.125; с.101). Так появляется второе значение сна как «иллюзорного состояния Бруно» [Conradi 2001: 124] и вообще иллюзорности жизни. Оно связано с увлечением А.Мердок восточными религиями: в своей поэтике писательница часто обращается к буддизму.

Идея о том, что *жизнь – это сон*, пришла с Востока, через классический махаянистский буддизм, проникнув в дальневосточные эзотерические учения, прежде всего дао и чань. «Иллюзорность и ничтожность жизни, последовательный отказ от нее – одна из важнейших доктрин классического буддизма. Поэтому если в христианстве сон – метафора смерти, то здесь сон – безусловно, метафора жизни, ее пустоты и иллюзорности» [Руднев 1993]. Майя – понятие древней и средневековой индийской философии – имеет несколько значений. Наиболее известное – иллюзорность всего воспринимаемого мира, скрывающего под видимым многообразием свою истинную сущность (Брахмана) как единственную реальность; космическое духовное начало, безличный абсолют, лежащий в основе всего существующего.

Кроме того, сновидение, говорящее о призрачности, сомнительности жизни, иллюзорности происходящего, – это представление, типичное для барокко (классический пример – драма Кальдерона «Жизнь есть сон»). Поздний Шекспир тоже интерпретировал жизнь как сновидение: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны. И сном окружена вся наша маленькая жизнь» (слова Просперо из «Бури»).

Здесь можно усмотреть параллель с размышлениями Бруно о жизни. Он сравнивает себя с пауком, который является метафорой иллюзорности: «Паук плетет свою паутину, иначе он не может. Я же плету собственное сознание, и оно лишь назойливый болтун, пустослов, который вот-вот онемеет. И все это сон (it's all a *dream*). Явь невыносима. Я прожил жизнь во сне (in a *dream*), просыпаться (to wake up) слишком поздно» (p.304; с.230). Не случайно Бруно увлекается пауками, да и сам он похож на одного из них: «Он похож на одного из своих раздутых, точно жабы, пауков вида *Xisticus* или *Oxyptila*. Огромная голова словно приросла к узкому, продолговатому телу, ныне он лишь хлипкое подобие человека. Не-

© А.Е.Шестакова, Н.С.Бочкарева, 2009

что бессильное, тщедушное, вытянутое, дурно пахнущее» (с.11).

В индийской мифологии паук рассматривается как Майя, вечный ткач паутины иллюзий: «Порой ему грезился Бог (Bruno had had a *dream* about God). Бог висел над ним в виде прекрасного паука *Erisus niger*, слегка покачиваясь на чудесной, почти невидимой золотой нити» (p.301; с.228). Паук, сплетающий паутину, символизирует в романе непрерывное чередование созидающих и разрушительных сил: «Eros and Thanatos: a false pair and a true pair» (p.189) / «Эрос и Танатос столь же несовместимы, сколь и неразделимы» (с.148).

Описывая окружение Бруно, повествователь употребляет словосочетание *паучья вязь орнамента* в отношении покрывала и подчеркивает, что покрывало *индийское*, вызывая ассоциацию с буддизмом и идеей иллюзорности (the thin *Indian* counterpane with its almost *invisible spidery arabesques*) (p.304; с.231). Бутылки в комнате Бруно *запыленные* (the row of champagne bottles getting *dusty* in the corner), обои – *выцветшие* (the *faded* stained wallpaper with the green ivy design), дверная ручка – *тусклая* (the *dull* puckered doorknob). Все это создает атмосферу призрачную, нереальную.

П.Конради видит оригинальность А.Мердок в том, что она сумела соединить идеи Платона и Фрейда. Фрейд утверждал, что люди управляемы энергией сугубо индивидуальной, но в то же время непонятной своему обладателю. А.Мердок уверена, что человек может управлять собой посредством разума. Вслед за Платоном она считает, что человек движим жаждой познания, Эросом, без которого человек – лишь призрак [Conradi 2001: 106]. Теория психоанализа, созданная Фрейдом и развитая Юнгом, в первую очередь обращается к проблеме сна. Сон – идеальный материал для психоанализа, это метод распознавания комплексов, подавляемых эмоций, неприятных воспоминаний из прошлого, проблем. Сны героев в романе Мердок зачастую отражают их нерешенные проблемы. Например, Денби встречается с разными женщинами, причиняя им боль своим несерьезным отношением, при этом он не испытывает угрызений совести. Но «по ночам ему снилось (*in his dreams*), как в огромном пустом зале суда звучит женский голос, перечисляя все его проступки с самого раннего детства» (p. 245; с.188).

С Денби связано и понимание сна как сбывшейся мечты. Эта тема отражена в раннем творчестве Шекспира (например, в пьесе «Сон в летнюю ночь») [см. Дормидонтова 2003]. Границы между реальностью и мечтой для влюбленных как бы не существует: «Обнявшись, с полузакрытыми глазами, мечтательно кружатся в танце (were rotating *dreamily*) Денби и Диана» (p.89; с.73). Пышность обстановки, приглушенный свет – все создает атмосферу сновидения: «The lights were reddish and low. The marble pillars of the ballroom soared into an invisibility of cigarette haze» / «В красноватом приглушенном свете едва различимы сквозь облака сигаретного дыма мраморные колонны…» Со слов Дианы мы узнаем, что действие происходит днем: «Странно думать, что на улице еще день и светит солнце» (p.90; с.74).

В начале романа временные рамки повествования охватывают вечер и ночь, дневные события не описываются. Пространство замкнуто, освещение искусственное, либо отсутствует вообще. Герои романа оказываются отгороженными от внешнего, реального мира: «В комнате с плотно задернутыми шторами царила смоляная тьма (pitch dark), но время можно было узнать по часам с фосфоресцирующими стрелками. Бруно протянул руку, чтобы включить свет, однако лампы рядом не оказалось» (p.96; с.78).

По мере разрешения конфликта временные рамки событий начинают изменяться: чаще действие происходит днем. Герои романа обретают внутреннюю гармонию, поэтому пространство расширяется, «раскрывается», «освещается» (естественным светом). Метафорическим выражением душевного состояния героев в романе являются образы тумана, дождя, моста, радуги. Последние выступают символами найденного «решения», «выхода» из ситуации: «Туман рассеялся, и дождик стал утихать. За спиной у Денби показалось бледное солнце, и он увидел, как в небе над Лондоном нарождается радуга, мостом перекидываясь через Темзу с севера на юг» (p.254; с.195).

Таким образом, мотив сна выполняет важную роль в сюжете романа. Бруно, Майлз, Диана, Аделаида, Уилл живут в иллюзорном мире и отказываются принять реальность. Лиза, Найджел, Парвати, Гвен – реалисты, служащие людям и живущие для людей здесь и сейчас, в настоящем мире. Основой конфликта является внутреннее несогласие героев жить в реальном мире. Этот психологический конфликт выражается на бессознательном уровне – через сны, оговорки. Образ Бруно становится связующим звеном сюжета. Благодаря ему Денби обрел свое счастье – Лизу, Майлз реализовал себя как в личной (наладив отношения с Дианой), так и в профессиональной сфере (как поэт). Аделаида, после долгих лет страданий и жажды любви выходит замуж за Уилла, который ее искренне любит. Смерть Бруно стала той причиной, которая связала героев романа, заставив их измениться и изменить свою жизнь. Его смерть стала началом новой жизни, причем жизни счастливой.

Список литературы

Дормидонтова О. Развитие мотива сновидения в творчестве У.Шекспира на основе сопоставительного анализа пьес «Сон в летнюю ночь» и «Буря» // Русская сопоставительная филология. Казань, 2003. URL: http://www.ksu.ru/fil/kn2/index.php?sod=25.

Мердок А. Сон Бруно / пер. с англ. О.Татариновой и И.Шварца // Мердок А. Сон Бруно. Черный принц: Романы. М.: Радуга, 1992. С.5-236.

Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук, Санкт-Петербург, 2004.

Руднев В.П. Сновидение // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграс, 1997. URL: www.philosophy.ru.

Conradi P. J. The Saint and the Artist. A Study of the Fiction of Iris Murdoch. London: Harper Collins Publishers, 2001.

Murdoch A. Bruno's Dream. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1986.

Е.А.Кузнецова, Н.С.Бочкарева (Пермь)

ЭВОЛЮЦИЯ ГЕРОЯ-РАССКАЗЧИКА В РОМАНАХ ДЖ.КЕРУАКА «БРОДЯГИ ДХАРМЫ» И «БИГ СЮР»

Джек Керуак (1922–1969) известен как один из идеологов и родоначальников движения «разбитого поколения» («the beat generation»), возникшего в американской литературе и культуре в 50-е гг. XX в. В этот период в Сан-Франциско образовалась группа молодых людей – писателей, художников, музыкантов, которые и называли себя битниками. У них не было ни программы, ни манифеста, хотя, аналогом такового некоторые исследователи считают поэму Аллена Гинзберга «Вопль» (1955). Роман Керуака «На Дороге» (1957) стал «евангелием битпоколения».

Большинство исследователей рассматривают творчество Керуака не само по себе, а только в контексте движения битников. Возможно, подход следовало бы изменить, «если бы битничество не охватило так широко американскую молодёжь, не стало "явлением" (У.Фрохок), "состоянием ума" (журнал "Эсквайр")» [Денисова 1985: 133]. Дороти Найнен в рецензии на роман «Бродяги Дхармы» ставит в заслугу автору то, что его проза вобрала в себя типично американские явления прошлого и настоящего: фронтир, «американская мечта», многонациональность [A Library of Literary Criticism. Modern American Literature 1970: 241]. Герои Керуака, американцы середины двадцатого века, предстают перед нами «в таком же разнообразии и полноте, какие мы обнаруживаем у Чосера…» [Feied 1964: 64].

Среди выделяемых Фредериком Фейдом синонимов слова «бродяга» («bum», «hobo», «trump») Керуак чаще всего употребляет первое. Этим словом он называет бродяг Дхармы: Джафи Райдера («the Dharma Bum Number One of them all» – «Бродяга Дхармы номер один из них всех»), бродягу Святой Терезы («a thin old little bum» – «тощий старый бродяжка») и, конечно, героя-рассказчика. «Bum» у Керуака употребляется и в широком смысле, в отношении всех бездомных вообще: «…hike thru lost alleys of Russian sorrow where bums sit head on knees in foggy doorways in the goopy eerie city night…»[1] [Kerouac 2002: 2].

В любом романе, относящемся к «Легенде», мы встречаем отсылки к предыдущим романам, краткие пересказы отдельных эпизодов из прошлого рассказчика, сквозных героев, которых встречали ранее. В романе «Биг Сюр» читаем: «…со времени публикации "Дороги", книги, которая "сделала меня знаменитым"…» [Керуак 2003: 1]. Таким образом, мы можем рассматривать автобиографического героя, от имени которого ведется повествование, как человека, проходящего определённое развитие от романа к роману. Рассмотрим эту эволюцию, сравнивая романы «Бродяги Дхармы», где герой-рассказчик выступает под именем Рэй Смит, и «Биг Сюр», где повествование ведёт Джек Дулуоз. Между описываемыми в романах событиями проходит около пятнадцати лет.

В обеих «легендах» герой повествует о своём прошлом, но временная точка зрения в романах различна. В «Бродягах Дхармы» рассказчик более удалён во времени от себя-героя и дистанция между ними становится ещё больше, так как герой здесь носит другое имя. В тексте присутствуют такие фразы, как «забыл упомянуть», «тогда я думал», «в то время», «такая у меня была поговорка», «тогда я ещё верил» и т.д. Повествователь подчёркивает разницу между собой прежним и собой настоящим, делая замечания в скобках: («я ещё не усвоил тогда», «…чего я не могу сделать как следует даже сейчас»). В «Биг Сюр» временная (и мировоззренческая) дистанция между героем и рассказчиком значительно сокращается. При этом в обоих романах пространственно и психологически повествователь фактически сливается с героем: мы видим происходящее глазами героя, фиксируются мельчайшие оттенки эмоций, впечатления, ощущения, быстро сменяющие друг друга. Повествователь показывает события такими, какими они виделись ему непосредственно тогда, когда происходили.

В самом начале «Бродяг Дхармы» герой с присущим молодости пафосом заявляет: «…на мифологию мне совершенно плевать, на все имена и национальные оттенки буддизма – тоже, а интересует меня лишь первая из четырёх благородных истин Шакьямуни: "Вся жизнь – страдание". И, до некоторой степени, третья: "Подавление страдания возможно достичь"» [Керуак 2006: 16]. Для буддиста «стремление преодолеть страдание в этой и других жизнях – это путь к просветлению» [Сорокина 2004: 176]. Однако Рэй ещё в полной мере не представляет, что это такое. К концу романа он подходит к новому этапу своей жизни, который требует подготовки и зрелости. Он отправляется к «своей» горе, на Пик Опустошения. Место действия сужается, но одновременно Рэй ощущает всё величие и масштабы Вселенной. Снег, ветер, «море облаков» – он как будто пропускает стихию через себя, ощущает её всеми органами чувств.

Роман «Биг Сюр» – это рассказ Джека Дулуоза о постигшем его безумии. Слава и внимание не способны помочь ему обрести себя. Уже в самом начале герой говорит о том, что он не тот, за кого его все принимают. Многие даже не задумываются о том, сколько ему на самом деле сейчас лет. В душе Джека воцарилось полное отчаянье, предчувствие неминуемой катастрофы. Душевный кризис является следствием переживаемых противоречий: желание творить, создавать, созидать – и разрушительные действия, которые он совершает намеренно или не намеренно; жажда обрести покой и домашний уют рядом с матерью и любимым котом – и непреодолимая тяга к движению; потребность в общении – и желание укрыться в хижине в одиночестве; восхищение Коди – и невозможность из-за него быть с любимой. Конфликт, который переживает герой, – онтологический, вечный. Внешний – конфликт ху-

© Е.А.Кузнецова, Н.С.Бочкарева, 2009

дожника с обществом, непонимание. Внутренний – конфликт, порождаемый поисками гармонии, борьбой с искушениями.

Герой-рассказчик в «Бродягах Дхармы» не переживает долгих душевных терзаний. Он занят разговорами, дружескими спорами. Физическое движение для него естественно, оно не мешает движению духа, а иногда даже помогает. Рэй больше находится во внешнем мире, чем наедине с собой, более обращён к другим, чем вовнутрь себя. Джек Дулуоз испытывает на себе истину «жизнь есть страдание», но он следует и своему убеждению, что избавление от страдания возможно. Как творческому человеку, ему необходимо переживать падения и взлёты, амплитуда которых гораздо больше, чем может выдержать обычный человек.

Мотив творчества в «Бродягах Дхармы» реализуется в восприятии Рэем художественной культуры, в частности поэзии. Он посещает поэтический вечер в «Галерее Шесть» и называет его вечером рождения «Поэтического Ренессанса Сан-Франциско» [Керуак 2006: 18]. В своём рассказе Рэй передаёт атмосферу всеобщего возбуждения и восторга от происходящего. Фоном звучит джаз, являясь музыкальной иллюстрацией поэзии битников. Рэй описывает комнату Алвы Голдбука, у которого он жил некоторое время: «…комната, сплошь покрытая подушками <…> и книгами, книгами, сотнями книг, – всем от Катулла до Паунда…» [Керуак 2006: 21]. В комнате его друга и наставника Джафи Райдера вообще не было мебели, её заменяли ящики из-под апельсинов, в которых хранились книги: «…полное собрание сочинений Т.Судзуки и прекрасный четырёхтомник японских хайку. Кроме этого, у него имелось громадное собрание ценной поэзии вообще…» [Керуак 2006: 22]. Развитие героя заключается в его становлении как творческой личности: Рэй учится у Джафи спонтанности, непосредственности, игре со словами.

В романе «Биг Сюр» Джек уже является состоявшимся писателем и поэтом, применившим сформированные в юности принципы в своём творчестве. В 31 главе он ведёт очень важный внутренний монолог, в котором подводит итог собственной жизни: «…и вот он я, совершенно идиотский американский писатель, занимаюсь этим не просто для того, чтобы как-то жить (меня всегда могли прокормить железная дорога, корабли и собственные руки, смиренно перетаскивающие кули и доски), но если бы я не писал, что бы я увидел на этой несчастной планете…» [Керуак 2003: 31]. Возникает тема писательского призвания и невозможности от него отказаться.

В обоих романах большое значение уделяется картинам природы, на фоне которых происходит кульминация внутреннего напряжения героя. Природа у Керуака, как и у романтиков (Эмерсона, Торо), трансцендентна и выражает идею Бога, формируя хронотоп вечности. В «Бродягах Дхармы» Рэй, Джафи и Морли отправляются в поход, конечная цель которого – восхождение на горный пик Маттерхорн. Время при описании похода замедляется. Леса и горы олицетворяют вечность в противовес «смертным» достижениям цивилизации. При описании пребывания героя дома, романное время, наоборот, ускоряется. Рассказчик говорит во множественном числе: «наступили утра», «долгими днями», «дни катились за днями», «по воскресным дням».

Отношение к Америке объединяет Рэя с Джафи и другими друзьями-битниками и отделяет от остальных людей. Одно из главных убеждений битников состоит в том, что город оказывает отрицательное влияние на человека: чем больше город, чем он более развит, тем более одиноким и беззащитным в нём чувствует себя человек. Однако Рэй не понимает критичного отношения Джафи к людям: «У людей бывают добрые сердца, живут они как Бродяги Дхармы, или нет. Сострадание – вот сердце буддизма» [Керуак 2006: 139].

Джек сохраняет присущую Рэю восторженность ко всему, что создано природой, но ещё более страшится разрушительной силы городской среды. В романе «Биг Сюр» город, с одной стороны – это встречи со старыми друзьями, поэтические вечера, мигание разноцветных огней. С другой – опасность сорваться и свести свою жизнь к ежедневным употреблениям алкоголя. В отличие от героев Уитмена, для которых чувство одиночества не было тягостным или болезненным, которые ощущали единство с миром, со всей землёй, для Джека одиночество – это бегство не только от общества, но и от самого себя. Он увидит, что «дзенский идеал нищеты и свободы» бессилен против демонов запада.

В начале «Бродяг Дхармы» Рэй предстаёт убеждённым последователем классического буддизма. Он готов общаться на тему религии с любым из своих хороших знакомых. Рэй также открыто рассуждает о христианстве, принимая и Будду, и Иисуса. В романе «Биг Сюр» Джек практически не говорит о религии вслух, эта тема становится для него более интимной. Она связана со снами героя, с состоянием полубреда, в символике креста и обращении к Иисусу он видит возможность избавления от своего сумасшествия.

Джека постигает разочарование, которое испытал Джафи в «Бродягах Дхармы». Он становится всё более зависим от страха смерти. Страхи и переживания порождают в нём сентиментальность и чувствительность. Он начинает брать на себя вину за любую ушедшую жизнь, за любую гибель живого. Он начинает болезненно воспринимать любые разногласия между людьми, любые противоречия, свойственные несовершенной реальности. Однако такое внутреннее состояние заставляет героя быть более терпимым к своим друзьям, ценить их заботу и внимание. Зрелый герой осознаёт, насколько непрочны нити, связывающие людей, как легко можно потерять человека и больше с ним не встретиться.

В романе «Биг Сюр» происходит «игра, основанная на превращении топонима в метафору» [Боде 2005]. Название местности превращается в символ непостижимой тайны бытия. Пребывание в Биг Сюр подтолкнуло развитие болезни Джека. Однако нельзя сказать, что она несёт лишь отрицательное воздействие. Болезнь выступает не только как разрушающее явление, но и как способ обрести освобож-

дение, как необходимое условие совершенствования, познания. Переживания и муки, которыми охвачен Джек, свойственны лишь талантливому, творческому, тонко чувствующему человеку. Джек Дулуоз к порогу своего сорокалетия подходит уставшим, смиренным и просветлённым. Он готов переживать падение и возрождение снова и снова, жить и творить, меняясь и приспосабливаясь в том мире, который он хотел, но не смог изменить.

---

[1]«…шагаю через пустые аллеи "Русской Тоски", где бродяги сидят, склонив головы к коленям в туманных дверных проемах унылой жуткой городской ночи…» [Керуак 2003: 2]. Здесь и далее тексты оригинала и перевода романа «Биг Сюр» цитируются по электронным версиям, поэтому в скобках указаны номера глав.

Список литературы

Боде М. Керуак, Джек (Жан-Луи). http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/KEROUAC_DZHEK_ZHAN_LUI.html, 2005.

Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман. Киев, 1985.

Керуак Дж. Биг Сюр / пер. с англ. Н.Шиловой. http://www.lib.ru/INPROZ/KERUAK/bigsir.txt, 2003.

Керуак Дж. Бродяги Дхармы / пер. с англ. М.Немцова. Спб.: Азбука-классика, 2006.

Сорокина Г.А. Идеи буддизма в произведениях Г.Майринка // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 7. М., 2004.

A Library of Literary Criticism. Modern American Literature / compiled and edited by Dorothy Nynen. Third edition. N.Y.: Frederick Ungar Publishing Co., 1970.

Feied F. No pie in the sky. The Hobo as American cultural hero (in the works of Jack London, John Dos Passos and Jack Kerouac). N.Y.: Michigan State University, Citadel Press, 1964.

Kerouac J. Big Sur. http://www.lib.ru/INPROZ/KERUAK/bigsir_engl.txt, 2002.

Kerouac J. The Dharma Bums. http://yanko.lib.ru/books/lit/engl/kerouac-bums.htm, 2001.

С.Г.Барышева (Нижний Тагил)

ЛИТЕРАТУРНАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Д.КОУПЛЕНДА «ПОКОЛЕНИЕ ИКС»

Сегодня Дуглас Коупленд – знаменитый канадский писатель, один из самых значительных авторов современности, создавший термин «Поколение Икс», чьи романы были переведены на 22 языка в 30 странах.

Он окончил в Японии бизнес-школу, впрочем, бизнесом по-настоящему так и не занялся, предпочтя скульптуру и журналистику. Именно из последней и выросло в 1991 г. произведение под названием «Поколение Икс» – по просьбе редактора издательства St. Martin's Press Коупленд отправился в Калифорнию писать книгу о двадцатилетних и в результате получился роман о трех молодых людях, живущих в пустыне около Палм-Спрингс, навещающих на Рождество родителей и рассказывающих друг другу различные истории. Повествование в романе ведется от первого лица, хотя по существу это скорее отчет или репортаж, чем исповедь, и только младшие сверстники героев книги в своем юношеском восторге могли этого не заметить. Именно благодаря словарю в дебютный роман тридцатилетнего прозаика входит нелинейность: не только как принцип формальной организации текста (большая часть – это своеобразные заметки на полях), но как важный стилистический прием. Вспомним, что идея нелинейности считается одной из важнейших в постмодернистской поэтике – отчасти благодаря художественным текстам Борхеса, Кортасара или Павича, отчасти благодаря работе «О грамматологии» Жака Деррида, утверждающей нелинейный характер человеческого мышления и прописьма. Впрочем, продумывая структуру своей первой книги, Коупленд вряд ли ориентировался на «Хазарский словарь» или «Сад расходящихся тропок» – правомернее было бы возвести примененный им способ организации текста к поэтике газетной или журнальной полосы с ее вставками, боксами и врезами [Кормильцев 1998: 224].

На нелинейные особенности газетного текста, кстати, в 60-е гг. обратил внимание еще один культовый соотечественник Коупленда – Маршалл Маклюэн. Так или иначе, словарь «иксеров» противопоставлен исповедальности основного текста, несет в себе определенную культурологическую интонацию, позволяя читателю дистанцироваться от героев. В этом видится принципиальное различие между реципиентом и персонажем. Скорее всего, авторской сверхзадачей можно считать исследование саморефлекии героев. Все они в разной степени пытаются разобраться в самих себе с помощью внутренних монологов. «Мы живем незаметной жизнью на периферии; мы стали маргиналами – и во многом, очень во многом решили не участвовать. Мы хотели тишины и обрели эту тишину. Мы приехали сюда, покрытые ранами и болячками, с кишками, завязанными в такие узлы, что уже и не надеялись когда-нибудь опорожнить кишечник. Наши организмы забастовали, одурев от запаха ксероксов и жидкости Штрих, и от запаха гербовой бумаги, и от бесконечного стресса от бессмысленной работы, которую мы исполняли скрепя сердце, не получая в награду даже обыкновенного спасибо. Нами руководили силы, заставлявшие нас принимать успокоительные, думать, будто прогулки по магазинам – уже творчество, и считать, что видеофильмов, взятых в прокате на субботний вечер, вполне достаточно для счастья» [Коупленд 1998: 138]. Употребление местоимения «мы» говорит о невозможной самодентификации героев, об утрате чувства индивидуальности. Поэтому они уехали подальше от цивилизации, чтобы разобраться в самих себе.

Саморефлексия героев может раскрываться не только в форме монологов. Зачастую то, что подается в речи одного из главных героев, Энди, как выстраданная жизненная позиция, комментируется словарем как инфантильный каприз (например: ус-

© С.Г.Барышева, 2009

пехобоязнь – боязнь, что, добившись успеха, ты потеряешь свое я и никто не будет потакать твоим детским прихотям. К декларируемому инфантилизму героев мы, к слову сказать, еще вернемся). Если в основном тексте Энди и его друзья путем отказа от престижной и высокооплачиваемой работы, крупных заработков, бытового комфорта и т.д. ищут свою самотождественность и пытаются обрести самость, то примечания на полях описывают особенности их поведения как часть нового канона, который оставляет не больше места индивидуальности, чем любой другой канон. Загончик для откармливания молодняка меняется на черные норы, а шведская мебель – на архитектурное несварение или японский минимализм.

Именно благодаря словарю «Поколение Икс» приближается к структуралистским исследованиям 50–70-х, вскрывающим семиотическую значимость самоанализа, повседневной моды, манеры поведения и т.д. Жизнь в мини-социуме пустыни Палм-Спрингс выдвигает столь же строгие требования, сколь и жизнь в мини-социуме офиса, – но герои могут сознательно предпочесть одно другому. И момент настоящей свободы и самости – это именно момент отказа от устоявшегося в пользу нового: не случайно такое количество рассказываемых Энди и его друзьями историй посвящены тому, как кто-то ушел с работы, нагрубил шефу, бросил дом, уехал в пустыню или улетел к звездам. Важным – хотя и открытым – вопросом остается то, осознают ли герои «Поколения Икс» социальную обусловленность их нового образа жизни, или словарик на полях – голос тридцатилетнего канадца, уже преодолевшего свой кризис середины молодости и взирающего на него со стороны.

Дегмар также склонен к самостоятельному анализу своих поступков и мыслей: «То ли я хочу… нет, я – то не хочу, но мне хочется… проучить какую-нибудь старую клячу за то, что разбазарила мой мир, то ли я просто психую из за того, что мир слишком разросся – мы уже не можем его описать, вот и остались с этими вспышками на экранах радаров, огрызками какими – то, да с обрывками мыслей на бамперах (отхлебывает из бутылки). В любом случае я чувствую себя гнусно оскорбленным» [Коупленд 1998: 156]. Нужно отметить, что всякого рода неопределенность – отличительная черта саморефлекии героев Коупленда.

С материальным миром вообще и предметами массового потребления в частности герои Коупленда находятся в особых отношениях. Всякий объект накрепко впаян для них в конкретное временное пространство. Современность экзистенциально мертвого класса яппи, признающих только дорогостоящие радости, современность рекламных роликов (Непреходяще-устойчивый вкус, Ничего вчерашнего, только завтрашнее) они не приемлют. Им свойствен вещизм альтернативный, опрокинутый в прошлое: чем старомоднее и нелепее предмет, тем лучше. Они с первого взгляда отличают пластмассовую вазочку 1960 года от почти такой же вазочки 1965-го. Провидят в этих милых и убогих артефактах массовой культуры тщету всего сущего. Читают по ним жизнь безвестных людей иных времен – каких-нибудь жен летчиков с заштатной авиабазы, официанток из Ванкувера, зубных врачей из Орегона.

Проблема в том, что с миром что-то случилось. И главные герои – Энди, Дегмар, Клэр – пытаются решить, что же им делать дальше. « Тс-с, и мы впятером (не забудьте собак) смотрим на восток. Я дрожу и плотнее закутываюсь в одеяло – сам не заметил, как продрог – и думаю, что в наши дни адской мукой становится буквально все: свидания, работа, вечеринки, погода… Может, дело в том, что мы больше не верим в нашу планету? А может, нам обещали рай на земле и действительность не выдерживает конкуренции с мечтами?

А может, нас просто надули. Как знать, как знать…

Диагноз: НЕДОКАРМЛИВАНИЕ ОРГАНИЗМА ИСТОРИЕЙ: характерная примета периода, когда кажется, будто ничего не происходит. Основные симптомы: наркотическая зависимость от газет, журналов и телевизионных выпусков новостей.

ПЕРЕКАРМЛИВАНИЕ ОРГАНИЗМА ИСТОРИЕЙ: характерная примета периода, когда кажется, будто происходит слишком много всякого. Основные симптомы: наркотическая зависимость от газет, журналов и телевизионных выпусков новостей» [Коупленд 1998: 164].

Важное место в романе занимают рефлексивные размышления об истории, цивилизации, социуме, но и личные проблемы – это тоже значимо. Все это повлияло на сознание героев – им хочется быть кому-то нужными. «Оказывается, Клэр тоже неуютно в этом панцире позерства. Она нарушает молчание заявлением, что жить жизнью, которая состоит из разрозненных кратких моментов холодного умничанья, вредно для здоровья. Наши жизни должны стать связными историями – иначе вообще не стоит жить.

Я соглашаюсь. И Дег соглашается. Мы знаем, что именно поэтому порвали со своими жизнями и приехали в пустыню – чтобы рассказывать истории и сделать свою жизнь достойной рассказов» [Коупленд 1998: 177].

Следовательно, сам роман представляет собой рассказ в рассказе. Героям необходимо не просто проанализировать свои поступки, но и для того, чтобы другие люди их ближе узнали. Дегмар, Энди и Клер саморефлексируют на первом уровне восприятия текста, а уже затем размышляют над чувствами друг друга.

Вот почему им так важно рассказывать друг другу истории: «Первая история, которую я несколько месяцев назад поведал Дегу и Клэр, не имела тогда успеха. Она называется Молодой Человек, который страстно желал, чтобы в него ударила Молния.

Как явствует из названия, это история о молодом человеке. Он тянул лямку в одной чудовищной корпорации, а однажды послал подальше все что имел, – раскрасневшуюся, разгневанную молодую невесту у алтаря, перспективы служебного роста, все, ради чего вкалывал всю жизнь, – и лишь затем, чтобы в битом понтиаке отправиться в прерии гоняться за

грозой. Он не мог смириться с мыслью, что проживет жизнь, так и не узнав, что такое удар молнии» [Коупленд 1998: 197].

Подобные рассказы отсылают нас к тем проблемам, с которыми сталкивается каждый человек. У всех героев раньше была работа, квартира, знакомые, но скоро они понимают, что это бессмысленное существование: « –Господи, Маргарет! Остается лишь удивляться, зачем мы вообще встаем по утрам. Серьезно: зачем работать? Чтобы накупать еще больше вещей? И это все? Взгляни на нас. Какой общий предрассудок бросает нас с одного места на другое? Разве мы – такие, как мы есть, – стоим наших приобретений: мороженого, кроссовок, костюмов там всяких итальянских из чистой шерсти? Я же вижу, как мы разбиваемся в лепешку, чтобы приобретать барахло, барахло и еще раз барахло, но не могу отделаться от чувства, что мы его… не заслуживаем, вот что…» [Коупленд 1998: 198].

Кризис существования – вот с чем сталкиваются Дег, Энди и Клэр. В философии его принято именовать экзистенциальным кризисом – чувство утраты смысла жизни, ощущение своего полного одиночества, отчуждения от остального мира.

«КРИЗИС СЕРЕДИНЫ МОЛОДОСТИ: духовный и интеллектуальный крах, наступающий на третьем десятке прожитых лет; зачастую бывает вызван неспособностью функционировать вне учебного заведения, вне упорядоченных социальных структур и сопровождается осознанием своего экзистенциального одиночества в мире. Часто знаменует собой переход к ритуальному. употреблению лекарственных препаратов.

В ТРИДЦАТЬ СКОНЧАЛСЯ, В СЕМЬДЕСЯТ ПОХОРОНЕН» [Коупленд 1998: 211].

Книги Коупленда можно рассматривать как записные книжки культуролога, скрупулезно фиксирующие взаимоотношения людей и созданных ими вещей. Возможно, в вашем городе найдется здание или сооружение, до того величественное и прекрасное, что его мысленный образ сделался настоящей архитектурой вашего сознания – скелетом, на котором держатся все ваши мечты, замыслы и надежды. В моем городе, Ванкувере, такое сооружение есть – это сказочный мост под названием Львиные ворота, пишет Коупленд в своей новейшей книге Фотоснимки от мертвецов. Мир Коупленда буквально напичкан названиями. «Из образного самоназвания нового племени термин вскоре превратился в обычное газетное клише. Сами иксеры, естественно, вознегодовали – и принялись строчить свои статьи, растолковывая, что журналисты на материале их неоднозначных индивидуальностей малюют карикатурные схемы» [Силакова 1998: 221].

Он не говорит цветок, гора, шоколадка, а почтительно называет все эти объекты по именам либо торговым маркам. И хотя для устной и письменной речи американцев эта бытовая черта вообще крайне характерна, у Коупленда она возводится в прием.

Любой из элементов коуплендовского мира невозможно определить иначе как через отрицание. Любовь-Икс – это не любовь. Жизнь-Икс – это не жизнь. Литература-Икс – не литература. Отрицание при этом направлено на внешний мир, мир старших. Мне кажется, мое поколение пришло в мир, чтобы убить штампы. Потому-то очень многие из нас боятся всерьез заняться своей жизнью – они воспринимают мир как один сплошной штамп, – так говорит Бек – певец, музыкант, звезда музыки в стиле пост-гранж. В хите Бека Я – неудачник саркастически вышучивается общая беда поколения Икс – ощущение бессилия [Силакова 1998: 222].

Таким образом, литературная саморефлекия в романе Дугласа Коупленда «Поколение Икс» – это важнейшая черта все главных героев. С ее помощью выстраивается онтологическая модель восприятия действительности в художественном пространстве текстов писателя.

Список литературы

Кормильцев И. Поколение Икс: последнее поколение? // Иностранная литература. 1998. №3. С. 121–119.

Коупленд Д. Поколение Икс // Иностранная литература. 1998. №3. С. 226–234.

Силакова С. Поколение дворников и(кс) сторожей // Иностранная литература. 1998. №3. С. 220–225.

О.Ю.Ольшванг (Екатеринбург)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ-ПРИТЧЕ Р.БАХА «МОСТ ЧЕРЕЗ ВЕЧНОСТЬ»

Феномен читательского успеха романов-притч Р.Баха, на наш взгляд, можно объяснить тем, что его произведения выполняют арт-терапевтическую и компенсаторную функцию, которые и обеспечивают неподдельный к ним интерес со стороны читающей публики.

Говоря о терапевтическом эффекте художественных произведений, мы имеем ввиду «арт-терапию», в основе которой лежит применение художественной творческой деятельности в качестве **лечебного, отвлекающего, гармонизирующего** фактора. Одной из разновидностей «арт-терапии» является библиотерапия, которая основывается на литературном сочинении и творческом прочтении художественных произведений. Эта тема является актуальной не только в психологии и психиатрии, но в современном литературоведении. Прежде всего, терапевтический эффект притч писателя прослеживается на уровне пространственно организации его произведений. Чтобы проиллюстрировать данное утверждение, обратимся к анализу романа-притчи Р.Баха «***Мост через вечность***».

В «Мосте через вечность» *на* **первом этапе** герой пытается найти путь, по которому ему идти дальше.

«*Пространство первого этапа*» является

1. реальным, нефантастическим. Действие происходит в штате Айова, Ричард катает пассажиров на своем биплане. В этом пространстве не происходят чудеса.

© О.Ю.Ольшванг, 2009

2. От объемного происходит переход к плоскостному, линеарному пространству.

2.1. Объемное пространство. Благодаря своему биплану герой совершает перемещения по горизонтальной и по вертикальной оси пространства, осваивая, тем самым, объемное пространство. Различные типы полетов (горизонтальный, парадный), разная высота и скорость позволяют герою по-разному взглянуть на окружающее его пространство.

2.2. Плоскостное, линеарное пространство. Продав свой биплан, герой отказывается от объемного пространства. Все его перемещения с этого момента происходят на горизонтальной плоскости. Отказавшись от полетов, (таким образом, сменив пространство, в котором он проводит большую часть времени), герой меняет свой стиль жизни, свои взгляды.

3. Сменив объемное пространство на плоскостное, герой перемещается из открытого, неограниченного пространства полей в ограниченное пространство города.

3.1. Открытое, неограниченное пространство скошенных полей характеризуется минимальной наполненностью предметами.

3.2. Пространство города кажется герою предельно ограниченным и заполненным. Пространство города делится на еще более ограниченные подпространства (пространства домов, машин, которые герой называет «коробками»).

4. Отграниченное пространство. Герой сам умышленно создает это пространство, отграничивается от окружающего мира. Находясь с Лесли, герой ощущает их уединенность, отграниченность от остального мира.

5. Ненаправленное пространство. Герой – бродячий пилот, он сам отмечает, что у его странствий нет настоящей цели. «Катая пассажиров, мне вряд ли когда-нибудь придется голодать. Но я не узнаю ничего нового, я просто болтаюсь без толку».

6. Альтернативные пространства. Хотя на данном этапе герой не совершает переходов в альтернативные пространства, он уже знает о их существовании, говорит об особой связи между этими пространствами. Ричард отмечает, что прошлое, настоящее и будущее связаны между собой, «НЕЧТО пронизывает время мостом». Подобную связь можно отметить и между пространствами (что позволяет героям перемещение из одного пространства в другое).

«Отрицательное» пространство является плоскостным (герой отказывается от полетов), ограниченным (пространство города). В «Мосте» кроме пространства, в котором находятся герои, выделяется пространство каждого героя. Эти пространства могут взаимодействовать между собой. Взаимодействие может быть разного качества: случайные кратковременные связи и долгосрочные связи через «мост».

На **втором этапе** пути, духовном, герои проходят ряд испытаний, что позволяет Ричарду пересмотреть свои представления об идеальной женщине, о своих отношениях с другими людьми.

«Пространство второго этапа» в этом тексте имеет следующие характеристики.

1. Это пространство является фантастическим: герои совершают переходы в альтернативные пространства, встречают альтернативных себя.

2. На данном этапе представлена оппозиция плоскостное/объемное пространство.

2.1. Начало этапа характеризуется как объемное пространство (герой совершает полеты на различных самолетах: «Обычно я был привязан к одному самолету, сейчас это был маленький гарем; а я шейх, который приходит, когда захочет. Твин, Чесна, Виджн, Майерс, Мотылек, Рэпид, Озерная амфибия, Питтс»). Объемное пространство соотносится с пространством города (в это время Ричард становится миллионером). Этот этап связан с частыми перемещениями героя для встречи с издателями, презентаций новых книг.

2.2. Вторая часть этого этапа происходит в пространстве плоскостном (эта часть пути начинается с момента банкротства Ричарда). Герой совершает перемещения только по горизонтальной оси пространства. С плоскостным пространством связаны пространства пустыни и долины.

2.2.1. Говоря о пространстве пустыни, мы имеем дело с политопической пространственной структурой, так как в этом пространстве не имеют фиксированного места пребывания, они перемещаются на своем трейлере, который одновременно служит им домом.

2.2.2. Пространство долины, наоборот, можно охарактеризовать как монотопическую пространственную структуру, так как герои обретают постоянный дом, действие в этом пространстве организовано вокруг одной точки локализации.

3. Альтернативные пространства. Герой совершает переход в альтернативные настоящие и будущие пространства. Эти переходы могут быть оформлены по-разному: как погружение в сон (встреча с Ричардом и Лесли из будущего), как внезапное появление двойника героя (альтернативный «я», вооруженный, в латах). Связь между альтернативными и реальным пространством Ричард сравнивает с «мостом» (как и его связь с Лесли).

«Переходное» пространство является плоскостным, что отличает этот роман от других исследуемых текстов. Герой совершает переходы в альтернативные миры. Герои переезжают из мегаполиса в пустыню, живут в трейлере. Таким образом, они полностью изолируются от внешнего мира. Это для них возможность внутреннего, духовного совершенствования, познания внутреннего мира друг друга. Они осваивают новое пространство, делают его знакомым, обжитым. С одной стороны, это пространство можно рассматривать как фантастическое, с другой стороны, как иллюзию, которой герои сами могут управлять при помощи мысли.

На **третьем этапе** герои вместе учатся совершать перемещение во времени, в мыслях, вне тела, посещать другие пространства. Освоение новых пространств, своих новых возможностей дает им возможность взглянуть на окружающий их мир со стороны, почувствовать себя пришельцами на планете.

«Пространству третьего этапа» присущи следующие характеристики.

1. Это квазиреальное пространство: оно напоминает пространство первого этапа, но в то же время герои совершают путешествия по альтернативным пространствам, учатся выходить из собственного тела. Одним из лейтмотивов книг Баха (как ранних, так и последующих) является идея о реальности жизни и разнообразии и иллюзорности форм, которые она может принимать.

2. Альтернативные пространства. Ричард и Лесли учатся совершать перемещения в пространстве и времени синхронно, они вместе совершают переходы в альтернативные пространства, попадают в будущее, прошлое, встречают самих себя. Следует также отметить, что это перемещение в прошлое является зеркальным по отношению ко сну, который Ричард видел на предыдущем этапе пути. Только в этом случае он уже выступает не учеником, а наставником.

3. Объемное пространство. После банкротства Ричарду вновь удается купить небольшой самолет и продолжить полеты. Следует учесть, что он покупает одноместный самолет, таким образом, он начинает осваивать объемное пространство без Лесли. Другим способом освоения объемного пространства становится выход из тела (этот способ герои осваивают вместе). Переход в новое состояние позволяет им не только подниматься высоко, но и проходить сквозь стены.

4. Неограниченное пространство. На данном этапе герой полностью избавляется от «вооруженного альтернативного себя в латах», от «скорлупы своих желаний». Вместе с Лесли герой обретает свободу, в том числе и свободу перемещений. Герои предельно расширяют границы своего пространства, научившись перемещаться со скоростью мысли и преодолевать любые преграды.

5. Политопическая пространственная структура. Хотя герои строят новый дом, на данном этапе они не связаны с одним местом локализации. Выход из собственного тела дает им возможность перемещаться со скоростью мысли в любую эпоху, в любую точку планеты («Она уходила в Пенсильванию, а я зависал над крышей пагоды в Пекине. Или я вращался в калейдоскопических картинах будущего, а она давала концерты в девятнадцатом веке»), а при желании, и за ее пределы («Я знаю, что мы не заперты на нашей планете и не отделены от других измерений пространства и времени.»).

6. Это пространство иерархично. Герои встречают самих себя на различных уровнях (в прошлом, в альтернативном будущем), они читают лекцию тем, кто заинтересовался их открытиями. Во всех этих случаях герои обладают различным знанием. Если их альтернативные «я» из будущего обладают большим знанием и выступают в роли их наставников, то во всех остальных случаях они сами объясняют законы, по которым устроен и существует мир.

«Положительное» пространство является плоскостным, неограниченным, незамкнутым. Герои учатся перемещаться в пространстве-времени вместе, проверяя на практике теорию множественности миров. Путешествие в будущее, где они встречают самих себя, во многом меняет их представления о мире (например, новый взгляд на трагедии).

Составляющие трехчастной композиции произведений Р.Баха можно соотнести с тремя Зонами в психологическом пространстве человека, которые выделяет психолог Д.В.Винникотт [Люмсден 2002]. «Отрицательное» пространство *(«первый этап пути» героя*) представляет собой «*внешний мир*» (первая зона по классификации психолога Д.В.Винникотта), в котором находится герой. Ряд психологов (Л.Бинсвангер, М.Хаттер и др. [Бинсвангер 1999]) отмечают связь качества пространства и настроения человека в нем, говорят о так называемой специфической «настроенности» личного пространства. Отрицательные эмоции определяют пустоту пространственной структуры, замкнутость, ограниченность. А.Данилин отмечает, что «печаль ограничивает пространство, а отчаяние опустошает его, увеличивая расстояние между реальными предметами» [Данилин 2003: 4]. Отказ героя от полетов означает для него движение вниз, такое движение в психологии связано с состоянием «угнетения» и «подавленности».

«Переходное» пространство (*«второй этап пути» героя*) соответствует «*внутреннему миру*» (вторая зона), «психологии» героя. В «переходном» пространстве форма настроя определяет полноту пространственной структуры. Значимые переживания (в контексте романа «Мост через вечность» это любовь) «способны связывать пространство – любящий человек ощущает себя близким и любимым, любовь создает новую модальность пространства, в котором расстояния трансцендируются» [Данилин 2003: 4]. Здесь можно провести параллель с метафорой, заявленной в заглавии романа («Мост через вечность»). Именно такие пространственные связи герой определяет как связи через мост (например, его отношения с Лесли). В отличие от «отрицательного» пространства это пространство является открытым, неограниченным. «Переходное» пространство соответствует внутреннему миру героя.

«Положительное» пространство (*«третий этап пути» героя*) является реальным, но в нем также присутствуют элементы фантастики. С точки зрения психологии, этот этап пути героя можно определить как «*третья зона*», своего рода переход между первой и второй зонами, то есть переход между внешним и внутренним миром героя. Это особая часть внешнего мира, где применяются правила внешнего и внутреннего мира. Это безопасное терапевтическое пространство, основными функциями которого являются «катарсис»[1] и «поэзис». Это ощущения, которые Читатель переживает вслед за героем книги.

Пространство героев на данном этапе иерархично (обретение новых знаний об устройстве мира позволяет им подняться на более высокую ступень в иерархии). Здесь также следует отметить структурность личного пространства.

[1]Проработка, очищение от эмоциональных блоков, вызванных травматическими переживаниями.

[2] Игра с новыми возможностями, создание нового.

[3] ***Структурность*** *личного пространства* – это большая или меньшая четкость предметов и объектов, определяющих координаты ориентированного пространства и тем самым позволяющих в нем ориентироваться.

Список литературы

Bach R. The bridge across forever. London, 1984.

Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М.: «КСП+»; СПб.: «Ювента», 1999.

Данилин А.Г. Пространство и субстанциональность. http://www.mznov.ru/lect_3.html.

Люмсден М. Двигаясь вместе в переходном пространстве. Танцевальная терапия и реабилитация. Осло, 2002.

И.В.Демидова, Н.С.Бочкарёва (Пермь)

ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В НОВЕЛЛЕ ДЖ.ГАРДАМ «GROUNDLINGS»

«Классика – это корни, и потому закономерно, что возврат к ней сопровождается повышенным интересом, проявляющимся с особенной остротой у британских писателей и критиков, к проблемам национального сознания и национального своеобразия» [Гениева 1987: 239]. Английская писательница XX в. Джейн Гардам обращается к художественному миру Шекспира, чтобы придать особый смысл своему. В новелле «Groundlings» она повествует об Эгги Батт – «женщине, одержимой Шекспиром» («a woman with a Shakespeare fixation»). Эгги всю жизнь посвятила посещению спектаклей по пьесам Шекспира: «It's the performance for her. It's him. Himself. William the Man she comes for» («Это представление для неё. Это он. Сам. Уильям – тот, ради кого она приходит сюда»). Любимая пьеса Эгги – «Зимняя сказка», любимый герой – Энобарб из трагедии «Антоний и Клеопатра».

Само название новеллы является прямой отсылкой ко времени Шекспира. Словом *groundlings* называли бедных зрителей, которые смотрели спектакль, стоя перед сценой на земле (в «партере»). Это слуги, студенты, подмастерья, фермеры. Рассказчица новеллы Гардам, будучи студенткой в послевоенном Лондоне, тоже относила себя к groundlings: «All the students <…> standing down the side-aisles». Карен Хьюитт, комментируя предположение одного критика о том, что Шекспир обращался к важным людям и добавлял несколько непристойных шуток для «партера», утверждает, что эту точку зрения нельзя рассматривать серьёзно, ведь для автора важен каждый зритель, независимо от происхождения и рода деятельности [см. Gardam 1994: 214]. М.М.Морозов убежден, что Шекспира привлекала больше не изысканная публика, а простой народ: «Шекспир писал свои пьесы не для узкого круга "знатоков изящного" – он выносил своё творчество на суд широкого зрителя. Он обращался к народу» [Морозов 1964: 35]. А.Л.Мортон отмечает: «Простонародные персонажи часто изображаются Шекспиром в комическом плане: он предлагает нам посмеяться над ними, но ни под каким видом не допустит, чтобы они показались нам отвратительными или заслуживающими презрения. Шекспир никогда не презирает простых людей. Объекты его презрения – озрики и освальды, лицемеры, приспособленцы и ханжи» [Мортон 1966: 66].

В образе Эгги Батт обнаруживаются черты шекспировских героинь. Сначала мы видим ее в очереди за билетами в вязаной шапке, мужских носках, грубых серых перчатках, широких коричневых штанах и причудливом двубортном пиджаке. В театре на спектакле Эгги выглядит по-другому: «She wears a black dress up to neck, long in the arms, and her hair that is invisible under the balaclava turns out to be long and fine…» («Она одета в чёрное платье с закрытым воротом и длинными рукавами, и её волосы, которых не было видно под шапкой, оказались красивыми и длинными…»). Преображенный облик героини все же снижается несколькими фразами: «…it's not so much white as the colour of light», «she could be Pavlova – except for <...> her legs are bits of twig». Такое построение фраз напоминает 130 сонет Шекспира.

Аллюзией на знаменитую формулу «nothing like the sun» в новелле Гардам становятся конструкции «nothing of the sort», «never like the rest of us» и др. Гардам упоминает также слово "wire", знакомое по строчке «If hairs be wires, black wires grow on her head», описывая перчатки Эгги («grey gloves that looked made out of wire»). Можно было ожидать, что и скрытые под шапкой волосы героини тоже грубые и жёсткие, как будто металлические («very mannish and coarse, like metal»), однако они оказываются красивыми и светлыми, «хотя и не такими белыми, как луч света».

Известно, что Шекспир в своих сонетах часто упоминает загадочную «black lady». Возможно, поэтому Эгги приходит на представление вся в чёрном. Ее также характеризует молчаливость и таинственность: «I've often tried to speak to Aggie Batt but it's not easy» («Я часто пыталась завязать разговор с Эгги Батт, но это не так-то просто»). Когда же героиня отвечает рассказчице краткими сухими предложениями, последняя с иронией отмечает: «…it was one of her answering days».

Продолжая сопоставление с сонетами, стоит обратить внимание на описание юноши лет девятнадцати, спутника Эгги: «He had that ripply, goldielocks hair you see sometimes on young men and a very soft mouth and gently moving hips» («У него были такие золотистые кудри, которые иногда встречаются у юношей, мягкие губы и плавная походка»). По описанию молодой человек кажется довольно женственным. Эгги же, наоборот, представляется в противоположность ему лишенной привлекательных женских форм: «She is thin. Through the black dress you can see her old shoulder-blades sticking out at the back and her collar-bones at the front. She has a long shawl affair that floats about – ancient – and when she lets it go loose you can see her hip bones and her stomach a hollow below them» («Она тощая. Через чёрное пла-

© И.В.Демидова, Н.С.Бочкарёва, 2009

тье можно увидеть её выступающие лопатки сзади и ключицы спереди. Она прикрывалась чем-то вроде шали – старой – и когда она опускала её, можно было видеть тазовые кости и ввалившийся желудок»), «Her face was sharp and disagreeable with a tight little mouth» («Её лицо было вытянуто и не гармонировало с маленьким сжатым ртом»). Упоминая об Эгги Батт, автор использует выражение «poor old man», постоянно подчеркивает мужские черты в ее внешности и одежде («men's socks»). В сонетах Шекспира лирический герой обращается то к черноволосой женщине, то к белокурому мужчине. Порой трудно определить, кому посвящен сонет. Введение молодого человека в новеллу и черты противоположного пола, присущие как ему, так и Эгги, в контексте других реминесценций подчёркивают аллюзии к произведениям Шекспира (в частности, комедии «Двенадцатая ночь»).

В своей новелле Джейн Гардам дважды упоминает о России: первый раз косвенно, когда описывает головной убор героини – *balaclava helmet* («шерстяная шапка, которую можно натянуть на лицо, с прорезями для глаз; заимствованно у русских во время Крымской войны», – поясняет в своих комментариях Карен Хьюитт [см. Gardam 1994: 214]). Второй раз Гардам сравнивает Эгги с русской балериной Анной Павловой. Такое же случайное упоминание о России встречается в «Зимней сказке» Шекспира: смешивая в своей пьесе различные страны и имена, автор делает Гермиону дочерью русского царя.

«Зимняя сказка» – это пьеса о любви и преданности, разрушающей все преграды: «Гермиона благородна и терпелива, она символ неутраченной из-за испытаний любви, Хаззлит называет её "персонажем, узнаваемым по своему ангельскому смирению и долготерпению"» [Квиннел, Джонсон 2000: 72]. Таким же терпением и преданностью отличается Эгги Батт: «It was Shakespeare for Aggie Batt, Shakespeare then and Shakespeare now. Shakespeare all the way». Эгги жила Шекспиром и служила ему, как преданная собака: «For the first hour's queueing she'll be lying back to the road, her face up against the plate-glass (if it's the National)» («Первое время в очереди она будет лежать спиной к дороге, лицом к зеркальному стеклу театра (если это Национальный)»). Национальный театр стоит недалеко от места, где стоял шекспировский «Глобус». И возникает ощущение, что Эгги смиренно ждёт Уильяма, как Гермиона ждала Леонта.

В творчестве Шекспира тема женской верности звучит по-особому: «У Шекспира измена женщины – явление редкое. Ему было трудно заставить себя обвинить женщину в неверности. В то же время во многих произведениях елизаветинской драмы <…> женская неверность – это нечто само собой разумеющееся» [Кирнан 1966: 101]. Даже выбор любимого персонажа Эгги – Энобарба – показывает, насколько она ценит преданность: «Энобарб на протяжении пьесы остаётся лоялен и готов следовать за Антонием, куда бы его не забросили нрав и судьба <…> Когда он всё-таки покидает Антония, то чувствует себя величайшим подлецом на всей земле. Особенно по сравнению с щедростью Антония. Энобарб умирает от разрыва сердца, полный раскаяния, с именем Антония на губах» [Квиннел, Джонсон 2000: 271].

Ещё один момент, связывающий Эгги и Гермиону, – слова Леонта о «статуе»: «Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems» («Но всё ж таких морщин у Гермионы / Я, Паулина, что-то не припомню. / Она здесь много старше», – пер. В.Левика). Рассказчица в новелле предполагает, думая об Эгги: «I suppose her face is older now. It must be. It must have more lines on it» («Мне кажется, её лицо сейчас выглядит старее. Так должно быть. На нём должно быть больше морщин»). И тут же добавляет: «Aggie Batt is ageless». По словам исследователей шекспировского театра, «женщину зрелую, пожилую, женщину средних лет эта сцена не показывала» [Чернова 1987: 150]. Вероятно, речь идет о том, что зрелые шекспировские героини не ощущают слабость своего возраста.

«Шекспир находит выход из трагического круга. Взор его уходит в будущее <…> Наступит час – и оживёт статуя <…> Таков жизнеутверждающий лейтмотив "Зимней сказки"» [Морозов 1984: 276]. Собираясь на спектакль, рассказчица новеллы Гардам думает о «триумфе над слабостью и смертью» в финале пьесы. Образ Эгги тоже будет жить вечно в ее сознании. Ее воспоминания о прошлом начинаются со слов: «First thing you ever do is look to see if she's there. Bundle of clothes in the dark, pressed up close beside the ticket-office» («Первым делом ты всегда смотришь, здесь ли она. Связка одежды в темноте, прислонившаяся к кассе»). В день смерти Эгги появляется сам Шекспир, или, точнее, аллюзия на него: «There was a man ahead of her leaning against the glass, reading» («Впереди неё был мужчина. Он читал, прислонившись к стеклу»). Мужчина исчезает, когда начинают продавать билеты и обнаруживается, что Эгги мертва.

Устами рассказчицы Джейн Гардам так оценивает Эгги Батт: «There's one of us, the best of us. Through Aggie Batt we know our tribe» («Здесь одна из нас. Лучшая из нас. Через Эгги Батт мы узнаем наш род»). Эгги – пример преданности своим корням, народу, классике. Таким образом, шекспировские аллюзии в новелле Джейн Гардам помогают читателю «соединить» прошлое с настоящим, повышают интерес к национальному самосознанию, открывают богатство культуры и силу духа.

Список литературы

Квиннел П., Джонсон Х. Кто есть кто в творчестве Шекспира: Словарь. М.: Дограф, 2000.

Кирнан В.Дж. Взаимоотношения между людьми у Шекспира // Шекспир в меняющемся мире. М.: Прогресс, 1966.

Морозов М.М. Статьи о Шекспире. М.: Художественная литература, 1964.

Морозов М.М. Театр Шекспира. М.: Всероссийское театральное общество, 1984.

Мортон А.Л. Шекспир и история / пер. с англ. В.И.Тархов // Шекспир в меняющемся мире М.: Прогресс, 1966.

Гениева Е.Ю. Проза 1960-1970х гг. // Английская литература 1945-1980 гг. / отв. ред. А.П.Саруханян. М.: Наука, 1987.

Чернова А.Д. «…Все краски мира, кроме желтой»: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987.

Gardam J. Groundlings // Contemporary British Stories: сб.рассказов / сост. и коммент. K.Hewitt. Oxford, Perspective Publications Ltd., 1994. P.84-97.

И.М.Гудина, Л.А.Пушина (Ижевск)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ С.ЖАПРИЗО

Жан-Батист Росси (1931-2004), более известный под псевдонимом Себастьен Жапризо (анаграмма его настоящего имени) – современный французский романист, сценарист, переводчик и режиссер.

Жапризо – автор популярных во всем мире романов «Ловушка для Золушки» (Grand Prix de Litterature Policière), «Дама в автомобиле, в очках и с ружьем», «Купе смертников», «Долгая помолвка» и др. Имя Жапризо стало синонимом понятия "детектив", также как и имена Конан Дойла и Ж.Сименона.

Значение творчества Жапризо для национальной французской культуры подчеркивает тот факт, что во Франции его детективы входят в школьную программу по литературе [Бунтман, Кузнецова 2007b: 20].

Себастьен Жапризо – редкий писатель, как по качеству и оригинальности манеры письма, так и по относительно небольшому объему произведений – он проявил себя во многих жанрах и преуспел во всех. С помощью виртуозной игры повествования ему удалось разрушить все условности вымысла и обогатить как историю кинематографа, так и литературы. Однако, для автора насколько ценимого публикой, Жапризо парадоксально малоизвестен, так как практически не давал интервью, за исключением моментов выхода его новых книг или фильмов, в создании которых он принимал участие [Borgomano, Ravoux 1995].

Творчество С.Жапризо привлекает внимание исследователей экспериментами в области жанра и композиции его произведений.

Продолжая традицию П.Буало и Т.Нарсежака по совершенствованию жанра детективного романа, Жапризо создает особый вид художественной прозы, которую определяют как «детективный психологический роман» [Бунтман, Кузнецова 2007a]. Книги Жапризо повествуют об увлекательных историях, вплетенных в мастерски созданную криминальную интригу. Как правило, главной фигурой является тот, кто находится в самом центре трагической ситуации, т.е. жертва; все происходящее увидено ее глазами, что придает повествованию эмоционально-субъективную окраску, а роману – особую трагическую тональность [Reuter 1997: 15].

Как пишет автор: «Если в моих книгах я говорю о каких-то вещах, как я считаю, присущих обществу, то все они отражаются в моих персонажах. Меня интересует все человеческое, а не идеологическое. Именно поэтому после выхода «Купе смертников» мои романы все дальше уходят от жанра детективного романа в сторону психологического, где детективная интрига проявляет себя еще острее. Я могу многое рассказать через своих персонажей, которые сталкиваются с обстоятельствами, подчас намного превосходящими их. Ведь гораздо интереснее писать об обыкновенных людях, как вы или я, которые столкнулись с убийством или с ситуацией, в которой не должны были оказаться, чем о полицейских, встречающих убийство каждый день. Ситуация еще интересней, когда это уязвимая, физически более слабая, чем все остальные, героиня, за которую читатель переживает больше, чем за персонажа-мужчину» [URL: http// www.wikipwdia.org].

Настоящее исследование посвящено изучению лингвостилистических особенностей идиостиля С.Жапризо на материале романа «Ловушка для Золушки».

Нами были изучены следующие компоненты романа, имеющие особое значение для анализа авторского стиля: название романа и глав, сюжет и композиционное построение, тип повествователя, характеристика героев.

Для проведения исследования нами была выбрана методика, разработанная учеными группы μ Льежского университета (Ж.Дюбуа, Ф.Эделин, Ж.-М.Кликенберг и др.), которые при анализе компонентов повествования (пространство и время, точка зрения) предлагают выделять фигуры добавления, сокращения, сокращения с добавлением.

Роман "Ловушка для Золушки" был написан за месяц, именно для него Жан-Батист Росси придумал псевдоним-анаграмму Себастьен Жапризо. Он по праву может считаться одним из наиболее психологических романов Жапризо, так как перед глазами читателя героиня, Мишель Изоля, потерявшая память после пожара, заново открывает для себя окружающий мир и не может принять «себя» прежнюю, жестокую, бесчеловечную «принцессу с черными волосами», беспорядочно сорящую деньгами.

Себастьен Жапризо одним из первых заметил опасность, которая таится в «феномене современной Золушки», когда средний обыватель (будь то женщина или мужчина) живет одурманенный грезами «красивой жизни» и готов на все, что угодно, чтобы ее добиться, ибо для него нет ничего другого, ради чего стоило бы жить.

Героини его романа – Мишель Изоля (Ми) и Доменика Лои (До), девушки из семей со скромным достатком, – стремятся жить по законам общества потребления, соответствовать тому, что изображено на ярких картинках в журналах с глянцевой обложкой.

Доступ к «сказочной» жизни для Ми открывают деньги ее крестной матери, заработанные далеко не праведным путем. Эти деньги и появляющаяся с их помощью возможность жить, как на рекламных плакатах, уродует психику и деформирует личность обеих девушек, в результате чего, одна из них поги-

© И.М.Гудина, Л.А.Пушина, 2009

бает, а другая теряет память и представление о том, кто она на самом деле: Ми или До.

Название романа «Ловушка для Золушки» можно интерпретировать по-разному. Впервые слово *Cendrillon* (Золушка) встречается в первой главе романа – сказке, придуманной До. Она сравнивает себя с Золушкой, получая каждый год на рождество туфельки от своей тети из Флоренции. Тот факт, что не автор использует прием антономасии для характеристики героини, а она сама соотносит свою жизнь с сюжетом сказки, говорит, во-первых, об особом повествовательном статусе персонажа в романе, а во-вторых, о его активной позиции по реализации этого сюжета. Автор отстраняется, уступая герою и творческое, и речевое пространство романа. Имя Золушки можно отнести и к Ми, «принцессе с черными волосами», и к Жанне, гувернантке Ми. Эти девушки, как Золушка из сказки Перро, из бедности попадают в райскую богатую жизнь. Ловушкой для них оказываются деньги, в борьбе за которые Мишель, Жанна и Доминика теряют свое человеческое лицо, готовые на убийство ради их получения. Существительное *Золушка* получает еще более обобщенное значение, распространяясь на всех девушек этого типа. Само словосочетание «Ловушка для Золушки» встречается лишь в самом конце романа. Такое название носит одеколон одного из героев, Сержа Реппо, подготовившего «ловушку» для Ми, обманувшего ее опять-таки ради получения денег. Такой прием – появление названия в конце – делает роман законченным, цельным, а также подогревает интерес читателей, ищущих смысл названия, для чего им нужно прочитать все до последней страницы. Метафорическое обозначение ситуации лексемой «ловушка», одновременно и реализуется в сюжете, когда одна из героинь погибает по тщательно спланированному сценарию двух других девушек, и сохраняет свое образное значение, поскольку другая героиня оказывается в «ловушке» своей памяти.

Роман состоит из 7 глав («Мне суждено убить», «Я убила», «Кажется, убила», «Убью», «Да, убила», «Убиваю», «Виновна в убийстве»), каждая из которых находится в определенной темпоральной связи с убийством, благодаря чему получает соответствующее название. Использование автором парадигмы глагольного времени в номинации глав позволяет читателю выстраивать правильную логику происходящих событий, а также позиционировать получаемые сведения о прошлом в определенный временной промежуток, тем самым восстанавливая ход событий. В данном случае мы наблюдаем фигуру эллипсиса: с первых строк романа возникает ожидание события в будущем, в данном случае убийства, так как автор только возвещает о нем в названии глав, но не описывает его до определенного времени.

Основная линия развертывания сюжета достаточно проста. События, происходящие с главной героиней, передаются от первого лица и располагаются в хронологическом порядке (сентябрь 1960 г. – январь 1961 г.), начиная от пробуждения главной героини, процесса ее выздоровления и попыток обрести память, и заканчивая убийством и судом.

Конструирование прошлого происходит в диалогах между героями, а также в двух ретроспективных главах («J'assassinerai /Убью», «J'assassine / Убиваю»), повествование в которых ведется от третьего лица, что создает иллюзию объективности. Однако следующие за ними главы разрушают это впечатление, поскольку дальнейшее изложение событий снова идет от лица героини и иногда принимает форму диалога:

"Comment sais-tu tout cela? Il y a des choses que tu ne peux pas savoir..."[Japrisot 1986:161],

"En me racontant la scène, elle le prétendait, elle disait que c'est alors qu'elle avait commencé à s'attacher à moi" [Japrisot 1986:176],

"Il avait parlé une demi-heure au moins sans me lâcher" [Japrisot 1986: 229].

Получается, что в действительности рассказчиком являются в первом случае, Жанна, во втором, Серж Реппо, а местоимение "я" выступает не в качестве личности героини, переживающей все описываемые события, а как персонификация образа, определенной точки зрения на героиню.

Используя прием альтернации, автор ставит в центр глав образы Доминики и Мишель, и показывает параллельное развитие двух линий, что позволяет читателю видеть ситуацию с обеих сторон, а также подчеркивает сложность и неоднозначность характера героинь.

В повествовании Жапризо использует различное соотношение длительностей действия, сжимая либо наоборот растягивая дискурс, акцентируя внимание читателя на том или ином событии. Сокращение имеет место, когда писатель элиминирует диалог или сгущает события. Например, эпизод описания дня убийства представляет собой краткое описание действий (используя при этом форму Imparfait, прошедшго продолженного времени), хотя это событие является завязкой действия. Фигура добавления появляется, когда дискурс удлиняется за счет внутреннего монолога: "Je ne me croyais pas cette sécheresse de coeur qui m'avait permis, autrefois, d'aller faire la fête le soir où j'avais appris la mort de marraine Midola et de négliger même de me render à son enterrement" [Japrisot 1986: 77]. Другой вид отклонения в плане соотношения длительностей являются отступления. К ним можно отнести две ретроспективные главы, которые нарушают ход повествования, разрывая хронологическую последовательность, но которые являются необходимым элементом раскрытия интриги. Они представляют собой фигуру повествования, так как в этом случае откладывается время основного действия, от изображения конкретных актуальных фактов дискурс переходит к изображению фактов иной, воображаемой темпоральности [Дюбуа 2006: 321] .

Внешний повествователь в романе отсутствует, в нем не дается развернутых объективных описаний внешности персонажей, их характеров, все это подается от определенной точки зрения одного из действующих лиц, а границы смены точки зрения в повествовании размыты. Художественная реальность

преломляется через сознание главной героини. Читатель видит все происходящее ее глазами, знает не больше, чем она, в напряжении следит за ее попытками найти и вспомнить себя, рассуждает вместе с ней. Используя чередование форм повествования от первого лица и от третьего, Жапризо играет с читателем, до последней страницы романа не давая четких ответов на возникающие вопросы о личности рассказчика и произошедших событиях.

Окружающий мир также описан глазами героини, которая замечает лишь отдельные элементы, за которые «цепляется» ее взгляд. Персонаж при первоначальном появлении получает характеристику, которая сопровождает его на протяжении всего повествования (*une grande blonde* для Жанны, *une fille aux cheveaux noirs, une poupée avec les yeux de porcelain* для Мишель). Внешние характеристики персонажа сопровождаются также психологическими (assurance, douceur) К этому добавляются также впечатления, произведенные героями на рассказчицу, те чувства, которые она испытывает, находясь рядом с ними (По отношению к Франсуа Руссэну: "Il me déplaisait, sans raison, mais je n'en avais plus peur" [Japrisot 1986:95]).

Таковы основные выводы, сделанные на данном этапе работы на основе первоначального исследования романа «Ловушка для Золушки».

Данное исследование представляется актуальным для более подробного анализа особенностей стиля Себастьяна Жапризо, а также для рассмотрения эволюции автора в процессе его литературного творчества на материале других его романов.

Список литературы

Бунтман Н.В., Кузнецова Г.П. Детективный роман // La langue française. № 23. 2007a. P. 10-25.

Бунтман Н.В., Кузнецова Г.П. Современная французская литература 1985-2005 // La langue française. № 17. 2007b. P. 9-23.

Жапризо С. Ловушка для Золушки. Ростов н/Д., 1991.

Уваров Ю. Предисловие // Буало П., Нарсежак Т. Волчицы.Лифт на эшафот. М.:Прогресс,1988.С.3-14.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.

Borgomano M., Ravoux E. La littérature française du XX s. P.: Armand Colin, 1995.

Japrisot S. Piège pour Cendrillon. P.: Denoël, 1986.

Miraux J-P. Le personage de roman. P.: Nathan, 1997.

Reuter Y. Le roman policier. P.: Nathan, 1997.

М.С.Яковлева, Е.С.Ессяк (Екатеринбург)

ФЕНОМЕН МЕТАПОВЕСТВОВАНИЯ И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫРАЖЕНИЕ В РОМАНЕ А.НОТОМБ «ГИГИЕНА УБИЙЦЫ»

«Литература умерла», – не так давно это утверждение звучало страшным, но безапелляционным приговором из уст современной критики. Казалось, уже всё написано, всё сказано. В поисках новых сюжетных линий, новых концепций, новых героев писатели сделали шаг вперёд, всё чаще переставляя акцент с содержания на форму организации текста. Усложнение структуры, игра с читателем, заманивание читателя вглубь произведения-головоломки, – вот что стало новой приметой художественного стиля и источником неисчерпаемых возможностей. Так появился иной подход к искусству, стремящийся описать какие-либо знакомые идеи и феномены завуалировано, ускользающими от нашего понимания, в новом обличие. И произведение тем самым приобретает новый каркас, оригинальное построение, что и представляет интерес для исследователя.

Литературные новации, между тем, коснулись не только внутренней структуры художественного текста, но распространились и вовне, моделируя новый контекст отношений автора и читателя. Зачастую именно взаимодействие последних становится сюжетообразующим центром самого произведения. Таким образом, автор, включая в сюжетную линию читателя и героя-писателя, получает возможность играть с условным миром художественного произведения и реальностью. Уровни таких наслоений и пересечений миров могут быть бесконечны. Данный феномен получил название приёма метаповествования. В отечественном литературоведении Ю.М.Лотман впервые вводит это понятие в рамках структурно-семиотического направления в своих работах «Пушкин» и «Текст в тексте» [Лотман 1981: 5-6]. М.М.Бахтин также пишет о метаповествовании, но не использует сам термин. Каждый исследователь называет данный приём по-разному, поэтому он остаётся размытым и не до конца определённым. Однако мы остановимся на следующем определении метаповествования: метаповествование – это литературный приём, который автор использует для описания самого процесса повествования. Метатекст представляет собой сам текст, в котором использован данный приём. Необходимо добавить, что метаповествование не нужно путать с понятием «текста в тексте», которое В.П.Руднев определяет как «своеобразное гиперриторическое построение, характерное для повествовательных текстов XX в. И состоящее в том, что основной текст несёт задачу описания или написания другого текста, что и является содержанием всего произведения» [Руднев: URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt]. Таким образом, в произведении устанавливаются рамки реального-ирреального, и автор чётко разграничивает рассказчика и самого себя, реального читателя и слушателя в тексте. Когда как для метатекста обязательно совпадение автора и рассказчика в системе текстов, вписанных в этот метатекст. В метатексте повествователь позиционирует себя как писатель; например, имеет сходства биографии и т.д.

Как мы писали выше, фигура автора и его диалог с читателем становятся центром, вокруг которого строится произведение. Метатекст строится в диалоге сознаний автора и читателя. Сам текст уже содержит в себе образ идеального читателя, который нужен для актуализации текста. Но образ идеального читателя рассеян по тексту и чётко не вырисовывается. Реальный же читатель всегда имеет свой

© М.С.Яковлева, Е.С.Ессяк, 2009

«горизонт ожидания» и выбирает текст, соответствующий его набору качеств, умений, знаний и интересов. О «горизонте ожидания» говорил ещё В.Изер в теории рецептивной эстетики. Именно рецептивная школа утверждает равноправие автора и читателя в конструировании текста.

Метаповествование может проявляться поразному в художественном произведении, способов построения метатекста немало. Одним из них является введение в текст героя, пишущего о себе. В нашей научной работе мы рассматривали именно такой роман, в котором герой пишет о самом себе. Французский роман Амели Нотомб «Гигиена убийцы» представляет собой такой пример метатекста.

А.Нотомб выводит на первый план романа героя-писателя, гениального писателя Претекстата Таха с очень необычной судьбой. Он является неординарной, одиозной и глубоко патологической личностью. Из романа мы узнаём всю историю жизни писателя, которую он буквально вписал в строки своих книг. Писательством он занимался очень активно и был признан, но его произведения явно понимались не так, как следовало бы их понимать. В своих романах Претекстат Тах излагает теорию вечного детства, которую он сам же и придумал. Эта теория в последствии станет его приговором, так как бесконечно убеждённый в своей правоте, он совершит убийство, ведомый идеей о вечном детстве. Убийство и породило писательство. Претекстат Тах стал выписывать всё на бумаге, сублимируя всё содеянное; писатель просто хотел избавиться от мучений совести. Но чем больше он писал, тем более патологична становилась его личность. В первой части практики нашей работы мы рассматриваем героя Таха именно с данной «человеческой» стороны, опираясь в наших объяснениях на теорию психоанализа З. Фрейда. Во второй практической части работы мы говорим о Тахе-авторе. Благодаря именно его книгам мы смогли выстроить его историю, так как Претекстат Тах делает себя героем своих романов. Сочетая в себе функцию автора и героя собственных книг, герой романа А.Нотомб даёт возможность писательнице обыграть ситуацию взаимодействия нескольких слоёв художественной реальности. А.Нотомб вводит ещё одного персонажа для завершения полноты картины – идеального читателя, журналистку Нину. Именно Нина раскрывает тайну Претекстата Таха, которую он спрятал в своих романах, а тайна эта его собственная жизнь и его преступление. Таким образом, романы Таха обретают реальные очертания в мире героев А.Нотомб. Эти художественные миры переплетаются и в какой-то момент «проваливаются», соединяясь в один. Неоконченный роман Таха находит свой конец в романе А.Нотомб, в момент, когда Нина убивает писателя, карая его за преступление, которое она одна раскрывает. Однако образ Нины до конца остается непонятен, так как может быть просто проекцией образа писателя, так как в определённый момент перенимает его черты характера и поведение, также Тах не раз подчёркивает их схожесть. Это ещё раз подтверждает единство писателя и читателя и их сотворчество. Роман А.Нотомб «Гигиена убийцы» можно назвать «инструкцией» к созданию метатекста в сознании автора и читателя.

Итак, роман А.Нотомб представляет собой яркий пример, каким образом строится метатекст, какой герой нужен для его создания, что читатель необходим также как и автор. Новаторством стиля А.Нотомб стала фигура главного героя, патологическая личность, которая может стать выгодным центром для построения метатекста. Таких героев в романах А.Нотомб немало. Почти каждый роман А.Нотомб, так или иначе, будет иметь черты метаповествования, поэтому как продолжение данной работы мы видим изучение общих черт в сюжете и структуре романов, чтобы вывести универсальную парадигму построения метатекстов в творчестве А.Нотомб.

Список литературы

Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 567.

Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981. С. 5-6

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Текст в тексте. http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt.

М.С.Пономарева, Л.А.Пушина (Ижевск)

СПОСОБЫ ОТОБРАЖЕНИЯ НЕВЕРБАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В СИТУАЦИЯХ КОНФЛИКТА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проявление невербального поведения человека интересует не только ученых, психологов и социологов, но и каждого человека в его повседневной жизни. Особенно важное значение изучение невербального поведения человека приобретает в настоящее время, когда люди научились скрывать истинные чувства и мысли под вуалью слов.

В трилогии «Христос и Антихрист» Д.С.Мережковский вкладывает в уста Леонардо да Винчи такие слова: «Глаз дает человеку более совершенное знание природы, чем ухо. Виденное достовернее слышанного… В словесном описании – только ряд отдельных образов, следующих один за другим; в картине же все образы, все краски являются вместе, сливаясь в одно, подобно звукам в созвучии…» [Мережковский 1989: 214]

Мы гораздо охотнее верим увиденному собственными глазами, чем услышанному. Все потому, что невербальное проявление эмоций человеком всегда более точно отражает его состояние. В художественных произведениях_часто даются прямые указания на то, что слова говорят одно, а выражение лица, взгляд, улыбка – совершенно другое и, главное, что произносимые слова не имеют никакого смысла, что словами невозможно выразить определенное чувство или состояние.

Проблема изучения невербального поведения находится в центре внимания современной лингвистики [Верещагин, Костомаров 1983; Маслова 2001; Крейдлин 2008; Лабунская 1999; Рябцева 2007]. Лекции, прочитанные Г.Крейдлиным в 2008 г. в Уд-

© М.С.Пономарева, Л.А.Пушина, 2009

муртском государственном университете, повлияли на создание этой работы.

Работа лингвистов ведется в направлении разработки методики анализа и систематизации форм речежестового поведения, в том числе и на материале художественной литературы [Музычук 2003; Шелгунова 1979].

Вербальное и невербальное речевое поведение является важным средством создания художественного образа и выражения авторского замысла. В.В.Виноградов писал: «Индивидуализация образа средствами языка состоит не в том, что персонажи говорят по-своему и обладают неизменной и им только свойственной манерой речи, а в том, что они говорят сообразно их характеру и положению в ходе сценического действия» [Виноградов 1980: 154].

Л.М.Шелгунова выделяет несколько путей описания речежестового поведения персонажа, которое способствует созданию его образа [Шелгунова 1979]: в авторских ремарках, в авторских вставных замечаниях внутри реплик, в несобственно прямой и различных видах косвенной речи.

Наиболее распространенными являются жестовые комментарии автора, которые даются параллельно авторской ремарке, замещают авторскую ремарку или реплику, а также речежестовые характеристики, данные во внешней или внутренней речи персонажей.

Указания на невербальное поведение, жест (в широком значении) составляют большую, дифференциальную и разветвленную группу.

1. Указания на собственно жест, мимику (*опешил, остолбенел, мямлил*).

2. Указания на значимые эмоциональные и психические состояния: *удивился, обрадовался, стыдился, смутился, изумился*.

3. Указания на волеизъявления: *рассердился, вознегодовал, возмутился*. Близки к перечисленным указания на жест, осложненные указаниями на различного рода оценки (*позеленел от злости, заговорил трусливо*).

4. Указания на «действия-жесты», представляющие результат, проявление определенных эмоций и психических состояний: *вскочил, вскинулся, заметался*.

5. Указания на молчание, которое, как правило, сопровождается указаниями на жест, определяющий значение молчания: согласие, сочувствие или, наоборот, несогласие, несочувствие, даже осуждение; восторженное молчание и т.д.

6. Указания на жест, выражающие положительные эмоции и состояния (радость, удовольствие, торжество, уверенность) или отрицательные (уныние, озабоченность, обеспокоенность, неудовлетворение, сомнение и т.д.).

Информация о невербальном поведении является важнейшим компонентом речевого поведения. Именно жест определяет объем, строй, тон, эмоциональные характеристики вербального высказывания, а не является чем-то добавочным, второстепенным, факультативным, как принято считать. Функции жеста также не ограничены, вопреки распространенному мнению, только эмотивной функцией, он выполняет все другие функции языка – в том числе главнейшую, коммуникативную. Информация о содержании жеста всегда оказывается более глубокой, важной, истинной, чем информация о содержании слов [Шелгунова 1979: 37].

Целью настоящей работы является анализ способов выражения невербального поведения персонажей во французской художественной литературе.

Почему именно конфликтные ситуации были взяты для исследования? На этот вопрос может ответить замечание психолога К.Изарда: «В гневе человек чувствует, что у него «вскипает» кровь, лицо горит, мышцы напряжены. Ощущение собственной силы побуждает его броситься вперед, напасть на обидчика, и чем сильнее гнев, тем больше потребность в физическом действии, тем более сильным и энергичным чувствует себя человек. В ярости мобилизация энергии столь велика, что человеку кажется, что он взорвется, если каким-либо образом не даст выхода своему гневу, гнев приводит к физической или вербальной агрессии» [Изард 2000: 79].

Изучение речежестового поведения персонажей художественной литературы, включающее в себя вербальное и невербальное поведение, является важным аспектом в изучении культурных особенностей нации. Судить о национальной психологии человека и познать ее прямым путем невозможно. Личность, характер, национальную психологию можно постичь лишь через ее отражение, а именно посредством культуры и литературы, в частности.

Наше исследование проведено на материале французской художественной литературы XIX–XX вв., а именно произведениях О. де Бальзака, Г. де Мопассана, Г.С.Колетт, Ф.Саган. Результаты показали, что из шести видов указаний на невербальное поведение, французскими писателями были использованы четыре:

– указания на собственно жест, мимику,

– указания на эмоциональное, психическое состояние,

– указания на «действия-жесты»,

– указания на молчание.

В первую группу вошли жесты, позы, выражения лиц:

• *les yeux baissés; elle secouait la tête*

• *la face pâle; les deux femmes, livides*

• *il levait encore la main*

• *Julien, devenu fort rouge; Julien revint brusquement, rouge; elle rougissait*

• *son visage s'était brusquement défait; la bouche tremblente.*

Это невербальное поведение человека, которое проявляется не только в конфликтных ситуациях, но сопровождает его постоянно. В зависимости о той или иной ситуации мы непроизвольно совершаем телодвижения, меняем позу, выражение лица и т.п. При описании французских литературных героев в конфликтной ситуации чаще всего встречались указания именно на жесты и мимику. Обязательным элементом ситуации конфликта является изменение мимики, а точнее цвета лица: они бледнеют или краснеют.

Вторая группа, включающая указания на значимые эмоциональные и психические состояния, также занимает лидирующее место в описаниях. Очевидна задача писателя передать внутреннее состояние героя, его чувства:

• *Julien s'irritait encore*

• *Julien revint brusquement avec un air indigné*

• *il restait comme atterré par un désastre irréparable*

• *il sentit dans son coeur un grand écroulement*

• *elle perdait sa force et son sang-frois*

• *je m'énervais brusquement*.

Находясь в состоянии гнева, ярости, злости, раздражения герои теряют здравый смысл, движимые возникшими чувствами они совершают резкие, порой даже жестокие, действия. Эти, так называемые, «действия-жесты» относятся к четвертому типу указаний.

Указания на «действия-жесты», представляющие результат, проявление определенных эмоций и психических состояний занимают третье место по количеству употреблений в текстах. Они неразрывно связаны со второй группой, но являются внешним проявлением невербального поведения героя в конфликтах:

• *il se mit à pleurer par grands sanglots*

• *Edmée fondit brusquement et tombat sur un siège*

• *elle se mit à sangloter avec passion, avec une frénésie*

• *il répignait d'exaspération*

• *il sortit tapant la porte*

• *Julien s'élança*.

Меньше всего во французской литературе указаний на молчание, которое сопровождается указаниями на жест, определяющий значение молчания:

• *hausser les épaules sans répondre*.

Авторы произведений очень редко оставляют своих героев без ответов, что может быть характерной чертой национального характера, особенностью поведения французов в конфликтных ситуациях.

Анализ речежестового поведения персонажей в конфликтных ситуациях, смоделированных писателями, показывает, что чувства гнева, бешенства, злости, ярости, порожденные конфликтной ситуацией, вытекают в большинстве случаев в активные, резкие действия со стороны разгневанного героя или грозные крики и недовольства в адрес обидчика.

Изучение особенностей поведения человека в ситуациях конфликта во французской литературе, как отражение национального характера – задача нашего будущего исследования.

Список литературы

Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М., 1983.

Виноградов В.В. О художественной прозе. М., 1980.

Крейдлин Г.Е. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Признак «Форма» // Вопросы языкознания. М., 2008. № 6. С.78-97.

Лабунская В.Л. Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Ростов н/Д, 1999.

Изард К.Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2000.

Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2001.

Мережковский Д.С.Христос и Антихрист. М., 1989. Т.2. Ч.1.

Музычук Т.Л. Структурно-семантическая организация и языковые средства выражения невербальной речи персонажа в эмоциональном диалоге художественной прозы: Дис. …канд. филол. наук. Иркутск, 2003.

Рябцева Н.К. Язык и рефлексия // Язык и действительность. М., 2007. С. 62-71.

Шелгунова Л.М. Указание на речежестовое поведение персонажей как средство создания образов в русской повествовательной реалистической прозе. Волгоград, 1979.

Список источников

Maupassant G. Nouvelles choisies. M., 1959.

Sagan F. Bonjour tristesse. P., 1954.

Balzac H. Nouvelles. M., 1963.

Maupassant G. Une vie. Paris., 2008.

Colette S.G. Chéri. Paris., 1995.

Я.Мойсиева-Гушева (Македония, Скопье)

ПРОИЗВОЛЬНОСТЬ БИОГРАФИЗМА

На первый взгляд может показаться, что синтагма «произвольный биографизм» представляет собой оксюморон, соединение несоединимого. Однако в широко распространенном определении биографизма, под которым понимают искусство жизнеописания, основанное на точных, документально подтвержденных фактах, не учитывается открытость и незавершенность самого процесса художественного творчества. Если же иметь в виду ряд таких моментов, как использование непроверенных данных, произвольность их интерпретации, то биографизм можно определить и как художественный, и как документальный жанр, не привязанный к какому-либо определенному контексту. Противоречие между фактографической «определенностью» и «произвольностью» эстетической организации в биографизме не только не решается, но и проявляет себя как его имманентное симбиотическое свойство. Сложность этого симбиоза биографизма наиболее отчетливо обнаруживается в структуре художественного произведения. Вводя биографизм в свои произведения, писатели используют то комплексное богатство, которое предлагает этот метод, и сознательно пытаются смешать эстетическое с биографическим и наоборот.

Ведомые буйным воображением и природной склонностью к загадкам и парадоксам, писатели используют «стратегию обмана зрения». Она является средством литературной мимикрии в процессе «перевода» документального текста в художественный. При этом усиленно подчеркивается правдивость, точность, достоверность и доказательность фактов, что производит впечатление точности интерпретации.

Методологические принципы смешения достоверности и «обмана зрения», объективности и фальсификации образуют эстетику игры романа «Разго-

© Я.Мойсиева-Гушева, 2009

вор со Спинозой» (2002) молодого македонского писателя Гоце Смилевского (р. 1975), получившего в 2002 г. литературную премию «Роман года». Не только выбор игровой стратегии, но и выбор темы (биография голландского философа Спинозы) позволяет автору варьировать сам акт художественного воплощения, написания и прочтения в манере постмодернистского сомнения. Анализируя размышления Спинозы о природе сознания, об иллюзорности и истинности, о вечности и бренности, о бесконечности и ограниченности, автор говорит и о переплетении реального и вымышленного в художественном произведении. Осознавая, что разграничить истинное и ложное возможно только с помощью истины (Как говорил Спиноза: «Истина – это норма для самой себя и для лжи» [Etika II: 43]), Гоце Смилевский даже и не пытается провести четкую границу между миром ментальным и биографическим.

Он отталкивается от широко распространенного мнения, что художественные произведения, базирующиеся на биографических данных, должны соответствовать реальности. В их основе лежит реальность, оформленная как особый тип дискурса со специфическими характеристиками. «Истории жизни, – пишет Р. Кордич в монографии «Автобиографизм», – используются в них как референции к абсолютному смыслу» [Kordić 2000: 10]. Однако не следует забывать, что повествовательная форма этих историй представляет собой свободное пространство, обращенное к воображаемому [Kordić 2000:10]. Кроме того, нужно иметь в виду, что биографизм, как отмечает Поль де Ман, – это фигура чтения или понимания, связанная с недостающим объектом» [De Man 1988: 121], который необходимо описать, используя воображение. При этом каждый исторический факт переосмысливается, перерабатывается путем его включения в ход неожиданных событий, которые у Смилевского сосредоточены, главном образом, вокруг сексуальных фантазий Спинозы, обращенных к его реальной возлюбленной Кларе-Марии. Учитывая все вышесказанное, автор терпеливо «сплетает» собственную историю, конструируя при этом новую реальность.

В этой новой реальности сосуществуют выдающиеся идеи различных эпох (Спинозы, Жиля Делеза, Библии, Чарльза Дарвина, Стефана Хавкинга, Маргарет Юрсенар и др.) в совокупности с авторскими размышлениями в стиле Г. Маркеса или Марко Цепенкова[1]. Для него характерно интертекстуальное переплетение множества дискурсов, что создает так называемую «референтную иллюзию», которая замещает реальность представлением о ней. Следует отметить, что все вставки, в том числе и стилистические, настолько органично входят в текст, описывающий новую реальность, что мы можем определить его как своеобразный монтаж биографического и иллюзорного.

Автор, используя различные тактики и стратегии, изменяет не только реальную биографию Спинозы, но и наши традиционные представления о познании, о знании, о смысле акта сотворения. Вновь созданная реальность романа Смилевского «колеблется» между исторической интерпретацией и постмодернистской литературной теорией замещенной реальности. Замещение реальности наблюдается прежде всего, как признается сам автор, «в нарушении хронологии некоторых событий. Когда Спиноза рассказывает о своих идеях Кларе-Марии и Иоанну, многие из них еще только зарождались…» [Смилевски 2002: 226]. Замещение ощущается и на глобальном уровне: в разграничении времени событий и времени их описания. Речь идет о временной дистанции в три с половиной века, расстоянии более чем достаточном для изменения позиций актантов, переосмысления и переоценки событий на основе современных теорий. Это неизбежно и на уровне противопоставления исторической хроники и биографического повествования в строгом смысле этого слова, хотя они настолько тесно переплетены, что их сложно разделить. События в этих двух типах повествования предполагают и различные истины: правда евреев, предавших Спинозу анафеме, и христиан, обвинявших его в атеизме, с одной стороны, и правда Спинозы, с другой, звучат полифонично, сменяют и дополняют друг друга, создавая новую реальность. Автор же пересматривает реальность со своей позиции, объединяет все реальности, подводя их к более высокому уровню некоей трансцендентальной объективности. Объективность любого текста манифестируется в предсказуемости нарративных единиц, в признаках времени описываемых событий, в постоянной логике повествования, а также в редукции нарративных приемов. В романе Смилевского предсказуемость нарратива очевидна, так как автор придерживается биографического сценария. Он использует некоторые факты из биографий Спинозы, написанных его современниками Максимилианом Лукасом и Джоном Колерусом, в также более поздними авторами – Маргарет Джиллиан-Вур, Стивеном Надлером, а в особенности наиболее известным биографом Спинозы – Жилем Делезом, а также отрывки из его писем и писем о нем. Логика повествования во многих местах нарушается удивлением, которое присутствует при описании некоторых событий, сопряженных с сильным эмоциональным напряжением. Например, при описании первой жены отца Спинозы – болезненной и тонкой Рахили, которая к концу жизни настолько исхудала, что, «садясь у ворот дома, вынуждена была класть в карманы камни, чтобы ее не унес ветер», а когда умерла, «люди, омывавшие ее мертвое тело, рассказывали, что оно было легче крыла голубя» [Ibid: 16]. Или в увлекательной истории об Аксипитере Бигле, «который под дозволенным убийством понимал убийство не за деньги, а за знание. В Венеции он убил одного мага, не желавшего делиться тайной формулой, благодаря которой ртуть превращалась в золото; в Лейпциге – розенкрейцера, который не хотел отдавать камень, делающий человека невидимым; в Париже – масона, утверждавшего, что у него есть карта, с помощью которой можно попасть туда, где не существует ни пространства, ни времени; в Лондоне – каббалиста, говорившего, что из грязи во дворе его дома можно создать Голема, но не пустившего его и на порог собственного дома» [Ibid:

39]. Очевидно, что удивление необходимо так же, как и мечта об осуществлении несбыточного и свидетельствует о существовании непредсказуемого. Эти свойства находятся в основе его функции, как и фантазия, которая будит мысль, сохраняющую равновесие между потребностями личности и реальностью, ставящей ограничения. Элементы воображения сочетаются с фактографическими и биографическими данными, которые отвечают за объективный характер любого художественного произведения. Их переплетение взаимосвязано и взаимообусловлено, как причина и следствие, как внутреннее и внешнее, которые обусловливают друг друга так же, как область фикции репродуцируется референциальным отношением к действительности. Размышления в этом направлении приводят нас к констатации факта, что фикцию от реальности отличает объективность, которая в художественном произведении зачастую завуалирована.

И вновь мы возвращаемся к вопросу об объективности в романе Смилевского, которая нарушается за счет использования различных нарративных приемов. Так, весь роман написан в виде диалога между читателем и литературным образом Спинозы. Стратегия игры личностями читателя и героя усиливает субъективность всего текста, позволяет достичь максимальной открытости в восприятии и интерпретации. Каждый абзац романа подчеркивает обращение к Другому, к читателю, который является активным свидетелем событий. Роман начинается с повествования от первого лица, чтобы продолжиться в форме диалога с читателем, который свободно может вписать собственное имя в специально предназначенные для этого свободные места. Эта бахтинская идея диалогичности, свободной коммуникации с читателем, предоставляет возможность дополнения текста, которая всегда сопровождается сомнением в его достоверности.

Это колебание усиливается за счет использования нескольких стратегий. Это прием одновременного убеждения и разубеждения читателя в достоверности приведенных фактов. А также прием переработки одной и той же темы, с одними и теми же репликами, в драматический текст, включенный в роман под тем же названием, что открывает возможности для различных интерпретаций и дает постмодернистский эффект сомнения в достоверности повествования и в потенциале обозначения. В драматическом тексте повторяются все основные особенности первичного романного уровня, однако тексты отличает сам жанровый подход к теме. В ходе эксперимента исследуются идентичные, но все же различающиеся повествования на уровне их литературного статуса и языкового выражения. Игра фактографией и фикцией продолжается и в третьей части произведения – в рецензии автора под названием «Почему Спиноза? Вместо послесловия», которая придает автореферентную окраску всему проекту и усиливает сомнение в достоверности. Именно автореферентность подчеркивает глубокий дисбаланс между жизнью и искусством, между реальностью и фикцией, которая всегда воспринимается как конструируемая форма. Сознательно рассказывая об используемых художественных приемах, автор обнаруживает сознательный подход и к созданию художественного дискурса вообще.

На основании всего вышесказанного мы приходим к заключению, что размышление над проектом «Разговор со Спинозой», включая авторецензию и драматический текст, не только подводит нас к сомнению в достоверности изображаемого, но и подтверждает широко известное утверждение Карла Поппера о произвольности историзма и ненадежности фактографии.

---

[1] Марко Цепенков (1829–1920, род. в г. Прилеп, Македония) – известный собиратель македонского фольклора и автор собственных стихотворений и прозаических текстов, например, «Автобиография». Произведения, собранные и написанные М.Цепенковым, изданы в 10 томах (*прим. переводчика*).

Перевод с макед. Н.В. Боронниковой

Список литературы

Kordić, R. Autobiografsko pripovedanje. Beograd: Narodna knjiga, 2000.

De Man, P. Autobiografija kao raz-obličenje //Književna kritika. br.2. Beograd: Rad, 1988.

Смилевски Гоце. Разговор со Спиноза. Скопје: Дијалог, 2002.

Г.И.Фазылзянова (Казань)

СПЕЦИФИКА ДИСКУРСИВНОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Актуальность проблемы понимания художественных текстов обусловлена как социально-культурными факторами, так и неоднозначностью трактовок и интерпретаций информации, получаемой с помощью традиционных методов культурологического исследования. Последние можно определить как совокупность аналитических приемов, операций и процедур, используемых в процессе анализа текстов культуры. Поскольку культурология – интегративная область знания, вбирающая в себя результаты исследования ряда дисциплинарных областей (социальной и культурной антропологии, этнографии, социологии, психологии, языкознания, истории и др.), анализ реализуется посредством комплекса познавательных методов и установок, группирующихся вокруг некоего смыслового центра, что позволяет переосмыслить многие представления и понятия, существующие в рамках каждой из составляющих дисциплин.

В процессе культурологического анализа конкретные методы разных дисциплин, как правило, используются выборочно, с учетом их способности разрешать аналитические проблемы общекультурологического плана; нередко они применяются не в качестве формальных операций, а как подходы в социальных или гуманитарных исследованиях. Все это дает основание говорить об определенной трансформации дисциплинарных методов, об их особой интеграции в рамках исследований культу-

© Г.И.Фазылзянова, 2009

ры, что в итоге стимулирует развитие культурологического познания в целом.

Признание общества и культуры специфическим объектами научного анализа, требующими особых методов синтезирующего плана, не раз высказывалось за рубежом в рамках таких научных направлений, как понимающая социология (Ф.Знанецкий, У.Томас), феноменология (А.Шюц), социология культуры (Ф.-Х.Тенбрук, П.Бурдье), а в отечественной науке сторонниками социальной культурологии, социологии культуры. В рамках указанных школ и направлений культуроведения в последние десятилетия заявляет о себе стремление исследователей преодолеть ограниченность и этнографичность описательности и формализма структурно-функционалистских методов и выработать аналитические способы познания культуры, позволяющие перейти к социологической интерпретации историко-культурного материала. Постановка вопроса о необходимости решения подобных сложных задач подготавливалась всем предыдущим периодом развития культурологического знания: в нем отчетливо прослеживается ряд последовательных этапов, в рамках которых вырабатывались специализированные методологические конструкты, в соответствии с которыми разрабатывались методы анализа культуры и создавались определенные познавательные модели. Такой теоретической мета-рамкой стала дискурсивная концепция понимания.

Дискурс – объект междисциплинарного изучения. Помимо теоретической лингвистики, с исследованием дискурса связаны такие науки и исследовательские направления, как компьютерная лингвистика и искусственный интеллект, психология, философия и логика, социология, антропология и этнология, литературоведение и семиотика, историография, теология, юриспруденция, педагогика, теория и практика перевода, коммуникационные исследования, политология. Каждая из этих дисциплин подходит к изучению дискурса по-своему, однако некоторые из них оказали существенное влияние на лингвистический дискурсивный анализ.

При изучении дискурса, как и любого естественного феномена, встает вопрос о классификации типов и разновидностей дискурса. Самое главное разграничение в этой области – противопоставление устного и письменного дискурса. Это разграничение связано с каналом передачи информации: при устном дискурсе канал – акустический, при письменном – визуальный. Иногда различие между устной и письменной формами использования языка приравнивается к различию между дискурсом и текстом (см. выше), однако такое смешение двух разных противопоставлений неоправданно.

Несмотря на то, что в течение многих веков письменный язык пользовался большим престижем, чем устный, совершенно ясно, что устный дискурс – это исходная, фундаментальная форма существования языка, а письменный дискурс является производным от устного. Большинство человеческих языков и по сей день являются бесписьменными, т.е. существуют только в устной форме. После того как лингвисты в XIX в. признали приоритет устного языка, еще в течение долгого времени не осознавалось то обстоятельство, что письменный язык и транскрипция устного языка – не одно и то же. Лингвисты первой половины XX в. нередко считали, что изучают устный язык (в положенном на бумагу виде), а в действительности анализировали лишь письменную форму языка. Реальное сопоставление устного и письменного дискурса как альтернативных форм существования языка началось лишь в 1970-е гг.

Различие в канале передачи информации имеет принципиально важные последствия для процессов устного и письменного дискурса (эти последствия исследованы У.Чейфом). Во-первых, в устном дискурсе порождение и понимание происходят синхронизированно, а в письменном – нет. При этом скорость письма более чем в 10 раз ниже скорости устной речи, а скорость чтения несколько выше скорости устной речи. В результате при устном дискурсе имеет место явление фрагментации: речь порождается толчками, квантами – так называемыми интонационными единицами, которые отделены друг от друга паузами, имеют относительно завершенный интонационный контур и обычно совпадают с простыми предикациями, или клаузами (clause). При письменном же дискурсе происходит интеграция предикаций в сложные предложения и прочие синтаксические конструкции и объединения. Второе принципиальное различие, связанное с разницей в канале передачи информации, – наличие контакта между говорящим и адресатом во времени и пространстве: при письменном дискурсе такого контакта в норме нет (поэтому люди и прибегают к письму). В результате при устном дискурсе имеет место вовлечение говорящего и адресата в ситуацию, что отражается в употреблении местоимений первого и второго лица, указаний на мыслительные процессы и эмоции говорящего и адресата, использование жестов и других невербальных средств и т.д. При письменном же дискурсе, напротив, происходит отстранение говорящего и адресата от описываемой в дискурсе информации.

Несколько тысячелетий назад письменная форма языка возникла как способ преодолеть расстояние между говорящим и адресатом – расстояние как пространственное, так и временное. Такое преодоление стало возможно лишь при помощи особого технологического изобретения – создания физического носителя информации: глиняной дощечки, папируса, бересты и т.д. Дальнейшее развитие технологии привело к появлению более сложного репертуара форм языка и дискурса – таких, как печатный дискурс, телефонный разговор, радиопередача, общение при помощи пейджера и автоответчика, переписка по электронной почте. Все эти разновидности дискурса выделяются на основе типа носителя информации и имеют свои особенности. Общение по электронной почте представляет особый интерес как феномен, возникший 10-15 лет назад, получивший за это время огромное распространение и представляющий собой нечто среднее между устным и письменным дискурсом. Подобно письменному дискурсу, электронный дискурс использует графи-

ческий способ фиксации информации, но подобно устному дискурсу он отличается мимолетностью и неформальностью. Еще более чистым примером соединения особенностей устного и письменного дискурса является общение в режиме Talk (или Chat), при котором два собеседника «разговаривают» через компьютерную сеть: на одной половине экрана участник диалога пишет свой текст, а на другой половине может видеть побуквенно появляющийся текст своего собеседника. Исследование особенностей электронной коммуникации является одной из активно развивающихся областей современного дискурсивного анализа.

Помимо двух фундаментальных разновидностей дискурса – устной и письменной – следует упомянуть еще одну: мысленную. Человек может пользоваться языком, не производя при этом ни акустических, ни графических следов языковой деятельности. В этом случае язык также используется коммуникативно, но одно и то же лицо является и говорящим, и адресатом. В силу отсутствия легко наблюдаемых проявлений мысленный дискурс исследован гораздо меньше, чем устный и письменный. Одно из наиболее известных исследований мысленного дискурса, или, в традиционной терминологии, внутренней речи принадлежит Л.С.Выготскому.

Более частные различия между разновидностями дискурса описываются с помощью понятия жанра. Это понятие первоначально использовалось в литературоведении для различения таких видов литературных произведений, как, например, новелла, эссе, повесть, роман и т.д. М.М.Бахтин и ряд других исследователей предложили более широкое понимание термина «жанр», распространяющееся не только на литературные, но и на другие речевые произведения. В настоящее время понятие жанра используется в дискурсивном анализе достаточно широко. Исчерпывающей классификации жанров не существует, но в качестве примеров можно назвать бытовой диалог (беседу), рассказ (нарратив), инструкцию по использованию прибора, интервью, репортаж, доклад, политическое выступление, проповедь, стихотворение, роман. Жанры обладают некоторыми достаточно устойчивыми характеристиками[1].

Проблемы языковой специфики жанров разработаны пока недостаточно. В исследовании американского лингвиста Дж.Байбера показано, что для многих жанров выделить устойчивые формальные характеристики весьма затруднительно. Байбер предложил рассматривать жанры как культурные концепты, лишенные устойчивых языковых характеристик, и дополнительно выделять типы дискурса на основе эмпирически наблюдаемых и количественно измеримых параметров – таких, как использование форм прошедшего времени, использование причастий, использование личных местоимений и т.п.

Центральный круг вопросов, исследуемых в дискурсивном анализе, – вопросы структуры дискурса[2]. Следует различать разные уровни структуры – макроструктуру, или глобальную структуру, и микроструктуру, или локальную структуру. Макроструктура дискурса – это членение на крупные составляющие: эпизоды в рассказе, абзацы в газетной статье, группы реплик в устном диалоге и т.д. Между крупными фрагментами дискурса наблюдаются границы, которые помечаются относительно более длинными паузами (в устном дискурсе), графическим выделением (в письменном дискурсе), специальными лексическими средствами (такими служебными словами или словосочетаниями, как *а*, *так*, *наконец*, *что касается* и т.п.). Внутри крупных фрагментов дискурса наблюдается единство – тематическое, референциальное (т.е. единство участников описываемых ситуаций), событийное, временное, пространственное и т.д.

Широкое распространение он получает в системе культурологического знания, приоретая там новые оттенки значения. Если ранее в объем понятия «дискурс» включалась лишь языковая практика, то по мере становления дискурсного анализа как специальной области исследований значение дискурса не стало ограничиваться письменной и устной речью, но обозначает и внеязыковые семиотические процессы. Акцент в интерпретации дискурса ставится на его интеракциональной природе. Дискурс – это речь, погруженная в социальный контекст (по этой причине понятие «дискурс» редко употребляется по отношению к древним текстам). Дискурс не является изолированной текстовой или диалогической структурой, ибо гораздо большее значение в его рамках приобретает паралингвистическое сопровождение речи, выполняющее ряд функций (ритмическую, референтную, семантическую, эмоционально-оценочную и др.). Дискурс – это существенная составляющая социокультурного взаимодействия. Философско-культурологическое звучание термин приобрел благодаря работам М.Фуко. Дискурсия понимается им как сложная совокупность языковых практик, участвующих в формировании представлений о том объекте, который они подразумевают. В «археологических» и «генеалогических» поисках М.Фуко дискурсия оказывается своеобразным инструментом познания, репрезентирующим весьма нетрадиционный подход к анализу культуры. Философа интересует не денотативное значение высказывания, а вычитывание в дискурсе тех значений, которые подразумеваются, но остаются невысказанными, невыраженными, притаившись за фасадом «уже сказанного». В связи с этим возникает проблема анализа «дискурсивного события» в контексте внеязыковых условий возникновения дискурсии, которые способствовали его появление. Пространство «дискурсивных практик» обусловлено возможностью сопрягать в речи разновременные, ускользающие из-под власти культурной идентификации события, воспроизводя динамику реального. В дискурсии М.Фуко обнаруживает специфическую власть произнесения, наделенную силой нечто утверждать.

Сегодня анализ дискурса представляет собой междисциплинарную область культурологического знания, а теория дискурса развивается в лингвистике, психолингвистике, семиотике, риторике, культурологии.

В каждой дискурсивной сфере эпистемические сущности различаются как в плане аксиологической

ценности, так и субъектной распределенности. Так, в сфере религиозной дискурсивной практики вера как глобальная мировоззренческая категория представляет собой наивысшую интерсубъектную ценность. В то же время в сфере научной дискурсии, индифферентной к вере, оказывается частично востребованной вера в своем сугубо гносеологическом аспекте, причем данная семантическая разновидность веры, как правило, редуцируется к неполноценному, недоверифицированному мнению, к тому же локализованному в концептуальной сфере другого. Позиция я-субъекта научного дискурса идиосинкратична по отношению к вере. Нетождественными для разных дискурсивных сфер являются и принятые стандарты верификации. Так, верификация в научном дискурсе опирается на стандарты как эмпирического, так и логического доказательства: подразумевается, что суждения должны согласовываться как с опытными данными, так и с доказанными теоретическими положениями. В сфере религиозной дискурсии истинность понимается не как соответствие действительности, а как соответствие высшему, сакральному носителю истинности – Тексту, и соответственно операция верификации, по сути дела сплавленная в единое целое с операцией объяснения, носит отсылочный текстуальный характер. При этом попытки применения в сфере религиозной дискурсии чуждых ей логизированных, подчеркнуто рациональных верификационных процедур расцениваются как бесполезные и бессмысленные[3].

Таким образом, для адекватного анализа эпистемических параметров речевой и мыслительной деятельности весьма важным оказывается требование четкой фиксации границ дискурсивной сферы, в которой эта деятельность осуществляется. Текст, создаваемый в ходе акта интерпретации, вторичный по отношению к оригиналу, будучи культурным явлением, в силу своей значимости для интерпретирующего реципиента, является свободным творческим актом и, следовательно, несет в мир некий собственный смысл. Расширение списка контекстов интерпретационным контекстом позволяет осуществить «выход в экстралингвистическую область, в условия текстовой деятельности субъектов общения» и «дополнить это анализом текста как целостной единицы общения в связке «автор – текст – реципиент».

Культурологический дискурс чаще всего опирается на методы философии, логики, социологии, языкознания, психологии, семиотики, исторические методы, включает аналитические процедуры междисциплинарного плана – структурно-функциональный подход, метод моделирования и др. В рамках этого уровня анализа отдельные характеристики и описания феноменов культуры еще остаются как бы отделенными, не связанными друг с другом в силу своей неоднородности. При этом разрабатываются такие познавательные модели культуры, как ассоциативная и функциональная. Каждый метод теряет прежний характер самодостаточности, но приобретает качество взаимодополнительности, особой сопряженности с другими познавательными принципами, процедурами, приемами анализа, что позволяет культурологическому исследованию адекватно интерпретировать такой сверхсложный объект, которым является текст культуры.

---

[1]Например, рассказ, во-первых, должен иметь стандартную композицию (завязка, кульминация, развязка) и, во-вторых, обладает некоторыми языковыми особенностями: рассказ содержит каркас из упорядоченных во времени событий, которые описываются однотипными грамматическими формами (например, глаголами в прошедшем времени) и между которыми есть связующие элементы.

[2]Исследованиями, связанными с макроструктурой дискурса, занимались Е.В.Падучева, Т. ван Дейк, Т.Гивон, Э.Шеглофф, А.Н.Баранов и Г.Е.Крейдлин и др.

[3]Например, если в сфере научной дискурсии суждение «Бог создал человека» относится к классу неверифицируемых пропозиций и не удовлетворяет требованиям, предъявляемым к факту, то в рамках религиозной дискурсии приведенное суждение рассматривается как доказанный факт, соответствующий содержанию сакрального Текста и тем самым прошедший вполне адекватную верификационную процедуру.

Список литературы

Баранов М.Т. Русский язык: справ. материалы; учеб. пособие для учащ-ся. М.: Просвещение, 1993.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297–324.

Демичев А.В. Дискурсы смерти: Введение в философскую танатологию. СПб., 1997.

Лотман Ю.М., Пятигорский А.М. Текст и функция // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 133–141.

Фазылзянова Г.И. Понимание художественного текста как культуротворческий феномен. СПб.: Астерион, 2008.

Н.А.Петрусёва (Пермь)

ВЕРБАЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ Х.ЛАХЕНМАННА КАК ДИСКУРС

Концептуальное мышление и «физиономия» звука музыки ряда композиторов и поэтов второй половины XX – начала XXI вв., основанные на «кровосмесительном союзе» теории и композиции (Дж.Борн), науки и технологии, вполне примыкают к традиции т. н. «сложного мышления», исследованного Эдгаром Мореном и его Центром трансдисциплинарных исследований в Париже. Научное мышление как таковое с его опорой на теорию систем, теорию игр, кибернетику, ЭВМ и теорию информации, всегда имеет тенденцию, по словам М. Мерло-Понти, «…трактовать всякое сущее в смысле «объекта как такового», а само научное мышление сводить «к совокупности технических приемов и процедур фиксации и улавливания» [Мерло-Понти 1993: 9]. В творчестве композиторов

© Н.А.Петрусёва, 2009

конца XX столетия многообразно представлены самые новейшие техники: от индетерминизма Джона Кейджа до ограниченной алеаторики Пьера Булеза, от математических методов стохастической композиции Яниса Ксенакиса до компьютерного моделирования звука в спектральных композициях Жоржа Гризе, Тристана Мюрая, Мишеля Левинаса и др. Однако для того, чтобы отобразить подлинность звукового объекта как такового художнику приходится привнести в него нечто б*о*льшее, чем он обладает. Это «больше» – хаос, взрыв, религиозное истовство, художественно-артистическое неистовство и ярость – важно не только в искусстве, но и в науке: «…я все сильнее и сильнее понимал, что все, что не несет в себе печать беспорядка и субъекта, является ничтожным и искажающим, и это касается также кибернетики, систематизма, информатизма в их рационализирующем функционализме, их машинах, их программе, их информации…» [Морен 2005: 441–442]. В сущности П.Булез[1] говорит о том же, когда предостерегает против автоматизма, «голого» вычисления и «бухгалтерии», против иллюзии и «фетишизма числа» как «…более ядовитой и утонченной формы интоксикации»[2]: «Композиция стремится к совершенной, гладкой и не подлежащей критике объективности. Но какими средствами? Схематизация просто-напросто занимает место изобретения, воображение – в роли служанки – ограничивается тем, что порождает некий сложный механизм, а тот, в свою очередь, ставит перед собой задачу порождать микроскопические или макроскопические структуры до тех пор, пока исчерпанность возможных комбинаций не просигнализирует об окончании произведения. Это – фетишизм числа, приводящий попросту к краху» (текст «Изобретение, техника, язык») [Boulez 2000: 289].

Направленность *от техники к универсальности* через трансформацию музыкального языка становится одной из центральных проблем в музыкально-теоретических текстах Оливье Мессиана, Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, Хельмута Лахенманна и др. В результате генеральной тенденции многих интеллектуальных опытов – «поворота философии от познания к языку» – произошло тесное соприкосновение «духа и исконного феномена». «Это важнее, чем все открытия в области физики» [Юнгер 2000: 30]. На этом пути «симптоматичное» в отношении новой и новейшей музыки является, прежде всего, «символом общей эволюции», вовлекаемой, в то же время, в «радикальную трансформацию» музыкального языка (текст «Утопические годы» Булеза).

В контексте этой радикальности Поль Рикёр в своей книге «Конфликт интерпретаций» вновь размышляет о языке как о *единстве* того, что Соссюр разъединил, – о единстве языка и речи. Рассматривая конфликт лингвистического структурализма и философской герменевтики, он актуализирует феномен дискурса в его различных формах. Кратко перечислим основные положения его понимания дискурса [Рикёр 1995: 129–137].

1. Для дискурса способом существования является акт, его неотложность, которая, как таковая, имеет природу события.

2. Дискурс представляет собой продолжение выбора, посредством которого выбираются одни значения и отвергаются другие.

3. Этот выбор производит новые комбинации: высказывание еще не выказанных фраз, понимание таких фраз.

4. Только в дискурсе язык реализует свою способность к соотнесению. Говорить значит говорить что-то о чем-то.

5. Последняя черта дискурса включает в себя способ обозначения субъекта дискурса. Кто-то с кем-то говорит – и в этом состоит акт коммуникации. Данным свойством акт говорения противостоит анонимности системы.

Приводимый ниже комментарий немецкого композитора Х.Лахенманна (р. 1935) к своей композиции «Аллегро sostenuto», написанный им в 1989 году и включенный в восьмую главу его книги «Музыка как экзистенциальный опыт» (глава называется «Комментарии к произведениям», *Werkkommentare*), содержит эти положения Рикёра. Вот этот текст.

«*Аллегро sostenuto*. Музыка для кларнета / бас кларнета, виолончели и фортепиано (1987/88)

Наподобие того, как в ранее возникшем *Окончании для фортепиано с оркестром* музыкальный материал определяется из взаимодействия между опытом "резонанса" (Tenuto – варианты между звуком Secco и естественным или искусственным текучим вибрато (Laisser-vibrer), с одной стороны, и ‘движением’, с другой. Оба аспекта звучащего встречаются в представлении структуры как многократно двойственного ‘арпеджио", т. е. как постепенно совершающийся процесс строительства, демонтажа, реконструкции, который в такой же степени передается как периодом времени, так и figurativer Gestus, проекцией больших поверхностей. Форма и выражение возникают из взаимодействия шести постепенно упорядоченных зон:

1) широкой последовательности открытия, которая разворачивает (обмеривает) пространство звука просторно вглубь, Legato кантилены из простых – естественных и искусственных, непосредственных и косвенных, как бы "ошибочных" – полей резонанса, соответственно, продлений отзвуков, до заключительной паузы («пауза»: типичное понятие, в котором резонанс и движение соприкасаются в своих крайностях),

2) многократно подразделенной игры оттененного ядра между Secchissimo и тотальной педализацией (Pedalisierung),

3) собственно аллегро, в чьих отзвуках движение является как в плотной скорости, так и соответственно наоборот – свернувшимся,

4) прервано и изменено через «опустошенный гимн», речитатив из призывов различных резонирующих «звуко-мертвых» («отзвучавших». – *Н. П.*) пространств, в том числе также,

5) возвращение к движению, при этом наступающее и таким образом растворяющееся в погра-

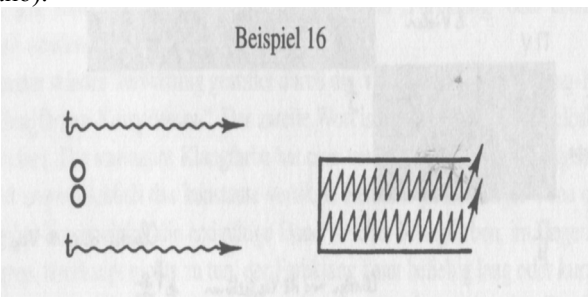
ничных областях сильно перфорированного инструментального звука,

6) словно удаляющаяся заключительная каденция из смесей (Mixturen), в которых внутренняя жизнь отзвука и движения вновь проникают одно в другое» [Lachenmann 2004: 399].

То, почему и в какой форме композитор комментирует самого себя, является, как известно, предметом, а не предпосылкой интерпретации. Поэтому в данной статье философско-методологическое понимание дискурса Поля Рикёра спроецировано на приведенный выше вербальный комментарий Хельмута Лахенманна.

«События» «Аллегро sostenuto» Лахенманна представлены новыми типами звука. Лахенманн различает:

а) резонирующие звуки с внутренним колебанием, внешний контур которого остается неподвижным, причем движение происходит внутри (процесс затухания колебаний характерен для «звуков каденции»): это либо отрывистый звук Secco, либо звук, продленный через естественное или искусственное текучее вибрато у струнного и духового инструмента (в самом простом случае из продления трели или тремоло), или через педализацию в партии фортепиано):



б) резонирующие звуки с внешним колебанием: периодически вращающееся движение, которое невозможно воспринять как одновременное, а только лишь «слышащими ощупываниями» всего движения постепенно.

в) текстурные смеси (Mixturen), которые содержат непредсказуемое качество и одновременно структурную несущественность детали по сравнению с статистически общими качествами; пример постепенно растущей текстуры –*Группы* для трех оркестров Штокхаузена:

г) звук структуры, качество которой и соответственно характер возникает не только из суммы и связи, но и из характерного соединения и многократного отношения – в противоположность звуку текстуры – от точно расположенных частичных элементов (первые серийные композиторы реализовали это понятие структуры ради себя самого: *Структуры для двух фортепиано* Булеза, *Incontri* Ноно или *Контрапункты* Штокхаузена – «это форма и звук одновременно»).

2) Принятие Лахенманном структуралистской позиции в качестве рабочей гипотезы (на что указывает, к прим., наличие системы оппозиций «методологического структурализма») определяет *выбор* фундаментальных парных эстетических категорий: музыкальный материал (понятие, введенное в музыкознание Теодором Адорно) и структура; форма (как чередование шести зон, или секций) и выражение; звуковое пространство и время. Также выбор ансамбля инструментов (кларнет / бас кларнет, виолончель и фортепиано), традиционных на первый взгляд, предполагает трансформацию звукового дискурса путем влияния одного инструмента на другой, расширение их «территориальных возможностей» (тер. Лахенманна); в примечании к партитуре «Аллегро sostenuto» Лахенманн подробно поясняет новые способы игры для каждого инструмента.

3) «Процесс строительства» («новые комбинации», согласно философской герменевтике Рикёра) описан в комментарии Лахенманна как взаимопроникновение «внутренней жизни отзвука и движения», как «взаимодействие шести постепенно упорядоченных зон»; также как процесс реконструкции в таких пограничных феноменах как паузы, «звукомертвые», пространства, перфорированный звук инструментов (и т. п.).

4) Безусловно, что звук воспринимается слухом также непосредственно, как цвет – зрением. Но через звук звучащая вещь не присутствует в слушании: звук всего лишь отсылает нас к ней. В отношении рассматриваемого комментария Лахенманна отсылка – «соотнесение с реальностью», по Рикёру, «весть», по Субири, «жест», по Булезу – проявляется в диалектике внутреннего звукового процесса, охватывающего период времени, и его внешней «поверхности», с которой пересекается вербальный комментарий.

5) Способ обозначения субъекта дискурса в акте коммуникации осуществляется путем включенности в определенную традицию (или сеть традиции). В отношении музыки Лахенманна – это сериальный модернизм (работа с различными звуковыми параметрами как локальными структурами); секционная форма как последовательность от разных идей (в отличие от непрерывных форм немецкой музыки) – традиция музыки Стравинского («Симфонии духовых», «Весна священная») и Булеза (вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера» на стихи Рене Шара, точнее три цикла в цикле [Петрусёва 2006: 155–179]; синтез электронной и инструментальной музыки (и т. д.).

В «страсти к комментированию» (Дальхауз), которая охватила композиторов 50–60-х гг., и в одинаковой степени в страхе перед самоинтерпретацией, который господствовал во второй половине века, *исторический комментарий* и *анализ* взаимодополняют друг друга. Не случайно в тексте «Новые типы звука» (1966/93) Лахенманна исторический комментарий и анализ сосуществуют. Так, исторически эмансипация акустически представленного звука из

его сравнительно подчиненной функции в старой музыке принадлежит, согласно Лахенманну, к достижениям музыкального развития в наше время. Вместо старого, тонального понимания звука, связанного с консонантными и диссонансными звуками, сегодня непосредственно *эмпирически-акустический опыт звука* находится в «ключевом пункте музыкального переживания» [Lachenmann 2004: 4]. Для дефиниции *акустически* представленных звуков совершенно необходимыми в определенной степени являются высота, тембр, громкость и продолжительность (т. н. исходные, основные параметры структурированного звука в сериализме), особенно для тембра как сумме и результату по-разному высоких и по-разному громких естественных или искусственных частичных тонов. Столь же важным как эти четыре параметра является также различение между звуком как состоянием, с одной стороны, и звуком как процессом, с другой.

Тембровый звук - *звук колебания* - *звук текстуры* и *звук каденции* образуют, по Лахенманну, «семью». Они воплощают статические или статистические опыты звука, «собственное время» (тер. Штокхаузена) которых независимо от времени, в течение которого они длятся на самом деле. В той мере, как они развиваются в различных направлениях от примитивного неподвижного тембрового звука до богатого неожиданностью внутреннего процесса звука текстуры, время создает себя изнутри вовне, охватывая все б*о*льшее и б*о*льшее пространство. Таким образом, поясняет Лахенманн, мы постепенно приближаемся к кругу знаний звука, внутреннее устройство времени которого будет настолько богато, что оно обеспечивает не только звуковое, но теперь также и формальное значение.

Согласно негативной диалектике Адорно, момент произведения музыкального искусства, благодаря которому оно «выходит за границы действительности» не в достигнутой гармонии «сомнительного единства» формы и содержания, внутреннего и внешнего, индивида и общества, но в тех признаках, в которых проявляется несоответствие, разлад, в неизбежном крушении страстного стремления к тождеству и идентичности (что, несомненно, тоже является способом обозначения субъекта дискурса новой музыки. – *Н.П.*). Вместо того чтобы предаться этому разрушению, в котором с незапамятных времен великое произведение искусства самоотрицается, копируя собственный стиль, слабое произведение искусства цепляется за свое сходство с другими – суррогат тождества. Индустрия культуры окончательно полагает имитацию как абсолютное» [Адорно 1994: 122–123]. Ту же мысль Лахенманн выразил в афоризме, ставшем известным: «Красота – это отказ от привычки».

***

Каждая личность отражает в себе в какой-то мере весь путь исторического развития музыки: у первобытных народов преобладает чувство ритма и акцента, на более высокой ступени мы сталкиваемся с процессами рационализации звуков, что приводит к феномену строя («пифагорейского» и «чистого»), и, наконец, с возникновением профессиональной музыки уже можно вести речь о законах внутренней динамики (от ладотонального развития классико-романтической музыки до нового инструментального синтеза в спектральной композиции).

В своей теории «конкретной инструментальной музыки» Лахенманн расширяет область инструментальной музыки путем синтеза электронной и инструментальной музыки, следуя по пути, указанному Штокхаузеном[3]. К прим., звук, согласно критерию равенства тона и шума, рассматривается как непрерывный континуум, простирающийся от чистой синусоидальной волны до сложного звукошума; звук, соответствующий любой точке этого континуума, музыкально оправдан. В том же направлении движутся французские композиторы спектральной музыки. Так, Жорж Гризе осваивает новое тембровое измерение путем *инструментального синтеза*; составляющие звук частичные тоны здесь исполняются музыкальными инструментами, а именно: данный в компьютерных сонограммах или спектрограммах *спектр* того или иного звука проецируется композитором на тот или иной инструментальный состав. Музыкальные инструменты, как «сложные звуковые источники, осуществляющие микросинтез» [Grisey 1991: 355], интересуют его (также как Лахенманна) с точки зрения специфических качеств их звучания, а не привычно связываемых с ними образов или ассоциаций.

Новая звуковая онтология, создаваемая композиторами новой музыки, предполагает способность удерживать в методологическом плане не только объективное, но и субъективное, внутреннее и внешнее; в теории музыкальной композиции – реальные и потенциальные отношения, западный и восточный типы музыкального мышления и восприятия, диалектику типов звуковых структур и выразительных «жестов», исторического комментария и анализа, внешнего вербального дискурса и внутренних звуковых процессов, раскрывающих состояние и структуру звукового материала в процессе реализации идеи.

---

[1] Пьер Булез очень рано имел потребность добираться *до сути* актуальных механизмов изобретения. Как лектор Дармштадтских курсов, которые частично опубликованы (Пьер Булез: «Мыслить музыку сегодня» и «Ориентиры», в 1963 и соответственно в 1985 гг.; автор Дармштадтских статей о Новой музыке – V и VI тома; сб. текстов «Ориентиры. Мышление композитора», 1989/2000), он давал общую ориентацию о насущных проблемах композиции и указывал, что можно делать в современной ситуации, чтобы расширить возможности, унаследованные от непосредственных предшественников. Хельмут Лахенманн впервые появляется на Дармштадтских летних курсах Новой музыки в 1957 г., сначала как слушатель (лекций Штокхаузена, Пуссёра, Мадерны, Ноно, Булеза, Адорно и др.), затем как участник.

[2] С термином «интоксикация» Жан Бодрийяр связывает процесс исчезновение субъекта в новейшем искусстве, что приводит к вытеснению подражания, репрезентации и эстетики виртуальной реально-

стью: Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. №9 / пер. с франц. – журнал «KRISIS» (элек. ресурс).

[3] Текст «Четыре критерия электронной музыки» Штокхаузена является одним из манифестов композитора, наряду с «Хартией молодежи» (и др.). Карлхайнц Штокхаузен (22 VIII 1928 – 5 XII 2007) – немецкий композитор, пианист, дирижёр, звукорежиссёр, педагог, теоретик музыки, а также лидер, изобретатель и исполнитель-реализатор новой музыки XX в. 10 томов его «Текстов о музыке» возникали параллельно с его музыкальными творениями. В 1963 и 1964 гг. Лахенманн посещал Кёльнские курсы Новой музыки, проводимые Штокхаузеном.

Список литературы

Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. с нем. М. 1994.

Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter Metzler, 2000.

Grisey G. Structuration des tembres dans la musigue instrumentale // Le tembre Métapfore pour la composition / Texte rèuniset présentes par J.-B. Barrière. Paris: I.R.C.A.M., 1991. P. 352–385.

Козловски П. Миф о модерне. Поэтическая философия Эрнста Юнгера / пер. с нем. М.Б.Корчагиной. М.: Республика, 2000.

Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995. Breitkopf & Härtel, 2004 Wiesbaden – Leipzig – Paris.

Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с франц. А.В.Густыря. М.: Искусство, 1993.

Морен Э. Метод. Природа природы / пер. с франц. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002.

Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с франц. И. Сергеевой. М.: Медиум, 1995.

Штокхаузен К. Четыре критерия электронной музыки / пер. с англ. Петрусёвой Н. // Петрусёва Н. Музыкальная композиция XX века. Структуры, методы анализа. В 2 ч. Ч. 1. Пермь, 2006. С. 225–228.

Э.К.Саудабекова (Казахстан, Алматы)

СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЛО-ВОЗРАСТНОЙ И ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

«Человек, – писал Н.А.Бердяев, – является существом половым, то есть *половинчатым,* ущербным и стремящимся к восполнению, не только в своей физиологии, но и в своей психологии» (курсив мой. – *Э.С.*) [Бердяев 1995: 134; Ср.: Там же: 33]. Род человеческий делится на мужчин и женщин, а, кроме того, человек рождается, проживает несколько возрастов и умирает. Если исходить не из начала человеческой истории, а из того или иного её этапа, то можно говорить о том, что человек рождается в контексте определённого общества и определённой культуры. Эти общество и культура определённым образом структурированы, в них существует та или иная форма расслоения населения по группам, стратам и иным социальным рубрикам (какими – в зависимости от типа общества и ступени его развития – могут быть касты, сословия, классы); в них существует некое общее мировоззрение, ценностные ориентации и т.д. Кроме того, в каждом обществе, в каждой культуре существует специфическое изменение, которое образовано и продолжает образовываться *знаковой* деятельностью людей (иначе: *семиозисом*), которую вслед за Ю.М.Лотманом можно именовать *семиосферой*.

Однако не следует себе представлять, будто эта семиосфера, или знаковая система, существует в каких-то более или менее чётко очерченных границах в соответствии со смыслом слова «сфера». Такой особой сферы знаков не существует; знаками насыщена *вся* культура – и в её целом, и в её любой части и частичке. *Без* знаков, хотя бы минимума их, не существует ни культуры в целом, ни какого бы то ни было культурного феномена. Ведь, как отмечает Г.С.Батищев, «только *вместе* со всеми… идеальными своими значениями (а отнюдь не просто как реальное тело с реальной формой) каждый предмет культуры вполне конкретен как предмет человеческой действительности, как человеческий предмет» [Батищев 1969: 105].

Человек рождается и застаёт сложившуюся и более или менее стабильную систему общественного устройства и культуру со всеми её сферами, формами, уровнями и измерениями. Новорожденный младенец, ещё не обладая не только элементарным сознанием, но и ещё фактически не являясь человеком, *уже* в контексте наличного общества и его культуры – *для взрослых* – является и человеком, и человеком определённого пола. Он всегда – за редчайшими патологическими исключениями – рождается либо мальчиком, либо девочкой. Это – его первейшие *значения*, которые придаёт ему культура в лице взрослых.

Теперь несколько слов необходимо сказать о различии *пола* (по-анг-лийски: *sex*) и гендера (по-английски: *gender*). Первое понятие означает *биологический* пол, второе – *социальный* «пол». О.В.Шабурова разъясняет: «Смысл понятия “гендер” заключён прежде всего в идее социального моделирования или конструирования пола. Социальный пол конструируется социальной практикой. В обществе возникает система норм поведения, предписывающая выполнение определённых половых ролей; соответственно возникает жёсткий ряд представлений о том, что́ есть “мужское” и “женское” в данном обществе. Гендер – совокупность репрезентаций, а не природой закреплённая данность. Гендер культурная маска пола, то, что мы думаем о поле в границах наших социокультурных представлений. Более того, пол и есть только гендер, т.е. то, что стало полом в процессе его социализации» [Шабурова 1998: 177]. Именно данный смысл имеют слова С. де Бовуар: «Женщиной не рождаются, ею становятся» [Бовуар 1997: 310]. Аналогичное в том же смысле можно сказать и о мужчине.

В каждом обществе существует множество самых различных стратификаций, которые определя-

© Э.К.Саудабекова, 2009

ются по какому-то, подчас даже совершенно несущественному, основанию. Существуют также половозрастная и гендерная стратификации. Иногда отвлекаются от пола и говорят просто о возрастной стратификации. Известный социолог и сексолог И.С.Кон пишет: «Система возрастной стратификации включает в себя, во-первых, возрастной состав и структуру *населения* (социально-демографический аспект), во-вторых, возрастную структуру общественной *деятельности* (социально-экономический аспект) и, в-третьих, возрастную структуру *общественных организаций и институтов* (социально-политический аспект)» [*Кон* 1988: 80][1]. Возраст – весьма существенная характеристика индивида, имеющая также принципиальное значение для общественного целого. «Возраст, – пишет Кон, – служит основанием и критерием для занятия или оставления определённых социальных ролей. В одних случаях эта связь бывает непосредственной, в форме возрастного ценза (например, возраст гражданского совершеннолетия или пенсионный возраст). В других случаях она выступает опосредованно, например, опосредуется временем, необходимым для получения образования, без которого невозможно занять данное общественное положение» [Там же: 81][2]. Как видим, И.С.Кон здесь отвлекается от пола. Но принцип конкретности требует, конечно, вести речь не просто о возрастных, а о половозрастных, характеристиках.

А теперь рассмотрим семиотический аспект поло-возрастной стратификации. И.С.Кон говорит в этой связи о возрастном символизме. Он пишет: «Возрастной символизм как подсистема культуры включает в себя следующие взаимосвязанные элементы:

1. *Нормативные критерии возраста*, т.е. принятую культурой возрастную терминологию, периодизацию жизненного цикла с указанием длительности и задач его основных этапов (в системе возрастного символизма фиксируется не жизненный путь индивида с его открытостью и вариативностью, а именно жизненный цикл как нечто повторяющееся, обязательное и нормативное).

2. *Аскриптивные возрастные свойства*, или *возрастные стереотипы*, – черты и свойства, приписываемые культурой лицам данного возраста и задаваемые им в качестве подразумеваемой нормы.

3. *Символизацию возрастных процессов* – представления о том, *как* протекают или должны протекать рост, развитие и переход индивида из одной возрастной стадии в другую.

4. *Возрастные обряды* – ритуалы, посредством которых культура структурирует жизненный цикл и оформляет взаимоотношения возрастных слоёв, классов и групп.

5. *Возрастную субкультуру* – специфический набор признаков и ценностей, по которым представители данного возрастного слоя, класса или группы осознают и утверждают себя в качестве “мы”, отличного от всех остальных возрастных общностей» [Там же: 93–94].

Следует отметить, что помимо отвлечения И.С.Кона от пола носителя возраста, он к тому же не вполне правомерно употребляет термин «символизм». В перечисленных им элементах «возрастного символизма» не всё однозначно может быть отнесено к семиотическим феноменам. Так, возрастные стереотипы (элемент 2), представления о процессах развития индивида, названные почему-то «символизацией возрастных процессов» (элемент 3), возрастные обряды (элемент 4) и возрастная субкультура (элемент 5) как таковые *не являются* семиотическими феноменами, хотя содержат в себе семиотические аспекты. Что же касается возрастной терминологии, то она относится к тому, что можно определить как *нулевой* уровень семиозиса и семиосферы. Нулевым уровнем мы называем *язык* в узком и специальном смысле данного понятия, то есть естественный язык и язык специализированный, состоящий из *слов* и словосочетаний. Язык в этом значении неотделим от базовой человеческой деятельности и базовых человеческих отношений. Без языка в принципе невозможна человеческая жизнь. Над этим языком надстраиваются этажи семиотических средств, которые в известном смысле являются вторичными по отношению к нулевому уровню. Разумеется, это ни в какой мере не умаляет их значимость в составе культуры.

Кроме того, из приведённого фрагмента видно, что И.С.Кон не отличает символ от простого знака. Отождествление просто *знаков* и *символов* – это весьма распространённое заблуждение. Символ – это, конечно же, *тоже* знак, но знак особый. Потому он и не должен отождествляться с простым знаком, знаком как таковым. Здесь можно провести аналогию между товаром и деньгами. Деньги есть товар, но товар особый (К.Маркс называл деньги превращённой формой товара), выполняющий в товарном мире особую функцию – прежде всего функцию всеобщего эквивалента товаров как таковых. Но товар, То есть единство потребительной стоимости и меновой стоимости выступает таким особенным формообразованием, которое является вместе с тем и всеобщей сущностью всех феноменов товарного мира – прибыли, ренты, процента, капитала и т.д. Все они к просто товару выступают как ого особенные проявления. Точно так же обстоит и со зна́ком: он является всеобщей сущностью, своеобразной субстанцией всех иных семиотических феноменов, в том числе и символа. И подобно тому, как деньги, прибыль и т.д. нельзя редуцировать к товару, точно так же нельзя редуцировать и более сложные семиотические (знаковые, разумеется) формы к просто знаку. В этой связи применительно к семиотике поло-возрастной дифференциации и стратификации в большей мере речь должна идти о *знаках*, обозначениях.

Новорожденный младенец первоначально сам себя не идентифицирует. За него это делают взрослые. Поэтому он уже с самого начала окутан определённой семиотикой. Он – мальчик или девочка. Это – его объективные характеристики. Но в контексте наличной культуры, функционирующих в ней ценностей, обычаев, стандартов, стереотипов и т.д. он уже обладает *значением* и *значимостью*. Различие между данными понятиями заключается в

следующем. Значение – это характеристика предмета или индивида *для него самого́*; значимость же – это уже характеристика предмета или индивида *для других*. Поэтому значение в принципе (но не всегда) ценностно *нейтрально*; значимость же всегда ценностно *нагружена*: предмет или индивид значим (то есть *полезен* или/и *ценен*) для кого-либо. Новорожденному ребёнку придаётся, присваивается *значение* мальчика или девочки. Его значимость может быть различной как для родителей, так и для общества. Так, у многих древних народов (и даже у некоторых современных) рождение мальчиков считалось предпочтительнее, чем рождение девочек. Сын считался наследником отца, продолжателем рода, дочь же таковой не считалась. Считалось также, что мальчик непосредственно происходит от отца, а в рождении девочки «виновата» лишь женщина. Судьба новорожденного младенца решалась отцом. Е.Е.Вардиман пишет: «В Аравийской пустыне с древних времён существовал обычай вырывать перед каждыми родами яму в песке. Над ней мать рожала, сидя на корточках. Если ребёнок, падавший в яму, был “всего лишь” девочкой, отец тотчас решал, засыпать ли над ней яму или, если девочек в племени не хватало, позволить ей жить» [Вардиман 1990: 114–115]. Здесь, как видим, значимой определённостью с са́мого рождения ребёнка оказывается его половая определённость, а отнюдь не возрастная.

В нормальных культурах (то есть таких, в которых отсутствуют обычаи вроде только что приведённого) до определённого возраста на первый план выступает не половая, а возрастная определённость ребёнка, так как здесь значимым является его рост. Л.А.Абрамян отмечает: «Во всех концах мира недифференцированное беззаботное сообщество мальчиков и девочек рано или поздно делится на два класса, вечно враждующих, вечно соперничающих, но всегда тянущихся друг к другу» [Абрамян 1991: 109]. Термин «класс» здесь, конечно, употреблён не в специальном (социально-философском и не в социологическом) смысле, а в смысле классификационном. Что же касается вражды плов, то это, конечно, преувеличение. А вот о соперничестве сказано правильно.

Человек в своей полноценной жизни проходит ряд возрастных стадий. Для простоты можно выделить: 1) младенчество, 2) детство, включающее дошкольный и младший школьный возрасты, 3) отрочество, или подростковый возраст, 4) юность, 5) зрелость и 6) старость. Многие исследователи возрастной психологии отмечают, что особым периодом считается возраст ребёнка от пяти до семи лет. Как отмечает И.С.Кон, «почти все народы придают особое значение возрасту от 5 до 7 лет. В это время родители обычно передают, а дети принимают на себя ответственность за младших детей, уход за животными и выполнение ряда других домашних обязанностей. Дети становятся также ответственными за своё социальное поведение и их строже наказывают за нарушение его норм. Одновременно растут ожидания взрослых относительно обучаемости детей. Считается, что в 5–7 лет ребёнок уже “входит в разум” и приобретает более или менее устойчивый характер, позволяющий принимать новые социальные роли. Ребёнок присоединяется к группам сверстников, участвует в ролевых играх, причём происходит сегрегация таких групп по полу. От детей ожидают также проявлений стыдливости и подчёркивается необходимость половой дифференциации в общении. Короче говоря, 5–7-летний ребёнок повсюду категоризируется иначе, чем младший; он становится более или менее интегральной частью социальной структуры» [Кон 1988: 96–97]. Весьма важным периодом в поло-возрастной динамике жизни индивида является пубертатный, или переходный, возраст, связанный с половым созреванием.

Уже в детском возрасте, в том числе и до наступления пятилетнего возраста, начинается *семиотическая дифференциация* половой принадлежности детей. В развитых культурах половая идентичность ребёнка фиксируется семиотическими средствами. Мальчика и девочку с определённого возраста начинают одевать в разные одежды. До этого половая идентификация осуществляется при помощи цвета (мальчика и девочку одевают в одну и ту же одежду, например, в ползунки, но разного цвета). Признаком половой идентичности становится причёска (скажем, девочке заплетают косички или завязывают бантики, чего не делают мальчикам). Позже у девочек и мальчиков появляются разные игрушки и разные игры. Эти игрушки и игры уже несут на себе знаки половой принадлежности.

Выше цитировались слова О.В.Шабуровой о том, «пол и есть только гендер, т.е. то, что стало полом в процессе его социализации». Надо отметить, что совпадение пола (био-пола) и гендера (соци-опола) реально возникает не с момента рождения ребёнка, а несколько позже (хотя в сознании взрослых оно, можно сказать, изначально). Уже с пяти – семилетнего возраста на ребёнка не просто проецируются миром взрослых, но и им самим усваиваются некоторые гендерные нюансы. Детям начинают прививаться стандарты и стереотипы гендерного поведения и гендерного сознания, которое постепенно развивается у них по мере взросления. С определённого возраста дети вовлекаются в хозяйственную деятельность, большинство видов которой являются гендерно определёнными. Первоначально дети в своих ролевых играх подражают взрослым. Но со временем стандарты и эталоны взрослого поведения временем перестают иметь для них сугубо игровой характер и приобретают характер всё большеё и большей обязательности.

С участием в этих процессах у детей начинает формироваться гендерное сознание и специфически гендерная идентификация и самоидентификация. Она закрепляется и усиливается не только тем, что дети видят гендерные взаимоотношения взрослых, но в и специфических формах воспитания, направленных на формирование у мальчиков атрибутов маскулинности, а у девочек атрибутов фемининности. И.С.Кон отмечает: «Дифференциация половых ролей и стереотипов маскулинности и фемининности не только отражает и освящает связанные с половым диморфизмом и предположительно обусловленные им индивидуальные различия в поведении и

психике мужчин и женщин, но и порождает такие различия» [Кон 1991: 3]. Окончательная половая и как бы надстраивающаяся над ней гендерная самоидентификация наступает у подрастающего поколения вследствие подвергания подростков, достигших половой зрелости, обрядам инициации, посвящения во взрослость. Такие обряды, как известно, широко культивировались у первобытных народов, а в настоящее время – у народов, находящихся на уровне первобытности. Они сопровождались тяжёлыми испытаниями посвящаемых. У многих первобытных народов обряды инициации сопровождались различного рода телесными вивисекциями, чаще всего операциями на гениталиях юноши подвергались обрезанию, девушки – эксцизии (часто в форме клиторидектомии). Но обряды посвящения во взрослость (уже без истязаний) встречаются и сегодня. Таков, например, обряд конфирмации у католиков и протестантов. В формировании способности к гендерной идентификации и самоидентификации очень важную роль играют семиотические средства культуры.

Чем взрослее становится ребёнок, тем большее число разнообразных семиотических средств его поло-возрастной и становящейся всё более социально значимой гендерной идентичности и самоидентификации начинает применяться. Многое входит в привычку и даже не замечается. С позднего подросткового и до предпожило́го возраста люди даже стремятся с помощью всевозможных знаковых средств подчеркнуть свою маскулинность или фемининность. Более того, может даже возникать своеобразное соперничество, целью которого является не только подчёркивание своей поло-гендерной принадлежности, но и стремление внутри этой принадлежности выделиться среди других, тем самым как бы стремясь продемонстрировать то, что именно он (а чаще всего это – она) является максимальным воплощением своей поло-гендерной принадлежности и утвердить свою поло-гендерную уникальность и неповторимость. Существенным фактором достижения этой цели становится феномен моды – моды на одежду, причёску, украшения, макияж, манеры поведения и т.п. В подростковом и юношеском возрастах подобными знаковыми средствами люди часто бравируют, стремятся эпатировать более взрослое поколение, выражать свой абстрактный и подчас иррациональный протест существующим порядкам (такими были хиппи, панки, советские «стиляги» конца 1950-х гг. и др.) и т.д.

Таковы лишь некоторые аспекты затронутой в настоящей статье её темы. Более развёрнутое её раскрытие требует дополнительного объёма текста.

---

[1]И.С.Кон добавляет: «Возрастная стратификация – относительно устойчивая система, которая создаётся, поддерживается и изменяется *социально-возрастными процессами*» [Кон 1988: 82].

[2]И.С.Кон отмечает: «Характер закреплённой за данным возрастным слоем деятельности и связанные с этим нормативные предписания определяют фактическое общественное положение представителей этого слоя, их самосознание и уровень притязаний» [Кон 1988: 80].

Список литературы

Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995.

Батищев Г.С. Деятельностная сущность человека как философский принцип // Проблема человека в современной философии. М., 1969.

Шабурова О.В. Гендер // Современный философский словарь. Изд. 2-е, испр. и доп. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск, 1998.

Бовуар С. де. Второй пол. Т.1. Факты и мифы. Т.2. Жизнь женщины. СПб., 1997.

Кон И.С. Ребёнок и общество (историко-этнографическая перспектива). М., 1988.

Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990.

Абрамян Л.А. Мир мужчин и мир женщин: расхождение и встреча // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. .

Кон И.С. Предисловие // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.

РАЗДЕЛ 3.
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРУГИХ ИСКУССТВ. ПРОБЛЕМЫ ГРАНИЦЫ В ЭСТЕТИКЕ И ИСКУССТВОЗНАНИИ

О.М.Власова (Пермь)

СЕМАНТИКА СКУЛЬПТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО» (ИЗ СОБРАНИЯ ПГХГ)

На протяжении XVIII–XIX вв. жанровая структура русской храмовой пластики существенно изменяется. Сосуществуют, переплетаясь или расходясь по параллельным путям, две линии жанрообразования. С одной стороны, сохраняется структурирование по принципам средневековой системы храмового комплекса, где статуя представляет собой уникальный моленный образ, с другой – происходит формирование новой структуры барочного иконостаса, где антропоморфные изображения являются частью огромной алтарной «декорации». Картина, которую выстраивает исследуемый материал, показывает изменение функциональных, стилистических и образных свойств храмовой пластики, собственно, смену всей художественной системы древнерусского пластического ансамбля, перемещающегося на алтарную стену и отражающего всю динамику стилей XVIII–XIX вв., среди которых – «древнерусский» стиль, барокко, классицизм, «стихийный, или библейский, реализм», «примитивизм».

Пермская деревянная скульптура дает большие возможности для изучения каждого стиля, но, прежде всего, – стиля барокко в самых разнообразных его претворениях. Известно, что барокко пришло в Россию из Западной Европы в достаточно зрелых, отработанных формах.

«Обращение к опыту западного искусства в России XVII века, – пишет И.Л.Бусева-Давыдова, – было закономерным. При переходе от Средневековья к Новому времени европейские образцы сыграли для русского искусства ту же роль, что античность – для искусства Ренессанса. При этом западные источники подвергались переосмыслению и адаптации применительно к местным потребностям и художественным вкусам» [Бусева-Давыдова 1996: 476]. Как считает исследователь, индивидуализация и интимизация веры, составляющая духовное содержание второй половины XVII – начала XVIII вв., отражается во всех сферах творчества. Очевидно, что церковное искусство при сохранении «соборности» к концу XVII в. становится в большой мере душевным, личностным, индивидуальным. Ренессансные формы появляются в живописи, зодчестве, разнообразных пластических искусствах. Эти тенденции ярче всего выражены в архитектуре центричного типа – в храмах, имеющих симметричный план и вертикальную ориентацию композиций (имеются в виду храмы в Донском, Новодевичьем, Троице-Сергиевом монастырях, церкви Знамения в Дубровицах и Покрова в Филях) [Михайлов 1993: 23–27].

Новое архитектурное пространство потребовало и новой организации иконостаса, и новых пластических форм. Алтарная преграда предстает отныне как развернутое театрализованное действо с множеством «участников». Естественно, композиция иконостаса начинает разрастаться – над праотеческим рядом появляются иконы Страстного цикла и над ними – Распятие с предстоящими. Из всей истории спасения особенно выделены события Страстной седмицы – акцент переносится на вторую, человеческую природу Иисуса Христа. Это необыкновенно усиливает возможность сопереживания евангельскому рассказу, актуализирует Священную историю. У молящегося возникает потребность не в предстоянии, а в соучастии и сопереживании. В условиях провинциальной, окраинной среды бытования, пермская скульптура приобретает в этой связи повышенную эмоциональность и выразительность.

Новые европейские веяния шли в Пермский край из Москвы, из Ростова, из Нижнего Новгорода, а также через города Русского Севера. Известно, что каменное зодчество края издавна испытало влияние московского зодчества, а также архитектуры крупных торговых городов, расположенных по Сибирской дороге: Ярославля, Великого Устюга, Сольвычегодска [Памятники 1976: 45]. То же самое можно сказать и о других видах искусства. В XVIII–XIX вв. на прикамскую землю пришли «большие стили» – барокко и классицизм – своеобразно отраженные и в памятниках архитектуры, и в произведениях пермской деревянной скульптуры, являвшейся неотъемлемой частью храмовых комплексов.

Изображения из иконографической группы Страстей Господних в собрании ПГХГ немногочисленны, но характерны по выбору. В первую очередь, это «ростовые» статуи «Христа в темнице» – всего их семнадцать. Во-вторых, это сцены «Снятия со Креста» и «Положения во гроб», «Христос во Гробе», «Христос в багрянице» («Христос у колонны»), «Христос в терновом венце». Сохранилось четыре фигуры возносящегося над Гробом Христа (инв. № ДС-91, ДС-115, ДС-234, ДС-400), а также одна фигура воина, охранявшего Гроб Господен (инв. № ДС-403; Н=55).

До конца XVI века тема «Воскресение Христово» воплощалась только как «Сошествие во ад». С XVII в. распространилось изображение «Воскресения Христова» как «восстание от гроба». В деревянной скульптуре встречается в XVIII-XIX веках. Динамика форм и экспрессия образов наиболее органично сочетаются в нескольких вариантах композиции «Воскресение Христово», почти идентичных, но дошедших до нас в разной степени полноты. В каждой пермской скульптуре Христос изображен «восстающим» из гроба – резко взлетающим вверх. Его левая рука поднята вверх; правая полусогнута и опущена. Лик Христа имеет характерный шакшерский тип. Все объемы предельно обобщены и уплощены. Жестко проработаны позвонки, ребра, полукружия груди. Гиматий, переброшенный через пра-

© О.М.Власова, 2009

вое плечо, закрывает правое колено, его складчатый подол развевается в воздухе…

Энергию взлета излучает здесь и предельно динамическая поза, и суховатость фигуры, как бы очищенной воздухом. Легки и воздушны одеяния, облачающие фигуру Христа. Их сухие подвижные складки высвечиваются золотистыми и серебристыми оттенками росписи; лишь в одном случае использован сурик. По наблюдениям В.М.Шахановой, эта композиция с конца XVIII в. размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность [Шаханова 1993: 15]. Но обратимся к смыслу произведения.

До XVI в. праздник Пасхи, или Воскресения Христова, отмечался иконой «Сошествие во ад». «Пасха – по-еврейски значит «преведение» и для христиан Пасха есть преведение, потому что Господь, сошед с небеси и исхитив человеческое естество из адовых сокровищ, возвел на небеса его и привел к древнему состоянию нетления» [Дебольский 1840: 15]. Пасха соединяет в себе как бы два события: животворящую смерть и воскресение Господа, которое явилось провозвестником будущего воскресения всех мертвых.

Иконографический извод «Сошествия во ад» отражает, как нам представляется, именно символическое значение Воскресения Христа. Композиция икон, изображающая нисхождение с высот Божественной Благодати, светлые одежды Христа, пронизанные ассистом, и сияющие лучи мандорлы подчеркивают ирреальность, почти призрачность происходящего. О сошествии Христа во ад богословы писали на протяжении всей церковной истории. Это – Климент Александрийский, Ириней Лионский, Ориген, Кирилл Александрийский, Григорий Богослов. Одни из них признавали «духовное» сошествие Христа во ад, другие – «телесное». У последних была своя аргументация. По богословским источникам, сошествие во ад для Спасителя есть не только начало его величия, но и предельная грань унижения: в силу своей природы он должен был дойти до бездны, в которую был низвергнут Адам, то есть сошествие во ад – это и завершение телесных мучений Христа, его человеческих страданий. На первый план здесь выступает не победа Христа над смертью и адом, а освобождение им из преисподней первых людей на земле: «И взем за руку Адама, изыде от ада, и вся Святии с ним... и со славою введены быша в рай». (Ев. Никодима, гл. XXIV; 18, 25). Это райское блаженство пасхальная икона сулит каждому человеку на земле. Именно поэтому икона выставляется на поклонение в великую субботу.

Композиция второго извода Воскресения – восстания от Гроба – как бы воплощает порыв Христа из греховных глубин ада, уже измеренных всем его существом, к предвечному небесному бытию. О символике «Восстания из гроба», связывая ее со словами И.Дамаскина о взаимообусловленности смерти и вечной жизни, убедительно пишет А.В.Рындина [Рындина 1996: 231].

Именно этот извод возобладал в поздней иконописи XVII–XVIII вв., а затем укоренился в сфере храмовой пластики. Образцами служили многочисленные алтарные композиции «Воскресения Христова» из Европы, которые имели, видимо, столь же многочисленные «переводы» в русском искусстве, о чем свидетельствуют, например, графические листы, опубликованные А.В.Рындиной и О.Ю.Тарасовым [Рындина 2003: 235; Тарасов 1995: 357 и след.]. Правда, скульптурные композиции по отношению к графическим строятся как бы в перевернутом виде.

Несколько таких композиций, как сказано выше, представлено в так называемой шакшерской школе, которая представляет собой самое характерное, самое яркое явление в пермской деревянной скульптуре. Композиции сохранены неполностью: отсутствуют атрибуты, нимбы, детали одежд, отсутствуют, видимо и другие компоненты этой пространственно развернутой сцены. Наверное, здесь было изображение Гроба Господня, фигуры римских воинов, возможно, детали пейзажа…

Интересно, что в пермской коллекции сохранилась один из таких редких элементов полной композиции Воскресения Христова – фигура римского воина, охранявшего Гроб Господен, из с.Егва. И хотя эта фигура дошла до нас с существенными утратами, можно утверждать, что это один из редчайших и интереснейших компонентов позднебарочного комплекса. К сожалению, и резьба, и роспись этой фигуры имеют существенные утраты.

Другие композиции «Воскресения Христова» всегда выразительны по колориту. Для «личного» художники выбирают очень светлые охристые оттенки. Глаза и волосы расписаны насыщенным коричневым цветом. Гиматии, как правило, позолочены, но на одной из фигур Христа вместо обычного золотистого изображен гиматий ярко-красного цвета. «Красные одежды Христа, так же как и красный цвет яйца, принесенного Марией Магдалиной воскресшему, встречаются в некоторых болгарских и сербских композициях «Сошествия во ад». Эта деталь показывает искупление человеческого рода излиянием крови Богочеловека, подчеркивает «телесность» сошествия Христа во ад», а в данном случае – «подлинность» происходящего Воскресения… [Богдашевский 1902: 80].

Список литературы

Богдашевский Д.О воскресении мертвых. Труды Киевской духовной академии. 1902. №1.

Бусева-Давыдова И.Л. Живопись. // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. Ч. II. Гл. 5. М., 1996.

Дебольский Г.С. Дни богослужения православной кафолической восточной церкви. СПб., 1840.

Михайлов Б.Б. Церковь Троицы в Останкине. М., 1993.

Памятники истории и культуры Пермской области. Памятники археологии. Памятники архитектуры. Памятники истории. 2-е изд., доработ. и доп. Пермь, 1976.

Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий / Восточнохристианский храм и литургия. СПб., 1996.

Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков. Старое и новое // Искусствознание. 2003. № 1.

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

Шаханова В.М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века (опыт систематизации) // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции: сб.ст. / Под ред. А.В.Рындиной. Вып. II. Ч. II. М.: Изд-во НИИ РАХ, 1993.

О.О.Алиева (Екатеринбург)

ОБРАЗЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОБЪЁМНОЙ МОЗАИКИ УРАЛЬСКОЙ КАМНЕРЕЗНОЙ МАСТЕРСКОЙ ИМ. ИЛЬИ БОРОВИКОВА

Вот уже три столетия развивается на Урале камнерезное искусство. Уральскими камнерезами освоены практически все способы обработки камня. Здесь делали художественные надгробья, интерьерные вазы, столешницы, камины, пирамиды и торшеры, геммы – "аттики". Не была забыта и мелкая декоративная пластика, к которой относится скульптура малых форм, выполненная в технике объёмной мозаики из поделочных, декоративных камней и дополненная элементами из драгоценных металлов. Объемная мозаика пользуется сегодня большим спросом, всплеск её популярности пришелся на последнее десятилетие XX – начало XXI в. Именно этот вид художественной обработки камня выбрала для своей специализации мастерская им. И.Боровикова, основанная в 1996 г. К отдельному тематическому направлению объёмной мозаики Уральской камнерезной мастерской принадлежат композиции, которые являются иллюстрациями к литературным произведениям, сказкам. Литературно-фольклорная тема в творчестве художников Уральской камнерезной мастерской им. И.Боровикова воплощается в изображениях героев произведений и сказочных животных, в жанровых и пейзажных сценах.

Сюжету из далёкой истории освоения Америки из романа Джеймса Фенимора Купера посвящена работа «Зверобой» (2002) Григория Пономарёва. В ней ярко проявилась способность автора к точному подбору камня, которая никогда ему не изменяет. Телесный мрамор, однотонные и пёстрые яшмы, кажется, были созданы для этой работы и ждали своего часа. И даже белый агат просто обречен, быть снегом под ногами охотника.

В статуэтке «Мальчик» (2003), выполненной Григорием Пономарёвым присутствует, не только высокотехнологичное изображение сюжета, но и глубокий смысл. На паркетном полу в фартуке и с подвязанными ленточкой волосами стоит мальчик, держа в руках сделанную им малахитовую шкатулку. В мальчике легко узнаётся герой сказа П.П.Бажова «Каменный цветок» Данилко Недокормыш. «Сиротка круглый был этот парнишечко. Годов, поди, тогда двенадцати, а то и боле. На ногах высоконький, а худой-расхудой, в чём душа держится. Ну а с лица чистенький. Волосёнки кудрявеньки, глазёнки голубеньки» [Бажов 1973: 67]. В несложной однофигурной композиции автор добивается раскрытия сложной темы из истории Екатеринбургской гранильной фабрике, на которой с 1836 г. дети с 12 лет уже привлекались к камнерезному производству. Как говорится, минимум средств и максимум результата. Нужно отметить, что данную тему Г.Пономарёв раскрывает не «в лоб» через показ мальчика в процессе труда, а за счёт изображения деталей; характерная косолапость из-за одеваемой не по размеру обуви, испачканный в каменном шламе фартук. Белая рубашка и мозаичный паркетный пол передают торжественность момента: завершено изготовление малахитовой шкатулки. Не случайно выбрана и эта деталь: в XIX в. уральскими камнерезами активно применялась техника русской мозаики по малахиту. Лицо мальчика освещено гордостью за свою работу. Композиция держится на противопоставлении тяжёлых условий труда и радости творчества. Эта работа – дань уважения уральским мастерам XIX в. Каторжные условия труда, порой полуголодное существование, жестокие наказания не погубили в уральских камнерезах художников. В работе над своими изделиями – произведениями большого художественного совершенства – они находили радость творчества, открывавшую отдушину в их мрачной жизни.

Жанровая композиция Алексея Зефирова «Застолье с козлом» (2004) носит явный фольклорный характер. Очевидно, сюжет для работы взят из сказки или пословицы. За столом сидит мужичок, слегка запрокинув голову, он допивает из стакана самогон. На мужичке шерстяной свитер из пёстрой ярко-красной яшмы, из-под которого видны штаны с полосатым рисунком скарна и тёмные валенки. Поверх свитера надет стёганный меховой жилет. Ярко выраженная мимика придаёт лицу с густой седой бородой и усами живость и естественность. Напротив, за столом сидит козёл в красной рубашке. Перед ним отрезанный вилок капусты. Кроме капусты на столе стоит горшок с едой и начатая бутылочка самогона. Нехитрый, но интересный сюжет разыгрывается на яшмовой подставке, имитирующей досчатый пол деревенской избы. Мягкий добродушный юмор окрашивает композицию: что только не привидится на пьяную голову.

Узнаваемый сказочный персонаж создаёт Григорий Пономарёв – «Белка» (2005). Изумительная по своей окраске, мастерски вырезанная из голубого с коричневыми и чёрными вкраплениями мохового агата, белочка грызёт орешки с золотыми скорлупками. Под ней сложной формы подставка, скомбинированная из нескольких камней, образующих невысокий круглый подиум, корни дерева с пробивающейся между ними травой и светлое песчаное включение.

В 2008 г. после двухлетней работы в мастерской закончена новая камнерезная композиция – «Сказочный город на ките», мотивом для которой послужил отрывок произведения П.П.Ершова «Конёк-

© О.О.Алиева, 2009

горбунок». И.Голубев и Е.Устюжанин сделали проект этой работы с помощью компьютерной программы, которая позволила воспроизвести не только пластику форм и сочетание элементов между собой, но и различные породы камней. Светло-голубые тона морской воды объединяют все элементы композиции и, одновременно, фокусируют внимание на главном – рыбе-кит. На его спине раскинулась знакомая каждому с детства картина, творчески переработанная уральскими камнерезами. Город, окружённый белокаменной крепостной стеной, надолго уводит зрителя в мир сказки, которая как настоящее произведение всегда близка к правде. Сказочное селение очень похоже на древнерусский город с колоритным церковным храмом с золотыми куполами, с деревянными строениями с разноцветными крышами с золотыми петушками и причудливыми окошками. Многочисленные дорожки ведут от возвышающегося сказочного города к маленьким крестьянским домиками среди пожелтевших к осени берёз, к еловому бору на хвосте кита и к ветряной мельнице, к маяку, к пушечному валу, к пристаням с пришвартованными лодками и кораблями. Среди этого многообразия из-под скалистых берегов с ярко-зелёной травой выглядывают глаза и усы морского животного. Под усами виден стройный ряд зубов из белоснежного кахолонга, на фоне которых парусные корабли смотрятся изящными фигурками. Они пристают к берегам и отходят от них, ведя активную торговлю с чужестранными землями.

Морская поверхность из бразильского агата в форме эллипса с грамотно закомпонованными на ней пластическими формами размещена на соответствующей подставке, которая нуждается не просто в упоминании, но и по причине своей «многодельности» требует отдельного описания. Изготовленная из габбро, она ещё более возвышает саму сюжетную композицию. Сравнительно большая по толщине, подставка украшена вставками с природным рисунком яшмы различных оттенков: от напоминающих нежную алую зарю до сумеречного заката. Гладко отполированные яшмовые образцы эффектно сочетаются с рельефным повторяющимся узором, выполненным из однотонной яшмы. Сами камнерезы называют её технической – самая скромная из сестёр в семействе яшм. У неё мягкий серо-зелёный цвет. Но она неброска и скучновата только на первый взгляд – стоит всмотреться, и вас покорит её густой и благородный тон. И, кроме того, что очень важно – она наиболее «послушна» замыслу художника: именно в одноцветном камне и можно «развернуться», не вступая в противоречие с материалом. Ведь на её ровном спокойном фоне великолепно смотрится самый сложный орнамент, самый филигранный рисунок [Шакинко 1982: 63]. Но главный акцент подставки, осуществляющий смысловую связь её с основной композицией, - это четыре пейзажных изображения, выполненных в технике флорентийской мозаики. Две мозаики посвящены парусным кораблям на фоне морского простора, на двух других изображён город, который по своим формам напоминает возвышающийся на ките. Разнообразие художественных средств делает подставку не только объектом отдельного повествования, но решает проблему неотъемлемости её от пластического изображения.

Хочется обратить внимание на использование в работе широкого цветового спектра, который способствует её восприятию. В изделии использована каменная палитра от белого цвета, представленного итальянским мрамором крепостных стен города, магнезитом возвышающегося храма, кахолонгом и бледным хризопразом до синей казахстанской яшмы, материализовавшейся в форму кита. Кроме синей, в работе присутствуют бурые, сургучные, красно-коричневые яшмы – в одних образцах перемешана масса цветов, другие спокойны и благородны в своём одноцветье. Разнообразна и зелёная гамма цветов: от нежнейшей прозрачности нефритовых елей до густой насыщенной зелени уваровитовой щётки.

Работа не только насыщена цветом, но и множеством деталей. На городской площади перед храмом расположился колодец с только что пролитой водой, в которой отражается голубое небо. Распряжённая телега с упавшими деревянными бочками. На берегу сушатся рыбацкие лодки. Эти детали крестьянского быта создают реалистичную картину жизни сказочного города и заставляют поверить в звон колоколов, увидеть струящийся из трубы дымок и услышать шум лесного бора. Камнерезами блестяще использован известный в искусстве приём – присутствие человека без его изображения.

Литературно-фольклорная тема, являющаяся иллюстрацией с портретом героя литературного произведения или сказочного животного, с жанровой или пейзажной сценой, стала одной из основных в творчестве Уральской камнерезной мастерской им. И.Боровикова. В рамках уже существующего в искусстве тематического направления, заимствуя литературные образы и детали композиций, в некоторых случаях дополняя их современными и индивидуальностью, в некоторых сохраняя максимальную достоверность, развивается в объёмной уральской мозаике литературно-фольклорная тема.

Список литературы

Бажов П.П. Малахитовая шкатулка. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство. 1973.

Шакинко И.М. Уральские самоцветы. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во , 1982.

М.В.Артамонова (Магнитогорск)

КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО В РОМАНЕ М.РЕНО «ТЕСЕЙ»

С самого момента своего возникновения литература непрерывно взаимодействовала с другими видами искусства. Их постоянная корреляция обусловлена не только сходными функциями, но и генетической связью. Литература, изобразительные искусства, музыка, театр, хореография ведут свое происхождение из глубокой древности, когда они представляли собой часть единого ритуала, а их функции были аналогичны. Первостепенной задачей

© М.В.Артамонова, 2009

древних искусств было взаимодействие между материальным и духовным миром с целью получения контроля над последним. Таким образом, древние искусства были абсолютной магией для наших предков, и, более того, они сохранили часть своего магического очарования для современного человека.

Литература как искусство вышла из лона древней мифологии. Изначально, у первобытных народов, миф – это форма освоения реальности, примитивное мировоззрение, существовавшее у наших предков до разделения на науку и религию. В рамках мифа мыслился окружающий мир, материальный и духовный, миф использовался для передачи знаний через поколения, давал объяснение явлениям природной и социальной жизни, предписывал нормы поведения, обычаи, традиции, ритуалы. Все, что окружало «донаучного» человека, включая его самого, было частью мифа [Западное литературоведение 2004: 257]. Древние мифы передавались из уст в уста и видоизменялись каждый раз, приобретая новые оттенки и нюансы в зависимости от силы воображения рассказчика, пока, наконец, не получили своего письменного оформления и не стали доступны каждому человеку. Таким образом, мифы потеряли сакральность и стали частью общедоступного знания. Однако мифы подарили литературе свою образность и метафоричность, поскольку мифы по форме искусствоподобны – они изначально имеют образный и сюжетный характер [Хализев 2002:14].

Пластические искусства тесно с мифом, и на протяжении тысячелетий отдельно от него не мыслились. Изобразительное искусство вышло из наскальной росписи, служившей нашим предкам для проведения ритуалов успешной охоты.

Невероятного расцвета пластические искусства достигли в период античности, что не в последнюю очередь связано с мифологией этого периода. Античная мифология – общепризнанный историко-культурный феномен, оказавший огромное влияние не только на литературу и искусство своей эпохи, но и на художественную жизнь Европы и всего мира в целом. С различной степенью интенсивности, но практически непрерывно, античный миф воздействовал на искусство последующих эпох в качестве сюжетообразующего фактора, в роли многовекового арсенала образов, классических тем и мотивов.

Генетическая связь искусств прослеживается не только в исторически общем прошлом, но и в современном взаимовлиянии. Изобразительное искусство может стать источником вдохновения для литературного произведения, которое, в свою очередь, может вызвать к жизни произведение музыкальное. Один и тот же образ может переходить из одного вида искусства в другой, приобретая свои нюансы.

Проследить этот процесс можно на примере романа Мэри Рено «Тесей». Это произведение – замечательный пример того, как гармонично могут взаимодействовать изобразительное искусство и литература на основе мифологического материала в художественном произведении. Роман, состоящий из двух частей «Царь должен умереть» и «Бык из моря», был создан в 1958 г., и это было второе произведение писательницы, посвященное древним цивилизациям, в частности античной. В основу романа был положен миф о Тесее, царе Афин, одном из наиболее известных героев древнегреческих мифов, стоящим в одном ряду с Гераклом и Ясоном.

На создание нового переложения легенды о Тесее автора вдохновило крито-микенское изобразительное искусство, а именно фрески, обнаруженные в Кносском дворце на Крите в начале XX в. Невероятно красочные, они часто повторяли мотив священной таврокатапсии – ритуального боя с быком. Кто были эти изящные юноши и девушки, столь отчаянно и легко игравшие с грозным быком, проскальзывающие между острых рогов и прыгающие через его спину? Не был ли этот бык легендарным Минотавром, а танцоры – афинскими юношами и девушками, приносимыми в жертву каждые семь лет? Может, среди них есть и Тесей? Эти и сотни других вопросов дают волю процессу воображения – и вот мотив боя с быком легко врастает в канву романа о Тесее, победителе Минотавра, дополненный яркими деталями, захватывающими дух описаниями приключений героя и шокирующими новыми толкованиями древних ритуалов.

Мэри Рено была сторонницей эвгемерического происхождения мифа о Тесее, то есть утверждала, что он был реальной исторической фигурой [Элиаде 2001: 169]. Во вступлении к роману она утверждает: «К классическому периоду легенда о Тесее уже обросла столь невероятными подробностями, что многие принимали ее попросту за сказку, а иные – за религиозный миф» [Рено 1991:6]. Основания для этого утверждения ей давали открытия археологов и произведения изобразительного искусства, обнаруженные сэром Артуром Эвансом в 1899 г. в Кносском дворце на о.Крит: «Кносский дворец с его лабиринтовой сложностью, его священными топорами, давшими имя самому дворцу, с многочисленными изображениями юношей и девушек, исполняющих Бычью Пляску, с печатями, на которых вырезан быкоголовый Минотавр – стало подтверждением догадок рационалистов» [там же].

Основными мотивами изобразительного искусства Крита были мотивы таврокатапсии и эпифании (внезапное явление богини). Первый мотив укрощения быка символизировал победу над смертью [Фрэзер 1998: 297]. Знаменитый «Ритуальный бой с быком» – кносская настенная живопись XVI в. до н.э. – самое известное изображение древнего ритуала – является основой для одной из наиболее выразительных сцен в книге. «Он ухватился за рога и завис между ними, так что бык его нес, потом взвился вверх и оттолкнулся руками… перевернулся в воздухе – дуга получилась красивой, как натянутый лук, – и попал на широкую спину обеими ногами враз» [Рено 1991: 197]. Динамичное, захватывающее описание оживает на страницах романа и сливается с воспоминанием о самой фреске – два образа, литературный и живописный, производят неизгладимое впечатление, гораздо более сильное, чем если бы они воспринимались по отдельности.

Второй мотив – эпифания – стал основой любовной линии романа. Мать-богиня Крита, Ариадна, становится возлюбленной Тесея, явившись ему в

виде земной женщины, приняв свою смертную ипостась. Мать-богиня являлась смертным на празднике урожая, во время священного танца, исполняемого жрицами. Эта тема часто встречается в убранстве Кносского дворца, на фресках, вазах, перстнях [Менар 2000: 121]. Маленькая богиня, хрупкая и устрашающая одновременно, со змеями в руках – сошла с фресок на страницы романа: «А на середине лабиринта по извилистой ломаной линии белого мрамора, сплетя руки, двигались женщины – живая гирлянда, – раскачивались их волосы, ожерелья и платья, изгибались в танце стройные тела, и весь хоровод был похож на змею, что меняет кожу: сворачивался, разворачивался, свивая голову с хвостом… Змея повернула и пошла в мою сторону – и я увидел ее [Ариадны] лицо… радостное, сияющее, без тени страха и тревоги, – она вела танец» [Рено 1991: 279]. Так изображение сливается с художественным словом. Если читатель еще и имеет представление о крито-микенском изобразительном искусстве или хоть раз видел кносскую «Богиню со змеями», то в его сознании слово и образ создадут художественный комплекс, объединяющий литературу и изобразительное искусство и выходящий за рамки обеих дисциплин.

Таким образом, роман «Тесей» – доказательство того, что искусство не имеет четких границ и свободно переходит из одной формы в другую. Слово и изображение, слитые воедино, дополняют и усиливают художественное впечатление, дают друг другу жизнь, воздействуя сначала на автора, а затем и на читателя. Несмотря на свой возраст, крито-микенские произведения искусства и античные мифологические образы, лежащие в их основе, все еще обладают магией, воздействующей на воображение людей. Яркие сцены из столь непохожей и далекой от нас жизни, где боги могли являться людям и где смерть можно было победить на арене, до сих пор дают жизнь новым произведениям искусства.

Список литературы

Западное литературоведение XX века / гл. ред. Е.А.Цурганова. М.: Intrada, 2004.

Хализев В.Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 2002. №3. С.7–21.

Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001.

Рено М. Тезей. М.: Политиздат, 1991.

Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: ООО «Изд-во АСТ», 1998.

Менар Р. Мифологии в древнем и современном искусстве. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2000.

Е.В.Борщ (Екатеринбург)

ФРАНЦУЗСКАЯ КНИЖНАЯ ВИНЬЕТКА XVIII В. КАК СРЕДСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Французская иллюстрированная книга XVIII в. обладает развернутой системой сюжетно-повествовательных иллюстраций (вкладных авторских гравюр) и декоративных элементов (гравированных виньеток), которые не только орнаментируют текст, но и поясняют его. Наибольший интерес представляют виньетки, сопровождающие издания литературных текстов. Это сложные орнаментально-сюжетные композиции, имеющие авторское исполнение и не уступающие иллюстрациям по информативности. Рассмотрим феномен французской «иллюстративной» виньетки на примере известного издания эпохи рококо – «Декамерона» Боккаччо 1757 г. Уточним облик виньетки, установим ее роль в иллюстративной системе книги. Обратим внимание на отличие виньетки от иллюстрации и выявим специфику интерпретации литературного источника.

Впервые данная серия иллюстраций была опубликована в пятитомном издании «Декамерона», выпущенном на итальянском языке (Париж, 1757) и вслед затем дополнила пятитомник на французском языке (Париж, 1757–1761). Позднее гравюры неоднократно повторялись, в том числе в сокращенной «зеркальной» версии одиннадцатитомного издания (Париж, 1801) [Sander 1926:182–184]. Наряду со 110 полностраничными иллюстрациями, серия включает в себя 97 виньеток иллюстративного характера, которые декорируют заключительные страницы новелл. Эскизы иллюстраций были выполнены Г.Гравело при участии Ш.-Н.Кошена, Ш.Эйзена и живописца Ф.Буше, эскизы виньеток – Ю.Гравело [Cohen 1912: 158–162].

Следует отметить, что в XVIII в. для обозначения каждого элемента оформления книги использовался особый термин, указывающий на местоположение декора в тексте. Виньетка, расположенная на концевой полосе текста именовалась по-французски «cul-de-lampe» (русский эквивалент – «концовка»). Несмотря на то, что в XVIII в. по поводу употребления этого не слишком благозвучного понятия разгорелась дискуссия при участии Вольтера, термин оказался устойчивым и был зафиксирован в справочниках по иллюстрированной книге [Michel 1987: 8].

Виньетки «Декамерона» 1757 г. – это небольшие сюжетно-орнаментальные композиции, исполненные в технике гравюры на меди. Чаще всего они имеют слегка асимметричную форму. Композиция виньетки может быть открытой или закрытой (рамочной). Открытая виньетка представляет собой декоративно трактованную жанровую или аллегорическую сценку. В композиции открытой виньетки используются мотивы «острова», «облака» или «консоли», которые служат основанием для фигур. Композиция закрытой виньетки делится надвое: она состоит из эффектного орнаментального обрамления и сюжетной сцены, помещенной в центре. Обрамление виньетки часто имеет форму асимметричного картуша и включает в себя такие элементы, как рокайль, цветочная гирлянда, лента. В состав орнаментальной композиции могут входить, кроме того, знаково-аллегорические предметы: роза, тюльпан, лук и стрелы, зеркало, весы. Набор орнаментальных элементов и асимметрия композиций указывают на принадлежность виньеток к стилю рококо.

© Е.В.Борщ, 2009

Виньетки «Декамерона» согласованы с иллюстрациями и составляют с ними единый иллюстративный ряд. Каждую новеллу «Декамерона» дополняют как минимум одна иллюстрация и примерно одна виньетка (концовка). Виньетка непременно включает в себя фигуративное изображение. Прежде всего, обращает на себя внимание то, что персонажи виньеток «пародируют» действия персонажей иллюстраций, а именно: героями иллюстрации являются «реальные» персонажи повествования, а действующими лицами виньетки – их комические двойники в облике путти (обнаженных играющих детей) или мифологические персонажи (Купидон, Венера). Чаще всего виньетка представляет собой многофигурную сцену сюжетно-повествовательного характера. Действующие лица виньетки изображены на фоне пейзажа или интерьера, которые трактованы точно, детально и живописно.

При сопоставлении текста «Декамерона» с иллюстрациями и виньетками можно заметить, что виньетки выполняют различные функции и взаимодействуют с иллюстрациями по-разному: дублируют иллюстрацию, поясняют (дополняют) иллюстрацию или самостоятельно иллюстрируют другой эпизод текста.

Отношения между иллюстрацией и виньеткой в пределе одной новеллы «Декамерона» чаще всего построены по принципу дублирования: виньетка является пародийной версией иллюстрации. А именно, персонажи виньетки (путти) повторяют действия персонажей иллюстрации, т.е. адекватно отражают текст вслед за иллюстрацией. При этом виньетка воспроизводит детали и фон основной иллюстрации. Например, иллюстрация к новелле об «умершем» кавалере, представляющая двух женщин, укладывающих безжизненное тело мужчины в сундук, дублируется виньеткой с изображением двух путто, несущих большой сундук [Boccace 1757: II, 286]. Или, например, сцена наказания главного героя, которого колотят в сарае, повторяется виньеткой во всех деталях, включая шляпу, упавшую с головы незадачливого кавалера [Boccace 1757: V, 48].

В отдельных случаях виньетка не только повторяет главную тему, но и поясняет ее путем включения дополнительных персонажей. Например, тема иллюстрации, изображающей избиение героя в темнице, продолжена виньеткой следующим образом. Композиция виньетки включает две группы персонажей: внизу – плачущий под сводами пещеры путто, чья фигура ассоциируется с несчастным узником; вверху – пара целующихся путти, что указывает на галантный подтекст сцены истязания [Boccace 1757: II, 124]. Иногда виньетка комментирует иллюстрацию с помощью аллегорических фигур. Например, виньетка с изображением Купидона, поправляющего волосы Венеры, подчеркивает галантное содержание новеллы и, вместе с тем, намекает на беспорядок в прическе героини иллюстрации, которая изображена в момент свидания [Boccace 1757: I, 159]. Поясняет иллюстрацию, например, изображение в составе виньетки аллегорической фигуры Глупости: путто с зеркальцем в руке и в платье с бубенцами. Этот персонаж раскрывает пафос иллюстрации, изображающей нарядную девушку, стоящую перед зеркалом [Boccace 1757: III, 169]. Или например, изображение в композиции виньетки охоты Купидона подтверждает «амурные» мотивы действия героя иллюстрации – всадника, который травит собаками обнаженную девушку [Boccace 1757: III, 98].

На правах с основной иллюстрацией виньетка иногда самостоятельно иллюстрирует текст, а именно, иллюстрация и виньетка изображают разные ключевые эпизоды одной новеллы. При этом иллюстрация представляет персонажей в «серьезном» обличье, а виньетка – в «комическом». Например, иллюстрация к новелле о жестокой вдове изображает сцену мести (обнаженная героиня направляется к башне), виньетка – страдания обманутого студента (мерзнущий во дворе путто) [Boccace 1757: IV, 213]. Обратившись к тексту новеллы, можно заметить, что сцена, проиллюстрированная виньеткой, помещена в заключение новеллы нелогично, так как изображает начало, а не завершение истории. Новелла о спасении влюбленных иллюстрирована таким же образом. Иллюстрация представляет привязанных к столбу полуобнаженных героя и героиню, в то время как виньетка изображает более ранний эпизод текста – вторжение нежданных гостей в спальню влюбленных [Boccace 1757: III, 76].

Итак, рассмотрев феномен «иллюстративности» французской книжной виньетки XVIII в. на примере «Декамерона» Боккаччо 1757 г., сделаем следующие замечания. Виньетки «Декамерона» представляют собой оригинальные, не повторяющиеся сюжетно-орнаментальные композиции в стиле рококо, которые выполняют в книге, прежде всего, декоративную функцию – украшают заключительную страницу каждой новеллы. В силу общего замысла, виньетки гармонично вписаны в иллюстративный ряд книги и взаимодействуют с иллюстрациями. Они либо дублируют и комментируют основные иллюстрации, либо самостоятельно иллюстрируют отдельные эпизоды текста. Так же как и иллюстрации, сюжетно-повествовательные виньетки интерпретируют текст литературного источника дословно. Вслед за иллюстрациями они детально передают фон действия. В отличие от иллюстраций виньетки не характеризуют костюмы персонажей, так как их героями являются обнаженные. В иллюстративной системе книги виньетки играют особенную, но второстепенную роль, поскольку интерпретируют текст в шутливой, аллегорической форме. Вместе с тем, подобный «игривый» способ иллюстрирования оказывается уместным для данного текста. Виньетки «Декамерона» более удачно, чем иллюстрации задают тон восприятию литературного произведения.

Список литературы

Boccace. Le Décaméron. 5 vol. P., 1757–1761.

Cohen H. Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII s. P., 1912.

Sander M. Die illustrierten Französischen Bűher des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1926.

Michel Ch. Ch.-N. Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle. Genève, P., 1987.

К.В.Загороднева, Н.С.Бочкарева (Пермь)

«СЕЛЬСКИЙ КОНЦЕРТ» ДЖОРДЖОНЕ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д.РОССЕТТИ, У.ПЕЙТЕРА, О.УАЙЛЬДА И П.МУРАТОВА

На всем творчестве венецианского художника Джорджоне да Кастельфранко (1477?-1510?) лежит «печать таинственности», которая обусловлена «не только неопределенностью тематики его произведений, но и скудостью биографических данных и полным отсутствием подписных работ» [Лазарев 1972: 359]. Основным источником сведений о живописце был и до сих пор остается очерк Джорджо Вазари из книги «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения». Однако многие картины Джорджоне, о которых пишет первый биограф Ренессанса, не дошли до наших дней, что повлекло за собой широкий круг вопросов, связанных с проблемой атрибуции полотен художника. «Джорджоне то приписывали такое множество вещей, на создание которых не хватило бы четырнадцати-пятнадцати лет творческой жизни, то лишали его того немногого, что дошло до нас и, безусловно, принадлежит его кисти» [Гурвич 1954: 317].

Противоречивые мнения исследователей вызвала луврская картина «Сельский концерт»: «Если одни (Морелли, А. и Л. Вентури, Бернсон, Юсти, Гронау, Кук, Рихтер, Фьокко, Палуккини, Колетти) приписывают ее Джорджоне, то другая группа ученых (Уртик, Свида, Лонги, Морасси) не менее решительно отдают ее кисти молодого Тициана. Не исключена возможность, что Тициан дописал картину своего рано умершего друга» [Лазарев 1972: 402][1].

Существует большое количество различных интерпретаций «Сельского концерта» Джорджоне, созданных как искусствоведами[2], так и эссеистами, писателями, поэтами. Нас интересует литературная интерпретация картины, представленная в творчестве писателей второй половины XIX – начала XX вв., в частности, в поэзии Д.Г.Россетти и художественной критике У.Пейтера, О.Уайльда, П.Муратова.

Взаимодействие литературы и живописи – устойчивая и давняя традиция в английской культуре. «Прочные основы взаимосвязи этих двух видов искусства были заложены в период создания национальной школы английской живописи, представленной в XVIII в. творчеством Хогарта, и становления просветительского реализма в литературе» [Михальская 2003: 151]. Впрочем, художники XIX столетия будут опираться скорее на средневековый синкретизм.

Словесными комментариями к живописным полотнам являются сонеты Д.Г.Россетти (1828–1882), представителя движения прерафаэлитов – наиболее яркого явления искусства викторианской эпохи. Экфрастический сонет «обладает внутренней диалогичностью», которая заключается в «системе оппозиций», связанных с «самой сущностью искусства»: движение и неподвижность, целое и часть, духовное и материальное, идея и форма, рациональное и трансцендентное [Ханжина 1998: 71]. Россетти развил синтетическую традицию Блейка и сам создавал картины, воспринимающиеся в единстве с сопровождавшим их авторским текстом. «Он внес в поэзию принцип живописности, а в живопись – образы и сюжеты фольклорных и литературных произведений, мечтал о синтезе искусств (правда, исключая музыку)» [Аникин 1986: 271]. Но последнее уточнение исследователя вряд ли справедливо с точки зрения исследуемого нами материала.

Россетти написал сонет «К Венецианской пасторали Джорджоне» («For a Venetian Pastoral, by Giorgione»), находясь под впечатлением от картины художника, которую он видел в Лувре. Поэт подробно описывает это событие в своем письме к У.М.Россетти от 8 октября 1849 г. [Россетти 2005в: 139]. В 1850 г. сонет появляется на страницах журнала «Джерм» («The Germ»)[3] с авторским экфрасисом картины в качестве предисловия: «In this picture, two cavaliers and an undraped woman are seated in the grass, with musical instruments, while another woman dips a vase into a well hard by, for water» [Цит. по: McSweeney 2007: 38]. Россетти называет двух мужчин «кавалерами» («cavaliers»)[4] и подчеркивает наготу первой женщины («an undraped woman»), сидящей на траве с музыкальными инструментами, в то время как вторая погружает вазу в колодец, чтобы почерпнуть воды. Он лаконично указывает детали на картине («musical instruments», «a vase», «a well»), подчеркивая их значимость.

Поэт-прерафаэлит написал сонет «К Венецианской пасторали Джорджоне» в двадцать один год. Спустя двадцать лет Россетти «основательно переработал его для книги “Стихи” (1870)», сохранив прежнее название [Россетти 2005в: 373][5]. Обратимся ко второй редакции, сравнивая ее с первой, уже проанализированной нами ранее [См.: Бочкарева, Загороднева 2009].

В первом катрене обеих редакций Россетти акцентирует внимание на воде и ее составляющих: «the vessel»/«сосуд», «the wave»/«волна», «depth»/«глубина» [Rossetti 1972: 188]:

(1) Water, for anguish of the solstice: – nay,
(2) But dip the vessel slowly, – nay, but lean
(3) And hark how at its verge the wave sighs in
(4) Reluctant. Hush! beyond all depth away.

Если в первом варианте повтор слова water в начале первой и в конце третьей строки создавал кольцевую композицию, а неточный повтор dipped и deep, аллитерация звонких согласных [l], [g] как будто имитировали бульканье воды, вытекающей из кувшина, то здесь акцент смещается с динамичного журчания на медленное перетекание, переливание воды. Автор использует для этого неточный повтор dip и depth, аллитерацию глухих согласных [s], [h], меняет второе water на wave. Предложение из четырех строк, соединенное анжамбманом, заканчивается олицетворением the wave sighs in reluctant.

Катрен содержит разнообразные знаки препинания (запятые, двоеточия, тире и восклицательный знак), повтор слова nay/nay в конце первой и второй строк (запрет, отрицание вместо согласия в первом варианте – yea), but/but в начале и в конце второй

© К.В.Загороднева, Н.С.Бочкарева, 2009

строки, что придает повествованию прерывистость и взволнованность. Лирический герой обращается к обнаженной с кувшином, не называя ее. В середине четвертой строки он требует тишины от персонажей картины и/или читателя: Hush!

Во втором катрене Россетти оставляет первые три строки практически без изменений их первоначального варианта:

(5) The heat lies silent at the brink of day:

(6) Now the hand trails upon the viol-string

(7) That sobs, and the brown faces cease to sing,

(8) Sad with the whole of pleasure. Whither stray

Упоминание о «жаре» (heat) в пятой строке возвращает к мотиву «солнцестояния» в начале предложения (for anguish of the solstice). Зною (heat) сопутствует тишина (silent), которая в следующих трех строчках связана с мотивом музыки (рыданием струны и пением). В восьмой строке автор по сравнению с предыдущим вариантом меняет оттенки значений, используя синонимичные слова. Ср.: «**Mournful** with **complete** pleasure. Her eyes stray…» // «**Sad** with the **whole** of pleasure. Whither stray…». Тем самым смягчается контраст влаги и зноя, мучений и наслаждений, акцентированный в первом варианте, при этом острота ощущений – слуха (hark) и зрения (stray) – усиливается синонимией verge и brink (край кувшина или колодца и край дня).

Первый терцет посвящен описанию женщины, которая сидит с мужчинами. Поэт обращает внимание на ее нагое тело, контрастирующее с тенистой и прохладной травой, и «задумывается над тем, куда устремлен взгляд обнаженной женщины, пока она дует в тонкие отверстия» свирели [Соколова 1995: 34]:

(9) Her eyes now, from whose mouth the slim pipes creep

(10) And leave it pouting, while the shadowed grass

(11) Is cool against her naked side? Let be: –

Прерафаэлиты «ратовали за эмоциональное раскрепощение человека, за его приобщение к красоте искусства», они «интересовались внутренней душевной драмой человека, божественным значением идеальной красоты, невидимым смыслом бытия, бессознательным выражением сверхъестественного, символикой сновидений, мифологическими мотивами» [Аникин 1987: 266, 271]. В сонете Россетти блуждающий взгляд и надутые губы обнаженной подчеркивают ее состояние растерянности на грани рыданий (синонимы sob-weep связывают героиню с музыкой в обоих фрагментах стихотворения).

Во втором терцете автор вновь обращается к читателю с просьбой не нарушать тишину:

(12) Say nothing now unto her lest she weep,

(13) Nor name this ever. Be it as it was, –

(14) Life touching lips with Immortality.

Первый вариант сонета был создан Россетти в молодые годы и автор, как и романтики, опирался на непосредственное впечатление. В сонете присутствуют цветопись (blue water, brown faces, green grass), обращение к деталям зримых образов (her eyes, her lips, her naked flesh) и т.д. Поэт как будто испытывает восторг перед картиной и пытается заразить им читателя. Второй сонет приобретает диалогичность и философское звучание. Россетти постоянно обращается к героине или читателю с просьбой тишины. Взволнованный увиденным, он пытается наиболее адекватно передать не только изображенное на картине, но и собственное состояние. Россетти практически ничего не меняет во втором катрене, где происходит развитие темы, но возлагает больше обязанностей на героиню, обнаруживая в ней «глубинный смысл изображаемого: это сама Жизнь, соприкасающаяся с Бессмертием» [Соколова 1995: 34][6]. Исследователь английской литературы М.Бэура, рассуждая о стремлении Россетти к красоте как таковой, отмечал: «Он прерывистость преследовал прекрасное более энергично и последовательно, чем Рескин или Пейтер, и его эстетизм был гораздо более суровой епитимьей, чем мог бы вынести Уайльд» [Bowra 1961: 220].

Обращение поэта-прерафаэлита к полотну венецианского художника «Сельский концерт» и его стремление с помощью слов передать изображенное на картине, повлекли за собой попытки других английских писателей-современников Россетти, объединенных желанием интерпретировать эту загадочную картину.

Оксфордский профессор, писатель, историк и теоретик искусства У.Пейтер (1839–1894) не раз обращался к творчеству английского поэта-прерафаэлита Д.Г.Россетти, а в 1883 г. посвятил ему отдельное эссе «Данте Габриэль Россетти» («Dante Gabriel Rossetti»)[7], в котором попытался раскрыть своеобразие поэтического таланта автора знаменитого цикла сонетов «Дом Жизни». Критик сравнивает Россетти с Данте и отмечает, что обоим поэтам свойственно «упоение осязаемой конкретностью», «богатое воображение», им «неведомы области духа, которые не обладали бы материальностью и не воспринимались бы чувственно» [Патер 2005: 8,12]. В связи с этим Пейтер называет все творчество Россетти «Домом Жизни», который «населяют призраки», а самого поэта «всего лишь его истолкователем» [Там же: 13]. Критик подчеркивает особое видение Россетти как живописца и стремится продемонстрировать его поэтическое мастерство в передаче зримых образов[8]. Наконец, Пейтер восхищается способностью поэта-прерафаэлита придавать «личностный оттенок столь общим явлениям, как восход, полдень, ночь», его «умением наделить чувством безжизненные предметы». В творчестве Россетти английский критик «увидел воплощение своих идей» [Соколова 1995: 120].

В более раннем эссе «Школа Джорджоне» (1877) Пейтер рассматривает творчество венецианского художника, опираясь, в частности, на прерафаэлитов и Россетти. Критик обращается к «Сельскому концерту» Джорджоне и отмечает, что картина уже была прославлена в сонете Россетти, «собственная живопись которого так часто вспоминается, когда мы думаем об этих дивных вещах» [Пейтер 2006: 240]. Пейтер разбирает «Сельский концерт» в контексте всего творчества Джорджоне и его школы: «But when people are happy in this thirsty land water will not be far off; and in the school of Giorgione, the presence of water – the well, or marble-rimmed pool,

the drawing or pouring of water, as the woman pours it from a pitcher with her jeweled hand in the Fete Champeter, listening, perhaps, to the cool sound as it falls, blent with the music of the pipes – is as characteristic, and almost as suggestive, as that of music itself» [Pater 1998: 97]. Автор графически (знаком тире) разделяет предложение на три смысловые части.

В первой упоминается вода – важнейшая составляющая искусства Джорджоне. Во второй речь идет об атрибутах воды (колодец /«the well», мраморный бассейн /«marble-rimmed pool», кувшин /«a pitcher») и появляется девушка с картины «Сельский концерт», которая «рукой в драгоценностях льет воду из кружки, словно прислушиваясь к ее холодному плеску, сливающемуся с далекими звуками свирелей» [Пейтер 2006: 250]. Вслед за Россетти подчеркивая круговорот наливаемой и разливаемой воды («drawing» and «pouring»), Пейтер указывает, что вода из кувшина выливается в бассейн. При этом Пейтер обращает внимание на внутреннее состояние героини: «listening, perhaps, to the cool sound as it falls, blent with the music of the pipes». Эта женщина становится связующим звеном между водой и музыкой. Третья (последняя) часть предложения тоже заканчивается упоминанием о музыке – второй важнейшей составляющей искусства Джорджоне. Таким образом, Пейтер, в отличие от Россетти, называет другую героиню «Сельского концерта» (не с флейтой, а с кувшином). Звенящую прохладу, ясность и свежесть воздушной атмосферы в пейзажах Джорджоне критик передает с помощью аллитерации [l], [s], [f] и повтора синтаксической конструкции с of, имитирующей прерывистый бег ручейков по неровной извилистой местности: «And the landscape feels, and is glad of it also – a landscape full of clearness, of the effects of water, of fresh rain newly passed through the air, and collected into the grassy channels» [Pater 1998: 97]. Пейтер основывается на личном впечатлении и выдвигает субъективный принцип оценки, призывая в первую очередь отталкиваться от самого произведения искусства.

Английский писатель Оскар Уайльд (1854-1900), испытавший сильное влияние Пейтера [Bendz 1972], в эссе «Критик как художник» («The critic as artist», 1890) излагает сущность эстетической критики (постижение прекрасного дается критику через его собственное впечатление и сопереживание) в форме парадокса: цель критика не объяснять произведения искусства, а стремиться к тому, чтобы «еще глубже сделать тайну произведения, окутывая его, как и его создателя, атмосферой чуда, столь притягательной и для богов, и для поклоняющихся им» [Уайльд 1993: 291]. Эссе написано в форме диалога между друзьями Эрнестом и Джилбертом. Эрнест «играет роль провокатора», побуждающего Джилберта, «выразителя авторской точки зрения, изложить свои размышления относительно определенного вопроса». Уайльд создает «обстановку дружеской, интимной беседы, продолжая традицию диалогов Платона» [Козырева, Тетельман 2007: 35].

Отталкиваясь от Россетти и Пейтера, Уайльд вкладывает в уста своего alter ego Джилберта экфрасис «Сельского концерта», обращая внимание сначала на сидящие фигуры, изображенные справа, и называя их любовниками: «On that little hill by the city of Florence, where the lovers of Giorgione are lying…» [Wilde 1977: 1027]. Затем автор смещает акцент с любовников на одинокую фигуру стройной девушки в левом углу, которая вряд ли опустит кувшин в бассейн, и лютниста, чьи длинные пальцы лениво отдыхают на струнах: «… it is always the solstice of noon, of noon made so languorous by summer suns that hardly can the slim naked girl dip into the marble tank the round bubble of clear glass, and the long fingers of the lute-player rest idly upon the chords» [Wilde 1977: 1027-1028] / «вечным останется жгучее солнце полудня и то оцепенение пылающего лета, когда грациозная обнаженная девушка едва соберется с силами, чтобы поднести к мраморной чаше свой закругленный сосуд чистейшего стекла, и длинные пальцы музыканта так и будут неподвижно покоиться на лютне» [Уайльд 1993: 283]. Подчеркивая состояние вечного покоя, неги и умиротворенности, критик использует аллитерацию [s], [l], [t] и ассонанс [u:], [i], [o], повтор слов (noon – noon) и синтаксических конструкций («the solstice of noon» / «the round bubble of clear glass» / «the long fingers of the lute-player»), живописные эпитеты («summer suns», «marble tank», «clear glass»), передающие сочетания золотистого и белого. Впрочем, в эссе Уайльда Джорджоне и его картине посвящено единственное предложение, иллюстрирующее отличие живописи от поэзии.

Вслед за английскими писателями[9] к творчеству Джорджоне обращается Павел Павлович Муратов (1881–1950) – русский писатель, переводчик, искусствовед, художественный и литературный критик. Он посвящает венецианскому художнику отдельную главу «На родине Джорджоне» (1917), которую помещает в разделе «Венецианский эпилог» в конце третьего тома «Образов Италии». Развивая следом за данными авторами синтетический жанр эссе, критик соединяет в своем небольшом очерке элементы путевого дневника, критического обзора и эстетической миниатюры. Противореча оценкам не только Пейтера, но практически всех искусствоведов прошлого и настоящего, Муратов обвиняет произведения Джорджоне в отсутствии движения: «Античные мифы, библейские предания, литературные эпизоды, жанровые сцены в равной мере здесь лишь служат предлогом к размещению бездействующих и остановившихся в какой-то вечной задумчивости фигур среди преисполненных нежностью пейзажей <…> Навек остановилась в своем движении обнаженная женщина луврского «Концерта», и не оставят ее легко касающиеся пальцы краев каменного колодца, и не наполнится водой ее стеклянный кувшин точно так же, как не перестанет никогда звучать струна, задетая рукой музыканта, и не заговорит свирель, которую медлит поднести к губам его подруга, прислушивающаяся к вечернему шуму пронизанных золотом рощ» [Муратов 2005: 408]. Формула Уайльда в контексте эссе Муратова обозначает не характеристику изобразительных искусств вообще, а недостаток мастерства Джорджоне: «Бездейственное и бессмысленное искусство Джорджоне было до

конца музыкально в своей еще нерешительной и первоначальной живописности» [Там же: 409]. Музыкальность, интерпретируемая Пейтером как высшая гармония, становится у Муратова свидетельством слабости и меланхолии.

Таким образом, все эссеисты вслед за поэтом Россетти отмечают мотивы воды и музыки в литературной интерпретации «Сельского концерта», акцентируя внимание на разных персонажах и поразному интерпретируя их функции. Если Россетти пытается проследить за взглядом обнаженной с флейтой, то Пейтер вместе с женщиной с кувшином прислушивается к звукам музыки и воды. Уайльд девушку с флейтой считает любовницей второго юноши, а Муратов – подругой лютниста.

Пейтер использует «Сельский концерт» в качестве примера жанра «живописной идиллии или поэмы» («painted idylls» или «painted poems»), создателем которого, по мнению критика, являлся венецианский художник, а Россетти в заголовок сонета выносит название жанра («a Venetian Pastoral»). Восхищаясь картиной Джорджоне, Россетти и Пейтер видят в ней круговое движение воды и музыки, в то время как Уайльд и Муратов, предпочитая поэзию живописи, подчеркивают статичность «Сельского концерта», на котором кувшин никогда не наполнится водой. Поэтому в описании Россетти и Пейтера пейзаж Джорджоне пронизан влагой, а в описании Уайльда и Муратова – золотом жаркого полдня.

---

[1]Проблема атрибуции луврской картины актуальна и для сегодняшнего дня. С одной стороны, в современных энциклопедиях и учебных пособиях по искусству Возрождения «Сельский концерт» Джорджоне традиционно считают несомненным шедевром мастера [Власов 2000; Бочкарева 2003; Мосин 2007], а с другой – появляются новые исследования, в которых это знаменитое произведение приписывают Тициану: «Знаменитое произведение, долго приписывавшееся Джорджоне» принадлежит Тициану, так как «только ему свойственна такая глубокая и сочная колористика», «живость и естественность изображения как человеческих фигур, так и пейзажей» [Баттилотти 2000: 11]; «В настоящее время “Сельский концерт” из Лувра окончательно связали с именем молодого Тициана [Дажина 2006: 303]. Третья точка зрения представлена, в частности, в книге канадской исследовательницы МакСуини: «It is now known to have been begun by him [Giorgione] but finished by his younger contemporary Titian» / Сейчас стало известно, что картина была начата им [Джорджоне], но закончил ее его молодой современник Тициан [McSweeney 2007: 38] (пер. и курсив наш. – К.З., Н.Б.).

[2]Рассмотрим, например, абсолютно противоположные интерпретации картины «Сельский концерт», представленные в работах двух крупнейших российских искусствоведов Б.Р.Виппера (1888–1967) и В.Н.Лазарева (1897–1976).

В книге Б.Р.Виппера «Проблема и развитие натюрморта» (1922) творчество Джорджоне рассматривается в контексте широкого распространения в Венеции открытий Леонардо да Винчи в области светотени. Автор отмечает, что именно в этом городе изобретатель сфумато нашел «своих духовных учеников и последователей» и в качестве «лучшего примера» приводит луврский «Концерт» Джорджоне. Исследователь акцентирует внимание на бессюжетности картины: «до удивительности лишена сюжета, лишена всякой логики событий, если так можно сказать, жизненной логики (что сказалось, хотя бы в близком сочетании нагих и одетых фигур)», – и находит этому двоякое объяснение, которое заключается, с одной стороны, в смелости изображения художником «интимной, домашней сцены» в пейзаже, а с другой – в оригинальной компоновке «общих красочных и световых сочетаний». «Игнорируя всякое действие, художник развернул перед нами необыкновенное богатство выражения как будто одними только контрастами материи, нагого тела и мягкой зелени, брошенными в рассеянном свете». Однако автор и сам как будто полон сомнений по поводу изображенного на картине, где «словно все напряженно прислушиваются к какой-то внутренней мелодии, к готовым отлететь звукам» [Виппер 2005: 285,286,295]. Исследователь, как нам кажется, интерпретирует музыкальность Джорджоне в духе П.Муратова как «меланхолическую бездейственность». Естественно в этой связи упомянуть о двухтомнике изданных в 1977 г. рукописях лекций Б.Р.Виппера по искусству итальянского Ренессанса, куда вошла, в частности, и глава по творчеству Джорджоне, в которой автор, обращаясь к эссе П.Муратова «На родине Джорджоне», заимствует как целые абзацы из эссе, посвященные размышлениям критика о «джорджонизме», так и отдельные фразы из экфрасиса картины «Сельский концерт»: «…девушка поднимает к губам флейту, а другая – наклоняется к колодцу, чтобы зачерпнуть воды в стеклянный кувшин. Но, кажется, никогда кувшин не наполнится водой и никогда флейта не коснется губ обнаженной пастушки» [Виппер 1977: 169]. Ср. у Муратова: «… и не оставят ее легко касающиеся пальцы краев каменного колодца, и не наполнится водой ее стеклянный кувшин» [Муратов 2005: 408].

В.Н.Лазарев в книге «Старые итальянские мастера» (1972) в отдельной главе по творчеству Джорджоне убедительно показывает, что художник «подобно современным ему поэтам, воспевавшим красоты сельской жизни, дал пасторальную сцену». Автор обращается к поэме «Аркадия» («Arcadia») венецианского поэта Якопо Саннаццаро (1458-1530), утверждая, что образы пастухов и пастушек Джорджоне заимствовал из этого произведения, «“где описывается расположенная над входом в храм фреска (?) с изображением лесов и холмов исключительной красоты, полных ветвистых деревьев и тысячи различных цветов, среди которых пасутся стада” пастухов, либо доящих скот, либо настригающих шерсть, либо играющих на свирелях, либо поющих. И тут же упоминаются обнаженные нимфы и сатиры, а также античные боги и в их числе Венера, обращенная спиною к зрителю» [Лазарев 1972: 367]. Очевидно, что В.Н.Лазарев пытается дать адекватную трактовку картине, объяснить ее сюжет и

расставить по местам всех персонажей: «В центре сидит горожанин в богатом одеянии, он мечтательно перебирает струны лютни. Около него расположились загорелый пастух и обнаженная нимфа со свирелью. Слева представлена еще одна обнаженная нимфа: она медленно льет воду из хрустального кувшина… Пастух и нимфа как бы призывают его [горожанина] покинуть город и удалиться вслед за ними в тенистые, прохладные леса». Однако автор, не будучи столь категоричен в своих заявлениях по поводу сюжета картины, в заключительных строках, посвященных ей, отмечает, что «содержание луврского “Концерта” настолько богато и многозначно, что оно побуждает у зрителя множество различных чувств. Перед картиной Джорджоне хочется помечтать, в связи с ней рождаются десятки ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, немало обогащают эстетическое восприятие» [Лазарев 1972: 368].

Таким образом, если Б.Р.Виппер утверждает, что художник «изобразил интимную домашнюю сцену, но поместил ее не в комнате, а на вольном воздухе, в пейзаже» [Виппер 2005: 285] и видит в этом не только смелый поступок живописца, но и пророческое предвосхищение творчества Э.Мане и импрессионистов, то В.Н.Лазарев отмечает, что речь здесь идет исключительно о пасторальной сцене, распространенной в литературе и живописи этого периода. Если один исследователь узнает в изображенных женских фигурах девушек, и подчеркивает их наготу, то другой – предпочитает видеть в них мифологических существ – нимф [Лазарев 1972: 367]. Автор «Старых итальянских мастеров» акцентирует внимание на активных действиях персонажей (играют на лютне, льют воду, ведут между собой диалоги), переводя, таким образом, картину из области искусства изобразительного, вневременного, в область искусства словесного, то есть временного. Он подчеркивает «сюжетность» и «содержательность» картины Джорджоне, отражающей события венецианской сельской жизни и воплощающей мечту ренессансных людей о Золотом веке.

В то время как Б.Р.Виппер интерпретирует музыкальность Джорджоне как «меланхолическую бездейственность» в духе П.Муратова (хотя и ни разу не упоминает об эмигрировавшем русском писателе), то В.Н.Лазарев дважды цитируя в своей статье размышления английского писателя У.Пейтера о музыкальности венецианского художника трактует вслед за ним музыкальность Джорджоне как гармонию человека и природы.

[3]В 1850 г. по предложению Россетти начал издаваться журнал «Джерм» («Росток»), который прекратил свое существование после выхода четырех номеров. В «Джерме» господствовала идея взаимодействия поэзии и живописи, «стихи и гравюры в этом журнале были едины по темам» [Аникин 1986: 267, 271].

[4]К.МакСуини, пытаясь определить, что важнее для истории науки (современные достижения в области критики искусства или литературное произведение как таковое) рассматривает экфрастический сонет Россетти в качестве примера, когда эти два явления становятся взаимодополняемы. В связи с этим исследовательница указывает на неточности в экфрасисе картины, так как второго мужчину с «нечесаными волосами и голыми ступнями» («unkempt hair and bare feet») кавалером назвать нельзя, это «деревенский житель, который пристально смотрит на лютниста с вежливым восхищением» («is a rustic who is gazing at the lute-player with attentive admiration») [McSweeney 2007: 38].

[5]Младшему брату поэта-прерафаэлита Уильяму Майклу Россетти (1829–1919) «принадлежит первая датировка произведений Россетти. Многие из приведенных им дат были впоследствии исправлены или уточнены исследователями» [Вланес 2005: 383]. Действительно, в оглавлении одной из книг стихов Россетти под редакцией У.М.Россетти указана дата первой публикации сонета «К Венецианской пасторали Джорджоне» (1850), а в саму книгу без каких-либо дальнейших комментариев помещен второй вариант [Rossetti 1972: xxvii, 684]. Нам известен перевод первого варианта сонета, осуществленный М.Квятковской [Россетти 2005б: 239].

[6]Н.И.Соколова в своей книге, посвященной творчеству Россетти, анализирует второй вариант сонета, не упоминая о первой его редакции [Соколова 1995], в то время как канадская исследовательница К.МакСуини не только обращается к обеим редакциям, но и считает, что заключительная строка первой редакции («Silence of heat, and solemn poetry») гораздо предпочтительней («greatly preferable») чем второй («Life touching lips with Immortality»), так как, по мнению исследовательницы, эта строка нарушила хрупкий баланс («the delicate balance») между «ever» и «was» тяжеловесной абстрактной формулировкой («a ponderous abstract formulation») [McSweeney 2007: 39–40]. У.Пейтер видит эволюцию творчества Россетти, в отказе от «предельной искренности» и «конкретности чувственной образности», свойственным его ранней лирике, и в переходе к более абстрактным эзотерическим образам, связанным с «болезненной и стремительно возраставшей в поэте тягой к смерти» [Патер 2005: 6,7,13].

[7]Это эссе в переводе С.Сухарева открывает сборники стихотворений Россетти [Россетти 2005а; Россетти 2005б].

[8]«Очаровательные пейзажи, повсюду разбросанные в его стихах, уголки природы не столько панорамные виды на пленэре, сколько зорко выхваченные взором художника живописные эффекты – и “впадина, окаймленная туманом” или “обрушенная плотина”, увиденные им из окна или отраженные в одном из зеркал его “дома жизни” (к примеру, виньетки, замеченные Роз-Мари в волшебном берилле), своей свежестью и простотой свидетельствуют о силе описаний неодушевленного мира» [Патер 2005: 10].

[9]Эту традицию в XX в. продолжит оксфордский профессор, писатель и телеведущий Кеннет Кларк (1903–1983), опубликовавший несколько книг, посвященных истории искусства, по материалам прочитанных им лекций. Его произведения «Пейзаж в искусстве» («Landscape into Art», 1956) и «Нагота в искусстве» («The Nude: A Study in Ideal Form», 1956)

отличает эссеистическая манера изложения. В книге «Пейзаж в искусстве» автор прослеживает развитие пейзажной живописи как самостоятельного жанра от раннего Средневековья до начала XX в. и выделяет несколько разновидностей пейзажа (пейзаж символов, пейзаж реальности, пейзаж фантазии и др.). Творчество Джорджоне он рассматривает в четвертой главе под названием «Идеальный пейзаж». Исследователь обращает внимание на две картины художника «Гроза» и «Сельский концерт» и называет вторую картину «наивысшим выражением драгоценнейшего момента в истории европейского духа». Автор с восторгом замечает, что этот момент «к нашему счастью, трактуется в шедевре художественной критики – эссе Патера о школе Джорджоне». К.Кларк видит новаторство Пейтера в том, что он первый провел параллель между Джорджоне и расцветом венецианской музыки и наглядно показал, что во многих картинах художников его школы присутствуют музыкальные темы. Автор книги «Пейзаж в искусстве» считает, что эта музыкальность и явилась отличительной чертой творческой манеры венецианского художника от произведений его младшего современника, и добавляет, что при сравнении с «Сельским концертом» Джорджоне обнаруживается «более внешний и материальный характер чувственности Тициана» [Кларк 2004б: 142, 143].

Вторая книга К.Кларка «Нагота в искусстве» посвящена истории западноевропейской традиции изображения обнаженного тела от античности до начала XX в. В четвертой главе, посвященной изображению Венеры, автор вновь обращается к интерпретации У.Пейтером картины Джорджоне «Сельский концерт»: «Как указывал Патер на нескольких из прекраснейших страниц английской критики, в “Сельском концерте” перед художником стоит цель создать настроение с помощью цвета, формы и ассоциаций. Наше восприятие картины носит характер чувственный и непосредственный» [Кларк 2004а:145,146]. Кларк сравнивает «Сельский концерт» с поэзией Китса, которая исполнена такой же простоты, чувственности и страсти, и рассуждает о невозможности адекватно передать словами изображаемое на картине.

Список литературы

Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986.

Баттилотти Д. Тициан / пер. с ит. М.Семисская. М.: Белый город, 2000.

Бочкарева Н.С. Мировая художественная культура. Для филологов: Уч. изд-е. Ч. I. Пермь: Изд-во ПГУ, 2003.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 2. Сер. Российская и зарубежная филология. С.70–83.

Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII – XVI вв. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. М.: Искусство, 1977. Т. II.

Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005.

Вланес [Комментарии] // Россетти Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005. С.383–523.

Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. СПб.: ЛИТА, 2000. Т. 2.

Гурвич Н.А. К вопросу о творчестве Джорджоне // Ежегодник института истории искусств / под ред. И.Э.Грабаря. М.: Академия наук СССР, 1954.

Дажина В.Д. [Примечания] // Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер.с англ. В.Д.Дажиной. М.: Изд. дом Междун. ун-та, 2006. С.286–314.

Кларк К. Нагота в искусстве / пер. с англ. М.В.Куренной, И.В.Кытмановой, А.Т.Толстовой. СПб.: Азбука-классика, 2004а.

Кларк К. Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н.Н.Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004б.

Козырева М.А., Тетельман А.И. Диалогизм в английской критике конца XIX начала XX века (О.Уайльд, Г.К.Честертон) // Вестник Пермского университета. 2007. Вып. 2. Сер. Иностранные языки и литературы. С.34–36.

Лазарев В.Н. Джорджоне // В.Н.Лазарев. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 355–403.

Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Диалог в пространстве культуры. М.: Прометей, 2003. С. 151–164.

Мосин И.Г. Джорджоне // Мировая живопись: От Джотто до Пикассо. СПб.: ООО СЗКЭО «Кристалл», М.: Оникс, 2007. С. 44–45.

Муратов П.П. Образы Италии. / ред. и коммент. В.Н.Гращенкова. М.: Галарт, 2005. Т. II, III.

Патер У. Данте Габриэль Россетти / пер. С.Сухарева // Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2005. С.5-17.

Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М.: БСГ-Пресс, 2006.

Россетти Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой. СПб.: Азбука-классика, 2005а.

Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005б.

Россетти Д.Г. Письма / пер. с англ. Л.Житковой, Е.Никитиной, М.Квятковской. СПб.: Азбука-классика, 2005в.

Соколова Н.И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М.:МПГУ, 1995.

Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. / пер. с англ. А.Зверева. М., 1993. Т.2. С.263–322.

Ханжина Е.П. Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1998.

Bendz E. The influence of Pater and Matthew Arnold in the prose-writings of Oscar Wilde. Gothenburg: Folcroft library edition, 1972.

Bowra C.M. The romantic imagination. L.: Oxford University Press, 1961.

McSweeney K. What's the import?: nineteenth-century poems and contemporary critical practice. Canada: McGill-Queen's Press–MQUP, 2007.

Pater W. Dante Gabriel Rossetti // Pater W. Appreciations with an essay on style. L. and N.Y.: Macmillan and Co., 1890. P.213-228.

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998.

Rossetti D.G. The works / ed., notes by W.M.Rossetti. Hildesheim, N.Y.: Georg Olms Verlag, 1972.

Wilde O. The critic as artist // Complete works of O.Wilde. With an introd. by V.Holland. L. and Glasgow, 1977. P.1009–1059.

А.А.Житенев (Воронеж)

ЯН ВЕРМЕЕР В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТОВ

Влияние живописи на развитие лирики в XX в. было исключительно велико, но рассматривается оно обычно только в одном аспекте – аспекте построения новой семиотики. Интермедиальные исследования, как правило, сводятся к идее антиметического, «остраняющего» преобразования материала как универсального для эпохи структурного принципа. Эта закономерность прослеживается на уровне образной пластики, позволяющей выявлять единые «иконические модели» для различных течений авангардной живописи, с одной стороны, и, с другой, «орнаментальной» прозы и постсимволистской лирики [Flaker 1987: 29–31]. Она же убедительно демонстрируется на речевом уровне, где «фонетическое разложение слов (аналогичное развертыванию объемов и пересечение их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых элементов» [Харджиев 1970: 49]. Закономерно, что и в структурно-типологических исследованиях влияние живописи на литературную практику XX в. усматривается, главным образом, в «ослаблении номинативной и изобразительной функции языкового знака» и «динамизации внутренних соотношений между разными элементами художественного языка» [Грыгар 2007: 155].

Между тем такое истолкование оказывается суженным, не отражающим всех аспектов проблемы. Так, наряду с многочисленными попытками переноса в слово кубистических приемов можно отметить попытки найти источник инспирации в классике изобразительного искусства. Примечательна в этом отношении рецепция в XX в. наследия выдающегося голландского живописца XVII в. – Яна Вермеера (1632–1675). Камерность его жанровых работ оказалась для неклассического искусства образцом утраченной гармонии, воплощением недостижимого для нового века баланса быта и бытия. Деструкция, декомпозиция, диспропорция, выступавшие, начиная с Д.Бурлюка, ведущими ориентирами художественной практики, требовали «снятия», преодоления, уравновешивания принципами «гуманизма» (в смысле Ортеги-и-Гассета). Вермеер в этом отношении оказался «знаковой» фигурой: в начале XX столетия его «в очередной раз «открыли», и он стал считаться выдающимся художником», образцом утраченного синтеза частного и поэтического [Уилок 1994: 45]. В творчестве М.Пруста Вермеер стал предельным выражением гармонического и бесконфликтного мироотношения, для С.Дали он стал художником, воплотившим непревзойденный абсолют живописной техники [Дешарн 1993: 41], в фильмах П.Гринуэя – фигурой, выразившей трагическое расхождение жизнетворящей потенции творчества и деструктивного исторического процесса [Кнабе 1997: 245]. Перечень творческих людей, влияние на которых оказал Я.Вермеер, может быть расширен за счет современных мастеров слова.

Наиболее развернутый отклик на живопись Яна Вермеера можно обнаружить в творчестве А.Кушнера, посвятившего голландскому мастеру и стихотворный, и эссеистический опыты. Кушнеровское стихотворение 1984 г. инспирировано выставкой картин из Дрезденской галереи, на которой, среди прочего, была представлена «Девушка, читающая письмо у открытого окна» (ок. 1657). Для Кушнера этот образ значим своим особым настроением, утверждающим непосредственность и безмятежность в качестве важнейших жизненных ценностей, весом особой поэтичностью частной жизни: «Неужели в глаза мои хлынет жемчужный свет, / напоенный голландской, приморской и мглистой влагой? / Баснословная скатерть и в кнопочках табурет; / или кресло? С почтовой в руках замерев бумагой. /<…>/ Жить в семнадцатом веке, не подозревать о том, / как изменится жизнь через два или три столетья, / и прельщать так и радовать этим цветным стеклом, / этим воздухом теплым, как жимолостные соцветья…» [Кушнер 2000: 364] Существенны в этом тексте и очевидный контраст исторических эпох, и разительное несовпадение миропониманий. При всем этом сам текст вполне соотносим с расхожими клише советского искусствознания, ставившими Вермееру в заслугу внимание к «реальной жизни», ее «самым непритязательным мотивам», облагороженным своеобразным «пленэризмом» и «вещественной убедительностью», но не отражающим «сферу труда, активной деятельности человека» [Вермеер 1983: 4–10]. А.Кушнер в этом плане только меняет акценты, но не саму систему координат, вписывая художника в свое представление о сфере частного бытия как противовесе фальшивому официозу и социальности.

Эссе «Дельфтский мастер» (1998), написанное по следам амстердамских и дельфтских впечатлений, более глубоко и многогранно, чем ранний поэтический текст. Основных смысловых линий в нем несколько. Во-первых, это «знаковая» для А.Кушнера идея уюта как воплощения ценностно упорядоченного повседневного пространства. «Очеловеченность» мира – важнейший показатель развитости культуры, и поэт снова и снова акцентирует способность «ходить всю жизнь вокруг одних и тех же ве-

© А.А.Житенев, 2009

щей», весомость «никогда не надоедающей бессюжетной пьесы о земной радости и веселье» [Кушнер 2000: 339, 343]. Во-вторых, существенна для кушнеровского эссе идея определенности отношением к бытовому пространству сложных культурных форм. Противопоставление европейского мира, в котором улица является продолжением интерьера, и вечного российского «сортира в парадной», культурологически значимо. «Метла на одной из картин Вермеера» – «обдуманное изобретение с длинной черной лакированной ручкой и расположенной по окружности метущей частью» [Кушнер 2000: 357] – оказывается зримым воплощением цивилизационного разрыва. В-третьих, поэт акцентирует связь между протестантской религиозностью и трудом, в качестве контраста обозначая вошедшее в кровь русского человека отвращение к созиданию. Все цивилизационные срывы, весь катастрофизм отечественной истории оказываются увязаны Кушнером с профанностью труда: «Там, где сажают деревцо и моют мостовые щеткой, там дорожат жизнью и умеют без надрыва радоваться ей» [Кушнер 2000: 358].

Живопись Вермеера, таким образом, оказывается основанием для выводов цивилизационного и культурологического порядка, материалом для уточнения собственных мировоззренческих оснований. Одновременно свойственные ей семиотические коды переносятся в область художественного творчества, и разговор о живописи незаметно превращается в разговор о стихах [Кушнер 2000: 338]. Кушнер «вчитывает» в Вермеера значимые для себя смыслы, модернизирует его логику и, благодаря этому, черпает в ней легитимацию для собственных художественных поисков. В результате возникает ряд аберраций, устанавливающих дистанцию между искусствоведческой реальностью и реальностью поэтического автометаописания.

Так, вопреки намерениям живописца, Кушнер последовательно игнорирует иносказательный план его работ. Всякая аллегория, с точки зрения поэта, – дурной тон, художническая слабость. Поэтому все «картины в картине» он отрицает, предпочитая рассматривать их как декоративные пятна: вглядываясь в картину, «мы игнорируем аллегорический смысл»; «художник словно не вполне еще доверял себе, специфике своего искусства, искал для живописи оправдания в слове, в идее» [Кушнер 2000: 337]. Между тем, как свидетельствуют искусствоведческие разыскания, вне аллегоризма и эмблематизма жанровые работы Вермеера просто не могли состояться: «сознательно усложняя символику своих произведений, Вермер шел по тому же пути, что и авторы многочисленных иллюстрированных сборников эмблем», его интересовали полотна-шарады, изображения-ребусы [Уилок 1994: 41].

Стремление к «деидеологизации» Вермеера находит свое продолжение в акцентировании миметических эффектов его живописи, в сведении к ним всей полноты художественной содержательности: «Душа художника обращается к нам непосредственно через цвет: такого синего … такого алого … такого желтого … больше нам нигде не найти» [Кушнер 2000: 337]. Однако, как показывают специальные исследования, сами миметические эффекты являлись результатом использования новейших технических средств и творческого переосмысления получаемого с их помощью изображения. Вермеер, в частности, широко использовал эффекты камеры-обскуры, но, делая это, «не следовал механически образу, полученному с ее помощью, но … корректировал формы, приспосабливая их к задуманной композиции» [Уилок 1994: 100]. Иными словами, сама фактура живописи являлась у художника продуктом тонкого расчета, а не иррациональной любви к цвету и свету.

В результате аберраций у Кушнера возникает образ непосредственного, но глубокого мастера, сумевшего найти способ для поэтизации повседневности, для оправдания «провинциальности» и добровольно отказавшегося от «судьбы» с ее ложным пафосом. «Ощущение опрятности, праздничности и душевной чистоты», «старины и благополучия», производимое его картинами, оказывается разительным контрастом к российской современности, к «развороченной гусеничными тракторами, изуродованной буровыми вышками, отравленной заводскими выбросами … земле» [Кушнер 2000: 353], и значимо как ее отрицание, как свидетельство возможности выйти к «мировой культуре» из любой исторической бездны.

Поэма «Вермеер» Е. Рейна (1989) тесно привязана к биографии героя и в качестве сюжетного «зерна» имеет встречу в амстердамском музее с картиной «Женщина в голубом, читающая письмо» (ок. 1662–1664). Образ Вермееровской героини напоминает герою Рейна черты его возлюбленной, что приводит в движение механизмы личной памяти и продуцирует рефлексию о превратности бытия. Вермеер в этом контексте играет второстепенную роль, его образ типологически обобщен, сведен к образу «старого мастера», работа которого, будучи совершенна, вытесняет и «отменяет» внехудожественную реальность: «Я говорю «Марсель, / вот Александр Великий». / И мы глядим отсель / на Дельфт, почти безликий, / поскольку он теперь / Вермеера творенье, / и нам открыта дверь / в одно столпотворенье» [Рейн 2004: 174]. Герой Е.Рейна оказывается в положении аутсайдера, «барахольщика», «проигравшего», и картина Вермеера значима для него как смысловой фокус всей жизни, разгадка фатальных событий: «А прочем, это так, а впрочем, так и надо. / Виват, мой кавардак, победа и блокада! / Все это ничего. Ни спазма, ни азарта, / а вот взамен всего – улыбка Леонардо. / Но как тебя сумел так написать Вермеер? / Изобразить судьбу, твое письмо и веер, / загадочный чертеж на этой старой стенке / и разгадать твои загадки и расценки?» [Рейн 2004: 190]. Фигура Вермеера, тем самым, соединяет два образа искусства: искусство-познание и искусство-катарсис, приближая героя к самопостижению и помогая преодолеть утраты. Эта идея отчетливо звучит в финале поэмы, где все нереализованные жизненные возможности отступают в тень перед навсегда сложившейся судьбой: «Ты обручен с этой жизнью одной, / с ней ты повязан, чужой и родной, /

крепкие цепи на наших руках, / в этом вертепе – все счастье, все прах» [Рейн 2004: 196].

Стихотворение Л.Лосева «В амстердамской галерее» (между 1977 и 1985) в большей степени, нежели тексты А.Кушнера и Е.Рейна, тематически приближено к Вермееру, но вместе с тем едва ли не далее их отстоит от непосредственного зрительного впечатления. Элементы зрительного ряда, перечисленные Лосевым, и формально, и по сути передают суммарное впечатление от полотен художника, отсылая не столько к вермееровскому залу в Рейксмузеуме, сколько к художественному альбому, где есть и «Бокалы вина», и «Концерты» в разных вариантах, и «Вид Дельфта». Главное в том впечатлении, которое призван передать лосевский текст – содержательно наполненное переживание времени, помноженное на ощущение ирреальности происходящего: «На руках у дамы умер веер. / У кавалера умолкла лютня. / Тут и подкрался к ним Вермеер, / тихая сапа, старая плутня. / Свет – но как будто не из окошка. / Европа на карте перемешалась. / Семнадцатый век – но вот эта кошка / утром в отеле моем ошивалась» [Лосев 2000: 62]. Искусство настолько полно вбирает в себя жизнь, что останавливает время, «растягивает» его, внушает представление о безмерности бытия и бессмертии человека: «Как удлинился мой мир, Вермеер, / я в Оостенде жраал уустриц, / видел прелестниц твоих, вернее, / чтения писем твоих искусниц. / Что там в письме, не memento ли mori? / Все там будем. Но серым светом / с карты Европы бормочет море: / будем не все там, будем не все там» [Лосев 2000: 62]. Такого рода режим общения с феноменом искусства задает особое видение времени, позволяя одновременно помнить о его линейном течении и пребывать в остановленном мгновении: «В зале твоем я застрял, Вермеер, / как бы баркас, проходящий шлюзы. / Мастер спокойный, упрятавший время / в имя свое, словно в складки блузы. / Утро. Обратный билет уже куплен. / Поезд не скоро, в 16.40. / Хлеб надломлен. Бокал пригублен. / Нож протиснут меж нежных створок» [Лосев 2000: 62].

Обзор основных текстов, связанных в современной лирике с творчеством Яна Вермеера, позволяет сделать несколько очевидных выводов. Причин повышенного внимания к художнику, насколько можно судить, несколько. Это, во-первых, реабилитация частного бытия, его противопоставление как идеологической сфере, так и сфере социума в целом. Немаловажным обстоятельством, во-вторых, следует признать модернистскую ностальгию по пластической гармонии, по балансу замысла и воплощения, формы и содержания. В-третьих, существенным стимулом к освоению вермееровского наследия является потребность в ценностном насыщении повседневности, эстетизации быта. Вместе с тем ни одна попытка приблизиться к Вермееру не может быть признана в полной мере состоявшейся: этому препятствуют либо аберрации восприятия, либо характер поэтического замысла. При всем этом живопись Вермеера и его творческая судьба оказываются важным стимулом для формулирования значимых элементов автометаописания в современной литературе, прояснения базовых представлений о поэзии и, шире, о возможностях искусства.

Список литературы

Грыгар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда // Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 139–185.

Дешарн Р., Дешарн Н. Сальвадор Дали. М., 1993.

Кнабе Г. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринуэя «Брюхо архитектора» // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Нижний Новгород, 1997. С. 232–258.

Кушнер А. С. Пятая стихия. М., 2000.

Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000.

Рейн Е. После нашей эры. М., 2004.

Уилок К. Артур. Ян Вермер [Альбом]. СПб., 1994.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Ян Вермеер Дельфтский [Альбом] / авт-сост. Е.И.Ротенберг. М., 1983.

Flaker A. Литература и живопись // Russian Literature. 1987. Vol. XXI/I. P. 25–36.

А.Х.Сатретдинова (Астрахань)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ ПОЭЗИИ БРЮСОВА С ВИЗУАЛЬНЫМИ ИСКУССТВАМИ

Для искусства начала XX в. характерно стремление к взаимопроникновению разнообразных явлений русской культуры. В это время в художественном сознании была широко распространена идея синтеза искусств, направленная на поиск новых форм художественной деятельности. Синтез мыслился как первоочередная задача эпохи, как один из важных путей постижения и разрешения вселенских, мистических и эсхатологических вопросов. Вяч. Иванов признавался: «Синтеза возжаждали мы прежде всего» [Иванов 1905: 37].

Особенностью поэтики В.Брюсова является ассоциативность мышления, синтетичность поэтических форм и жанров, включение в художественное пространство разных видов искусства. В поэзии Брюсова обнаруживаются интермедиальные связи с визуальными видами искусства: живописью, скульптурой, архитектурой. Для художественного метода Брюсова характерна установка на живописность, изобразительность слова. Поэту присуще особое цветовое восприятие мира, поэтому нередко его стихи запоминаются в виде цвето-звуковых аккордов.

К закономерностям живописи Брюсов обращается в книге стихов «Семь цветов радуги». Живописные картины обнаруживаются в стихотворных циклах («На Сайме») и в отдельных произведениях («Вешние воды», «Охотник», «Вечер над морем», «Ранняя весна», «Вечерние пеоны» и др.). Как будто мазками кисти рисует поэт «ряд картин, и близких и далеких»:

Желтым шелком, желтым шелком

© А.Х.Сатретдинова, 2009

По атласу голубому
Шьют невидимые руки.
К горизонту золотому,
Ярко-пламенным осколком
Сходит солнце в час разлуки
[Брюсов 1973, 1: 378].

Живописные изображения у Брюсова иногда являются источником тропов. С помощью живописной образности поэт выражает основное содержание поэзии, ее многоликость и динамичность. Поэтическая живописность у Брюсова, как правило, усиливает смысловую насыщенность художественного образа. Показательно в этом плане одно из ранних стихотворений – «Творчество» (1895), в котором с помощью живописных приемов автор стремится передать собственное мироощущение:

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине…
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне…
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне
[Там же: 35].

Некоторые поэтические тексты Брюсова вызваны экфрастическим импульсом, и поэт стремится «перевести» на язык поэзии выразительные возможности языка живописи. Так, в стихотворении «Раньше утра» художественный синкретизм представлен в описании ночного города:

Недвижные дома – как тысячи могил…
Там люди трупы спят, вдвоем и одиноко.
То навзничь, рот открыв, то ниц – на животе,
Но небо надо мной глубоко и высоко,
И даль торжественна в открытой наготе!
[Там же: 328].

В поэтических текстах Брюсов часто прибегал к приему цветовой синтезии, иногда несовместимой: «тот ал, тот синь, тот бледно-бел», «зеленый, алый, странно-синий», «молочно-голубой». В поэзии Брюсова преобладают синие, голубые, золотые цвета. Цветовые аналогии приводят к картинам Врубеля. Но не только близость в цветовом восприятии объединяет Врубеля и Брюсова. Некоторые детали и образы вызывают ассоциации с произведениями художника, очевидно и сходство их мироощущения. Врубель является автором знаменитого портрета Брюсова. Известно, что поэт им очень гордился. В очерке «Последняя работа Врубеля» он писал: «После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю, полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» [Брюсов 1912: 23].

В стихотворении «М.А.Врубелю» (1906) присутствуют образы картин художника. Брюсов не вводит в структуру текста заглавия картин Врубеля, он строит свое произведение по принципу монтажных комбинаций фрагментов, деталей, образов, мотивов его картин, образуя пастиш. Аллюзия на образ шестикрылого серафима содержится в строчке: «К тебе нисходят Серафимы». Здесь же содержится намек на картину «Демон поверженный»:

И в час на огненном закате
Меж гор предвечных видел ты,
Как дух величий и проклятий
Упал в провалы с высоты
[Брюсов 1973,1: 538].

Цитация заключается в так называемом «переводе» живописных элементов на язык поэзии.

Одним из популярных образов Врубеля является образ Демона, который предстает в разных ипостасях. Брюсов также интересовался проблемой демонизма, что нашло отражение в стихотворениях «Демон самоубийства», «Наш демон», «Демоны пыли», «Демон сумрачной болезни…». Брюсовский Демон, как и Демон Врубеля, – «не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный, величавый». Он олицетворяет вечную борьбу мятущегося человеческого духа («демон» по греч. «душа»).

В поэме «Конь блед» (1903) появляется другой символичный образ – образ всадника на белом коне, несущего разрушение и смерть. Позднее этот образ будет появляться и в других произведениях поэта («Всадник в городе»).

Для живописи Врубеля характерно сочетание реалистического начала с фантастическим, что также является особенностью поэтического творчества Брюсова. В стихотворении «Закат» (1900) образное восприятие картины заходящего солнца, соединяющее в себе элементы реализма и фантастики, напоминает полотна Врубеля. С помощью поэтических средств Брюсов передает живописный колорит заката:

Видел я, над морем серым
Змей-Горыныч пролетал.
Море в отблесках горело,
Отсвет был багрово-ал
[Там же: 169].

Пейзаж стихотворения напоминает картины Врубеля. Аллегорическая картина подобного заката, только в живописи, в сочетании «золота и синевы» представлена в произведении художника «Демон поверженный».

Духовная близость поэта и художника отразилась и на общности интересов к мифологическим и фольклорным образам, особенно былинным. Былинные герои на картинах Врубеля («Микула Селянинович», «Богатырь»), как и в стихотворениях Брюсова, являются воплощением силы и мощи.

Особый интерес в плане взаимопроникновения образов представляет символичная картина Врубеля «Пан». Этот образ неоднократно появлялся в поэтических и прозаических произведениях Брюсова: стихотворениях «Лесная тьма», «Вечерний Пан», романах «Алтарь Победы», «Юпитер поверженный». Возможно, интерес к греческому божеству природы объясняется значением его имени, которое переводится как «все». «Все» можно интерпретировать как способность божества обретать разные облики, перевоплощаться. Дух перевоплощений был свойственен самому Брюсову. У Врубеля Пан изображен на фоне русского пейзажа, что роднит его с образом русской демонологии – лешим. Брюсовский Пан также ассоциируется с русским лешим.

Таким образом, о связях Брюсова и Врубеля можно говорить на интермедиальном уровне. Вероятно, обращение Брюсова к Врубелю явилось попыткой выявить идейные и эстетические основы своего творчества сквозь призму чужого. Язык живописи выступает в данном случае в функции интерсемиотического «перевода» на поэтический язык. Интерсемиотический перевод обозначает, что текст, построенный в пределах одной системы (живопись) и трансформированный в материале другой системы (поэзия), утрачивает специфические живописно-пластические свойства и приобретает поэтические свойства. В интерсемиотическом переводе живопись находит свой поэтический эквивалент. Пластичность, живописность достигается за счет языковых структур, передающих цвет, линию, свет.

Стихотворение Брюсова «Habet illa in alvo», в котором воспевается женщина-мать, «несущая во чреве» новую жизнь, также представляет собой образец взаимодействия поэзии с живописью. В рукописи этому произведению предпослано посвящение английскому художнику-графику Обри Бердслею. Это посвящение указывает на связь произведения Брюсова с гравюрой Бердслея, изображающей женщину и зародыш ребенка, с указанием на страницу раскрытой книги с латинской надписью: «Incipit vita nova» (Начинается новая жизнь) [Брюсов 1973,1: 610]. Брюсов неоднократно прославлял в своих стихах женщину, главное назначение которой, по мнению поэта, – продолжение рода («В борьбе с весной редеет зимний холод…» и др.). Поэтому женщина, вынашивающая ребенка, вызывала у поэта особое умиление. Нередко в стихотворениях поэта восхищение тайной беременности сопровождается явными эротическими описаниями:

Чрево Твое я блаженно целую,
Белые бедра твои охватя.
Тайны вселенной у ног Твоих чую, –
Чую, как дышит во мраке дитя
[Там же: 295].

Иногда уже в названии брюсовских произведений содержится аллюзия на какой-либо медиальный претекст («Львица среди развалин», гравюра; «Прокаженный», рисунок тушью). В стихотворном сборнике «Все напевы» целый раздел озаглавлен «Надписи к гравюрам». Одно из стихотворений – «Освобождение» – написано под впечатлением от гравюры с картины Тинторетто (1518–1594) «Спасение Арсинои», которая хранится в галерее Дрездена.

Изображение в стихотворениях Брюсова архитектурных и скульптурных памятников отсылает к другим медиальным носителям. Неоднократно в поэзии Брюсова встречается скульптурный образ Медного всадника («К Медному всаднику», 1906, «Три кумира», 1913, «Вариации на тему “Медного всадника”», 1923). К статуе Фальконе, которая явилась своеобразным символом, скульптурным кумиром, обращались Мицкевич, Вяземский, Пушкин, Пастернак и другие. В поэзии Брюсова тема статуи тесно связана с образом Петербурга и пушкинской символикой. Скульптурный мотив реализуется у Брюсова, как и у Пушкина, в беге коня. Неподвижная статуя понимается поэтом как движущееся существо:

Все тот же медный великан,
Топча змею, скакал над бездной…
Летел, взвивая ряд картин…
[Брюсов 1973,3: 188].

Брюсов использует здесь прием экфрасиса, который соединяет описание уже существующего произведения искусства с субъективным восприятием автора. Так, ситуация экфрасиса в стихотворении «К Медному всаднику» задана заглавием произведения, поэтому текст воспринимается как своеобразная реализация этой «заданности»: развернутое описание представленного в названии «свернутого» символа и раскрытие символики статуи Медного всадника. Для Брюсова, как и для Пушкина, определяющим является соединение в заглавии неподвижности, «тяжести» статуи (медный) и «движения» воплощенного в ней образа (всадник).

В произведениях Брюсова идею незавершенности событий, движения, передает несовершенный вид глаголов: скакал, летел, стоял, мчал, попирал, летишь, высится. Поэт использует другие дополнительные средства актуализации действия – причастные и деепричастные обороты, временные глагольные формы. В стихотворении «К Медному всаднику» временность, смертность живых существ противопоставляются долговечности, длительному существованию статуи, благодаря чему скульптурный образ обогащается новым смыслом:

Но северный город – как призрак туманный,
Мы, люди, проходим, как тени во сне.
Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простертой летишь на коне
[Брюсов 1973,1: 527].

Поэтическое воплощение скульптурного мотива осуществляется у Брюсова не только в идее движения и продолжающейся жизни, но и в мотиве последующей реализации действия:

…Уже скакал по камням града –
Над мутно плещущей Невой –
С рукой простертой Всадник Медный…
Куда он мчал слепой порыв?
«Вариации на тему “Медного Всадника”»
[Брюсов 1973, 3: 188].

И хотя экфрастическое описание статуи Медного всадника наделено многозначностью, так как является уже вторичным после Пушкина, чья традиция является определяющей для Брюсова, поэту удалось воссоздать собственную репрезентацию художественной целостности произведения. Посредством образа «ожившей» статуи актуализируется мотив «бега времени».

А в стихотворении «Три кумира» (1913) поэт изображает известные в Петербурге памятники Петру I («Медный Всадник»), Николаю I, и Александру III. Отталкиваясь от реального факта современной ему действительности, Брюсов придает этим скульптурам особую знаковую роль. Названные монархи символизируют собой разные этапы сложного исторического времени. Обращение к скульптурным композициям позволило Брюсову наиболее точно выразить в поэтической форме суть трех эпох, оли-

цетворяемых знаменитыми монархами. Это достигается с помощью образной системы и доминантных мотивов.

В стихотворении «Три кумира», как и в двух других стихотворениях, где образ Медного всадника является ключевым, образ Петра передается через мотив движения, который осуществляется с помощью двукратного употребления глагола «скачет» и введения дополнительного действия «попирая»:

Попирая, в гордости победной,
Ярость змея, сжатого дугой,
По граниту скачет Всадник Медный,
С царственно протянутой рукой…
[Брюсов 1973,2: 187].

Неподвижная статуя является здесь поэтическим воплощением жизненной активности.

Скульптура Николая I представлена как менее динамичный образ, который характеризует глагол движения «едет», а также лексические конструкции «строгое спокойствие храня», «правит скоком сдержанным коня». Для второй статуи свойственна размеренность, медлительность, инертность.

В описании статуи Александра III – полная остановка движения:

Третий, на коне тяжелоступном,
В землю втиснувшем упор копыт,
В полусне, волненью недоступном,
Недвижимо, сжав узду, стоит
[Брюсов 1973,2: 187].

Три статуи, «три кумира», являясь в стихотворении объектом повествования, становятся одновременно средством актуализации прошлого и обращения к будущему. Постепенное замедление истории, которую символизируют три правителя, сулит неопределенное, туманное будущее:

Три кумира в городе туманов,
Три владыки в безрассветной мгле…
[Там же: 188]

Интермедиальные отношения в поэзии Брюсова устанавливаются либо через систему отсылок к конкретному медиальному носителю (живописной картине или скульптурному произведению), осуществляя переход на словесный уровень, либо посредством использования приемов и принципов, заимствованных из смежных искусств. Медиальный носитель, используемый как претекст, определяет специфику построения брюсовского текста, наполняет его новым смыслом.

Список литературы

Иванов Вяч. Из области современных настроений // Весы. 1905. № 6.

Брюсов В. Собр.соч.: в 7 т. М.: Худож.лит., 1973.

Брюсов В. Последняя работа Врубеля // За моим окном. М., 1912.

С.А.Звонова (Пермь)

РАЗНЫЕ АСПЕКТЫ ЭКФРАСИСА В ЛИРИКЕ Ю.Н.ВЕРХОВСКОГО

Творчество поэта, переводчика, историка литературы Юрия Никандровича Верховского формировалось в атмосфере «синтеза», который в начале XX в. мыслился многообразно: как соотношение научного, рационального и интуитивного, науки и искусства, разных искусств (в частности, литературы и живописи, музыки). В данном контексте сложилась предложенная Верховским типология поэтического творчества. Опираясь на «Историческую поэтику» А.Н.Веселовского, ученый классифицировал не отдельные стихотворения, а их авторов. В зависимости от поэтической доминанты творчества он различал поэта-«певца», «пластика» («мастера»), поэта «мысли и слова». «Музыкальность», «напевность», все то, что свидетельствует о родстве поэзии с песней, по его мнению, было характерно для «певца»; «живописность», «рельефность образов», «выдержанность канонических строф», «строгость рифм» присущи «пластику». Поэт «мысли и слова», согласно Верховскому, мог выражать свою индивидуальность не только «самоуглублением певца» и «созерцанием пластика», но и «чисто словесным (не музыкальным, не образным) выражением мысли» [Звонова 2006: 10]. Причины устойчивого интереса Верховского к проблеме типологии поэтического творчества следует искать в его лирике. Ее магистральные темы – искусства, творца; поэт постоянно рефлексирует, идентифицируя себя с «певцом»; экспериментирует, создавая самобытные «синтетические» жанры.

Мне представляется, что данные вопросы пересекаются с проблемой экфрасиса. В узком смысле слова под экфрасисом понимается описание предмета изобразительного искусства словами [Геллер 2002: 7], которое либо является самостоятельным художественным текстом, либо может быть «вписано» в художественное произведение (например, описанием картины, висящей на стене, статуи в парке, канделябра и пр.). В широком смысле об экфрасисе принято говорить как об элементе стиля. Экфрастический стиль характеризуется активным использованием цветописи и звукописи, стремлением приблизить изображаемое словом к живописной картине, «скульптурностью» и «пластичностью» образов, поиском новых, синтетических форм. В данной работе сделана попытка рассмотреть разные аспекты экфрасиса в лирике Ю.Н.Верховского.

Поскольку понятие экфрасиса прежде всего связано с пластическими, изобразительными искусствами, остановлюсь на тех стихотворениях, в которых поэт, будучи по природе своего дара «певцом», сформировавшимся под влиянием символистского культа музыки, стремился постичь словесную пластику. Вслед за своим другом и наставником Вячеславом Ивановым Верховский утверждал, что истинная поэзия обладает «тройным очарованием»: «звучит песней», «сияет образом, «хочет <…>– быть словом» [Верховский 2008: 717]. В словесной живописи он совершенствовался в традиционных пластических жанрах: антологических идиллиях и эпиграммах. «Ах, понапрасну речами художнице я о прекрасном / Думал поведать: могу ль живописать, как она», – опровержением этого скромного замечания, по законам жанра исполненного самоуничижения, является цикл «Сельские эпиграммы» («Стихотворения. Т. 1: Сельские эпиграммы. Идиллии. Элегии», М., 1917).

© С.А.Звонова, 2009

В одной из своих эпиграмм поэт противопоставляет живой пейзаж природе, изображенной посредством грубой живописной техники:

Как не люблю на стене и в раме олеографий,
Так их в природе люблю, коль ими можно назвать
Черное море в сиянье лазурно-златого полудня,
Месяц над купой берез, ясный над нивой закат.
[Верховский 2008: 126].

Данный текст строится на интересном синтезе: античные ритмы в сочетании с восходящими к эпической поэзии древности символистскими эпитетами («лазурно-златого полудня», «ясный закат») (здесь и далее в цитатах курсив мой. – С.З.) гармонично соединяются с классическими для русской поэзии образами берез и нивы, которые здесь восходят к традиционным сюжетам олеографий. Если, воспользовавшись вслед за поэтом живописной терминологией, характеризовать «художественную технику» автора, то перед нами полотно, набросанное яркими, грубыми мазками. Взгляду зрителя открывается не целостная картина мира, а условные «картинки», «зарисовки», многоцветные копии. Преодолеть эту условность, своего рода «раму», обусловленную человеческим видением, художник не в силах. Экфрасис проявляется в интересном поэтическом эксперименте: попытке словом воспроизвести литографическую технику с ее условность, грубостью. Если говорить о проблематике данного текста (а проблема в антологической эпиграмме, несмотря на кажущуюся простоту и незатейливость содержания, всегда ставится), то в данном случае поднимается вопрос о границах и возможностях искусства: лейтмотив всего творчества Верховского.

В целом ряде сельских эпиграмм поэт соперничает с художником. Пейзаж в стихотворении «Волга спокойно синеет внизу, загибаясь излукой…» рисуется с соблюдением законов перспективы. Автор методично ориентирует читателя в поэтическом пространстве: «тут <…> берег», «там <…> отмель, нива и роща», «надо всем – облака». Лирический герой – одновременно и сторонний наблюдатель, завороженный красотой природы, и персонаж картины, гармонично вписываемый в пасторальный пейзаж. Причем для полной иллюзии помещения героя «внутрь» живописного полотна используется в том числе и знаковая деталь: книга в руках героя, усиливающая общее сентиментально-идиллическое настроение текста-картины.

В некоторых эпиграммах поэт четко обозначает ту «раму», в которую помещена «картина» окружающего мира; авторский взгляд фокусируется на определенных этой границей реалиях. Ср.:

В комнате милой моей я любить научаюсь,
Сидя часы у стола за одиноким трудом,
Видя в окно – лишь сруб соседней избы, а за нею –
Небо – и зелень одну, зелень – и небо кругом
[Верховский 2008: 121];

Взорам приятно опять темных ветвей бахрома,
Близких, обильно-лохматых, широкими лапами низко,
Низко свисающих к нам – рамой живой
[Верховский 2008: 128].

Еще один живописный прием, часто используемый Верховским – описание пейзажа, увиденного сквозь тонкую занавеску или ветви деревьев. Ср.: «Яркий, лучисто-блестящий сквозь темные ветви густые / Радостен пруд голубой, в зелени парка сквозя»; «Юный, сквозь ветви березок краснеющий месяц июльский»; «В окна сквозь ветви июльская ночь звездами глядела»; «Солнце и небо глядят ясно в двойное окно, / Часто – слепительно-ясно; и я, опустив занавеску / Легкую – легкой рукой, ею любуюсь. Она – / Солнцем пронизанный ситец…»; «Круглая, желтая низко луна; огромная, смотрит / Ясно сквозь нежный узор кружева юных берез». Такой способ изображения требует особого мастерства живописца: тщательного подбора красок, игры полутонами, светом и тенью. Чтобы посоперничать с художником, поэт привлекает цветописные эпитеты, метафоры и сравнения, «играет» словами «свет», «тень», «отблеск» (как в стихотворении, написанном под влиянием катулловского «К воробью Лесбии»: «Вижу я: в трепетных пятнах и легкого света, и теплых / Тихих зыбучих теней брошенных сетью плюща, – / прыгнул воробушек…»). Отдается предпочтение контрастным образам, часто используется антитеза. Среди фигур, которыми поэт охотно пользуется – эллипсис, позволяющий читателю-зрителю мысленно дорисовать полотно, мастерски набросанное двумя-тремя штрихами.

В известных мне источниках нет указаний на то, что Верховский серьезно увлекался живописью, но то, что он знал и понимал ее, несомненно. В его автобиографии живопись называется среди составляющих, сформировавших атмосферу родительского дома; две сестры Верховского были художницами [Верховский 2008: 728]. Живопись играла немаловажную роль и в культуре символизма, в русле которого были написаны первые стихи поэта; симптоматично, что его первый сборник («Разные стихотворения», 1908) вышел в издательстве «Скорпион», придававшем особое значение художественному оформлению книги.

Одна из антологических сельских эпиграмм посвящена Лидии Никандровне Верховской, сестре-художнице, иллюстрировавшей «Зеленый сборник стихов и прозы», в котором участвовал начинающий поэт. Стихотворение «Слушай, художница. Нынче опять я ходил любоваться…» создано в характерной для всего цикла цветовой гамме: темные ветви, золотые нивы, небесная лазурь; расположение пейзажных реалий на полотне также вписано в знакомую систему координат: в ее центре находится дерево, над ним – синее небо, на фоне которого выписаны ветви, внизу – раскинувшиеся «ковром» нивы. Также намечена перспектива: «Нивы <…> / Далее – зеленью мягкого луга светлеют; / За ними темной полоскою лес небо, зубчатый, облег…». Поэт создает не просто проникнутую лирическим субъективизмом зарисовку – перед нами философско-символическая картина мироздания с Древом Мира в центре. Иконописные цвета, которым отдает предпочтение Верховский, если обратиться к их христианской символике (зеленый – символ юности и цве-

тения, черный цвет напоминает о сокровенных тайнах божиих, золотой символизирует райский Божественный свет, белый – символ рая), также свидетельствуют о стремлении автора воссоздать мир божий. Моделирование мира как картины – системный прием экфрастического стиля Верховского.

Среди стихотворений есть и такие, применительно к которым об экфрасисе можно говорить не в стилистическом, а в жанровом смысле. В данном ряду идиллия «Портрет». Стихотворение строится на сближениях девушки-героини и портрета ее прабабушки. Сравнение явлено на уровне лексики и тропики; в двух частях, на которые условно можно поделить текст (первая посвящена описанию девушки, вторая – портрета), используется одна и та же синтаксическая фигура (анафора); мотив близости, родства косвенно задан и смежной рифмой. От определения внешнего сходства героинь («И руки тонкие, и кольца были те же»), похожести обстановки, в котором они увидены лирическим «я» («Такой же нежный день склонялся и горел»), поэт переходит к осмыслению постоянства, неизменности чувств, во все века владевших людьми («И так же, чудится, два сердца бились реже»), некой константы, на которой держится мир.

Интересное развитие этой темы – в идиллии «Храм», истории любви плюща и колонны, переданной в пасторально-эротических тонах. При музыкальной доминанте образы стихотворения достаточно выразительны, пластичны. «Оживляют» образ точно подобранные слова, использование насыщенной и контрастной цветовой гаммы:

Ниспадают на фронтоны,
Бурей славы трепеща,
Ярко-темные фестоны
Винограда и плюща.
И к колонне этой белой
Не прильнул ли сын времен –
Плющ, взлелеянный Кибелой…
И узорной канители
Он касается едва…

И колонна, залитая
Морем блеска и тепла,
Неподвижно как бы тая,
От мечты изнемогла
[Верховский 2008: 41].

Античный колорит создается косвенными отсылками: упоминанием имени богини плодородия Кибелы, латинской надписи «Amor». Поэтически интерпретированная, античность становится у Верховского символом некоего идеального мира.

Поэт вписывает историю конкретной любви в историю любви вселенской. Любовь, символически представленная в образе белого храма, «спорит с мирами» и «правит мирами». Мысль о вечности любви реализуется как на уровне лексическом («века горит», «в века взнесенный», «вечный храм»), так и на формальном (через композицию). Кольцевая композиция, «усиленная» полиметрией (начало и конец «Храма» написаны пятистопным хореем, а середина, вставленная между ними как в рамку, – четырехстопным) организует тот «круг», через который актуализируется мысль о связи прошлого и настоящего, символика вечности.

Стихотворение выполнено в характерной для ранних стихов Верховского цветовой гамме: доминируют белые, синие / лазурные, золотые цвета. Цвет передается и через пронизывающие весь текст образы солнца, сияния («И сияет белый мрамор», «горит слепящим блеском / В зное солнца», «в блеске солнца», «колонна, залитая / Морем блеска и тепла», «жарче солнца») и луны («В лунной дреме благосклонна», «В лунном холоде прекрасный»). Любовь вселенская изображается через соитие двух тел – луны и солнца. Вообще, идея слияния, «синтеза» воплощается в стихотворении через объединение разных «стихий»: музыки и пластики; природы (к которой принадлежит «влюбленный» плющ) и искусства (произведением которого является колонна храма). Такой доминирующий на формальном и содержательном уровне синтетизм свидетельствует об экфрастичности мышления автора.

В лирике Верховского можно различить, явные, более или менее развернутые формы экфрасиса, есть и тексты, где «экфрастическая иконография не дана эксплицитно, но именно от нее отталкивается ассоциативная работа» [Геллер 2002: 7]. Многие экфрастические, интермедиальные опыты автора остались за пределами данной статьи. Но даже по тому небольшому материалу, что был проанализирован, можно судить о значительном месте, которое занимает экфрасис в формировании самобытной поэтики Ю.Н.Верховского.

Список литературы

Верховский Ю.Н. Струны: Собрание сочинений. М., 2008.

Геллер Л. Воскрешение понятия или Слово об Экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М., 2002. С.5–22.

Звонова С.А. Творчество Ю.Н.Верховского в историко-культурном контексте первой трети XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2006.

Ю.П.Андрушко (Челябинск)

РОЛЬ ОБРАЗОВ СВЕТА И ТЕНИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ Т.УИЛЬЯМСА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 40-Х ГОДОВ)

Создавая эстетическую теорию «пластического театра» Т.Уильямс огромное значение уделил таким «внелитературным акцентологическим средствам», как свет, цвет, музыка и экран. Учитывая, что данные средства художественной выразительности в равной степени принадлежат не только театру, но и другим видам искусства: живописи, музыке, кинематографу, можно утверждать, что творчество знаменитого американского драматурга, писателя и поэта изначально предполагает исследование с позиции синтетического искусства. Подобный вектор анализа уильямсовских произведений все явственней намечается в критических работах последних лет. Так, американский ученый Дж.Брандт исследует феномен кинематографич-

© Ю.П.Андрушко, 2009

ности уильямсовской драматургии, русские исследователи Н.В.Тишунина и Б.А.Гиленсон указывают на синтетизм уильямсовской стилистики, В.В.Котлярова рассматривает взаимодействие внелитературных художественных элементов в оригинальных пьесах писателя. К сожалению, все вышеперечисленные работы почти не затрагивают особенностей уильямсовской новеллистики, которая не только является органичной частью художественного мира писателя, но своеобразным «экспериментальным полем», позволяющим автору апробировать его эстетическую концепцию. Вспомним, что многие оригинальные пьесы Уильямса («Стеклянный зверинец», «Лето и дым», «Царство земное») изначально появлялись в виде новеллистических текстов и лишь затем приобретали драматургическую форму.

Новеллистика Уильямса сценична, она несет в себе черты, схожие с чертами «пластических» пьес: в ней значительную роль играет символика, активно используются цветовые и музыкальные образы, образы света и тени. Необходимо заметить, что данные художественные средства в уильямсовских новеллах выполняют не только содержательную или эмоциональную функции, но становятся средствами организации художественного пространства, что также позволяет сделать вывод о тенденции к сближению литературных произведений анализируемого писателя с произведениями живописного и кинематографического плана.

Целью данной работы является исследование роли образов света и тени в новеллистике Т.Уильямса 40-х гг. Именно в это время формируется эстетическая позиция писателя, создаются произведения, знаковые для творчества Т.Уильямса в целом: рассказы, ставшие основой для знаменитых пьес «Стеклянного зверинца» (написан также в 40-е гг.), «Французского квартала», «Ночи игуаны», произведения, вошедшие в лучшие новеллистические сборники автора («Однорукий и другие рассказы», «Карамель»), а также новелла «Красное полотнище флага», включенная в поздний сборник «Восемь смертных дам в состоянии одержимости». Последний факт свидетельствует о том, что художественный поиск, осуществленный автором в указанный период творчества, остается актуальным на протяжении всего творческого пути писателя.

В произведениях Уильямса 40-х гг. образы света и тени (как вариант – темноты, полумрака) особенно значимы, что нередко отражается в названии новелл: «Темная комната», «Ночь игуаны», «Рубио и Морена» (вынесенные в последнее заглавие прозвища героев в переводе с испанского означают «светлый» и «темная»). Заметим, что далеко не во всех текстах данные образы присутствуют равноправно.

Так, например, в одном из первых произведений анализируемого периода – «Темная комната» (The Dark Room, 1940) образ тени материализуется в центральный символ новеллы и становится главенствующей характеристикой мира, в котором существуют персонажи. В первую очередь, образ темноты становится отражением психологического состояния героини произведения Тины Лукка, впавшей в глубокую депрессию и отказавшейся выходить из комнаты после помолвки ее друга Сола с другой. Поскольку Тина отказывается от еды, перестает двигаться, говорить, темное замкнутое пространство комнаты наполняется символическим значением мертвого. Заметим также, что образ комнаты и ее хозяйки в тексте присутствует опосредованно. Новелла построена в виде диалога матери героини и социального работника мисс Морган. Именно эти два персонажа оказываются в центре нашего внимания, т.к. автора интересует не столько состояние самой Тины, сколько реакция окружающих. Представленный диалог в значительной мере сценичен. Взгляд автора сфокусирован на символических жестах, деталях (движения метлы старшей Лукка, брезгливый жест социального работника и т.д.). Показательно, что мисс Морган шокирована не подавленным состоянием Тины, а тем фактом, что на девушке почти нет одежды и что семья позволяет Солу навещать девушку и оставаться с ней наедине. Поражает и позиция давно смирившейся матери: «What happens it isn't our fault. It's God's will» [Williams 1985: 97]. Соглашаясь с требованием социального работника немедленно удалить дочь из дома, старшая Лукка сама подсказывает способ выманить девушку из комнаты и продолжает равнодушно подметать пол: «Mrs. Lucca's broom resumed its slow motion, backwards and forwards, without any obvious purpose» [Williams 1985: 98]. Таким образом, перед нами предстает трагедия нарушенных социальных связей. В человеческом мире условности важнее сочувствия, стремление выжить (семья Тины нуждается в материальной помощи) требует принести в жертву наиболее слабого и «бесполезного» члена семьи. Образ темной комнаты в данном контексте становится метафорой авторского отношения к миру формализованных норм и искалеченных человеческих отношений.

Образы света и тени (полумрака, темноты) взаимодействуют на нескольких уровнях произведения 1941 г. «Тайны “Джой Рио”» (The Mysteries of the Joy Rio). Во-первых, они используются при создании образа главного героя Пабло Гонзалеса («a lustrous dark grace» [Williams 1985: 99], которой обладал герой в юности, сочетается с мягким, податливым характером, привязанностью к привычкам, умением с благодарностью принимать любовь). Со временем герой изнашивается, «тускнеет», превращаясь в «the nondescriptly plump and moonfaced little man» [Williams 1985: 102]. Несмотря на то, что в последней метафоре использован образ естественного светила, подобное описание выглядит ироничным. Луна – светило «печальное», ночное, светящееся отраженным светом. Грустная ирония автора призвана подчеркнуть изношенность, усталость и одиночество обезображенного грузностью и тоской героя (метаморфоза происходит практически сразу после смерти покровителя Пабло).

Во-вторых, образы света и тени взаимодействуют при создании образа магазина, в котором живет и работает мистер Гонзалес. Сам магазинчик характеризуется автором как «the tiny dim shop» [Williams 1985: 99], а свет, который проникает в магазин из окна, обозначен эпитетом «dusty». Учитывая, что образ жизни героя представляет собой цепь автоматических действий (повторяет судьбу своего покровителя, работает в застывшей позе, в одно и то же время направляется в кинотеатр и т.д.), сопровождаемых монотонным звуком часов, существование героя в крохотном полутем-

ном пространстве воспринимается как метафора человеческого существования, подчиненного безжалостному однообразному ходу времени: «…an old alarm clock which had to be kept in condition to order their lives» [Williams 1985: 100].

В-третьих, сочетание света и темноты используется при описании кинотеатра, где разворачивается основное действие рассказа. Роль кинотеатра перевернута, он существует как место тайных свиданий и «темных» дел: «There had been many fights, there had even been rape and murder…» [Williams 1985: 103]. В противостоянии света и тьмы темнота побеждает: кинотеатр характеризуется эпитетом «dark» – «темный», «лишенный света», единственный постоянный источник света – прожектор – используется для того, чтобы подавать сигналы любовнице одного из персонажей. Пространство темного кинотеатра наполняется символикой запретного, скрытого существования, «темных» инстинктов, управляющих поведением людей.

Необходимо заметить, что желание, управляющее героями, нагнетается необыкновенной августовской жарой – образ, также сочетающий в себе «светлое» и «темное» начало («blindingly bright afternoons» и «the blazing black heart of the insatiably concave summer» [Williams 1985: 108]). Поскольку августовская жара – природное явление, то образ природы также можно понять как двойственный «светлый» и «темный» одновременно: летнее время провоцирует жажду любви, которая приводит к жестокости и обостряет страх одиночества.

Наконец, последний момент, связанный с использованием образа «темноты» в рассказе – стремление к разрушению основ новеллистического жанра: Уильямс словно старается сделать из рассказа сценарий кинематографического произведения. Данная тенденция четко обнаруживается в обращении со временем (предысторией основного события становится описание двадцати лет жизни героя, в котором прошлое и настоящее постоянно сменяют друг друга) и в том эпизоде, где сцена покрывается мраком после того, как мистер Гонзалес узнает, что смертельно болен («And after that the scene is abruptly blacked out . . .» [Williams 1985: 105]). Указанный эпизод воссоздает психологическое состояние персонажа и одновременно играет роль своеобразной ремарки, «подсказывающей» режиссерское решение сцены.

В новелле «Красное полотнище флага» (Oriflamme, 1944) образ света задействован в организации жанровой структуры произведения: новеллистическим событием становится ощущение необыкновенно светлого утра, которое испытывает главная героиня Анна Кимболл. Хотя развитие сюжета произведения тесно связано с движением цветовых образов (ощущение светлого утра оборачивается жаждой яркости и свободы, образ белого облака наталкивает на мысль о красном платье, столкновение с зеленой статуей оборачивается гибелью героини), основные цвета новеллы дифференцированы по принципу «светлых», «свободных» и «темных», «опасных» цветов.

Образы тени и темноты в новелле связаны с сексуальной и повседневной жизнью людей. Сексуальная «инициация» героини производится в темной, тесной, пахнущей потом каморке, повседневная одежда однообразна и напоминает камуфляж (при описании гардероба Анны используется английское «shadow» – «тень», «тон»), герои проводят свои дни в магазинчике подвального типа, да и сама жизнь мисс Кимболл воспринимается как «подпольное существование» [Уильямс 1993: 260]. Причина – испокон веков существующая организация человеческого сообщества, препятствующая свободному самовыражению человека: «Потому что в мире существует заговор тупиц, глобальный план с целью не допустить возрождения духа…» [Уильямс 1993: 260]. Человеческая жизнь пропитана ложью, герои вынуждены прятаться, скрывать желания и искренние порывы. «Темнота» становится символическим обозначением человеческого существования (жизненный путь Анны сравнивается с бумажным корабликом, отпущенным в темноту моря), которому противостоят светлые образы из мира природы (необыкновенно светлое утро, облако). Противостояние образов света и темноты в новелле наполняется онтологическим смыслом, становясь способом выражения конфликта между повседневностью, ложью и стремления к свободному самовыражению, духовности, правде.

В рассказе «Проклятье» (The Malediction, 1945) образ света персонифицирован в образе главного героя эмигранта Лючио. Необходимо заметить, что данное произведение построено на взаимодействии социально-исторического и условно-мифологического пластов. На мифологическом уровне добровольное погружение героя в воды реки воспринимается как своеобразное проклятье светлого божества унылому бездуховному миру города.

Противостояние образов света и тени, темноты имеет место в одном из самых поэтичных рассказов Т.Уильямса «Лицо сестры в сиянии стекла» (Portrait of a Girl in Glass, 1948), ставшем основой для знаменитого «Стеклянного зверинца». Главные герои вынуждены пребывать в постоянном полумраке своих тесных комнаток-мышеловок. Если призрачное сияние стекла, наполняющее комнату Лоры, становится отражением внутреннего мира героини, испытывающей панический страх перед жизнью («Она не делала никакого шага навстречу жизни … стояла на бережку, боялась ноги замочить…» [Уильямс 2001: 186]), то ее брат Том, напротив, стремится вырваться из мрачного, мертвого домашнего мирка на свободу. В то же время образ темного замкнутого пространства в рассказе расширяется, принимая форму метафорического изображения мира. В этом смысле значим символический образ «Долины смерти» – «полутемного тупика» [Уильямс 2001: 187], «мрачного склепа из бетона и кирпича» [Уильямс 2001: 188], где происходят убийства молодых кошек (вспомним, что образ кошки в уильямсовских произведениях сопоставим с образом человека, например в метафорическом названии знаменитой пьесы «Кошка на раскаленной крыше»).

Сложный внутренний мир личности, ее подсознание, зависимость от животных инстинктов и способность к преодолению эгоистического «я» становятся объектом уильямсовского внимания в рассказе «Рубио и Морена» (Rubio y Morena, 1948). В название произведения вынесены мексиканские прозвища героев («Рыжий» или «Светлый» и «Темная»), которые, на

первый взгляд, кажутся адекватными внутреннему миру и роду занятий героев (писатель-интеллигент Камровски и полудикая девушка-индианка Амада). Однако «свет» и «темнота» меняются в рассказе местами: писатель оказывается эгоистом, близость смерти наделяет героиню знанием истины, которую не в силах перенести Камровски: «Темные глаза Амады казались огромными. Весь свет, исходивший из красной стеклянной плошки, сосредоточился в них и превратился в луч, который ударил Камровски прямо в сердце и освободил этот сходный с луной орган от темных теней, изобличив его жестокое бесплодие точно также, как солнце превращает причудливый лунный ландшафт в твердый и плоский диск, сияющий заимствованным светом» [Уильямс 2001: 464]. Смерть Амады становится для героя своеобразной «пограничной ситуацией»: еще не осознавая, но интуитивно ощущая свою вину, он впервые получает шанс на освобождение. Данный факт подтверждает пространственная организация текста: темное пространство гостиниц и хижин в финале рассказа впервые сменяется образом «пыльной, ослепительной в солнечном сиянии дороги» [Уильямс 2001: 466].

Таким образом, в новеллистике Т.Уильямса 40-х гг. активно используется сопоставление и противопоставление образов света и тени (полумрака, темноты). Данный художественный прием в уильямсовской новеллистике выполняет несколько функций.

1) понятия «свет» и «тень» становятся образной характеристикой внутреннего мира персонажей;

2) образы «темноты», «полумрака», темного и тесного пространства становятся символическим обозначением человеческого существования;

3) образы света и тьмы участвуют в организации художественного пространства, притом пространство, в котором существуют персонажи, в основном характеризуется как «темное» или «полутемное», а свет, который проникает в указанное пространство – как «тусклый»;

4) образы света и тьмы участвуют в жанровой организации текста (в новелле «Красное полотнище флага» ощущение необыкновенно яркого утра становится новеллистическим событием, а в рассказе «Тайны “Джой Рио”» эпизод с затемнением сцены, напротив, становится одним из элементов, «расшатывающих» структуру рассказа и приближающих его к кинематографическому или произведению).

Список литературы

Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003.

Котлярова В.В. «Новый пластический театр» Теннеси Уильямса в контексте мировой художественной культуры // Мировая литература в контексте культуры: сб. мат. междунар. науч.-практ. конф. / под ред. Н.С.Бочкаревой. Пермь, 2006. С. 90–98.

Тишунина Н.В. Наш современник – Теннеси Уильямс (Размышления о пьесах «Стеклянный зверинец» и «Трамвай “Желание”») // Теннеси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002.

Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист / пер. с англ. В.Л.Денисова. М.: Прогресс: Гамма, 1993.

Уильямс Т. Лицо сестры в сиянии стекла: повесть, рассказы. М.: Б.С.Г.– ПРЕСС, НФ «Пушкинская библиотека», 2001.

Brandt G. Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams // American Theatre. Stratford-upon-Avon Studies 10 / ed. by J.R.Brown and B.Harris. London: Edward Arnold, 1967. P. 163–187.

Williams T. Collected Stories. New York: New Directions Books, 1985.

А.Р.Иванова, Н.С.Бочкарева (Пермь)

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОМАНЕ ТОНИ МОРРИСОН «THE BLUEST EYE»

Первый роман известной афроамериканской писательницы Тони Моррисон «The Bluest Eye» (1970) написан в основном от лица черной девочки Клаудии МакТир (Claudia MacTeer) и посвящен печальной судьбе другой черной девочки – Пеколы Бридлав (Pecola Breedlove[1]). После изнасилования собственным отцом и обмана цветным священником Пекола сходит с ума, обретая в своем безумии самые голубые глаза.

Произведение начинается с небольшого текста, напоминающего школьный букварь, в котором описывается идеальная жизнь семьи (мама, папа, мальчик Дик и девочка Джейн) в зелено-белом доме с красной дверью («It is **green** and **white**. It has a **red** door» [p. 3]). Платье у Джейн тоже красное («She has a **red** dress»). В прологе описание счастливого детства в светлом доме повторяется несколько раз и становится все бессвязнее, предвосхищая безумие Пеколы в конце романа. На протяжении всего повествования фрагменты этого описания контрастно противопоставляются реальной жизни детей.

Если зеленый является «наиболее спокойным цветом из всех могущих существовать», то красный как «очень живая, подвижная беспокойная краска» производит впечатление «целеустремленной необъятной мощи», внутреннего кипения и горения [Кандинский 1992: 70, 74]. В сочетании с белым эти чистые цвета символизируют идеальную гармонию, а прибавление золотого указывает на ее божественный характер: «…a big **red**-and-**gold** Bible. A color picture of Jesus Christ <…> a big lamp with **green**-and-**gold** base and **white** shade» [p. 89]. Присутствие огромных темно-красных цветов на ковре («enormous **dark-red** flowers») превращает «идеальный» дом состоятельной «цветной» семьи в алтарь, ожидающий кровавой жертвы: распластанная на ковре черная кошка с голубыми глазами («black all over with blue eyes» [p.90]) символически предвосхищает трагедию Пеколы.

Четыре главы романа названы по временам года (осень, зима, весна, лето), но посеянные девочками семена не дают всходов, символизируя мертворожденного ребенка Пеколы. Холодной осенью старый и темный дом МакТиров, где Пекола нашла временный приют, выглядит иначе, чем идеальный дом, хотя он тоже зеленого цвета: «Our house is old, cold, and **green**. At night a kerosene lamp lights one large

© А.Р.Иванова, Н.С.Бочкарева, 2009

room. The others are braced in darkness» [p. 10-11]. Символизируя жизнь, зеленый цвет в романе преимущественно связан с весной, когда появляются первые тонкие зеленые веточки: «The first twigs are thin, **green**…» [p.97]. При этом реальный зеленый имплицитно сочетается не только с белым, но и с черным цветом. Намекая на весну, зеленые глаза Марин Пил (Maureen Peal), которая носит яркие гольфы с белой каймой, ассоциируются с терновником (sloe, syn. **black**thorn): «There was a hint of spring in her sloe **green** eyes, something summery in her complexion, and a rich autumn ripeness in her walk» [p.62]. Во время болезни Клаудии с подушки на простыню стекает зелено-серая рвота с оранжевыми вкраплениями («**green-grey**, with flecks of **orange**»).

В окружении свинцовых облаков, серых каркасных домов и черных телеграфных столбов, в заброшенном магазине, вызывающем тоску и раздражение, живет семья Бридлав. «Безнадежная неподвижность» [Кандинский 1992: 72] серого существования Пеколы («**grey** building – Pecola`s house» [p. 105]) в конце романа сменяется пребыванием в коричневом доме («little **brown** house» [p. 205]) на краю города около мусорной свалки, откуда тоже нет выхода. Не случайно рассказчица упоминает по аналогии о том, что посаженные ими цветы никогда не вырастут. Коричневый цвет – соединение красного с черным, в котором «красный звучит как еле слышное кипение» [Кандинский 1992: 74]. Разговорное выражение «to do **brown**» означает обмануть или надуть: Священник Мыльная Голова обманул Пеколу, чтобы ее руками отравить больную собаку и навсегда обречь девочку на безумие. Примечательно, что действие романа происходит в 1941 г., когда Европа была охвачена «коричневой чумой» фашизма.

С самого начала романа сочетание черного с красным (или оранжевым) ассоциируется со смертью: «…tiny pieces of coal <...> **red** hot and smoking. The dying fire lights the sky with a dull **orange** glow <...> the patch of color surrounded by **black** <...> the dead grass in the field» [p. 10-11] / «…мелкими кусочками угля <...> раскаленный и дымящийся шлак <...> Умирающий огонь окрашивал небо в темный оранжевый цвет <...> огненное пятно в окружении черноты <...> мертвую полевую траву» [p. 4-5]. В восприятии отца Пеколы – Чолли – эти цвета символизируют Сатану (черное чудовище, поедающее красную мякоть арбуза), которого он предпочитает Богу (белый старичок с голубыми глазами). Этот же цветовой контраст подчеркивается при описании района, в котором живут белые хозяева матери Пеколы – Полин: «…the **blue** Lake Erie. The **orange**-patched sky of the **steel**-mill. This sky was always **blue** <...> large **white** house with flowers, **purple**-and-**white** hearts» (выделено нами – А.И., Н.Б.) [p.105]. Когда-то желтые и светлые глаза Чолли («He came string, he came with **yellow** eyes» [p.114]; «Cholly was thin then, with real **light** eyes» [p.115]) становятся красными и злыми («Cholly had the meanest eyes in town. They were **red** and menacing» [p. 40]), вызывая обратную ассоциацию с изменением глаз Пеколы.

Типичное для всякого афроамериканского романа символическое противопоставление «**black** and **white**» в анализируемом произведении Тони Моррисон служит полюсами, между которыми располагаются остальные цвета. «Цветные» («colored»), увиденные глазами черных детей, оказываются по образу жизни и положению в обществе ближе к белым, чем к черным: «They are in the second row, **white** blouse starched, **blue** skirts almost **purple** from ironing» [p.82]. Особенно акцентируются их светлые глаза: «They have the eyes of people who can tell what time it is by the color of the sky» / «У них глаза людей, которые по цвету неба могут определить время» [c.64]. Фиолетовый, или пурпурный (**purple**), символизирует достоинство [Гете 1957: 318] и власть [Керлот 1994: 552].

В доме своих белых хозяев миссис Бридлав, мать Пеколы, тоже выглядит королевой в глазах Клаудии: «She looked nicer than I had ever seen her, in her **white** uniform and her hair in small pompadour <...> Mrs.Breedlove's skin glowed like taffeta in the reflection of **white** porcelain, **white** woodwork, polished cabinets [p.107]. Даже Пекола здесь одета по-другому: «There sat Pecola in a **light red** sweater and **blue** cotton dress» [p.106]. Но одно неосторожное движение девочки, опрокидывающей ягодный пирог, разрушает идиллическую картинку взаимоотношений матери и дочери: «The **purple** juice <…> splattering **black**ish **blue**berries everywhere» [p.108]. Сочетание красного свитера и синего платья ассоциируется с пурпурным цветом ягодного сока. Под тяжелой рукой матери Пекола оказывается на полу в темной луже на фоне светлого дома.

Миссис Бридлав всю свою любовь отдает не родной черной дочери, а чужой белой девочке, что подчеркивает различная окраска ее голоса: «Her words were hotter and darker than the smoking berries <…> She was soothing the tears of the little **pink**-and-**yellow** girls. She whispered, and the honey in her words complemented the sundown spilling on the lake» [p.109]. Желтые волосы и розовое платье девочки получают дополнительные оттенки в ассоциациях с закатным солнцем, медом, зерном, голубым озером, пухом: «A little girl – she wore a **pink** sunback dress and **pink** fluffy bedroom slippers. Her hair was corn **yellow**». В характеристике наполовину белой девочки Маурин Пил доминирует желтый цвет: «Maureen Peal – a **high-yellow** dream child with long **brown** hair <…> fluffy sweaters the color of **lemon** drops» [p.62].

У Пеколы с желтым цветом связаны обертка конфеты с изображением Мэри Джейн («Each **pale yellow** wrapper has a picture on it. A picture of little Mary Jane, for whom the candy is named. Smiling **white** face. **Blond** hair in gentle disarray, **blue** eyes looking at her out of a world of clean comfort. The eyes are petulant, mischievous. To Pecola they are simply pretty. She eats the candy, and its sweetness is good. To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane» [p. 50] / «Каждая бледно-желтая обертка – с картинкой. Изображение малышки Мэри Джейн, чьим именем названа конфета. Белое улыбающееся личико. Светлые волосы в легком беспорядке, синие глаза глядят на нее из мира чистого удовольствия. Глаза нетерпеливые и озорные. С точки зрения Пеколы они просто пре-

красны. Она ест конфету, и ей нравится ее сладость. Съесть конфету – это в каком-то смысле съесть саму Мэри Джейн, съесть ее глаза. Любить Мэри Джейн. Быть ею» [с.21]) и любовь к желтым одуванчикам, которые все считают сорняками («Hunkie women in **black** babushkas go into the fields with baskets to pull them up. But they do not want the **yellow** heads – only the jagged leaves. They make dandelion soup. Dandelion wine. Nobody loves the head of a dandelion. Maybe because they are so many, strong, and soon» [p. 47] / «Рослые женщины в черных платках идут в поле, чтобы собирать их. Но желтые цветки им не нужны, им нужны только зубчатые листья. Они делают суп из одуванчиков. Вино из одуванчиков. Никому не нравятся желтые цветы. Быть может, потому, что они такие сильные и быстро растут, потому, что их так много» [с.19]). Желтый цвет может символизировать состояние человека, психически не здорового [Кандинский: 1992: 30], а в европейской культурной традиции связывается как с солнечным божеством, так и с предательством Иисуса.

Связь цвета (color) с цветами (flowers) в романе имеет особое значение для анализа символики событий и их восприятия героями. Так, Клаудия обращает внимание на платье сестры, усыпанное поблекшими от частой стирки розами, когда узнает, что мистер Генри оскорбил ее: «Tiny bunches of wild **roses** sprinkled over her dress. Many washings had faded their color and dimmed their outlines [p.98]. Розы часто олицетворяют женскую красоту и женственность.

Чтобы завоевать любовь матери и других людей Пекола мечтает о голубых глазах, обращая к небу свои молитвы: «Pretty **blue** eyes. Big **blue** pretty eyes <…> **blue**-sky eyes <…> she prayed for **blue** eyes, for a year she had prayed» [p.46]. В предисловии к роману Тони Моррисон вспоминает мечту школьной подруги о голубых глазах, объясняя рождение своего замысла: «The origin of the novel lay in a conversation I had with a childhood friend. We had just started elementary school. She said she wanted **blue** eyes. I looked around to picture her with them and was violently repelled by what I imagined she would look like if she had her wish» [p. 3]. Мечта Пеколы связана с бело-голубой кружкой, на которой изображена звезда киноэкрана красавица Ширли Темпл: «…some milk in a **blue**-and-**white** Shirley Temple cup. She was a long time with the milk, and gazed fondly at the silhouette of Shirley Temple`s dimpled face» [p.19]. Молоко в бело-голубой кружке и красно-коричневые менструальные пятна на платье Пеколы («A **brownish-red** stain discolored the back of her dress» [p. 27]) и символизируют несостоявшееся материнство девочки, о котором она тоже мечтала.

В то время как Пекола и Фрида обожают Ширли Темпл, Клаудия с детства ненавидит этот «кукольный» идеал белых: «All the world had agreed that a **blue**-eyed, **yellow**-haired, **pink**-skinned doll was what every girl child treasured» Она ковыряла стеклянные голубые глаза, скручивала желтые волосы и ломала подаренных ей белых кукол, перенося эти чувства и на маленьких белых девочек: «…poked the glassy **blue** eyeballs, twisted the **yellow** hair. I could not love it <…> I destroyed **white** baby dolls <…> the same impulses to little **white** girls» [p. 22]. Клаудия на протяжении всего романа пытается развенчать господствующее представление о прекрасном и безобразном, постоянно подчеркивая на множестве примеров, что черные сами поддерживают мнение о собственном уродстве («ugliness») и унижаются, подтверждая превосходство белых над ними.

Юность родителей Пеколы насыщена яркими красками. Ее мать Полин с детства обнаруживает особую чуткость к гармонии формы и цвета окружающих ее предметов, но теряет рисунки и карандаши, так и не научившись рисовать: «Whatever portable plurality she found, she organized into neat lines, according to their size, shape, or gradations of color. Just as she would never align a pine needle with the leaf of a cottonwood tree, she would never put the jars of tomatoes next to the green beans. During all of her four years of going to school, she was enchanted by numbers and depressed by words. She missed – without knowing what she missed – paints and crayons» [p.111]. Каждое событие связано у нее с определенным цветом. Так, цвета их первой ночи с Чолли все время пребывают внутри нее, связываясь с воспоминаниями о детстве (пурпурные ягоды, желтый лимонад, зеленые жуки): «When I first seed Cholly it was like all the bits of color from that time down home when all us chil`ren went berry picking after a funeral and I put some in the pocket of my dress, and they mashed up and stained my hips. My whole dress was messed with **purple**, and it never did wash out. Not the dress nor me. I could feel that **purple** deep inside me. And that **lemon**ade Mama used to make. It be cool and **yellow**ish. And that streak of **green** them june bugs made on the trees the night we left from down home. All of them colors was in me» [p.115] / «Знаете, когда я в первый раз увидала Кхолли, это было похоже на те цвета, как дома, в детстве, когда мы после похорон собирали ягоды, и я засунула несколько в карман воскресного платья, а они раздавились и окрасили мне бок. Все мое платье испачкалось и так никогда и не отстиралось. Ни платье, ни я. Этот фиолетовый цвет я чувствовала внутри. А еще лимонад, его делала мама, когда папа возвращался с поля. Лимонад был желтый, холодный, на дне плавали семечки. И зеленые жуки на дереве той ночью, когда мы уезжали из дома. Все эти цвета были во мне» [стр. 90]. Момент близости Полин с мужем и второй раз описывается ею через ассоциацию с цветами радуги и веселым смехом: «I begin to feel those little bits of color floating up into me – deep in me. The laughing gets all mixed up with colors. And it be rainbow all inside» [p. 131].

Чолли, в свою очередь, восприимчив к музыкальной гармонии, его образ ассоциируется со свободной стихией, понятной лишь музыканту: «The pieces of Cholly`s life could become coherent only in the head of a musician. Only those who talk their talk through the **gold** of curved metal, or in the touch of **black**-and-**white** rectangles and taut skins and strings echoing from wooden corridors, could give true form to his life. Only they would know how to connect the heart of a **red** watermelon to the asafetida bag to the muscadine to the flash**light** on his behind to the fists of money

to the **lemon**ade in a Mason jar to a man called **Blue** and come up with what all of that meant in joy, in pain, in anger, in love, and give it its final and pervading ache of freedom. Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. Dangerously free» [p. 159] / «Части жизни Чолли могут обрести целостность лишь в голове музыканта. Лишь те, кто разговаривает при помощи скрученного золота металла, черно-белых прямоугольников и туго натянутых кож и струн, звучащих в деревянных изгибах, могут придать его жизни верную форму. Лишь они знали бы, как соединить сердцевину красного арбуза с асафетидой, с виноградом, с лучом фонаря на спине, со сжатыми кулаками, с деньгами, лимонадом в кружке, с человеком по имени Блю, и понять, что это для него значило в радости, в боли, в гневе и любви, а потом дать этому финальную, всепроницающую боль свободы. Только музыкант способен почувствовать, бессознательно понять, что Чолли был свободен» [с.67]. В памяти Чолли навсегда запечатлелись ассоциации со спасшей ему жизнь и приютившей его тетей Джимми, выраженные цветами высшей духовной власти: «Suddenly he thought of his Aunt Jimmy, her asafetida bag, her four **gold** teeth, and the **purple** rag she wore around her head» [p.158]. Кроме того, в детстве он обсуждал Декларацию об освобождении и множество других вещей с извозчиком по имени Blue Jack: «A nice old man called **Blue** Jack» [p. 133]. Именно с этим человеком связались у Чолли детские представления о Боге: «God was a nice old white man, with long white hair, flowing white beard, and little **blue** eyes that looked sad when people died and mean when they were bad» [p. 135]. С этими же представлениями связаны мечты Пеколы.

Единство цвета и звука в романе выражается в окраске голосов, уже упоминаемой нами ранее и совершенно не отраженной в существующем переводе романа. Клаудиа вспоминает, как об одной из проституток, которые ассоциируются с коричневым цветом пива, но при этом очень добры к Пеколе, высказываются со злостью и яростью другие женщины: «I had heard too many **black** and **red** words about her» [p.77]. Напротив, слова постояльца семьи МакТир несут позитивный весенний настрой, тепло и свет: «His **light-green** words restored color to the day» [p.75]. Клаудия и Фрида часто слышат песни своей матери по субботам, причем печаль, расцвеченная зелеными и голубыми интонациями ее голоса, прогоняла всю горечь из слов: «Misery colored by the greens and blues in my mother's voice took all of the grief out of the words» [p.26; с.17]. Песни в стиле блюз, неоднократно звучащие в романе, связаны в истории национальной культуры юга США с тоской по прошлому, печалью настоящего и мольбой о будущем. Музыкальный характер первого романа Тони Моррисон, безусловно, заслуживает специального изучения.

Само название романа «The Bluest Eye» интерпретируется через единство живописного (самый голубой) и музыкального (самый блюзовый). Голубой (светло-синий, сочетание синего с белым) символизирует одухотворенность, прозрение. Для героя с голубыми глазами это «знак высшего душевного строя» [Шебалкова 1997: 2]. Синий – небесная краска, зовет к бесконечному пути внутрь себя. По мнению Кандинского «погружаясь в черное, она приобретает оттенок нечеловеческой печали» [Кандинский 1992: 69]. Синий «вызывает в нас чувство холода, напоминает нам о тени» [Гете 1957: 315-316], о границе сознательного и бессознательного. Единственное число существительного Eye подчеркивает мистический характер «самого синего» и указывает на неоднократно упоминаемый в романе глаз Бога, который печально и серьезно наблюдает за людьми с небес. Безумная претензия на то, чтобы занять Его место и возвыситься над другими людьми, от развратного священника передается сумасшедшей Пеколе. Многогранное использование цвета в романе Тони Моррисон повлияло не только на творчество афроамериканских писательниц, в частности, на роман Элис Уокер «The Color Purple» (1982), но и на произведения европейских романисток[2].

[1]Sarah Breedlove (1867-1919) – первая в истории США афроамериканка- предприниматель и бизнес-леди, впоследствии раздавшая практически все свое состояние на благотворительность. Она придумала машинку для распрямления непослушных кудрявых волос негритянок, наладила его производство и создала самую крупную корпорацию по его продаже. Стремление изменить свою природу в угоду идеалу красоты, созданному белыми, сближает Сару Бридлав с героиней романа Пеколой Бридлав.

[2]Символика цвета в романе Элис Уокер исследовалась нами ранее [Иванова, Бочкарева 2008: 158-160], но без сопоставления с романом Тони Моррисон. Кроме того, доказательство чувствительности Полин к цвету и форме фактически повторяется в образе служанки Греты в самом начале романа современной английской писательницы Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» (1999) [см. Гасумова, Бочкарева 2008: 152].

Список литературы

Гасумова И., Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С.151-155.

Гете И.В. К учению о цвете (хроматика) // Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.

Иванова А., Бочкарева Н.С. Символика цвета в романе Элис Уокер «The Color Purple» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С.158-160.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.

Моррисон Т. Самые голубые глаза. URL: http://zhurnal.lib.ru/e/eretik/ssg.shtml.

Morrison T. The Bluest Eye. New York, 2007.

Шебалкова С. О «синем» и «голубом». К вопросу об этико-эстетическом осмыслении цвета в поэзии М.Ю.Лермонтова // Литература. 1997. № 29.

О.И.Графова, Н.С.Бочкарева (Пермь)

РЕМИНИСЦЕНЦИИ ЖИВОПИСИ МАТИССА В РАССКАЗЕ А.С.БАЙЕТТ «ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»

Многие ученые неоднократно доказывали, что есть несомненная связь словесного искусства с визуальным. Представление об «искусствах-сестрах», «искусствах-родственницах» опиралось на возрожденные и по-новому истолкованные античные представления «ut pictura poesis» (поэзия как живопись) и «ut rhetorica pictura» (живопись как риторика), высказанные Плутархом («О славе афинян») и Горацием («Ars Poetica» / «Наука поэзии»). Идея о родстве искусств развивалась и дальше, но использовалась чаще всего с целью разграничения данных понятий [Мусвик 2000: 105]. В Англии теоретическая разработка идеи о родстве поэзии и живописи началась в 1620-30-х гг., когда стали предприниматься попытки осмыслить искусство в общеэстетических категориях [Толстых 2008: 8-9]. В современной науке разносторонне изучаются взаимоотношения между живописью и литературой. Например, поток сознания в литературе английские исследователи связывают с импрессионизмом в живописи, но их нельзя назвать идентичными, ведь они только приводят к одному результату, – по сути это разные средства, ведущие к одной цели [Torgovnick 1985: 6].

В последнее десятилетие XX в. в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения появилось понятие «интермедиальность» – особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [Тишунина 2001: 149-154]. Интермедиальность в литературе тесно связана с экфрасисом (словесным описанием произведений изобразительных искусств) и живописной реминисценцией. Реминисценция – это присутствующие в художественных текстах отсылки к предшествующим культурно-историческим фактам, произведениям и их авторам. В рассказе А.С.Байетт «Произведение искусства» («Art Work») можно проследить целый ряд реминисценций творчества известного художника-фовиста Анри Матисса.

Луи Арагон называет Матисса «художником космического масштаба. Каждый из таких художников – словно светящееся окно в ночи, по ним у молодого поколения складывается образ солнца» [Арагон 1981: 84]». По мнению большинства исследователей, сила Матисса в его способности комбинировать цвета, в использовании ярких, светящихся оттенков желтого, красного, синего и зеленого, в энергии, которую он переносил на картины [Жирар 2003: 28]. В своих дневниках сам художник поясняет: «…выразительность для меня заключается не в страсти, которая вдруг озарит лицо или проявится в бурном движении. Она во всем строе моей картины; место, занимаемое предметами, промежутки между ними, их соотношения – вот что имеет значение. Композиция – это умение декоративно распределить различные элементы картины, чтобы выразить свои чувства» [Матисс 2001: 24]. Американская газета «Newsday» отмечает эти же особенности в творчестве А.С.Байетт: «Byatt's fiction, like Matisse's art, pays close attention to colors and contours of surfaces, then probes beneath them to reveal feather surprises» [Simon 1995: 9]. Интерес английской писательницы к живописи не случаен, так как она долгое время работала в школе изобразительных искусств. Определяющая роль реминисценций творчества Матисса в сборнике «The Matisse Stories» (1993), куда входит рассказ «Art Work», обозначена уже в заглавии.

Время действия и имя главной героини рассказа читатель узнает из подписи в галерее на выставке ее работ (Sheba Brown <…> 1990). Первой же упоминается дата создания картины Анри Матисса «Le Silence habite des Maisons» («Тишина, поселившаяся в домах») – 1947 год. Затем следует описание не самой красочной картины, а ее «маленькой, черно-белой» репродукции в книге «Матисс» Сэра Лоуренса Гоуинга: «Two people sit at the corner of a table. The mother, it may be, has a reflective chin propped on a hand propped on the table. The child, it may be, turns the page of a huge white book, whose arch of paper makes an integral curve with his/her lower arm. In front a vase of flowers. Behind, six huge panes of window, behind them, a mass of trees and perhaps sunlight. The people's faces are perfect blank ovals, featureless. Up above them, in the top lefthand corner of the canvas, level with the top of the window, is a chalked outline, done as it might be by a child, of a round on a stalk, above bricks» [Byatt 1996: 31]. Ассоциация этого экфрасиса с домом семьи художников («artistic family»), где происходит действие рассказа и уже 10 лет убирает Шеба Браун, подчеркивается в начале второго абзаце: «There is an inhabited silence in 49 Alma Road, in the sense that there are no voices, though there are various sounds…» [Byatt 1996: 32]. Еще одна сближающая стиль Байетт с Матиссом черта – музыкальность – нераздельно связана с живописностью. Отсутствие красок на картине аналогично отсутствию голосов в доме. Кто же разглядывает черно-белую репродукцию и прислушивается к доносящимся отовсюду шумам?

Описание картины не случайно начинается с матери, ведь именно несобственно-прямая речь Дебби, миссис Деннисон, определяет основную точку зрения в романе. Как гравер по дереву она особенно чувствительна к черно-белому рисунку и как мать напряженно вслушивается в тишину, боясь пропустить звонок врача, вызванного к больному сыну Джеми. Сходство и отличие ее портрета и образа на картине (в описании Байетт и реально существующего) создают причудливую игру ассоциаций: «Debbie sits over her typewriter with her oval chin in her long hands, and her black hair coiled gracefully in her neck» [Byatt 1996: 35]. Овал лица связывает с образами на картине и дочь Наташу, которая очень похожа на мать.

Ребенок на картине может ассоциироваться и с сестрой, и с братом (в описании подчеркивается неопределенность его пола). С Джеми начинается представление семьи Деннисон. С ним связана роль

© О.Графова, Н.С.Бочкарева, 2009

телевизора в рассказе: сначала это детские передачи с причудливыми куклами, а затем интервью с Шевой Браун о ее «наивном» искусстве. В 1905 г. на выставке в Париже Анри Матисс и другие художники экспонировали свои работы, которые «за резкое противопоставление цветов и упрощенность форм критика назвала произведениями “диких” – les fauves, а все направление получило название “фовизм”. У фовистов с их пониманием соотношения пятен чистого цвета, сведенным к контуру лаконичным рисунком, простым, “по-детски” линейным ритмом, оказались огромные возможности для решения декоративных задач» [Ильина 1993: 296]. Связь искусства и детства в рассказе Байетт проявляется на многих уровнях, в том числе в деятельности Дебби (иллюстратора детских книг) и ее мужа Робина, «фетиши» которого начались с раскрашенного деревянного солдатика.

Забытая художником магия детского творчества пробуждается вновь благодаря Шебе Браун, которую он постоянно ругал за «хаотичность» и «дикость» и учил искусству сочетания цветов. Миссис Браун выступает в рассказе в роли наблюдающего за происходящим тотема («Who is the watching totem under the ceiling?» [Byatt 1996: 32]), по-детски нарисованного мелком в верхнем левом углу картины Матисса. Ее лицо похоже на «примитивную маску» («a primitive mask» [Byatt 1996: 40]), а ее выставка – на пещеру Аладдина («coloured Aladdin’s Cave» [Byatt 1996: 74]). Кажется, что это она «раскрашивает» черно-белую репродукцию картины: «It is a dark little image on the page, charcoal-grey, slate-grey, soft pale pencil-grey, subdued, demure. We may imagine it flaming, in carmine or vermilion, or swaying in indigo darkness, or perhaps – outdoors – gold and green. We may imagine it. The darkness of the child may be black on black or black on blue on some sort of red. The book is white» [Byatt 1996: 32].

Некто, разглядывающий репродукцию и воображающий цвета картины, цитирует несколько замечаний из книги Гоудинга, в частности, о «согласованности» цветов у Матисса, которой могли достичь только великие живописцы прошлого. Критик отмечал в творчестве художника «extraordinary virility» («необыкновенное мужество») и «the fierce impulse» («страстный порыв»). Близкую характеристику творчеству Матисса дает Робин в разговоре с Дебби по поводу другой картины – «Роскошь, покой и сладострастие» (1905), отмечая «чистую чувственность» как «религиозный опыт природы вещей» и противопоставляя мягкости – силу, спокойную энергию и мощь: «He talked to her agitatedly at night about Matisse, about the paradoxical way in which the pure sensuousness of Luxe, calme et volupté could be a religious experience of the nature of things. Not softness, he said to Debbie, power, calm power» [Byatt 1996: 54-55]. Особенно значимой эта реминисценция станет в последнем рассказе рассматриваемого сборника под названием «Китайский омар» [см. об этом в статье: Торгашева, Бочкарева 2005: 106-112].

В поисках «сильного света» («the strong light») Матисса и Ван Гога Робин ездил на юг Франции, но только одна из созданных им там картин была удачной: «His only successful picture of that time was a kind of red beetle or bug and a large shining green-black scarab and a sulphurous butterfly on a seat of pebbles, grey and pinkish and sandy and buff and white and terracotta, you can imagine the kind of thing, it is everywhere in all countries, a variegated expanse of muted pebble. Extending to all the four corners of the world of the canvas, a stony desert, with a dead leaf or two, and some random straws, and the baleful insects» [Byatt 1996: 55]. Как и другие французские художники конца XIX – начала XX вв., Матисс придавал свету магическое значение: «…как только моя взволнованная линия, не лишая лист его белизны, отмодулирует на нем свет, я уже ничего не могу ни отнять, ни прибавить» [цит. по: Жирар 2003: 159].

Еще несколько непосредственных отсылок к Матиссу в рассказе связаны с портретом Наташи, которая с самого начала отгораживается от окружающих наушниками плейера и не принимает никакого участие в действии: «Natasha’s face has the empty beatific intelligence of some of Matisse’s supine women. Her face is white and oval and luminous with youth. Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. Her bedspread is jazzy black forms of ferns or seaweeds, on a scarlet ground, forms the textile designer would never have seen, without Matisse. Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled rectangle of this spread, too gawky to be an odalisque, but just as delicious in their curves. White, limp, relaxed, twitching. Twitches can’t be painted» [Byatt 1996: 34-35]. Взгляд писателя и художника переносит внутреннее состояние девочки вовне, соединяя спокойно лежащих на спине женщин-одалисок Матисса с танцующими фигурами цикла «Джаз», аппликативная техника которых приближает нас к творению Шебы Браун, выполненному из лоскутков, ленточек, обрывков и обломков различных материалов («Work in various materials»).

На выставке работ миссис Браун особое внимание Дебби привлек сюжет, изображающий Св.Георгия и принцессу Сабу, или Персея и Андромеду. Центральное место в нем принадлежало дракону, напоминающему пылесос фирмы Hoover, которым Шеба убирала дом Деннисонов («the dragon has a cubic blue body and a long concertina neck»), и принцессе, соединяющей образы Дианы Эфесской и Венеры Боттичелли («the lady is flesh-coloured and twisted, her body is broken and concertinaed, she is draped flat on a large stone»), а предполагаемых победителей дракона зритель обнаруживал с трудом («at first you think that the male figure is totally absent, and then you see him, them, minuscule in the crannies of the rock») [Byatt 1996: 76-77]. Ироническое отношение Шебы (матери двоих сыновей, избиваемой мужем и оскорбляемой работодателем) к мужчинам получает выход в творчестве и вызывает ответную реакцию в работе Робина.

Погрузившись в восточную мифологию, он создает образ черной богини «Kali the Destroyer», травестируя работу Шебы Браун, но одновременно заражаясь от нее энергией: «…a new kind of painting on the easel, geometric, brightly coloured, highly organized, a kind of woven pattern of flames and limbs with

recurring motif of a dark, glaring face with red eyes and a protruding red tongue» [Byatt 1996: 85-86]. Расточительная и неистощимая энергия колористической фантазии миссис Браун («apparently inexhaustible and profligate energy of colourful invention») [Byatt 1996: 79] во многом близка интуитивной экспрессии цвета у Матисса: «Я воспринимаю экспрессивную сторону цвета чисто интуитивно. Я не отделяю свое чувство жизни от способа, которым я его передаю…» [цит. по: Жирар 2003: 155].

Художник обретает новое чувство цвета, пройдя магический обряд встречи с женщиной-чудовищем, – подобный сюжет Байетт использует в рассказе «Ламия в Севеннах» из сборника «Элементалы» [см. об этом в статьях: Бочкарева 2007: 6-13; Дарененкова, Бочкарева 2008: 57-74]. В цитируемом нами издании сборника «The Matisse Stories» рассказ «Art Work», основной темой которого является процесс творчества, предваряется рисунком Матисса «Художник и его модель, отраженные в зеркале» (1937). Даже в своих нюансах поэтика Байетт удивительно созвучна искусству Матисса: «Her style is a blend of forceful simplicity and rococo delight in form and color—like Matisse's work. With its illustrations and color reproductions, this book is a visual and literary treat» [Simon 1995: 9]. Рассматриваемое нами издание имеет единственную цветную иллюстрацию, помещенную на обложке, – это репродукция картины «Тишина, обитающая в домах», с описания черно-белой репродукции которой начинается рассказ. Таким образом, оживая в персонажах рассказа Байетт и организуя его сюжет, хронотоп и систему образов, произведения Матисса сами получают новые импульсы восприятия и интерпретации.

Список литературы

Арагон Л. Анри Матисс. Роман: В 2 т. М., 1981.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бочкарева Н.С. Трансформация мифологического образа в рассказе А.С.Байетт «Ламия в Севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2007. С.6-13.

Дарененкова В.С., Бочкарева Н.С. Мифопоэтика поздней новеллистики А.С.Байетт («Элементалы: Истории огня и воды» и «Маленькая ночная книга рассказов») // Вестник Пермского университета. Серия: Иностранные языки и литературы. Вып. 5(21). 2008. С.57-74.

Ильина Т.В. История искусств: Западноевропейское искусство. Изд. 2, переработанное и дополненное. М., 1993.

Жирар К. Матисс. М., 2003.

Матисс А. Заметки живописца. М., 2001.

Мусвик В.А. «Говорящие картины» и «застывшие стихотворения»: представления о родстве поэзии и живописи в Англии на рубеже XVI-XVII вв.// XVII век в диалоге эпох и культур. Спб., 2000. С.105-107.

Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып.12. СПб., 2001. С.149-154.

Толстых О. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог. Автореф. дис. … к.филол.н. Екатеринбург, 2008.

Торгашева Е. Бочкарева Н.С. Символика цвета в рассказе А.С.Байетт «Китайский омар» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С.106-112.

Byatt A.S. The Matisse Stories. New York, 1996.

Simon L. Primary colors // Newsday. 1995. April, 30. P.9. Sec.7.

Torgovnick M. The visual arts, pictorialism and the novel. James. Lawrence. Woolf. Princeton (New Jersey), 1985.

Н.Э.Сейбель (Челябинск)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ В РОМАНЕ А.ШТИФТЕРА «БАБЬЕ ЛЕТО»

Рассматривая историю немецкой литературы, Генрих Бёлль обращается во «Франкфуртских лекциях» к роману А.Штифтера «Бабье лето» (1857) как к одному из лучших её образцов. В нём отразилась, по мысли Бёлля, утраченная XX веком реальность, базирующаяся на семейных привязанностях и гуманистических ценностях. Дом героя романа барона Ризаха – «прекраснейший дом немецкой литературы» [Бёлль 1996: 633], а через отражение интерьеров и предметов «просматривается эстетика гуманного», «заклинание утопии стабильности, культуры, надежного жилья» [Бёлль 1996: 645]. Объемные описания произведений искусства и ремесла составляют в романе чуть ли не половину текста и неизменно становятся поводом к размышлениям героев старшего поколения (Ризах, Дрендорф, Матильда) и к воспитанию младших (Генрих, Наталия, Густав).

Поскольку процесс воспитания героя предполагает, по убеждению не только писателя, но и профессионального педагога Штифтера, всестороннее воздействие со стороны родителей, общества, различных видов искусств, ремесел, природы, повествование в романе синтезирует описание архитектурных памятников, произведений живописи и музыки, подробные сведения по биологии, обработке дерева и камня и т.д.

Внимание к отдельному предмету или произведению прямо связано с гуманистическим пафосом Штифтера: с идей не просто собирательства, но сохранения, «обессмертнивания» искусства в вечности. Описания предметов, строений, картин и скульптур непосредственно развивают историческую тему романа: тему сохранения памятников старины, на которых воспитывалось бы новое поколение.

Анализируя смену периодов упадка и подъема, господин Дрендорф противопоставляет «подражание» «творению», связывая последнее с уже ушедшими эпохами: античности, «нашей <готической> старины» и с грядущими временами нового подъема; а первое – с современностью. Образцы антично-

© Н.Э.Сейбель, 2009

го и средневекового искусства прямо соотносятся в системе образов романа: античная статуя в доме Ризаха и образец «немецкой старины» – водопадная нимфа в саду Матильды; античные камеи с благородной простотой и спокойствием лиц из коллекции господина Дрендорфа и средневековая картина, изображающая Мадонну с младенцем в кабинете Ризаха. Они сходны тем, что воплощают вершины Красоты и Духа, и своей судьбой: процветание, забытье, умирание, возрождение.

Если в большинстве случаев образование Генриха Дрендорфа осуществляется по заранее намеченному плану, то в эпизодах, связанных с описанием произведений пластических искусств, герой совершает спонтанные открытия, познание, хотя и подготовлено предыдущей деятельностью юноши, становится озарением и требует, с точки зрения автора, последующего комментария. Такие фрагменты, как история статуи Навсикаи, водопадной нимфы, картины «Мадонна с младенцем» оформляются по законам рассказа в рассказе: они даются в прямой речи (в основном, Ризаха) и имеют элементы интриги (загадки, превращение одного в другое, благополучно обойденной опасности) в своем сюжете. Истории эти вводятся в текст по одной и той же схеме. Здесь есть вступление о том, как предмет был найден. Картина служила упаковочным материалом для солдатского белья, античная статуя была обезображена наслоениями гипса и выброшена в сарай её бывшим владельцем, ничего не смыслившим в истинных ценностях и предпочитавшем их денежный эквивалент. Кульминация – обнаружение второго слоя (очищение картины, определение материала статуи). С этого момента вещь становится объектом приложения усилий, обладание ею налагает ответственность на владельца, который обязан привести её в порядок, очистить, дать ей новую жизнь. Развязка – переоформление покупки, закрепление права собственности и водворение статуи на её нынешнее место, восстановление картины. Во всех случаях это не только истории предмета, но и истории добродетельных людей, трепетно относящихся к произведению искусства, будь то сам Ризах, Ойстрах или безымянный дальний родственник Матильды.

Статуя Навсикаи называется исследователями едва ли не центральным образом романа, составляющим его «смысловую ось» [Böhler 1967: 87]. Рассказ об изваянии Навсикаи – середина романа. Статуя – центр дома Роз. К сюжету «Навсикая и Одиссей» Генрих мысленно обращается, перед свадьбой, сравнивая Наталию с мифологической спасительницей и проводницей, дающей приют и указывающей путь к покою. Эпизод выделен при помощи природного параллелизма: потрясение героя от осознания красоты античной статуи происходит на фоне бушующей стихии: «Как-то вечером, когда молнии вспыхивали почти по всему горизонту…» [Штифтер 1999: 279]. К тому же стоит она на вершине лестницы, что придает ей особое значение в контексте многочисленных в романе разговоров о том, что воспитание есть восхождение и до понимания красоты нужно подниматься. Все эти факты подтверждают идею смысловой и сюжетной «центричности» романа тех исследователей, которые рассматривают творчество Штифтера в постклассическом ключе, провозглашают его наследником Винкельмана, Гердера, Гете [Seidler 1975; Wyder 1989]. Однако если статуя и является важным смыслообразующим образом в романе, то, во всяком случае, не единственным: на эту роль могут претендовать и розы, и водопадная нимфа и др.

Принцип воспитания, которого придерживается Ризах: доверительная беседа о прекрасном в тот момент, когда юноша к ней готов, когда он сам проявляет интерес. Неожиданное открытие красоты, мимо которой Генрих многократно проходил, дает возможность автору углубиться в тему античности. В беседе о Навсикае (до неё Ризах провел их уже три), Ризах говорит о понятиях «красоты» и «покоя», которые составляют суть настоящего искусства. Определяя понятие красоты, Генрих, а затем и Ризах подчеркивают её неуловимость и целостность производимого ею впечатления: «… я не мог найти никаких отдельных красот, что мы называем красотами в новом значении слова, я даже вспомнил на лестнице, что я часто слышал, как при мне говорили о какой-нибудь книге, о спектакле или картине, что они полны красот, и тут перед статуей мне пришло в голову, как или несправедливо такое суждение, или, если оно оправдано, как бедно произведение, которое обладает только красотами, пусть даже тогда, когда оно полно ими, но само оно не является красотой, потому что великое произведение, это я сейчас понимаю, не имеет красот и имеет их тем меньше, чем оно целостнее и неповторимее. … И мне стало понятно, какая это высокая вещь – красота, насколько её труднее постичь и сотворить, чем отдельные вещи, которые радуют людей, и как она, находясь в великой душе, влияет оттуда на современников, чтобы учреждать великое» [Штифтер 1999: 295]. Целостность составляет загадку красоты и в других текстах Штифтера. Яркий пример являет новелла «Бригитта», где загадочность красоты едва ли не главная тема: «Всех нас притягивает её очарование, но не всегда мы можем сказать, в чем оно заключена» [Штифтер 1971: 293].

Противопоставление единственного и множественного числа (красота – красóты) для Штифтера принципиально: толпа – герой, коллекция, собранная ради владения множеством вещей, и собрание, где важна каждая. Красота у Штифтера связана с духом в его индивидуальном и интеллектуальном проявлении. Его герои – индивидуальный субстрат всеобщего развития, и лишь на этом базируется авторский оптимизм.

Основа античного искусства по Штифтеру – обращение к Душе конкретного человека. Каждое из созданных античностью произведений представляет собой уникальное, индивидуально-личностное гармоническое единство. Античность Штифтера соединяет черты благородной и возвышенной античности Гете с психологически напряженной, «страстной» античностью романтиков. Античность как «идея», будь то благородное богоборчество Прометея или гуманистический порядок «Ифигении», лишь отчасти сохраняет для него актуальность, поскольку ра-

ционалистически явленная идея не обладает целостностью и гармоничностью воспитывающего влияния на становящуюся душу.

Иначе трактуются образцы средневековой старины. Они также обладают мощным историческим и воспитательным потенциалом и могут служить образцами для искусства новейшего времени. Готика для Штифтера представляет образец культуры, объединяющей Божественное и Человеческое в правильной пропорции. Церковь в Керберге, подробно описываемая в романе, не просто образец стиля, но демонстрация его изначального смысла.

Картина, в которую погружается читатель «очень величественная, но тихая» [Штифтер 1999: 214] – камень, тишина и простор. На этом, подчеркнуто упорядоченном, фоне возведена церковь с точно опознаваемыми стилевыми признаками: «У неё стрельчатые своды, стройные каменные колонны делят её на три нефа, свет проникает через высокие окна с розетками, сводами и маленькими многоугольными стеклами» [Штифтер 1999: 214].

В средневековых произведениях со всей полнотой проявляется «умелость» и усложненность, важная для Штифтера в описании вещи: «ажурный фронтон», «постаменты под богатыми консольными навесами», «множество мелких фигур» и т.д. При этом настойчиво подчеркивается целевой характер всех «красот» и «Mißverhältnis (несоразмерностей)» (в другом месте Штифтер пользуется еще более определенным термином «Nachteile (недостатки)»): «Эту несоразмерность можно объяснить и тем, что через огромность фигур, по сравнению с которыми дом или змей так малы, хотели выразить их сверхъестественность» [Штифтер 1999: 215]. Принципиальное различие двух великих эпох – античности и средневековья – в том, что античность «непреднамеренным» образом формирует дух, тогда как для достижения того же результата Средние века используют видимые средства, которые можно каждое в отдельности подвергнуть анализу. Наглядный пример – Мадонна на картине Ризаха. Если основой искусства античности была его «простота» (органическая целостность формы и содержания), то «простодушное» средневековье поддается анализу и «технологическому» разбору, не умеет спрятать «приемов», при помощи которых добивается нужного смысла и воздействия. Гармоническая целостность античности со временем утрачивается. Однако этическая цель каждой части оправдывает несоразмерность целого.

Штифтер испытывает «страх перед абстракцией» [Hohoff 1949: 25] и, прежде всего, избегает «абстрактной» эстетизации предмета вне его полезности и целесообразности. Внутренняя связь предметов и элементов между собой осуществляется посредством их функционирования. Отсюда почтение к контексту, окружению, интерьеру, которое испытывают штифтеровские герои: «… ибо, будучи отрешен от всякого окружения, он <предмет> лишился бы места для своего бытия, а значит, и бытия вообще» [Штифтер 1999: 397]. Ризах стремится к созданию целостного интерьера, уделяет большое внимание рамам для своих картин. Генрих зарисовывает не только секретер, но и стену и паркет вокруг него.

Еще одна существенная черта – вещи у Штифтера не свидетельствуют о прошлом. Они связаны с историей, с определенными эпохами в истории культуры и цивилизации, но всякая связь с моментом, непосредственно предшествующим настоящему, тщательно устраняется. Ризах настойчиво ставит на место книги, потревоженные его гостями, господин Дрендорф, покидая кабинет, приводит его в такой порядок, что невозможно определить, чем он только что занимался. Этот порядок обеспечивает готовность помещения в целом и каждой вещи в отдельности к началу новой деятельности. Каждая вещь в любой момент времени готова выполнить свою функцию: стать предметом исторического или естественнонаучного изучения, эстетического наслаждения или прикладной деятельности. Причем вещь не переходит границы символа, она обладает конкретным потенциалом для выполнения изначально свойственных ей, а не привнесенных художественными формами мышления, функций: «Каждая вещь и каждый человек, твердил он, может быть только одним, но уж этим он обязан быть целиком» [Штифтер 1999: 21]. Идеальным является эстетически ценный предмет, способный выполнять практические функции, использоваться в повседневной жизни. Потенциальная «полезность» составляет внутреннюю суть предмета, является поводом для повышенного внимания к нему автора. Что и подтверждает множество романных событий: изготавливаемый в мастерских Ризаха стол в конце романа обретает место и практическую цель, будучи подарен господину Дрендорфу; цветок, «спасенный» из Ингхофа, расцветает в момент праздника; статуя Навсикаи снова вспоминается при взгляде на готовую к новой жизни невесту.

Произведения пластических искусств, неоднократно и очень подробно описанные в романе, таким образом, поставлены в исторический, нравственно-дидактический и философско-эстетический контекст. Их образцы обладают в повествовании как самостоятельной ценностью, так и прямо связаны с этико-эстетической концепцией писателя.

Список литературы

Бёлль Г. Франкфуртские лекции // Бёлль Г. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1996. Т. 4. С.607–668.

Штифтер А. Бабье лето / пер. С.Апта. М., 1999.

Штифтер. А. Бригитта / пер. Д.Каравкиной // Штифтер А. Лесная тропа: повести и рассказы. М., 1971. С. 285–334.

Böhler M.J. Formen und Wandlungen des Schönen. Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters. Bern, 1967.

Hohoff C. Adalbert Stifter. Seine dichterischen Mittel und die Prosa des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf, 1949.

Seidler H. Die Bedeutung der Mitte in Stifters „Nachsommer“ // Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Heidelberg, 1975. № 3/4. S. 59–86.

Wyder M. Vorhof zum Tempel: Der Anfang von Stifters „Nachsommer“ // Sprachkunst. 1989. Jg. XXX, H. 2. S. 149–175.

Балезина М.Л., Бочкарева Н.С. (Пермь)

ПОЭТИКА ЭКФРАСТИЧЕСКИХ ДРАМ Ф.УОРНЕРА «ЖИВОЕ ТВОРЕНИЕ» И А.МАХОВА «МИКЕЛАНДЖЕЛО»

Объектом исследования нашей работы являются две экфрастические драмы. Первая – пьеса «Живое творение» («Living Creation») современного британского автора Фрэнсиса Уорнера, опубликованная в 1985 г., вторая – вышедшая в свет через восемь лет пьеса «Микеланджело» («Четырнадцать эскизов к фреске “Страшный суд”»), написанная российским итальянистом Александром Маховым. Пьесы Уорнера не переведены на русский язык и совершенно не известны в России, хотя «Живое творение» – уже десятая удачная работа автора. Творчество Махова, талантливого переводчика и биографа, также не отражено в критической литературе.

Согласно системному разграничению форм межлитературного процесса, предложенному Д.Дюришиным, можно выделить следующие типы отношений: контакты (прямые отношения), взаимовлияния (отношения зависимости), и параллелизмы, то есть типологические схождения. Это всевозможные аналогии, совпадения, соответствия, которые нельзя объяснить только влиянием и генетическим сходством. В рамках изучения типологических схождений решается, как правило, «двуединая задача дифференциации сходств и различий – всякое сходство сопровождается существенными различиями, а различное только подчеркивает сходство» [Аминева, 2006: 222]. Это значит, что при исследовании важно выделять не только общие черты, но и характерные для каждого произведения, так как без них будет невозможно определить его специфику и оригинальность.

Творчество Фрэнсиса Уорнера и Александра Махова достаточно трудно отнести к какому-либо литературному направлению. Оба автора, существуя в условиях постмодернизма, обращаются к поэтической, исторической драме, во многом продолжая традиции романтизма и предлагая альтернативу постмодернистской идейно-эстетической системе.

Современное искусство становится все более синтетичным, что вполне отвечает происходящим интеграционным процессам в мировой литературе и культуре в целом. «Взаимосвязь видов, родов и жанров способствует более полному освоению предмета искусства, расширяет его содержательные и образные возможности, позволяет объемнее реализовать потребности художника» [Харитонов, 1992: 138]. Само понятие синтеза можно определить как «выход за границы привычной формы, открытость, чреватую динамикой метаморфоз и рождением нового качества» [Гашева, 2004: 57].

Термин *экфрастическая драма* принадлежит немецкому исследователю Яну Зелинскому, проанализировавшему с этой точки зрения незаконченную французскую пьесу Юлиуша Словацкого «Беатрикс Ченчи» [Зелинский 2002: 199-210]. *Экфрасис* означает воспроизведение одного искусства средствами другого, в узком смысле – описание произведений визуальных искусств в литературе [Геллер 2002: 5]. При таком «переходе» статичного образа произведения визуального искусства в словесный он становится динамичным, «оживает» в событиях, персонажах, в субъективном восприятии повествователя и героев [Бочкарева 1996: 9]. В какой-то степени экфрасис может стать решением проблемы целостности литературного произведения, связи между всеми элементами сюжета, приемом, который автор использует для передачи характеров, состояний, собственных идей и отношения к тем или иным событиям, он усложняет восприятие читателя/зрителя, позволяя ему включиться в происходящее, развить воображение.

Действие обеих исследуемых нами драм происходит в Италии эпохи Возрождения (конец XV – начало XVI вв.). Сюжет драм напрямую связан с реальными историческими событиями. «Живое Творение» переносит нас ко двору Лоренцо и Джулиано Медичи, когда Флоренция переживает расцвет, в то время как приход монаха-реформатора Савонаролы символизирует ее упадок. В драме «Микеланджело» изображаются события, последовавшие за этим. Главный герой предстает перед нами изгнанником, он находится на службе у Папы Римского в Ватикане и объединяется с бунтовщиками, желающими освободить Флоренцию от тирании новой власти.

Персонажи драм – в основном реально существовавшие, известные личности, а события взяты авторами из исторических документов, писем, дневников. Но основной темой обоих произведений является не политика, как может показаться на первый взгляд, а искусство. Центральным персонажем драмы Уорнера становится не Лоренцо Медичи или Савонарола, а *Сандро Боттичелли*, один из выдающихся художников Ренессанса. Важными героями произведения являются и другие представители искусства и культуры – живописец Доменико Гирландайо, поэт Анжело Полициано, философ Марсилио Фичино. Главным героем пьесы Махова становится другой выдающийся художник Ренессанса – архитектор, скульптор, живописец и поэт *Микеланджело Буонарроти*. В действии принимают участие поэтесса Виттория Колонна, историк искусства Джорджо Вазари, живописец Тициан Вечеллио и другие художники. Творчество главного героя становится лейтмотивом обеих пьес, связывая все события и персонажей. Обе драмы завершаются смертью художника.

Если в пьесе Махова все события связаны непосредственно с Микеланджело, его политической и личной судьбой, то в пьесе Уорнера Боттичелли является скорее наблюдателем, очевидцем исторических событий, отразившем их в своем творчестве.

Мир Медичи полон жизни, красоты, любви и радости, а Савонарола видит в этом лишь греховность и праздность.

SAVONAROLA:

Lascivious pictures lead to amorous thoughts,

Thoughts on to actions, actions toss to Hell!

По словам Глена Песглоува, «было бы ошибочным упрощением считать Савонаролу простым ан-

© Балезина М.Л., Бочкарева Н.С., 2009

типодом Лоренцо и его окружения, несмотря на то, что Савонарола ненавидел все, что олицетворял Лоренцо» [Pursglove 1988: 309]. Восприятие Фичино философии Платона как дополнения к христианской философии было для Савонаролы поводом «подвергнуть анафеме» всех его единомышленников. Лоренцо и Савонарола встречаются в пьесе лишь однажды – у смертного ложа правителя Флоренции. Савонарола отпускает Лоренцо его грехи, вопрошая, сожалеет ли тот о содеянном и хочет ли блага Флоренции. В этой сцене происходит объединение двух противоположных персонажей, благодаря их непоколебимой вере в Господа и пониманию друг друга, несмотря на все разногласия.

Конфликт в пьесе Махова – это противопоставление личности художника и его творчества окружающему миру и власти, пытающейся диктовать свою волю. Сковывающей силой выступает Ватикан, Папа Павел III, а также его приближенные, не принимающие искусства Микеланджело. Конфликт Папы и Микеланджело передается как в их прямых диалогах, так и в монологических размышлениях героя, наполненных тщетной яростью.

МИКЕЛАНДЖЕЛО:

У каждого творца заказчик – совесть, и с нею надобно в согласье быть.

ПАВЕЛ III:

Порукой верной будет гений твой и неустанные мои моленья.

Заказчик – время и престол святой.

Не подведи нас и работай рьяно.

Все! Порешили, и умерь свой нрав.

МИКЕЛАНДЖЕЛО:

Творец и власть – извечная проблема
терзает и меня который год.
Сложна и обоюдоостра тема,
а прикоснешься, в омут засосет.
Бежать из позлащенной папской клетки,
иначе в Риме я зачахну враз!
Но росписи в таком объеме редки,
и будет ли когда другой заказ?

В экфрастической драме мотив картины (живописного произведения, представляемого публике) играет ключевую роль, являясь некой «драматургической скрепой» (выражение Зелинского). Так, в «Живом Творении» Боттичелли показывает свои работы остальным персонажам в кульминационные моменты действия: после победы Джулиано Медичи на турнире («Марс и Венера»), после смерти Джулиано и его «дамы сердца» Симонетты Веспуччи («Весна»), после удачных переговоров и примирения Лоренцо Медичи с королем Ферранте («Паллада и Кентавр»), как символ объединения Флоренции, победы гармонии («Рождение Венеры»). В пьесе «Микеланджело» перед нами разворачивается история создания шедевра – фрески «Страшный суд». Первый показ ее предварительного варианта Папе Павлу III является переломным моментом пьесы, после которого действие начинает набирать новые обороты. Появляющиеся в пьесе упоминания о других рисунках или скульптурах Микеланджело также дают толчок сюжету – влюбляясь в Витторию, он рисует ее портрет, а его собственный автопортрет, наверное, можно назвать пиком конфликта между художником и обществом. Если в «Живом Творении» момент создания картин опущен, они предстают перед нами «постфактум» и иллюстрируют произошедшие события, то в драме Махова важен сам процесс созидания картины – фреска рождается на наших глазах, замысел Микеланджело может меняться под действием происходящего.

Во всех полотнах, представленных в «Живом Творении», Боттичелли изображает персонажей пьесы. Особенно ярко это можно рассмотреть на примере картины «Весна». Боттичелли дарит ее Лоренцо Медичи, чтобы хоть немного уменьшить его скорбь о погибшем брате. И, видя то, как представлен Джулиано (Меркурием в крылатых сандалиях, обратившим созерцательный взгляд в небо, к Богу, как бы разгоняющим облака над Флоренцией), Лоренцо понимает, что он должен оставить скорбь и вернуться к правлению. Именно на этой картине помимо всех остальных персонажей Боттичелли рисует самого себя в образе весеннего ветра – Зефира, который приносит новые веяния и новую жизнь («a leading spirit of the springtime»).

Микеланджело также населяет свою фреску персонажами из драмы, хотя его цель разительно отличается от цели Боттичелли. Доведенный до отчаяния низостью и подлостью окружающих, он вершит над ними суд, изображая на фреске в муках и корчах, грозя неизбежной карой на настоящем страшном суде. Льстивые, двуличные придворные показаны нагишом в аду, например, папский секретарь Бьяджо да Чезена, всячески поносивший самого Микеланджело и его работы, изображен предводителем грешников в образе царя Миноса с ослиными ушами, чьи ноги обвивает огромная змея.

Прием многократного расширения пространства за счет использования визуальных фигур мы назвали хронотопической функцией экфрасиса [Балезина, Бочкарева 2008: 148-150]. Присутствие персонажей одновременно в их «реальной» жизни и на картине создает «эффект зеркала», в котором находит отражение романтический принцип двоемирия. На картинах Боттичелли представлен мифологический сюжет, изображены античные боги и герои, но их лица напоминают представителей Флоренции в окружении символов власти Медичи. Для фрески «Страшный суд» избран сюжет религиозный, но одновременно с ним мы погружаемся в реалии Ватикана, атмосферу смуты, бунта и восстания против человеческой глупости. Как и Боттичелли, Микеланджело оставляет свой «автопортрет» в виде искаженного лика на коже св.Варфоломея, которую живьем содрали с него мучители. Эта деталь «Страшного суда» свидетельствует о растущем пессимизме Микеланджело, подчеркивая остроту личного отношения художника к воплощаемой теме.

Таким образом, в экфрасисах отражается тот посыл, который художники передают следующим поколениям – торжество гармонии (Боттичелли) и несовершенство человечества (Микеланджело). Герои погибают, но их личность навек запечатлена в картинах, в этих «живых творениях». Но если в работах Боттичелли персонажи находят вечную славу и упо-

коение, то на фреске Микеланджело это скорее неупокоенные души, обреченные на вечное страдание. Они и сами обвиняют в этом художника, кружа над ним в пустынной мастерской.

В финале обеих драм реализуется характерная для современной литературы концепция эстетического переживания катастрофы героя: «В XX в. внимание переместилось с предмета изображения на его субъект, а в качестве едва ли не синонима катарсиса и в той же функции универсального ключа выступает понятие "пуант". Это обозначение "завершительной точки" произведения, в отличие от своего исторического предшественника – понятия "катарсис", предполагает резкую смену позиции субъекта» [Тамарченко 2001: 8]. Последние сцены драм переносят нас на годы вперед, и мы видим последние мгновения, которые переживают Боттичелли и Микеланджело. Боттичелли мучают душевные терзания, погруженный в религиозные размышления, он отрицает искусство, рвет тетради со своими эскизами. Его последний монолог оставляет достаточно гнетущее впечатление. Микеланджело также полностью разочарован в жизни, в своем творчестве, пытается разбить молотом свои скульптуры. Они оба разочарованы в людях, презирают их. Боттичелли называет человека «триумфом творения, ставшего настоящим шакалом». Человек – и есть «живое творение», и здесь появляется новый смысл названия пьесы Уорнера – это не только оживающие в воображении персонажей и зрителей полотна Боттичелли, но и сами люди, ожившие творения Господа, вершащие на Земле свои дела, нарушая его заветы.

В последней сцене «Живого творения» появляются еще две картины Боттичелли – «Магдалина у подножия Креста» и «Мистическое рождество». Перед смертью Сандро признается, что не понимает своих современников, что даже «вифлеемское дитя» (Иисус в яслях) больше не может принести ему надежды и спасения. Последней работой Микеланджело, которая предстает перед читателями пьесы Махова, является скульптура «Пьета». Мастер теряет сознание, но сильные руки друзей и слуг подхватывают его, повторяя композицию скульптуры, выражающую боль и отчаяние, оплакивание Спасителя. Таким образом, и Боттичелли, и Микеланджело в последние минуты своей жизни в обеих драмах сопоставляются с образом Иисуса Христа.

Синтетическая функция экфрасиса усиливается в пьесе Уорнера взаимодействием картин Боттичелли со стихами Полициано. Слова Джулиано о Симонетте («She, like a Venus, rose up through the waves/ Of Florentines, blown here from Genoa») в день ее похорон (акт первый, сцена тринадцатая) побуждают к творчеству сразу двух мастеров – живописца и поэта. Полициано пишет стихотворение, посвященное турниру, красоте Симонетты, ее истории отношений с Джулиано («Стансы на турнир»), а Боттичелли своей картиной «Рождение Венеры» словно иллюстрирует это стихотворение. Характеристика этого «дуэта» вложена в уста правителя Флоренции.

LORENZO:
A duet danced between two sister arts,
Painting and Poetry.

Живопись и Поэзия называются сестрами, что может восприниматься и как отношение к Искусству самого Лоренцо Медичи, и как точка зрения Френсиса Уорнера.

Синтез живописи и поэзии присутствует и в драме Махова, который неоднократно переводил стихотворения Микеланджело и вставил некоторые из них в свою пьесу, чтобы непосредственно отразить состояние главного героя. Иногда стихи звучат из уст самого Микеланджело, иногда – из уст его друзей, вскрывших конверт, в котором они обнаруживают стихотворение, обвиняющее их в предательстве и корысти:

Слепое обольщенье!
Так наше зренье остроту теряет,
Кода на солнце устремляем взгляд.
Чрезмерно одолженье.
А неоплатный долг отягощает.
Вот почему дарам твоим не рад –
От них исходит яд.
Чтоб дружбе верность сохранить,
И в помыслах бы честным надо быть.

Фрэнсис Уорнер в одном из интервью говорит о том, что «искусство преображает слова, а словами мы описываем искусство». В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что экфрасис становиться организующим принципом композиции, сюжета, хронотопа и системы образов обеих драм, выполняя жанрообразующую функцию.

Список литературы

Аминева В.Р. Формы межлитературного процесса // III Международные Бодуэновские чтения: И.А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания: в 2 т. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. Т.1. С.222-224.

Балезина М.Л., Бочкарева Н.С. Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С.148-150.

Бочкарёва Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины 19 века): автореф. дис. … канд. филол. наук. Москва, 1996.

Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература 19-20 вв. Пермь, 2004.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.

Зелинский Я. «Беатрикс Ченчи» как экфрастическая драма / пер. с нем. И.Рубановой // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С.199-210.

Махов А.Б. Микеланджело. Четырнадцать эскизов к фреске «Страшный суд». Изд. второе, испр. М.: Лествица, 1995.

Тамарченко Н.Д. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН РФ. Сер. литературы и языка. 2001. Т.60. № 6.

Харитонов В.В. Взаимосвязь искусств. Екатеринбург, 1992.

Pursglove G. Francis Warner's poetry: a critical assessment. Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd, 1988.

Warner F. Living Creation. Oxford: Oxford Theatre texts; Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd, 1985.

Н.Н.Гашева (Пермь)

СИНТЕЗ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ФОРМ ТВОРЧЕСТВА И БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА: Н.ГУМИЛЕВ И П.ГОГЕН

Тенденция к синтезу – одна из универсальных в русской культуре «серебряного века», которую можно рассматривать как сложный динамический полилог с самыми различными культурными традициями.

Н.Гумилев имел возможность познакомиться с творчеством П.Гогена и в России, где его картины стали появляться, начиная с 1904 г., и в Париже, куда сам поэт приехал в 1906 г. Н.Гумилев, как известно, во время путешествия в 1913 г. Абиссинию и Сомали вел подробный дневник, обнаруженный исследователями через четверть века. А в 1914 г. в России был опубликован дневник П.Гогена «Ноа-Ноа» («Благоуханная земля»), где художник, обладавший прекрасным писательским даром, талантливо и поэтично передает впечатления (несомненно, идеализированные) от островов Полинезии.

Контекстно-герменевтический культурологический подход позволяет нам обнаружить близость психологических типов двух художников, глубинные перекрестки в семантике их жизнетворческих стратегий и эстетических устремлений. Оба они – дети своей эпохи. Их индивидуальные творческие поиски выразили процессы, характерные для динамики художественного и в целом культурного сознания конца XIX – начала XX вв. в Западной Европе и России. П.Гоген – раньше, а Н.Гумилев позднее – стремились через обновление языка искусства к выработке новых духовных смыслов в своем творчестве.

Идеи немецких романтиков и Ф.Ницше о сознательном жизнетворчестве, авторстве своей судьбы повлияли на соловьевскую концепцию искусства-жизнестроения, – типичное проявление синтетической устремленности культуры «серебряного века». П.Гоген не был знаком с идеями В.Соловьева, но духовно-эстетические интенции Ф.Ницше, опосредованно, через весь сложный механизм западноевропейской культуры, формировали алгоритм его творческого поведения.

Жизнетворческий синтез, реализующийся на уровне индивидуально-личностном, отчетливо воплощается в духовно-нравственных и эстетических поисках «ключевых персон» эпохи. Здесь важно подчеркнуть связь синтетизма и мифа. Синтетические структуры изначально складываются как универсальное средство мифологизации человеческого бытия. По своей утопической ориентации синтез соприроден мифу. Миф размыкает мир вечных аксиологических ценностей в мир повседневный. Способ синтетического миропредставления снимает противоречия между идеальной картиной мира и реальностью. Речь идет о том, что мифопоэтические символы, органично включенные в стратегию жизнетворчества, не иллюстрируют миф, а актуализируют идеальное начало тут и сейчас, осуществляют в реальности связь субъекта мифотворчества с Абсолютом. Синтетический образ включается в мистическую и эстетическую иерархию взаимосвязанных смыслов, визуально-семантических уровней мироздания, строит миф, поскольку складывается как реально зримое воплощение мифологизированных пространственно-временных представлений об идеале [Гашева 2004].

Установка на сознательное строительство своего «я», жизнетворчество, изоморфное стилю собственного искусства, – этот то, что объединяет Н.Гумилева и П.Гогена. Стилистические формы поэзии и живописи в данном случае оказываются одновременно стилистическими формами культурно-эстетической биографии того и другого. Подспудные моменты синтетической взаимосвязи бытийной и творческой биографии художников, как бы ни были они порой парадоксальны, действуют контекстуально, опосредованно и неодолимо, демонстрируя внутреннюю цельность человека – творящего и живущего. Сопоставление жизнетворческих стратегий Н.Гумилева и П.Гогена позволяет убедиться, что характер жизненных и творческих противоречий, способ реакции на них глубоко укоренен в особенностях их индивидуального темперамента и в ментальности самой культуры конца XIX – начала XX вв. Жизненный путь художников раскрывает не только витальную силу индивидуальности, но и саму почву культуры, породившей этот выбор, это поведение, эту драму, это творчество. Из синтетического взаимодействия витальности и ментальности складывается конкретный рисунок жизни, судьба таланта корректируется незримой логикой культуры.

Можно говорить о взаимоориентированности судеб русского поэта-акмеиста и французского постимпрессиониста – представителей разных видов искусств. Речь идет не столько о схожести жизненных мотивировок, сколько о близости поэта и художника как определенных психологических типов. Трудно сказать, что выступает здесь первоначалом: художник ли, формируемый эпохой, или, наоборот, сама личность, влияющая на эпоху через утверждение новых способов мироощущения и бытия. Сопоставление жизнетворческих стратегий Н.Гумилева и П.Гогена, обнаруживая их общность, свидетельствует о том, что чисто индивидуальные антропологические характеристики могут становиться и характеристиками культурно-антропологическими. Существование несомненных перекличек между фигурами Н.Гумилева и П.Гогена показывает, как искусство, являясь предметом жизненных усилий их личностей, целью, – постепенно превращается в средство творения самой жизни этих личностей.

Ницшевская идея личностного усилия, идея «жизненного порыва» и самосозидания сверхчеловека – стержень неоромантической философии

© Н.Н.Гашева, 2009

Н.Гумилева и П.Гогена, стимул и источник индивидуального мифотворчества каждого из них. Архетип путешествия становится центром этой индивидуальной мифологии, а главным ее персонажем – настоящий мужчина, поэт и художник – Н.Гумилев – мужественный путешественник, воин, охотник и П.Гоген – путешественник, отважный моряк, бродяга. Оба – открыватели новых неведомых стран, у каждого – своя «terra incognita», свой «рай», своя утопия. Путешествие как жизненный сценарий включает в свою семантику экзистенциальные ценности: освобождение, самопознание, путь самоидентификации. А.Ахматова, ревновавшая Н.Гумилева к путешествиям, цитирует в записной книжке слова А.Модильяни: «Путешествия подменяют настоящее действие (action), создают впечатление чего-то, чего в самом деле нет» [Давидсон 2001: 25]. Сама она никогда не путешествовала дальше Западной Европы. Но для Н.Гумилева и П.Гогена путешествие – это способ расширения границ собственной личности, ее экзистенциального самообновления. Гумилевская Африка так же, как и гогеновская Полинезия, – не географическое понятие, – а мечта о «другой жизни», нафантазированный плод неоромантического воображения об обетованной земле. Художественный мир Гогена и Гумилева глубоко индивидуален. И тот и другой стремились захватить жизнь в ее самых ярких, экстраординарных проявлениях, порой предпочитали намеренно раскрашивать ее, когда она не устраивала их своим однообразием. И.Одоевцева отмечает характерную черту Н.Гумилева: «…вспоминая свое прошлое, очень увлекался и каждый раз украшал его все новыми и новыми подробностями… Гумилев импровизировал красноречиво и вдохновенно, передавал свои воспоминания в различных версиях» [Одоевцева 1988: 114]. Стоит ли упрекать поэта в подобных выдумках? Уместно будет процитировать столь любимого Н.Гумилевым Ф.Ницше: «Поэту не только в творчестве, но и в жизни трудно освободиться от лжи и обмана… ведь вся порода поэтов чувствует склонность ко лжи и ощущает ее невинность» [Ницше 1989: 51]. В этом же грехе обвиняют многие мемуаристы и исследователи П.Гогена. Установка на поэтическое преображение реальности объединяет того и другого художников. «Обычное» их тяготило: оба прочно связаны с символизмом. Экзотизм их творчества, на первый взгляд, может показаться экстравертным, то есть направленным во вне (местом действия их произведений становятся экзотические страны, объектом описания – необычные путешествия во времени и пространстве, в новые миры). На самом деле экзотика их творчества интровертна, это экзотика «я-экзистенции». Оба художника стремились к открытию таинственных связей человека и мира. Гумилев придавал силе воздействия поэзии абсолютную исключительность, для него стихотворение – магический тотем, простой как символ, но гипнотизирующий как заклинание: «Поэзия должна гипнотизировать – в этом ее сила» [Гумилев 1996: 66]. При этом экзотизм Гумилева, который критика особенно часто ставила ему в вину, связан ведь не только с его «африканскими» стихами. Это черта поэтического сознания, существующего на уровне кульминационных, предельных состояний. То ему мерещится пуля, «что меня с землею разлучит», то рождается поразительный по визуальной пластике образ палача «в красной рубашке, с лицом как вымя», который срежет ему голову, то какое-то темное возмездие судьбы за все прожитое время. По Н.Гумилеву, творчество рождает в поэте «чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное слово, без познания чего не стоило и земле рождаться» [Гумилев 1996: 112]. П.Гоген много ранее Н.Гумилева осознает судьбу художника как трагедию, мыслит участь творца в современном искусстве как участь отверженного, изгоя. Оба видят себя избранниками и бросают вызов житейской обыденщине. Оба могли бы повторить мысль О.Уайльда о том, что жизнь художника, чтобы быть прекрасной, должна закончиться неудачей и что профессия художника – небезопасное для личности занятие. Их реальная биография стала продолжением их искусства.

Каждое искусство обладает особыми, ему свойственными возможностями. Вместе с тем, каждый вид искусства тяготеет к умножению, расширению своих возможностей, используя опыт смежных искусств. К концу XIX – началу XX в. эстетическое сознание становится все более гибким, пластичным, нарушается отверделость границ между ними, их орбиты пересекаются и переплетаются между собой. Литература, в нашем случае, поэзия, и живопись активно движутся навстречу друг другу – иногда эти процессы бессознательны, иногда – осознанны. Выразительность слова начинает обогащаться визуальной образностью, а изобразительный язык живописи тяготеет к духовной экспрессии. В творчестве П.Гогена – западноевропейского импрессиониста, и в поэзии Н.Гумилева – русского поэта-акмеиста, мы обнаруживаем эту двуединую тенденцию художественного сознания рубежа веков. В живописи П.Гогена сказывается влияние литературных методов создания образа. Речь о сжатости, концентрированности, метафоричности слова-образа и стремлении Гогена передавать не видимость предметов, максимально приближенных к оптическому восприятию человеческого глаза, а их сущность, идею, используя образ как знак, символ. С этой целью Гоген разрабатывал собственную живописную систему, названную им «синтетизмом»: плоскостная композиция, декоративное упрощение цвета и рисунка, призванные быть аналогом переживания, с элементами символики, произвольный колорит и произвольный цвет, моделирующие экспрессивно-чувственную картину первозданного мира. В то же время Н.Гумилев в 1910-е гг., через несколько лет после дебюта П.Гогена в искусстве (художник умер в 1903 г.), в статьях, манифестирующих новую акмеистскую эстетику, и в своей поэтической практике воплощает в качестве доминирующих целей своей системы постижение земного мира в красоте его первозданных подробностей, воскрешение в правах живого, страстного человека, мир феноменов, конкретной чувственности. Гумилев обращается к вещественно-логическому смыслу слов, к живописной

точности образа. Для его поэзии характерно усиление в стихе повествовательной интонации, ориентация на изобразительность, пластические искусства, эстетизация первородства натурального, естественного, природного бытия. «Адамизм» или «кларизм» акмеистов и, в частности, поэтическая манера Н.Гумилева тяготеет к синтезу конкретного и обобщенного архетипического, к стилизации. Все это объединяет поэта с поисками Гогена. Изобразительность поэтического слова Гумилева связана с его стремлением находить словесный и зрительный эквивалент конкретной эмоции, переживанию. Это, разумеется, духовная конкретность, духовная пластика. Это всегда выражение впечатления в сочетании с показом немногих, но очень выразительных изобразительных деталей. Гумилев показывает нечто через свое переживание этого нечто. Скажем, портрет создается не через скрупулезное описание, а несколькими крупными штрихами, как у Гогена, конкретика сочетается с обобщением. Двумя-тремя акцентными мазками, подчеркиваются лишь наиболее выразительные моменты и детали. Тот и другой оперируют метафорой и символом. Сравнение туземки из стихотворения Н.Гумилева с гогеновской «Евой» (другое название работы «Таитянка») позволяет увидеть близость приемов создания портрета, где на первый план выходит не психологизм, а стремление стилизовать некий архетипический символ. Живописный портрет туземки в стихотворении Гумилева малоподвижен, подробности, детали визуальны, статичны: «Ее фарфоровое тело / Тревожит смутной белизной, / Как лепесток сирени белой / Под умирающей луной» [Гумилев 2000: 80]. В экзотических стихах Гумилева поражает чувственная, осязаемая яркость: «запах крови, темный, пьяный, как любовь», «убийца с глазами гиены», «как куренья пахнут травы». Мир экзотических баллад – это мир зримых, колоритных образов, переданных через насыщенные и сочные краски: зеленые подножья, эбеновая кожа, красные губы, багровые пятна, разноцветная палатка, алый пояс, кровавое мясо. В одной из своих заметок Гумилев восклицает: «Поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой». Гумилев вводит визуальное описание в самые фантастические сюжеты, и выбирает эпитеты, благодаря которым предмет можно увидеть и ощутить: тяжкие лапы, пьяный запах, ласкающая груда шкур звериных и шелковых тканей, гибкие складки. Все это роднит Гумилева с Гогеном, синтезирующий метод которого сосредоточен на акцентировании зрительных образов, выражающих обостренную экспрессию чувства. Гоген преображает реальную природу в декоративный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы, а те эмоции, которые она должна выражать. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивая нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как он выглядит в натуре.

То же у Гумилева. Не образ героини, а впечатление от поэтического созерцания ее, содержание воображения определяет форму, яркие чувственные ассоциации органично связаны с интеллектуальной силой словесной выразительности. Образ обнаженной Евы у Гогена, невозмутимо срывающей греховно-красный плод с живописного фантастического дерева, конкретен и многозначен, метафоричен, обобщен одновременно. Важно духовное содержание, авторская концепция, философия, побудившая художника к бегству из буржуазной Европы на Таити, так что Ева – символ этой мечты о Золотом веке. Ее первобытная экзотичность, пропущенная через призму романтического авторского воображения, рождается за счет решительного упрощения и членения цвета и формы. Можно говорить о статичности, даже сходстве с аппликацией (Гоген использовал термин «клуазонизм»). В экзотических стихах Гумилева живописность тоже часто оказывается близка к анимационным картинкам.

Поразительно сочетание у того и другого общей установки на экспрессию живописного видения, тенденция к «музыкальности» живописной образности, открытая чувственность, предельная эмоциональность и, вместе с тем, несмотря на тяготение к открытости, почти исповедальности творческого самовыражения, – рассудочность, стремление к созданию жестких, устойчивых композиций, законченных, уравновешенных форм. На самых экзотических «первобытных» образах того и другого лежит печать рациональной ясности. Тот и другой любили равновесные конструкции, стремились к декоративной упорядоченности, продумывали и «отрабатывали» тщательно ритмы и интонации своего языка, не терпели «мешанины», хаоса в фактуре, стихийности и случайности в применении художественных средств. Эта «ремесленническая» требовательность, холодный расчет, стремление «поверить алгеброй гармонию» раздражали в Гогене, например, страстного и безоглядного в творчестве В.Ван Гога. Во многом из-за этого произошел разрыв в дружбе двух замечательных художников.

В свою очередь, те же качества раздражали в Н.Гумилеве и символиста А.Блока. Отзыв Блока о поэзии Гумилева назывался «Без божества, без вдохновенья…». Это сочетание выдумки, интуиции и конструктивной четкости, конкретного наблюдения, воображения и рассудка – их синтез создают особый эффект в творчестве художника и поэта. Тот и другой чутко следили за ритмами своих впечатлений и лиризм, экспрессию умели подчинить волевому замыслу.

Неповторимость и необычайный колорит творчества П.Гогена и Н.Гумилева связан с их стремлением к реализации собственных теоретических систем на практике. Синтетизм Гогена и акмеизм («адамизм») Гумилева выразились в их творчестве прежде всего в повороте к архаике, мифам, легендам, символике, религии, типам, мистике древних народов. Но выражается это не только в сюжетике, но прежде всего в выработке синтетической формы. Отсюда у Гогена стилизация в конкретных таитянских сюжетах мотивов и символов древневосточных культур. Имитация древнеегипетского канона с его плоскостностью, субстанциональностью, совмеще-

нием в одном изображении разных точек зрения и вместе с тем насыщение такого рода визуальных сюжетов напряженной рефлексией современного кризисного сознания. Гумилев, в свою очередь, обращается к древнему жанру эпической баллады, но тоже стилизует ее, наполняя энергией активного напряженного личностного сознания. Примитивы Гогена сродни балладам Гумилева. Для народной баллады характерна сюжетность, которая обеспечивается тоном объективного и последовательного внеавторского повествования о событиях; отсутствие лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации; передача событий в самых напряженных, самых действенных моментах, развернутая фабула. Гумилев перерабатывает этот жанр, привнося в него поэтическую интимность, погружает читателя в сферу таинственного, обогащает балладу детализацией эмоциональных переживаний героев. Мотивировка событий полностью заменяется символикой. Особенно эти качества проявились в экзотических стихах поэта. Для Гумилева, как поэта «серебряного века», «одинокого человека, стоящего перед лицом Вечности», по выражению Е.Эткинда, Африка – начало начал, колыбель человечества, как Полинезия для Гогена, земля, где зародились первые кристаллики жизни – еще примитивные и чистые в своем развитии, подарившие миру формы жизни будущих цивилизаций. Поэт видит в Африке не типичное, а экстраординарное. Жажду жизни утоляет романтика, которую Гумилев находит в вечной и неизвестной Африке, столь далекой от обыденной, привычной действительности («Невеста льва», «Озеро Чад», «Зараза», «Игры», «Попугай», «Гиена», «Ягуар», «Носорог», «Кенгуру», «Жираф», «Слоненок», «Леопард» и др.). Колоритный и экспрессивный мир Африки экзотичен и визуален, как экзотичен и визуален мир гогеновской Полинезии, романтизированной западноевропейским художником. Однако Гумилев ищет динамизма, описывает жизнь в пиковых ситуациях. В его представлении Африка – воплощение хаотической бездны бытия, где люди отождествляются с животными, а дикие звери похожи на людей, где жизнь и смерть идут рука об руку, а сама жизнь представляет собой вечное противоборство.

Гоген же искал покоя – в его симметричных стилизованных композициях Полинезия, какой мечтал ее видеть Гоген, – это мир устойчивости, остановившегося, застывшего мгновения, неподвижности и запечатленности идеала постоянства. И одновременно реальная жизнь художника на Таити открыла ему неразрешимые противоречия, раздирающие этот мир, как и мир его собственной души. Миф разрушается изнутри. Индивидуальное сознание художника обнаруживает глубинный трагизм существования, отсюда в полотнах нота беспокойства, философского размышления, жадного вопрошания. Отсюда парадоксальная противоречивость названий многих его картин, символический диссонанс визуального и вербального ряда («А ты ревнуешь?», «Больше никогда», «Кто мы? Откуда? Куда мы идем?»). Авторские названия соотносимы со знаменитыми открытыми финалами в стихах Гумилева, передающими тревожность, остроту ситуации, смятение чувств. Открытый финал завораживает, заставляет волноваться, но автор не дарит возможности «увидеть», чем все кончится, оставляя простор читательской мечте. Гоген, как и Гумилев, намеренно не завершает «события», разрушает инерцию идиллического восприятия неожиданным вопросом (например, работа Гогена «Брод» и стихотворение Гумилева «Озеро Чад»). Событие, поставленное Гумилевым во главу угла, удивляет, шокирует, дарит читателю сложную гамму противоречивых переживаний. Баллады-новеллы, представляющие динамичные мгновения жизни, складываются в разноцветные мозаичные панно, в которых анархичные фантазии поэта обретают гармонию.

Гоген – фантаст, пристрастный к гиперболизму «примитивов», стремится воплотить идею гармонии бытия через тяготение к декоративности. Орнаментальность, яркость красочных пятен в его творчестве позволили исследователям назвать его стиль ковровым.

Таким образом Н.Гумилев с его методом «галлюцинирующего реализма» и П.Гоген – художник, синтезирующий цвет и линию, движутся в одном направлении в области формообразования, обогащая свой язык за счет расширения его выразительных средств: символистская парадигматика в их творчестве синтезируется с экспрессионистской.

В истории отдельных искусств нет прямолинейного движения: отдельные отрезки развития не находятся в последовательной причинно-следственной связи друг с другом. Искусства разных видов, но соприродного стиля демонстрируют нам большую близость в своих поисках, чем искусства одного вида, но разных стилей, если мы рассматриваем стиль как ритм мышления культуры.

Список литературы

Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литературе XIX и XX веков. Пермь, 2004.

Гумилев Н. Избранная лирика. М., 2000.

Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1996.

Давидсон А. Николай Гумилев. М., 2001.

Ницше Ф. Сочинения: в2 т. М., 1989. Т.1.

Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988.

Т.Г.Лазарева (Курган)

БЫТОВАЯ ПАРАДИГМА СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗАМКА В РОМАНТИЧЕСКУЮ ЭПОХУ

«Романтическая революция» рубежа XVIII–XIX вв. затронула практически все области философии, теологии, искусства и эстетики, не миновав историю, право и политэкономию. Она трансформировала и формы проявления особого мировидения, характерного для высших слоев общества, строивших свое поведение согласно определенным канонам.

Принято считать, что ранние представители романтического движения не успели выработать для себя единую структуру личности и поведения, и в

© Т.Г.Лазарева, 2009

этом смысле аморфнее своих последователей. Романтики второй волны уже занялись «моделированием» своего исторического характера в самой крайней форме. Они были увлечены своим жизнетворчеством – преднамеренным построением в жизни «художественных образов и эстетически организованных сюжетов» [Гинзбург 1976: 27]. И если между художественным творчеством просветителей и их реальной жизнью существовал огромный разрыв, то романтическая эпоха стала временем речей и дел, которые соответствовали речам. Говорить значит действовать [Лотман 1993, III: 359][1] .

Наиболее яркий пример романтического жизнетворчества принято связывать с фигурой Байрона. Английский поэт создал «модель личности», получившую впоследствии название по его имени – «байроническая». Не комментируя подробно этот феномен, обратим внимание на впервые отмеченный Вальтером Скоттом игровой характер этого жизнетворчества. Великий романист писал, что Байрон смешивал вымысел или поэзию с прозой жизни, потому и приукрашивал свои любовные похождения, что он «любил казаться ужасно таинственным и мрачным и иногда намекал на странные причины». Скотт склонялся к мысли, что «все это было порождением и забавой» «необузданного» и «мощнейшего воображения» великого поэта [Journal 1972: 9].

В течение длительного времени в отечественном литературоведении считалось, что на фоне созданных Байроном могучих образов поэта-бунтаря, поэта-жреца и поэта-провидца, померк созданный Скоттом «искусственный» образ поэта как антиквария и стилизатора, лишенного собственного лица [Долинин 1988: 110]. Недостаток типовых романтических качеств, которые после Байрона стали считаться обязательными для настоящего поэта, воспринимался как недостаток Скотта [Орлов 1960; Бельский1968]. Великому шотландцу даже отказывали в праве принадлежать к «романтическим натурам». Более того, утвердилась точка зрения, будто «фанфаронство» Байрона оказалось нужнее культуре XIX в., чем «бескровная и бесплотная честность» Скотта, будто лирический герой «победил» эпического повествователя [Долинин 1988: 110].

Кроме того, сложился миф, будто Скотт не отличался ни страстностью, ни мечтательностью, ни порывистой безрассудностью, ни трагической болезненностью. «Любовь к старине отлично уживалась в нем с практическим трезвомыслием, с коммерческой хваткой, с умеренностью и жизнелюбием. По складу своего «частного характера» он был не столько романтиком, сколько человеком XVIII в., «века Разума», превыше всего ценившим здравый смысл, и сам ощущал свое духовное родство с доромантической эпохой» [Долинин 1988: 108]. Однако спорность данного утверждения можно отнести на счет недостаточной осведомленности российского читателя как о поэзии Скотта, так и о его историко-литературных исследованиях.

Влияние Просвещения на Скотта, конечно, неоспоримо, поскольку становление его взглядов произошло именно в то время. Однако необходимо помнить и о том, что культурную атмосферу Европы во второй половине XVIII в. отличал особый игровой характер. Играющий дух века породил и классицизм английской архитектуры, и декоративность интерьеров [Хейзинга 1992: 214], и увлечения готикой.

В отличие от континентальной Европы [Борисова 1997: 60–61], в Англии очень быстро распространился культ Средневековья, поддерживавшийся как английской литературой [Антонов, Чамеев 2000: 378–379], так и реально присутствующей в окружающем мире архитектурой: древними готическими замками, средневековыми церквями, часовнями, монастырями, старинными служебными постройками, фахверковыми жилыми домами, подлинными руинами старых готических зданий [Борисова 1997: 45–46; см. также: Щеблыгина 2000: 61–71].

Помимо «готического» романа и архитектуры Средневековья, огромное влияние на мировидение Скотта оказала и сфера его научных исследований. Речь идет о серьезном изучении писателем средневековой литературы, малоизвестной в конце XVIII в.

Для многих мифов и текстов раннего средневековья характерна повышенная роль начала как основной границы, которая как бы разделяет существующее, со-творенное и не-существующее, несотворенное. Для средневекового мышления акт творения – это акт начала. Земли, роды, фамилии существуют, если могут указать на свой первоисточник. Начало имеет определяющую моделирующую функцию: оно не только свидетельствует о существовании, но и заменяет более позднюю категорию причинности. Чтобы объяснить явление, нужно указать на его происхождение [Лотман 1970: 260].

Именно с точки зрения кланового сознания, заложенного в Скотта с детства, с его осознания категории начала как категории причины, как свидетельства существования рода, нужно рассматривать всю историю с Абботсфордом, его имением. Абботсфорд значил для Скотта гораздо больше, чем Стробери-Хил – для Горация Уолпола или Ньюстед – для Байрона. Байрон получил свое имение по наследству вместе с титулом пэра, а Вальтер Скотт, хотя и был потомком шотландского королевского рода, сам создавал свое родовое гнездо, подобно выходцу из третьего сословия.

Скотт построил замок в псевдоготическом стиле, следуя старинным образцам и планам, внимательным изучая каждую деталь. Столь же тщательно он обставил его утварью и мебелью соответствующего стиля. В отличие от Горация Уолпола, заполнившего свой дом в Стробери-Хил «хламом» из «готических» древностей, не имевших для него значения искусства или священных реликвий [Хейзинга 1992: 214][2], для Скотта Абботсфорд стал смыслом жизни.

Писатель тратил огромные деньги на расширение территории Абботсфорда и его благоустройство, на гостеприимство по отношению ко всякому приезжающему, которое требовало, помимо всего прочего, бесконечно много времени [Beers 1902: 9–10; Дайчес 1987: 93–94; Долинин 1988: 187; Алябьева 2004: 167]. Желание Скотта иметь собственный

«кол и двор» в отличие от тех, у кого «ни кола, ни двора», то есть у кого нет семьи, рода, кто пришел из ниоткуда и ушел в никуда, такое желание «начать» свой род, то есть **существовать**, полностью вписывается в кодекс поведения аристократа. Титул баронета и имение нужны были ему не «как перья для украшения шляпы», а для того, чтобы привязать свой род к родной земле, ее народу, ее истории, наконец, возродить древний шотландский род. Абботсфорд должен был стать центром притяжения всех его родственников, родичей, стать родовым гнездом, наподобие имения Бакклю. Именно для потомков он высаживал рощи деревьев, строил замок, покупал близлежащие земли. В Абботсфорде великий шотландец провел последние двадцать лет своей жизни (1812–1832).

По мнению брюссельского профессора Жерома Веркрюйса, постоянный контакт с любой эпохой накладывает свой отпечаток на нашу манеру видеть, ходить, слушать [Веркрюйс 2001: 297, 299]. Вальтер Скотт много лет посвятил изучению литературы Средневековья, и особенно рыцарских романов. Он рассматривал их как документальные свидетельства обычаев и нравов той эпохи, подтверждающие труды историков [Scott 1838: 195–262]. Исторический труд Джона Фруассара, историка и хрониста XV в., жившего в услужении у многих королей и баронов Европы, стал настольной книгой Скотта. В старинных манускриптах романист нашел и идеал бытового устройства жизни для своего имения-замка. Одно из наиболее красочных описаний Фруассара о жизни в замке Скотт приводит в «Эссе о рыцарстве» (1823).

Средневековый историк рассказывает о том, как велось хозяйство в семье правителя Гастона, графа Фо, чей двор считался первоклассной школой для аристократической молодежи:

“Графу Гаскону Фуа, у которого я находился в то время, было пятьдесят девять лет, и я свидетельствую, что в свое время видел много рыцарей, королей и князей и других [знатных господ], но никогда не видел человека, подобного ему, - ни лицом, ни сложением; он красив, жизнерадостен, улыбчив, его серые глаза нежно смотрят на всякого, кто удостоится его расположения; во всем он был столь совершенен, что никакая похвала ему не казалась бы чрезмерной; он любил то, что должно было любить, и ненавидел то, что заслуживало ненависти; он был мудрым рыцарем высоких подвигов и мыслей; он никогда не отступал от веры; ежедневно он читал много молитв, вечером псалом из Псалтыри, заутреню в честь Богоматери, Святого Духа и Креста и панихиду (dirigй) каждый день; он давал пять флоринов мелкими монетами беднякам у ворот замка во имя любви к Богу; он был щедр и учтив в своих дарах; он мог брать только там, где ему это подобало, и уступать там, где ему надлежало уступить…» Фруассар очень подробно описывает всех животных барона, его отношения с вассалами и слугами, методы ведения хозяйства, управление финансами, траты и доходы, дворовых и слуг, рыцарей и сквайров, распорядок дня и еду, развлечения и упражнения, правила поведения за столом, дам и их наряды и т.д. Ничто не ускользнуло от его внимания [Scott 1838: 225].

Очевидно, из подобных описаний замкового быта, сохранившихся в средневековых рукописях, сложился тот идеал истинного джентльмена, который Скотт принял и как руководство к действию. Зять Скотта Джон Локхарт воспоминал, что писатель стремился возродить внутреннюю жизнь замков, особенно в плане широкого гостеприимства с веселыми вечеринками для всех прибывающих – и для сородичей по клану и соседей, и для приезжающих иностранных поклонников его таланта. Все эти встречи должны были сопровождаться исполнением баллад и народных песен под круговую чашу, веселой охотой на полях, во время которых йомены и джентльмены ехали бок о бок, веселыми танцами, когда дворянин не стеснялся пригласить на танец дочку мельника. Такое времяпрепровождения в период наивысшего расцвета гения и славы писателя было его beau idéal. По мнению современного биографа Скотта Р. Спиайта, в таких амбициях было очень много доброты – и, несмотря на противоречия в терминах, - очень много смирения [Speaight 1971: 19.].

Из того же источника можно выводить патернализм Скотта, так как он с одобрением относился к закону о родовой юрисдикции, который был упразднен в 1748 г. Согласно этому закону лендлорд Горной Шотландии обладал фактически неограниченной властью над теми, кто проживал на его землях. Вальтер Скотт пытался осуществить смягченный вариант таких отношений у себя в Аббатсфорде [Дайчес 1987: 71–72]. Он верил в естественный порядок вещей, ставящий землевладельца – в идеале щедрого, образованного и понимающего всю меру своей ответственности перед окружающими, особенно нижестоящими на социальной лестнице – во главе местной общины. Он был убежден, что собственность не только предоставляет права, но и налагает обязанности, которые всякий хозяин-лендлорд должен с достоинством исполнять [Scott 1890: 180].

Таким образом, изучение старинных манускриптов, содержащих рыцарские романы и исторические труды средневековых авторов, позволило Вальтеру Скотту выявить парадигму замкового быта средневековой Шотландии. Следование выявленной парадигме, «проживание» ее в реальной жизни в собственном замке позволило Скотту создать исторически точные картины замковой жизни. И в этом смысле он необыкновенно реалистичен. Вместе с тем, он создал образ средневекового барона-рыцаря, ставший архетипическим для последующей литературы.

---

[1]В России, например, тайные общества не были тайными по сути, поскольку их члены открыто высказывали свои мысли. Тем самым они противопоставляли себя старым условностям просветителей, которые в реальной жизни могли вести себя как самодуры, а за письменным столом становились образованнейшими людьми эпохи.

[2] Свое увлечение «готикой» он называл «тратой времени» (trifling) и «безделицей» (bagatelle), и иронически относился к такому же увлечению у других.

Список литературы

Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX вв. М., 2004.

Антонов С.А., Чамеев А.А. Анна Радклиф и ее роман «Итальянец» // Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня Кающихся, Облаченных в Черное. М., 2000. С. 378–379.

Бельский А.А. Английский роман 1800–1810-х годов: Учеб. пособие по спецкурсу для студ. филол. ф-та. Пермь, 1968.

Борисова Е.А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1997.

Веркрюйс Ж. Не только по вине Вольтера … // История продолжается. Изучение восемнадцатого века на пороге двадцать первого. М.; СПб., 2001. С.286–327.

Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1976.

Дайчес Д. Вальтер Скотт и его мир. М., 1987.

Долинин А.А. История одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.

Лотман Ю.М. Архаисты-просветители // Избранные статьи: в 3 т. М., 1993. Т.3. С.356–367.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький, 1960.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. / общ. ред. и послесл. Г.М.Тавризян. М., 1992.

Щеблыгина И.В. Пейзажный парк XVIII века и зарождение национальной традиции // Вестник МГУ. Сер.8. История. 2000. № 2. С.61–71.

Beers H.A. A History of English Romanticism in the Nineteenth Century. London, 1902.

Scott W. An Essay on Chivalry // Scott W. Miscellaneous Prose Works: in 7 vols. Paris, 1838. Vol.4. P.195–262.

Speaight R. Scott and the Biographers //Ariel. A Review of International English Literature. Ed. by A. Norman Jeffares. The University of Calgary, 1971. Vol. 2. # 3. P. 16–26.

Scott W. The Journal of Sir Walter Scott from the original manuscript at Abbortsford. In 2 vols. Edinburgh, 1890. Vol. I.

The Journal of Sir Walter Scott. Oxford, 1972.

А.Г.Разумовская (Псков)

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ИСТОЧНИК ПОЭТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ САДОВО-ПАРКОВОГО ОБЪЕКТА

Восприятие любого произведения, тем более – садово-паркового объекта, синтетического по своей природе, индивидуально. Человек, гуляя по парку, способен читать его как книгу, наслаждаясь открывающимися взору картинами, слуховыми и обонятельными впечатлениями, или извлекая наставление, духовную пользу. Для чуткого и внимательного зрителя, каким является поэт, непосредственные переживания всегда служат толчком к размышлениям о волнующих его вопросах.

Одним из самых ассоциативных является парк Павловска, рассчитанный на свободное, незапрограммированное восприятие. Не случайно столь многочисленны и разнообразны поэтические описания этого петербургского пригорода, чья ландшафтная организация оказывает сильное воздействие на чувства посетителей. Поэтому стихотворения В.Жуковского, М.Кузмина, А.Ахматовой, Г.Иванова, О.Мандельштама и многих других объединены повышенным эмоциональным зарядом. В них камерность переживаний соединяется с философским осмыслением жизни и смерти, любви и творчества.

«Великим творением знаменитого П.Гонзаго» и замечательным образцом пейзажного парка в мире назвал павловский парк В.Я.Курбатов, авторитетный специалист по истории садов, автор прославленных книг «Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы» (СПб., 1913), «Сады и парки» (Пг., 1916), а также «Детское село» (Л., 1925), «Стрельна и Ораниенбаум» (Л., 1925) и многих других. Самую сильную привязанность испытывал исследователь к Павловску, под обаянием которого была написана книга «Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель» (Издание общины Св.Евгении Красного креста. СПб., 1909), не раз впоследствии переиздававшаяся. Украшенная иллюстрациями А.П.Остроумовой-Лебедевой, книга вызывала высокую оценку знатоков и любителей Павловска. Так, художник Е.Лансере, благодаря в одном из писем А.П.Остроумову-Лебедеву за «чудную книжку Павловск», пишет: «И мне очень нравится текст – так просто, так красиво, с таким настроением написано!»[1].

Увлечение работами Курбатова испытывали многие, в том числе Б.Лившиц, выполнявший, по определению М.Гаспарова, роль «культурного полпреда бескультурного бурлюковского футуризма». Как выявил исследователь, интерпретация Лившицем Летнего сада, как и Петербурга в целом, инициирована чтением книги Курбатова о столице [Гаспаров 1997: 229-237]. Также, по нашему убеждению, на его работе о Павловске основывался поэт в своем одноименном стихотворении:

Во цвель прудов ползут откосы,
А в портики – аквамарин,
Иль плещется плащом курносый
Выпуклолобый паладин?..

О, как решительно и туго
Завязан каждый из узлов
В твоем саду, воитель круга
И дон-кишот прямых углов!

Еще уходит по ранжиру
Суконный бант на париках,
А ты стремишь свою порфиру
В сырую даль, в зеленый прах, -

© А.Г.Разумовская, 2009

Из Розового павильона,
Где слезы женские – вода,
Следить, сошла ли с небосклона
Твоя мальтийская звезда.

И царедворцы верят фавну,
Клевещущему в лоно звезд,
Что прадеду неравен правнук,
По гроб избравший белый крест
[Лившиц 1989: 81].

Как видим, парк воспринимается сквозь призму характера его первоначального владельца, императора Павла I. Исторически до 1788 г. в селе Павловском были размещены воинские подразделения с казармами и гауптвахтами, а черты идиллического поместья оно приобрело, когда Павел подарил село супруге Марии Федоровне. Но автор идет на временные сдвиги (это касается и того, что упоминаемый в стихотворении Розовый павильон был построен уже после смерти Павла, в 1811 г.), отстаивая свою точку зрения в размышлениях о судьбе России[2]. И здесь для него важным источником переосмысления парка становятся искусствоведческие труды В.Я.Курбатова.

Выдвижение на первый план визуальных впечатлений сближает стихотворение с курбатовским описанием парка. Сравним, например: «Долина Славянки от Каменного моста до конца парка, Краснодолинные пруды, пространство вокруг «Белой Березы» – все это ряд первоклассных пейзажей.

Новая Сильвия и местность вокруг храма «Любезному Супругу» это опять-таки примеры исключительно остроумных замыслов, особенно последняя по мрачному входу и дорожке, извивающейся в чаще и приводящей снова к тем же воротам.

Павловский парк во время прогулки, благодаря наслаждению, получаемому от самого парка, а не от памятников, в нем находящихся, не сравним ни с одним парком мира» [Курбатов 1909: 23]. Или: «Как ни прекрасно использована в декоративном отношении долина Славянки, все-таки задача архитектора-садовника там была менее трудной, чем в громадных участках парка, лежащих справа и слева долины, там, где местность совершенно ровная. Для достижения разнообразия пейзажа приходилось комбинировать расположение рощ, групп деревьев, просеки и пруды. Последние были использованы гениально, особенно, если принять во внимание, что устроены запрудою ничтожных ручьев» [Там же: 36]. И, наконец: «За Розовым павильоном и Константиновским дворцом расстилается обширная равнина. Посреди ея группа берез – “Белая Береза” и от них радиально расходятся аллеи. Между ними расположены многочисленные рощи, состоящие из хвойных и лиственных деревьев. Расположение рощ и отдельных деревьев так удачно придумано, что перспективы непрерывно сменяются, запас видов кажется неисчерпаемым и парк бесконечно большим. Наивысшее наслаждение можно получить, если обойти всю местность по полузапущенной извилистой дороге ”Константиновской Аллее”, начинающейся недалеко от двух изб - “матросских домиков” у Розового Павильона, обходящей извилинами вокруг Белой Березы и заканчивающейся у Константиновского Дворца. Прогулка по этой дороге во время заката доставляет неисчерпаемое наслаждение любителю пейзажа» [Там же: 39–40].

Как видим, Лившицем используются такие ключевые образы из книги Курбатова, как пруды, портики храмов, Розовый павильон, извивающиеся и замкнутые в кольцо дорожки (правда, деревья и рощи, способные, по мнению исследователя, дарить посетителю огромное наслаждение, у поэта определены метафорой «зеленый прах»). Таким образом, «проницательный» читатель стихотворения имеет дело с природным пейзажем Павловска, его репрезентацией в работах Курбатова и с описанием этой картины в тексте поэта. Лившиц не стремится к адекватной передаче образа реального паркового ансамбля, хотя саму концепцию, заложенную в нем, обозначает точно: «О, как решительно и туго / Завязан каждый из узлов / В твоем саду…». Вспомним, что В.Курбатов в оценке павловского паркового ансамбля отметил именно удивительную цельность стиля при постоянной смене картин.

Поэт предлагает специфическое описание парка – глазами статуи Павла I (работа И.П.Витали), которая оживает благодаря заложенной в ней скульптором скрытой динамике: «плещется плащом курносый / Выпуклолобый паладин», «А ты стремишь свою порфиру / В сырую даль, в зеленый прах…». Скульптурный и ландшафтный образы перетекают друг в друга, оттеняя «рисунок» мышления героя. Историческая персона, склонная к милитаризации, раскрывается у поэта в необычном пристрастии к мальтийству, в императоре подчеркивается безразличие к земному и устремленность к небесному, идеальному. Потому организующим образом в стихотворении выступает звезда. Выше уже цитировался отрывок из книги В.Курбатова, в котором автор обращает внимание на «радиально расходящиеся аллеи» на пространстве «за Розовым павильоном». Таких звездообразных в плане уголков немало в павловском парке – например, район Двенадцати дорожек в Старой Сильвии или район Большой звезды, включающий в себя Круглый зал, Долину Прудов и остров Любви. В интерпретации Б.Лившица Павел предстает преданным своей Звезде рыцарем («паладином») и в какой-то степени уподобляется языческому богу лесов и полей – Фавну, обладающему пророческим даром. Не случайно венчает стихотворение образ звездного неба, к которому обращена речь героя.

Пейзаж дворцового парка («Во цвель прудов ползут откосы, / А в портики – аквамарин») создан по законам живописной композиции, а не описательно, по законам смысловых связей. Опираясь на отмеченный Курбатовым эффект перспективы, возникающий благодаря затейливой разбивке парка, Лившиц передает иллюзию движения по местности с подъемами, террасами и спусками. Небо, вода, парковые павильоны – все как будто сдвинулось со своих привычных мест и наезжает друг на друга. Павел от дворцовых церемоний бежит к уединению «в сырую даль, в зеленый прах». Центральность его

фигуры подчеркнута колористически: пурпур мантии контрастирует с зеленью деревьев и «цвелью прудов». Мозаичность мелькающих перед его взором парковых декораций усилена цветовыми пятнами пастельных, нежных тонов – синевато-зеленого («аквамарин» неба) и розового. Упоминаемый в стихотворении Розовый павильон, по-видимому, важен автору именно своей цветовой нюансировкой. На таком фоне густой красный цвет плаща императора намекает на его трагическую судьбу. Динамизм передается и в строках «Еще уходит по ранжиру / Суконный бант на париках», которые рисуют метонимически «сдвинутую» картину удаляющихся после аудиенции императора придворных. Стремясь к передаче субъективных ощущений, Лившиц, по его признанию, шел на «деформацию смысловой и эмоциональной сторон слова» [Цит. по: Лившиц 1989: 566]. Он использовал «иррациональные» аналогии, в которых опускаются логические связи между словами, и реформировал синтаксис. Но, переводя свои визуальные впечатления с помощью приемов футуристической поэтики в словесный план, Лившиц извлекает ключевые образы картины из текста Курбатова.

Так поэтическое произведение вобрало в себя не только непосредственные впечатления от пейзажа, но и искусствоведческие наблюдения Курбатова, пробудившие воображение Лившица, благодаря чему возможности эстетического переживания реального парка увеличились.

---

[1] Письмо А.П.Остроумовой-Лебедевой от 11.10.1929 г. // РО РНБ.Ф.1015. № 685. Л.16.

[2] Стихотворение «Павловск», написанное в год начала Первой Мировой войны, включается в спор о путях развития России, показывая петровскую тему в ее историческом продолжении: «прадеду неравен правнук».

Список литературы

Гаспаров М. Петербургский цикл Б.Лившица. Поэтика загадки // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. Т. II. О стихах. С.229–237.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.

Курбатов В. Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1909.

М.А.Козырева (Казань)

АРХИТЕКТУРА В СТРУКТУРЕ РОМАНОВ Г.К.ЧЕСТЕРТОНА

При изучении взаимодействий различных видов искусств и литературы архитектура, как правило, оказывается на втором плане по сравнению с живописью и музыкой. В последнее время она становится предметом обсуждения чаще всего в контексте исследования «образа города», «текста города» в литературном произведении, и т.д. При этом надо отметить, что функционирование архитектуры как вида искусства в структуре литературного произведения может быть весьма разнообразным и представлять интерес для исследователей не только как элемент формирования образа города. Сама природа этого вида искусства сложна. Кроме прагматической составляющей, которая гораздо значительнее, чем в любом другом виде искусства, она, безусловно, выполняет и эстетическую функцию (что, собственно, и делает ее искусством), неся в себе черты эпохи, является документом истории. Как отмечает З.Гидион, « Архитектура самым тесным образом связана со всей жизнью данной эпохи…Мы узнаем по зданиям и сооружениям характер эпохи так же легко, как почерк друга даже при умышленном его изменении. Архитектура дает безошибочное представление о том, что действительно происходило в определенный период» [Багно 1986: 167]. Соответственно она может свидетельствовать об интересе той или иной эпохи к предшествующим стилевым течениям (например, классицизм и античность), выражать определенную философскую концепцию (религиозная идея в храмовых сооружениях, воплощающая картину мира; идеологическая подоплека архитектуры государственных зданий). Архитектурные сооружения так или иначе служат организации окружающего их пространства. Здесь непосредственно смыкаются изначально практическая и эстетическая функция этого вида искусства (например, расположение замка и храма на возвышенности – в первом случае основной является прагматическая составляющая – сделать жилище безопасным, во втором сильна также и идеологическая компонента – приблизить здание к небу). Особую роль играют законы гармонии: то сооружение крепко, в котором учтены математические законы пропорции. Если писатель использует архитектурную деталь в своем творчестве, он, соответственно, осознанно или нет, включает все эти уровни в текст произведения. (Примером осознанного многопланового интертекстуального включения архитектуры в литературный текст является роман В.Гюго «Собор Парижской Богоматери»). Можно предположить, что архитектура, как и музыка и живопись, может влиять на творческую манеру писателя, подсказывать те или иные художественные приемы, особенно если речь идет о построении пространства. В таком случае можно говорить не только о необходимости изучения «архитектурной темы в поэзии» [Багно 1986: 156] или функции описаний архитектуры в литературном произведении, а именно о непосредственном взаимодействии этих , столь непохожих, видов искусств.

В данном докладе мы рассмотрим особенности взаимодействия архитектуры и литературы на примере нескольких романов Г.К.Честертона, «Человек, который был Четвергом» (1908), «Жив Человек» (1912), «Возвращение Дон Кихота»(1927).

Г.К.Честертон – по типу творчества писатель-романтик; однако художественные приемы он заимствовал из самых различный методов, что в принципе типично для литературы начала XX в., а в случае Г.К.Честертона это было во многом спровоцировано и его журналистской практикой. Будучи по образованию художником, он также широко использовал приемы изобразительных искусств в своих литера-

© М.А.Козырева, 2009

турных произведениях. Несмотря на романтическое начало, лежащее в основе его творчества, он был, преимущественно, поэтом города. «Люди, обычно считают, что сельская местность более поэтична. Это не так. Город моментально поразил бы вас, как что-то гораздо более поэтическое, если бы вы только хоть что-нибудь о нем узнали. Если бы мы относились к следам человека с тем же живым воображением, с которым мы относимся к следам животных и птиц, мы конечно же обнаружили бы, что не только улица, но каждый ее дюйм гораздо более романтичны, чем лесная полянка» (перевод мой – М.К.) [Chesterton 1906: vii-viii]. Романтическая оппозиция город-цивилизация/природа-естество отсутствует в его произведениях, более того, нередко он уподобляет свои пейзажи архитектурным сооружениям: «Ярко-фиолетовое закатное небо становилось красновато-серебряным вокруг темных краев горного амфитеатра; и рядом, отделяя нас от лощины, лежавшей внизу, гордо вздымался ввысь из самых недр земли крутой одинокий утес, называемый у нас Зеленым пальцем. Игла эта, вероятно вулканического происхождения, странного серого цвета, точно Вавилонская башня, испещренная какими-то черточками, похожими на непонятные иероглифы» (курсив мой. – М.К.) [Честертон 1992, 2: 121]

Поскольку действие большинства романов писателя происходит в основном в городе, здания и их интерьеры становятся необходимой деталью. Особое внимание Честертона привлекают крыши домов. «На закатной окраине Лондона раскинулось предместье, багряное и бесформенное, словно облако не закате. Причудливые силуэты домов, сложенных из красного кирпича, темнели на фоне неба, и в самом расположении их было что-то дикое, ибо они воплощали мечтания предприимчивого строителя, не чуждавшегося искусств, хотя и путавшего елизаветинский стиль со стилем королевы Анны, как, впрочем, и самих королев…Причудливые красные дома… сказочные крыши чернели на зареве заката.» [Честертон 1992, 1: 215].

Основные события романа «Жив-человек» вообще происходит на крышах. «Позже, когда туман несколько поднялся, я разглядел, что мы шагали вверх восходящими полукругами, ибо дом, на крыше которого мы находились, состоял из нескольких лежащих один на другом неровных кубических выступов, спускающихся, подобно ступеням гигантской лестницы, к самой земле. Такие дома нередко встречаются в эксцентрическом зодчестве Лондона» [Честертон 1992, 2: 99]. Приведенные описания поразительно напоминают изображение зданий в средневековой живописи, особенно фрески Джотто, искусство которого Честертон высоко ценил. Так в художественном методе писателя тесно переплетаются стратегии различных видов искусств, помогая создать образ чудесного, скрытого в повседневном – ведь описываемые здания – это обычные дома лондонских предместий, увиденные с неожиданной точки зрения и при необычном освещении.

Иногда известное здание представляется героям романов в неожиданном ракурсе – как правило, в минуты духовного перелома, открытия. Такую функцию выполняет описание Лейстер-сквер и собора Св.Павла в романе «Человек, который был Четвергом»: « …Выйдя из узкого переулка, они увидели залитый утренним солнцем Лейстер-сквер. Едва ли мы когда-нибудь узнаем, почему эта площадь кажется такой чужой, не английской. Едва ли мы узнаем, чужеземный ли ее вид привлек к ней чужеземцев, или чужеземцы придали ей чужеземный вид… И сама площадь, и позолоченные солнцем деревья. И памятник, и восточный облик Альгамбры казались подобием французского или испанского города. Сходство это усилило иллюзию, которую Сайм испытал не раз, пока длились его приключения, – ему показалось, что он попал в неведомый мир» [Честертон 1992, 1: 178] То, что привычное начинает казаться герою-поэту необычным знаменует его проникновение не в иллюзорную, а истинную суть вещей. «…Лондонские сумерки стали очень странными, зеленоватыми, словно ты двигался в глубинах моря. Угрюмый закат за темным куполом собора отливал зловещими тонами – болезненно-зеленым, мертвенно-лиловым, тусклобронзовым, достаточно яркими все же, чтобы оттенить белизну снега. Над невеселым закатом вставала черная глыба, а на самом ее верху, словно на альпийской вершине, сверкало белое пятно. Снег падал как попало, но расположился так, что закрыл ровно половину купола, высветив чистым серебром и огромный шар, и крест наверху… Небеса темнели, но светлая вершины земли еще сверкала, и это показалось ему знамением веры и отваги человека, быть может, бесы захватили небо, но распятие им не далось» [Честертон 1992, 2: 193]. Подмеченный однажды острым глазом художника вид купола собора Св.Павла, покрытого снегом, становится символическим воплощением религиозного восторга героя.

Если говорить об архитектурных стилях, то безусловным и абсолютным предпочтением Г.К.Честертона являлась готика. Ей посвящал он эссе, в этом стиле он «выстраивал» вымышленные здания в романах, ее принципам следовал в организации художественного пространства. Некоторые исследователи творчества писателя полагают, что он пришел к этому через увлечение искусством прерафаэлитов, но ряд эссе опровергают эту гипотезу [Chesterton 1999]. В первую очередь Г.К.Честертона привлекала устремленность готики к небу, ее вертикальная составляющая. Именно в этом он видел возможность не только приблизиться к Богу, выразить устремленность к нему, но и способность средневекового человека смотреть с высоты на землю и благодаря этой позиции по-новому видеть мир дольний. Соприкосовение героев «Возвращения Дон Кихота» с готикой обычно сопровождает момент духовного прозрения, проникновение в истину. «Оттого я и люблю готику. Там все линии стремятся ввысь и указывают на небо» [8] «Если вы смотрели из-под арки, – сказал Херн, – пейзаж был прекрасным, как потерянный рай. Дело в том, что он отделен, очерчен, словно картина в рамке. Вы отрезаны от него, и вам дозволяют на него взглянуть. Поймите, мир – окно, а не пустая бесконечность, окно в стене бесконечного бытия. Сейчас мое окно – со

мной. Надевая капюшон, я говорю себе: такой мир видел и любил Франциск Ассизский. Отверстие капюшона – готическое окно» [Честертон 1992, 3: 73]

При этом готика, разрушенная или неправильно понятая и искаженная современным миром, свидетельствует о заблуждениях героев, недостаточности духовности. «…Собственно, это был большой кусок, отвалившийся от готических ворот старого аббатства и водруженный на более современный пьедестал. Быть может, лет сто тому назад кто-то в порыве романтизма подумал, что должное количество мха и лунного света обратят все это со временем в вальтерскоттовский вид. При ближайшем рассмотрении (которого он еще не дождался) в обломке можно было угадать довольно гнусное чудище, глядящее вверх выпученными глазами. Вероятно, это был умирающий дракон, а над ним торчали какие-то столбики, по-видимому, человеческие ноги» [Честертон 1992, 3: 22] Легкая ирония автора делает эти руины зрелищем не столько жалким, сколь комическим.

Картина готических зданий в романе «Жив-человек» позволяет писателю отразить идею вертикальной бесконечности, познание которой необходимо героям для определения своего места в мироздании: «Местность вокруг колледжа – ровная, и все же не производит впечатление равнины на человека, стоящего посреди этих зданий. В этой гладкой болотистой местности там и сям разбросаны блуждающие озера и стоячие реки. По этой причине, если можно так выразиться, схема горизонтальных линий переходит в схему вертикальных. Всюду, где вода, высота высоких зданий удваивается… В блестящей незыблемой поверхности вод виснут дома вверх ногами… Каждый участок воды служит не только окном, но и небом. Земля разверзается под стопами людей бездонными перспективами …» [Честертон 1992, 2: 76] «Брэкспирский колледж – одно из тех немногих зданий, которые несут на себе подлинные следы готической орнаментировки. Как раз под тем балконом, где стоял ректор Имс, была расположена висячая арка, испещренная грубыми изображениями серых зверей-демонов, заросшая мхом и омытая дождем… Белесоватое утро осветило перед ним(так же, как и под ним) тот мир вертикальной бесконечности, о котором было упомянуто выше, при описании озер вокруг Брэкспира. Опустив глаза и увидев повисшие в прудах щипцы и печные трубы, они оба, и Смит и профессор, почувствовали себя одинокими в беспредельном пространстве» [Честретон 1992, 2: 81]. Готика для Г.К.Честертона не столько определенный архитектурный стиль, сколько воплощение универсальной идеи Бога, сотворенная человеческими руками модель мироздания. Вертикаль, доминирующая и при этом вступающая в конфликт с горизонталью в готических постройках, используется писателем при создании художественного пространства для того, чтобы подчеркнуть момент истины, кульминацию конфликта. Взгляд его протагонистов устремлен к небу, а те из них, кто уже осознал необходимость общения с небом, предпочитают просто жить на крышах, как это делает Иносент Смит («Жив-человек»).

Список литературы

Багно В.Е. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX – начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство: сб. исслед. и мат. Л.: Наука, 1986. С. 156–188.

Честертон Г.К. Возвращение Дон Кихота // Честертон Г.К. Избранные произведения: в 3 т. М.: Худ.лит., 1992. Т.3. С. 7–124.

Честертон Г.К. Жив-человек // Честертон Г.К. Избранные произведения: в 3 т. М.: Худ. лит., 1992. Т.2. С.7–144.

Честертон Г.К. Человек, который был Четвергом // Честертон Г.К. Избранные произведения: в 3 т. М.: Худ. лит., 1992. Т.1. С.145–260.

Chesterton G.K. Foreword to: Giotto: The Legend of St. Francis // The Cesterton Review. Vol.XXV, No.4, 1999. P. 427–435.

Chesterton G.K. Introduction // Lang E.M. Literary London. L., 1906. P. vii–xiii.

Ю.С.Текутова (Тамбов)

СЛОВО И МУЗЫКА В ЛИРИКЕ Р.БРАУНИНГА

В современной художественной культуре наблюдается активный процесс синкретизации искусств. Этим обусловлена актуальность исследования межвидовых культурных коммуникаций, в частности, взаимодействий музыки и поэзии.

Многоаспектному изучению данной проблематики посвящены философские, лингвистические и литературоведческие исследования разных лет (Н.Арутюнова, Р.Барт, М.Бахтин, А.Васина-Гроссман, А.Веселовский, Ю.Кристева, З.Минц и др.). Однако и сегодня сохраняется потребность в ее диахроническом и синхроническом изучении, в выявлении закономерностей функционирования «музыкального текста» в искусстве слова.

Несмотря на то, что феномен лиризации искусства особенно характерен для XX и XXI вв., его истоки следует искать в предшествующих эпохах. С этой точки зрения исследование «музыкальных» стихотворений английского поэта Роберта Браунинга (1812–1889) представляется закономерным, так как позволяет уточнить функции «музыкальных» интертекстем, в частности, цитат и аллюзий в структуре поэтического произведения.

Анализ стихотворений Р.Браунинга позволил выделить несколько типов интертекстем интерэстетического характера и сделать вывод о широком использовании автором таких приемов, как «цитирование» музыкального текста и включение «цитаты» в систему художественного целого через сеть ассоциаций лингвистического и нелингвистического характера (прямое, косвенное, образное цитирование), а также аллюзий, представленных именами собственными и специальной лексикой. При исследовании также были выделены типы межтекстовых отношений (собственно интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность) и функции ци-

© Ю.С.Текутова, 2009

тат (знак цитируемого произведения, знак творчества данного автора в целом или какой-то значительной его части, знак цитируемой культуры), характерных для произведений поэта.

В результате были выделены следующие типы интертекстуальных взаимодействий, характерных для поэзии Роберта Браунинга. Цитирование: прямое цитирование, косвенное цитирование, образное цитирование. Аллюзии: аллюзии, представленные именами собственными (относящиеся к искусству итальянского Возрождения); аллюзии, представленные терминами (музыкальные).

Прямое внесение нотной записи в текст (прямое цитирование) мы встречаем в «Parleyings with Charles Avision» (1887) [Browning 1908]. Интересно, что слова легко ложатся на мелодию, причем слом размера (текст стихотворения построен на метрической схеме пятистопного ямба) активизирует восприятие текста, а синтактико-ритмические особенности, ретроспективно ассоциируясь со словом «march» и, следовательно, одним из главных образов стихотворения, подготавливают восприятие партитуры, как бы эксплицируя ее словесно [См. об этом: Клименко 1967]. Написанная в до мажоре, о чем в самом тексте говорит поэт, мелодия ассоциируется с «мажорным» настроем песни, который создается и на уровне семантики, и на уровне синтаксиса (специфическая «торжественная» лексика «quelled, ply, braved», превосходные степени, восклицательные предложения, параллельные конструкции).

Использование словесного обозначения нотной записи (косвенное цитирование) в «Abt Vogler» (1864) интересно тем, что заключительная строфа выступает как «косвенная музыкальная цитата»:

Give me the keys. I feel for the common chord again,
Sliding by semitones, till I sink to the minor,-yes,
And I blunt it into a ninth, and I stand on alien ground.
Surveying while the heights I rolled from into the deep;
Which, hark, I have dared and done, for my resting place is found,
The C Major of this life: so now I will try to sleep… [Browning 1908: 102]

Поэт дает описание (и очень точное) мелодии, но тут же переводит его в другой, символический план. И достигается это за счет метафоризации, нашедшей свою доминанту в «The C Major of this life», синонимичного «resting place». Фактически, косвенная цитата повторяет ход мысли поэта в стихотворении. Но делает это динамично и выразительно.

Примеры образного цитирования, когда музыкальная мелодия передается через систему образов представлены в произведении «Master Hugues of Saxe - Gotha». Строфы XII–XVIII описывают фугу, вернее, впечатление от восприятия опуса мастера Hugues'a.

XII
First you deliver your phrase
- Nothing propound, that I see,
Fit in itself for much blame or much praise-
Answered no less, where no answer needs be:
Off start the Two on their ways.
XIII
Straight must a Third interpose,
Volunteer needlessly help;
In strikes a Forth, a Fifth thrusts in his nose,
So the cry's open, the kennel's a-yelp,
Argument's not to be close.
XIV
One dissertates, hi is candid,
Two must discept,-has distinguished;
Three helps the couple, if ever yet man did;
Four protests; Five makes a dart at the thing wished;
Back to one, goes the case bandied.…
XVIII
Est fuga, volvitur rota.
On we drift: where looms the dim port?
One, Two, Three, Four, Five, contribute their quota;
Something is gained, if one caught but the import-
Show it us, Hugues of Saxe-Gotha! [Browning 1908: 98]

Текст построен таким образом, что описанные пять голосов фуги появляются в каждой станзе, причем каждому отведена строка (1, 2, 5-более короткие, 3, 4-более длинные), в синтаксическом отношении завершенная. Система рифм ABABA, четко соблюдаемая в каждой строфе, усиливает упорядоченность, присущую фуге. Каждая строфа, в которой появляются «голоса» фуги, основана на принципе параллелизма; регулярность однородных членов довершает ритмическое своеобразие текста [см. об этом: Клименко 1967].

У Браунинга встречаются аллюзии, представленные именами собственными, относящиеся к итальянскому искусству эпохи Возрождения (в частности имена великих итальянских художников) в «Andrea del Sarto» (1855) .

Leonard, Rafael, Agnolo, and me
To cover – the three first without a wife…» [Browning 1908: 88]

Аллюзии, представленные терминами (музыкальными терминами) можно увидеть в «A Toccata of Gluppies » (1847).

VII
What? Those lesser thirds so plaintive, sixth diminished, sigh on sigh,
Told them something? Those suspensions, those solutions- «Must we die?
Those commiserating seventh-«Life might last! We can but try!»
…..
Hark, the dominant's persistence till it must be answered too!
IX
So, an octave struck the answer… [Browning 1908: 93]

Эффект прогрессии «lesser thirds - diminished sixth» мрачен, минорен, а «commiserating seventh» снимают, разрешают напряжение, которое затем усиливается и разрешается трагедией в «the dominant's persistence», «an octave struck the answer». Интерпретация данного отрывка позволяет сделать вывод об опосредованном музыкальном влиянии на

семантику стиха через знание законов музыкального искусства.

Таким образом, интертекстуальные взаимодействия могут проявляться не только на вербальном уровне (между вербальными текстами), но и между структурами вербального и невербального уровня, в данном случае, между музыкальными и поэтическими текстами.

Список литературы

Браунинг Р. Стихотворения. М.: Худ. лит., 1981.

Клименко Е. Творчество Роберта Браунинга. Л.: ЛГУ, 1967.

Browning R. The poetical works. N.Y.Hurst, 1908.

Browning R. Selections from Browning. Boston-N.Y.-Chicago-Lnd.Ginn., 1906.

Diakonova N. Three centuries of English poetry, L., Prosveschenye, 1967.

Leech G. A Linguistic Guide to English Poetry, Longman, London, 1969.

С.С.Фалалеева (Екатеринбург)

МУЗЫКА В РОМАНАХ О.ХАКСЛИ 1920-Х ГГ.

В романах Олдоса Хаксли музыка играла значительную роль, особенно в творчестве 1920-х гг. Сам знаток и ценитель классического искусства, писатель видел в поворотах, извивах, столкновении и развитии музыкальных тем метафору человеческого бытия, а порой – отблеск чего-то трансцендентного по отношению к этому бытию, магическим образом в него включенного. «Наиболее совершенная постановка великих метафизических проблем и их наиболее совершенные человеческие решения – в искусстве и особенно, как мне кажется, в музыке, – пишет Хаксли в 1930 г. – “Missa Solemnis”, если это Бетховен, или же «Искусство фуги» Баха всегда потрясали меня как самые выдающиеся и самые законченные метафизические произведения из когда-либо созданных» [Letters of Aldous Huxley 1969: 324–325]. Писатель широко использует музыкальные мотивы в своем творчестве. Одним из первых в мировом литературоведении на это обращает внимание Дж.Мекьер, утверждая, в частности, контрапункт в качестве специфической «структурной техники», лежащей в основе романов Хаксли и являющейся наиболее адекватным способом передачи его взгляда на гармоничное и дисгармоничное существование. Исследуя роман «Контрапункт» (“Point Counter Point”, 1927), Н.Я.Дьяконова вслед за Дж.Мекьером приходит к выводу о контрапунктической композиции произведения, отмечая, что она «обусловлена противопоставлением характеров и точек зрения… Он (Хаксли. – С.Ф.) выдвигает на первый план нескольких персонажей и сосредотачивается на разности их натур, представляющих разные варианты внутреннего неблагополучия… одинаково солипсических мировосприятий» [Дьяконова 2001: 123]. Дж.Вудкок, рассматривая темы и их варьирование в романе, делает заключение, что они «восходят к общей структуре романа, которую можно обозначить как … музыкальную форму» [Woodcock 1972: 156]. При этом литературоведы (К.Фернс, Дж.Халл и др.) неоднократно подчеркивали присутствие в произведениях Хаксли мотивов, так или иначе связанных с музыкой.

Персонажи романов Хаксли подобны инструментам оркестра, исполняющего бессмысленную, ассонансную пьесу, ибо партитура утрачена и нет дирижера. В постницшеанском мире без Бога герои Хаксли – эгоцентрики и эксцентрики – ведут лишенное экзистенциального смысла, хаотическое существование. Каждый из них – это своя собственная вселенная, центр личного мироздания. Предельный субъективизм героев Хаксли определяет их самосознание и видение действительности. Они подобны карлику Геркулесу Лапиту, герою первого романа Хаксли «Желтый Кром» (“Crome Yellow”, 1921), уверившему себя в том, что именно карлики, а не люди нормального роста, являются эталоном человечности. Его идея создать «мир карликов» и гротескное преобразование своего жизненного пространства под стать малому росту (карлица-супруга, карлики-слуги, миниатюрная мебель в замке Кром, маленькая карета, запряженная пони, декоративные деревья в саду и т.д.) выступают ярким символом тех искаженных образов мира, которые формируют вокруг себя (и под стать себе) герои романов Хаксли 1920-х гг. Они не способны вырваться за пределы собственных эго-представлений и обречены на взаимное непонимание и отчуждение. Метафорическим воплощением такого существования выступает в «Контрапункте» фантазия на тему b-molll’ной сюиты Баха: «Вам кажется, что вы нашли истину; скрипки возвещают ее, чистую, ясную, четкую… Но она ускользает от вас, и вот уже новый облик ее в звуках виолончелей… Каждая часть живет своей особой жизнью: они соприкасаются на мгновение в гармонии; она кажется конечной и совершенной, но потом распадается снова. Каждая часть одинока, отдельна, одна. «Я есмь я, – говорит скрипка, – мир движется вокруг меня». «Вокруг меня», – поет виолончель. «Вокруг меня», – твердит флейта. И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных» [Huxley 1971: 29; пер. по: Хаксли 2002: 56]. По верному замечанию Дж.Мекьера, «в человеческой фуге, сознает Хаксли, существуют миллионы инструментов и каждый член человеческого оркестра пытается утвердить себя и свой личный мир как cantus firmus или главную мелодию вселенной лишь множеством звука. Вместо того, чтобы стараться объединиться, каждый благодаря своему выбору остается отдельным и одиноким» [Meckier 1969: 16].

Стремясь утвердить личный строй мира, персонажи романов ведут нескончаемые беседы, дискутируют на самые различные темы относительно жизни человека и общества. Фактически, за каждым героем стоит та или иная идея, и он в большей или меньшей степени является идеологом. Так, в романе «Шутовской хоровод» (“Antic Hay”, 1923) Меркаптан обосновывает принципы «цивилизованной» жизни как золотой середины «между вонью и стерильностью», Гамбрил-старший разрабатывает тео-

© С.С.Фалалеева, 2009

рию пропорций как принципов гармонизации жизни по законам искусства; в «Контрапункте» Джон Бидлейк утверждает чувственное наслаждение едой, женщинами, различными увеселениями как смысл бытия; Марк Рэмпион проповедует «естественного» человека, заявляя: «Христиане… уговаривают человека выбросить половину самого себя в мусорный ящик. А потом приходят ученые и дельцы и говорят нам, что мы должны выбросить еще половину из того, что оставили христиане. Но я не хочу быть на три четверти мертвым: я предпочитаю быть живым, целиком живым» [Huxley 1971: 123; пер. по: Хаксли 2002: 164]. Каждый является носителем субъективно ограниченной «правды» и не способен выйти за пределы восприятия и понимания, очерченные собственным эго. При этом абсолютная Истина в мире Хаксли не задана – смысложизенные ориентиры утрачены. Но поскольку нет эталона, позволяющего отличить истинное от ложного, добро от зла, то эти понятия предстают бессмысленными. Таким образом, все «правды» в романах Хаксли оказываются равноправными по отношению друг к другу. Смешиваясь, сталкиваясь между собой, они и образуют эффект оркестра. В этой связи, при наличии множества самостоятельных «голосов» в художественном мире Хаксли 1920-х гг., его произведения можно рассматривать через призму теории полифонии М.М.Бахтина. При внешней разобщенности, отчужденности персональные «правды» внутри каждого романа связаны между собой; эта связь – подлинно «м е ж д у р а з н ы м и с о з н а н и я м и, то есть их взаимодействие и взаимозависимость» [Бахтин 1979: 43].

Эффект полифонии достигается Хаксли созданием целой системы «одинаково правых и одинаково неправых» «голосов», писатель стремится максимально объективно противопоставить «сознанию героя… мир равноправных с ним сознаний» [Бахтин 1979: 57–58] в которой даже авторское видение мира редуцировано до взгляда одного из героев. Более того, позиции «автобиографических» персонажей Дениса Стоуна, Теодора Гамбрила, Фрэнсиса Челифера, Филипа Куорлза не заслоняют собой «многоголосицу» других персонажей, а наоборот, как бы испытывают на себе их влияние. Более того, автор намеренно стремится дистанцироваться от этих героев, открывая возможности для их критики, и самокритики в том числе.

Теория полифонии М.М.Бахтина связывает художественные приемы «многоголосья» и контрапункта, поскольку последний как раз представляет собой «разные голоса, поющие различно на одну тему» [Бахтин 1979: 51]. В.С.Рабинович отмечает, что «наиболее часто к достижению эффекта контрапункта Хаксли обращается в 1920-е годы: в это время «контрапунктовое» построение является одной из важнейших структурообразующих особенностей его романов» [Рабинович 2001: 136]. «Автобиографический» герой Куорлз, собирая материал для нового романа, делает такие заметки в своей записной книжке: «Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. (…) Только чередовать темы. Романист создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. …Романист может присвоить себе божественную привилегию творить и созерцать события романа в их различных аспектах: эмоциональном, религиозном, научном, философском…» [Huxley 1971: 298; пер. по: Хаксли 2002: 366]. Характеризуя контрапунктическую структуру романов писателя, Дж.Мекьер приходит к следующему выводу: «Каждый герой у Хаксли… последовательно склоняет каждую тему в соответствии со своей собственной искаженностью… Когда группа героев-эксцентриков у Хаксли обсуждает какой-то вопрос, развивается серия вариаций, поскольку каждый из эксцентриков «изгибает» тему так, чтобы она соответствовала ему» [Meckier 1969: 42]. Вот почему, замечает исследователь, «это … изображает их фрагментированное существование, пока не наводит также на мысль, что они являются частями обретенного целого» [Meckier 1969: 41].

Так, например, в «Желтом Кроме» вариацией идеализированных мечтаний Дениса о жизни по законам красоты, истины и добра (разумно обоснованным), служит теория Скоугана о Рационалистическом государстве. Картина будущего, где производится селекция людей, программирование их эмоций и инстинктов, жутка Денису, но, по сути, в основе ее лежит то же представление о противостоянии рационального и иррационального начал. Мистер Кардан, герой романа «Эти бесплодные листья» (“Those Barren Leaves”, 1925), женится из благих побуждений на слабоумной девушке, но впоследствии не препятствует ее гибели, подсознательно допуская ее. Эта ситуация отсылает к более раннему спору Кардана с мистером Калами о закрытом характере понятий добра и зла для сознания человека. В «Контрапункте» Марк Рэмпион, идеолог «естественного» человека, в котором разум и инстинкт уравновешивают друг друга, терпит крах, называя себя «извращенным проповедником», а наиболее извращенный из героев романа, «демонический» Спэндрелл, участвует в убийстве фашистского лидера, совершая – относительно – благое дело, и переживает духовное прозрение перед смертью в финале произведения.

Таким образом, «правды» героев Хаксли обнаруживают внутренние противоречия и, будучи неслиянными, соприкасаются друг с другом (но не сливаются окончательно). Полифонизм романов Хаксли, организуемый контрапунктом, идейно и композиционно подчеркивает это противоречивое множество, постоянно стремящееся к единству и не способное целиком достичь его. Сам Хаксли признает и чисто техническую невозможность создать в литературном произведении эффект контрапункта: «Мы можем созерцать одновременно несколько вещей и мы можем слышать одновременно несколько вещей. Но, к несчастью, мы не можем прочитывать одновременно несколько вещей. Действительно, любая хорошая метафора – это смесь составляющих… гармонизованных в единое выразительное целое. Но… в литературе нет эквивалента непрерывному контрапункту или пространственному единству различных элементов, соединенных так,

чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое» [Цит. по: Рабинович 2001: 136].

По мысли Хаксли, только в музыке гармоничное единство противоположностей становится возможным и реальным, а потому именно этот вид искусства был для писателя выражением идеальной единой сущности бытия. Такое восприятие музыкальных произведений, и особенно духовных сочинений Баха, Бетховена, Моцарта – как исполненных «странного качества звука – глубины и религиозной страсти» [Letters of Aldous Huxley 1969: 375] – Хаксли проносит через всю свою жизнь.

В резкой же, хаотической реальности романов 1920-х гг. музыка становится неким намеком на путь разрешения дисгармоничности существования. Так, в «Шутовском хороводе» разочарованный скептик Теодор Гамбрил слушает квинтет g-minor Моцарта и допускает, что здесь может быть обретен Бог: «Благословенны чистые сердцем, потому что они увидят Бога. (…) Инструменты сходятся и расходятся вновь. Длинные серебряные нити повисают в воздухе над журчащими водами… Фонтаны звучат архитектурой стройных столпов… и с каждым падением (воды. – С.Ф.) выше взлетают струи, и к последнему падению горная колонна поднимается в солнечном свете, и музыка переходит из воды в радугу. Благословенны чистые сердцем, потому что… они увидят Бога… другими глазами» [Huxley 1980: 148–149]. Однако если Гамбрил не в состоянии преодолеть свой агностицизм, и для него «прорыв» к высшему остается только временным фактом, то Морис Спэндрелл в «Контрапункте» переживает духовное преображение под воздействием Бетховена. В художественном мире Хаксли 1920-х гг. это единственный случай такого рода. Герой-идеолог зла, ищущий Бога на дне «помоек» собственной души и в хаосе внешнего мира, отстаивает невыразимую реальность Абсолюта: «Музыка… существует… даже если вы лично не музыкальны. Вам приходится признавать существование ее как некоторой абсолютной реальности, хотя бы вы сами были неспособны воспринимать ее…» [Huxley 1971: 425–426; пер. по: Хаксли 2002: 512]. Жизнь и смерть Спэндрелла предстают действительно punctum contra punctum: духовно мертвый при жизни, он переходит в смерть обновленным.

Совершенная гармония противоположностей звучащего в финале квартета Бетховена составляет контрапунктическую пару раздельному целому allegro сюиты Баха, открывающей роман: «Это была бесстрастная музыка, прозрачная и чистая… Водная гладь над водной гладью, покой, проходящий над покоем, – совершенная гармония бесчисленных необъятных равнин… контрапункт безоблачных ясностей. (…) Красота была неземной, ясность духа была миром Господним» [Huxley 1971: 431; пер. по: Хаксли 2002: 518–519]. Таким образом, Бах вводит закон музыкального перехода тональностей как способ организации мира произведения; музыка Бетховена выступает концентрированным выражением единства противоположностей.

И в то же время беспощадные реалии произведений Хаксли 1920-х гг. демонстрирует невозможность осуществления абсолютного единства в данном мире. Гармония, воплощенная в музыке, суть над-человеческая – человек же в силу своей природы не способен преодолеть ограничения, налагаемые на него индивидуальностью (не случайно Рэмпион замечает, что Спэндрелл отказывается уже быть человеком). И хотя музыка способна на время раздвинуть порог персонального восприятия до сопричастности вечности и указать путь к разрешению дисгармонии жизни, продолжаться бесконечно это не может. В этой связи в романах Хаксли распространен мотив прерывания музыки проявлениями вещного, предметного мира: заканчиваются ограниченные временем концерты, скрежетом иглы патефона по диску сменяется божественная мелодия, для Спэндрелла прослушивание Бетховена прерывается приходом убийц… Истина, выраженная в музыке, у Хаксли эфемерна, призрачна, и ее статус может быть определен только вопросительно: «Это иллюзия или откровение глубочайшей истины? Кто знает?» [Huxley 1971: 30; пер. по: Хаксли 2002: 57].

Список литературы

Huxley A. Antic Hay. Lonfon; Sydney; New York, 1980.

Huxley A. Point Counter Point. Harmondsworth, 1971.

Letters of Aldous Huxley. L.,1969.

Meckier J. Aldous Huxley: Satire and Structure. L.,1969.

Woodcock G. Dawn and the darkest Hour: a Study of Aldous Huxley. L., 1972.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Дьяконова Н.Я. Музыка в романе Олдоса Хаксли // Дьяконова Н.Я. Из истории английской литературы. СПб., 2001.

Рабинович В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001.

Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М., 2002.

В.В.Стоянов (Ставрополь)

ТВОРЧЕСТВО В.С.ВЫСОЦКОГО КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Зарождение искусства как одной из форм духовной деятельности человека связано с культовой стороной жизни, а следовательно, и с набором синкретических жанров, играющих немаловажную, а зачастую и главенствующую роль в ритуальных действах. Одним из таких жанров были ритуальные песнопения, включающие в себя некую мелодию (исполняемую голосом, возможно, хором голосов или на примитивных музыкальных инструментах), иногда текст или же просто набор звуков, выполняющий сакральную функцию. Нередко песнопения сопровождались определенными телодвижениями (шаманские танцы и т.п.).

По отношению к современному искусству термин «синкретизм» все чаще заменяется термином «синтез искусств».

© В.В.Стоянов, 2009

Синтез искусств – это органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств.

Во второй половине XX в. одним из самых ярких явлений, представляющих собой синтез искусств, стала так называемая «авторская песня».

Авторская песня, возникшая как альтернатива «советской массовой песне», создавалась людьми, сочетающими в себе таланты поэтов, композиторов и исполнителей.

«Авторская песня в комплексном смысле – это многогранное социокультурное явление, в известной мере – общественное движение 50–90-х годов XX века».

Серьезное теоретическое обоснование получила синтетическая природа авторской песни. В.А.Зайцевым было предложено емкое обобщение многих наблюдений над эстетической спецификой бардовской поэзии, являющей «взаимодействие, синтез разных видов искусств на основе словесного искусства, поэзии. Это – звучащее песенное слово, звучащая, как правило, в исполнении самих ее создателей поэзия, опирающаяся на давнюю историко-литературную традицию» [Зайцев 2005: 37]. Вектор исследований в этой области предельно точно обозначен В.И.Новиковым: «Рассмотрение авторской песни как сугубо литературного явления, как факта русской поэзии XX века» [Новиков 1997]. Разумеется, несомненная обоснованность литературоведческого подхода к данному предмету никоим образом не исключает важности уже начинающих появляться музыковедческих, театроведческих, лингвистических и др. исследований авторской песни, которые способны во многом уточнить и расширить собственно литературоведческие выводы.

Показательно, что суждения исследователей о приоритете именно словесной составляющей над прочими компонентами песенной поэзии подкрепляются высказываниями самих бардов. Их творческая самоидентификация в литературном и культурном пространстве представляется тем более значимой, что практически все авторы данного ряда выступали в литературе (не только в поэзии, но и в прозе, драматургии) и независимо от исполнения своих стихов-песен.

На одном из своих выступлений в Казани в октябре 1978 г. В.Высоцкий назвал свое творчество, как и авторскую песню в целом «исполнением стихов под гитару», в отличие от песни эстрадной, создающейся трудом композиторов, поэтов-текстовиков и исполнителей.

«…Авторская песня – это когда один человек пишет все. Я пишу и тексты, и музыку, и сам исполняю перед вами, аккомпанирую себе на гитаре… Автор может сам в какой-то определенный момент… поменять кое-что, ну, например, слова… Кроме всего прочего можно изменить даже и настрой: предположим, какую-то шуточную песню спеть посерьезнее, поменять ритм и наоборот… Мы делаем очень большой упор на текст и музыку-то пишем так, чтобы она не мешала воспринимать текст, не забивала его, а только помогала» [Высоцкий 2000].

Рассматривая творчество Владимира Высоцкого, следует говорить о сочетании в его лирике (прежде всего песенной) стихотворного текста, определенного фона, создаваемого музыкальным аккомпанементом, а также актерской игры, элементы которой бард не мог не привносить в исполнение собственных произведений.

Неслучайно у В.Высоцкого так много песен-монологов, в которых он раскрывает частицу собственной души. Здесь достаточно вспомнить «Я не люблю» или «Горизонт». Вслушиваясь в текст последней песни, представляешь себе именно поэта, а не кого-либо другого, сжимающего руль «Мерседеса» на скорости, на которой «песчинка обретает силу пули», мчащегося по шоссе длиною в жизнь.

При создании и исполнении практически всех песен Владимир Высоцкий использовал свой актерский талант, настолько вживаясь в образ собственного лирического героя, что, по его собственным словам, ему не раз задавали вопросы: не воевал ли он? не сидел ли? не занимался ли альпинизмом? и т.д.

В.Высоцкий, видевший главную творческую задачу в шлифовке поэтического слова («Больше всего я, конечно, работаю со стихом» [Высоцкий 2000]), признавался в сознательном упрощении мелодического рисунка ради выдвижения на первый план именно словесной образности – «чтобы мелодия не мешала восприятию текста, тому главному, что я хочу сказать».

Однако гитарный аккомпанемент создает определенную ритмическую организацию стихотворного произведения, что существенно влияет на восприятие последнего.

Представляет интерес и обобщающая характеристика поэтом авторской песни в связи с восприятием им песенной лирики Б.Окуджавы: «Это даже не песня, это стихи, положенные на ритмическую основу. Когда-то, очень давно, я услышал, как Б.Окуджава поет свои стихи, и увидел, что стихотворные строки, которые я раньше читал глазами, работают намного сильнее, когда он исполняет их с гитарой» [Высоцкий 1989].

Действительно, музыка не «забивает» текст, а только помогает воспринимать его. Наиболее яркими примерами здесь могут служить несколько песен, музыкальный ритм которых служит средством создания необходимого настроя слушателя: медленно-печальный перебор во вступлении к песне «Кони

привередливые» или же быстрый и довольно веселый, если не сказать бесшабашный бой в песне «Погоня».

Что довольно интересно, песни Владимира Высоцкого воспринимаются как целостные литературно-музыкальные произведения только в исполнении «под гитару». Более поздние аранжировки или песни, записанные в сопровождении оркестра «Мелодии» рассеивают внимание слушателя, возводя музыкальную сторону произведения из ранга вспомогательной практически на одну ступень с текстом.

Список литературы

Высоцкий В.С. Где же наша звезда? М.: Эксмопресс, 2000.

Высоцкий Владимир. Человек. Поэт. Актер. М.: Прогресс, 1989.

Зайцев В.А. Авторская песня: ее восприятие и перспективы изучения на современном этапе // Филологические науки. 2005. №2.

Карякин Ю.Ф. О песнях Владимира Высоцкого // Литературное обозрение. 1981. №7.

Новиков В.И. Авторская песня. М.: Олимп, 1997.

Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял… Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991.

М.Ю.Бакшеева (Чита)

МОНТАЖ КАК ОТРАЖЕНИЕ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ

Сегодня можно говорить о том, что «монтаж» наиболее четко выражает способ восприятия и мышления людей информационной эпохи. Монтажное или коллажное мышление основывается на ситуации в современной культуре. Закономерно, что в связи с огромным потоком информации, картина мира дробится, представляя собой некое единство разнородных элементов. По мнению исследователей XX в., монтаж является принципом построения в культуре. Доклад В.В.Иванова «Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века» прозвучал на конференции по проблемам монтажа, организованной Научным советом по истории мировой культуры при президиуме АН СССР в 1985 г. Докладчик уточняет понятие «монтажа» при переходе от собственно кинематографических к культурологическим идеализациям, имея ввиду, что монтаж – это переход от разорванных временных и смысловых фрагментов к культурологическим соположениям и их диалогу [Монтаж… 1988: 120]. Он отмечает, что существует некий (не только непосредственный, но и предполагаемый) монтаж искусств и разных направлений. В XX в. происходит не просто смена одного художественного направления другим, но их одновременная дополнительность, их бытие на фоне другого, и, как следствие, монтаж культур. Также существует монтаж внутри каждого отдельного вида искусства, отдельного произведения искусства.

В современном мире все чаще и чаще со страниц СМИ и телевизионного экрана озвучивается термин «клиповое мышление». В частности, психологом О.Фридманом высказываются мысли о том, что многие проблемы современной молодежи связаны именно с тем, что это мышление влияет на восприятие окружающего мира; способность к анализу информации; систему морально-этических ценностей.

Clip в переводе с английского обозначает «стрижка; быстрота (движения); вырезка (из газеты); отрывок из фильма, нарезка». Термин «клиповое мышление (КМ)» больше соотносится с последним значением и отсылает к принципам построения музыкальных клипов, точнее, к тем их разновидностям, где видеоряд представляет собой слабо связанный между собой набор образов. По аналогии, при клиповом мышлении – окружающий мир превращается в мозаику разрозненных, мало связанных между собой фактов. Человек привыкает к тому, что они постоянно, как в калейдоскопе, сменяют друг друга и постоянно требует новых.

Монтажный принцип дробит структуру произведения искусства, но, как ни странно, выразительность и общий смысловой строй не меняется, но монтажное сопоставление, сцепление кадров только усиливает впечатление и делает звучнее основную мысль (примерами могут быть картины художников ОСТа, Р.Валнере, Н.Андронова, И.Глазунова и др.).

Клиповое мышление, основанное на монтажном принципе, вызывает нередко негативные оценки психологов. С этим можно согласиться, только подразумевая современные СМИ и рекламу, когда цель мысленного объединения визуальных объектов у зрителя отсутствует. Но область, в которой монтаж остается продуктивен долгое время – это искусство. Ведь монтажно построенное произведение есть не ряд несвязанных между собой компонентов, а совокупность компонентов, рождающих своим соположением определенные ассоциации. Значит, можно говорить, что монтаж хоть и является выразителем негативно окрашенного «клипового» мышления благодаря своей внешней форме, но и в некоторой степени, противоречит ему. Итак, у монтажа должна быть цель. Можно говорить о том, что монтаж является, скорее всего, выразительным средством художественного произведения. Например, главным девизом фотоискусства является суггестивность (активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание зрителя посредством отдаленных тематических образных ассоциаций). Иначе, большое количество изобразительного материала, которое человек вынужден ежедневно поглощать, обесценивает информативную функцию фотографии – зритель нечувствителен и к содержанию фотографии. Монтаж же призывает мыслить, задумываться над тем, почему те или иные изобразительные части поставлены рядом друг с другом. То есть, суггестивность способствует привлечению зрителя с первого взгляда и, более того, таким образом, что он часто способен воспринять информацию, которую в других обстоятельствах оставил бы без внимания. То же самое можно наблюдать в изобразительном искусстве.

Итак, монтаж как способ построения произведения призывает бороться с клиповым, фрагментарным мышлением средствами того же фрагментарно-

© М.Ю.Бакшеева, 2009

го мышления. Так как уже один фрагмент или монтажная единица, не замещает другую, а усиливает звучание картины. В целом они, по С.Эйзенштейну, способствуют «вырастать главному» [Клейман 2000: 24]. Связь между монтируемыми фрагментами как в кино, так и в живописи и образная, и логическая. На этом основывается художественный монтаж [Фрейлих 2008: 411]. Ценная мысль по этому вопросу принадлежит филологу А.В.Прохорову. Он пишет о взаимодействии понятий «сгущения» и «разряжения». Если отнести его слова к искусству, можно увидеть, что в конструкции монтажного произведение присутствует сгущение, т.е. его элементы, соединенные особым образом, состыкованы между собой. А между монтажными фразами или «кадрами» оказывается гигантская пропасть (разряжение), заполненная напряженной художественной творческой работой зрителя и слушателя. Монтаж одновременно оказывается сгущенным и, вместе с тем, разряженным, так что мы обязательно воспринимаем эти два звена, как бесконечно – в хорошем искусстве – отстоящие друг от друга. Монтаж одновременно несет пульсацию разряжения-сгущения [Библер 1975: 38]. Это выражается в процессе восприятия произведения художественной культуры (монтажного разнопространственного или же однопространственного), ведь восприятие – это тоже процесс творчества (домысливание, логическое и образное объединение разрозненных деталей).

Пластическая несовместимость фактур и форм перестает быть простым дефектом произведения, но вызывает к жизни новый уровень бытия формы, в котором этот конфликт организует мышление зрителей. Так называемая «интеллектуализация искусства» органически связана с расширением его формально-композиционных средств. Бытие, данное в виде пластической ткани произведения, и мышление, данное в рефлексивном осознании конфликтных идей, пересеклись в едином произведении, в связи с чем изменился и характер его восприятия. Проблематизация и рефлексия стали компонентами понимания и переживания искусства [Библер 1975: 41].

Что касается молодежи, выросшей в среде клиповой культуры, то монтаж, например, на занятиях по композиции в художественных вузах, способствует умению мыслить категориями композиции, находить логические и эмоциональные связи между особым образом соединенными разнопространственными и разновременными частями композиции. Помогает соединять «кадры» изображения в целостное произведение основываясь на решении вопросов сюжетных смыслов, образного, метафорического звучания композиции. Принцип монтажа помогает из бесконечного потока информации выбирать основное, способное наиболее ярко звучать в единой композиции, т. е производит отбор и соединяет информацию особым образом. Иначе использование монтажа в искусстве было бы неоправдано.

Р.И.Салганик считает монтаж композиционным элементом в системе клипового мышления. Он описывает сущность соединения разнородных частей произведения, особенности их отбора в процессе создания произведения и его восприятия. В процессе восприятия невольно идет процесс некого сравнения: «Однако, что еще важнее, при этом сравнении особенно отчетливо выступают характерные особенности монтажа в интеллектуальном творческом процессе, и это в первую очередь роль Доминанты, возможность выбора ее. Это также тот особый свойственный только разуму путь абстрактного мысленного монтажа, мысленного моделирования рекомбинаций и мысленного же отбора для материализации лучшего, что возникает при этом» [Монтаж… 1988: 5–14]. По его мысли, Доминанта является той руководящей идеей, на основании которой проводится мысленный диалог разрозненных компонентов монтажа.

Возвращаясь к комбинаторике, подчеркнем еще раз, что именно доминанта определяет неслучайность в отборе сочетаний явлений, образов, мыслей, неслучайность рождения нового в процессе интеллектуального творчества. Мозаичная структура культурных феноменов не является чем-то совершенно новым, скорее можно сказать, что сегодня она проявляется массово. В изобразительном искусстве, в театре, поэзии мозаичный способ построения произведений стал прослеживаться еще с начала XX в.

Говоря об истоках монтажа и клипового мышления, можно обратиться к прошлому. Корни монтажа уходят еще в средневековье. Так, и в построении традиционной русской иконы есть что-то монтажное в современном понимании этого термина (в пространстве иконы совмещались при помощи так называемых «врезок» разнопространственные и разновременные сцены). Только, если в средневековых иконах «монтаж» призван был повысить информативность изображения, то в век информации в этом не стало нужды. Уже с 20–30 гг. XX в. и в особенности сегодня монтаж из потока информации выбирает основное, необходимое для реализации идеи автора, соединяет их в особые структуры и представляет из себя законченное произведение. Или же монтаж демонстрирует неуверенность и неоднозначнось каких-то моментов современной действительности (например, в творчестве художников Р.Гуттузо, О.Рабин, Р.Валнере, Л.Микко и др.).

Для того чтобы показать, как техническое понятие монтажа обретает смысл эстетического и культурного символа, полезно рассмотреть его связь с разными формами времени, и прежде всего с историческим временем, и с этой точки зрения проанализировать важнейшие проблемы монтажной поэтики.

Существует закономерность в том, что монтаж как выразительное средство получает распространение в нестабильные, переломные эпохи. А.Г.Раппапорт говорит об этой закономерности следующее: «Гомогенной культуре соответствует стилистическая однородность произведения искусства. Напротив, гетерогенному и гетерохронному произведению искусства соответствует гетерогенная, динамичная и гетерохронная культура, совмещающая в своем «органическом» теле и стадиально и мате-

риально совершенно разнородные фрагменты» [Монтаж… 1988: 18].

Отступления от строгого следования системе единства времени и места действия в художественных произведениях как правило связаны с эпохами революционных потрясений. Таковы на рубеже XVIII–XIX вв. и на протяжении XIX в. некоторые произведения Гойи, Делакруа, Домье, где совмещаются фантастические, аллегорические и реальные персонажи, соединены события с разной хронологией и пространственностью.

Художественно-философская природа монтажа заключается в стремлении увидеть мир в целом, панорамно, в самых различных физических и духовных измерениях. Вот почему в XX в., который отмечен значительными изменениями общественного и материального бытия людей, социальными и научно-техническими революциями, монтаж получил такое распространение. Например, можно считать монтажными кубистические композиции, в которых предметное окружение человека расщеплено на составные части и затем соединено в новые, не виданные ранее соотношения. Такие решения связаны с изменением внешнего облика и внутреннего строя жизни в XXI в. и стремлением как-то осознать и отразить в образных параллелях эти изменения.

Чертами монтажности отмечены произведения художников, так или иначе связанных с революционными событиями в разных концах мира, – мексиканских монументалистов Риверы, Сикейроса, немецких экспрессионистов, некоторых мастеров российского «авангарда» – Татлина, Филонова, Шагала и др.

Система романтического монтажа, свойственная работам художников ОСТа, также выросла из жизни времени. Только у этой системы есть прямая связь не только «вообще» с XX в., но и – прежде всего – с тем, что и как происходило тогда в советской стране [Каменский 1989: 131]. ОСТ был единственной группировкой в искусстве 20-х – начала 30-х гг., которая широко использовала принципы монтажной композиции. Их произведения являлись новым типом пространственно-временной полифонии. Художники ОСТа не повторяли, а смело обобщали натурные впечатления. Прием монтажа стал частью особой образной концепции, которая широко охватывала жизнь современности (психологии и духовного смысла труда, созидательности). Кроме этого, художник представитель ОСТа А.Дейнека подчеркивал новизну современных точек зрения, которую он связывал с возможностью видеть землю с самолетов и, как следствие, по-новому решать пространство.

Все эти варианты монтажных систем в изобразительном искусстве имеют свой генезис и свои особенности. Сейчас важно подчеркнуть, что все эти варианты возникли как закономерные эстетические отклики на жизнь Нового времени, на динамику событий XX в.

В сегодняшнем искусстве наблюдается нечто подобное. Только добавляются новые пластические находки, заимствованные из новых компьютерных технологий.

Таким образом, одним из результатов такой интерпретации монтажа оказывается актуализация проблемы времени. В монтаже уникальным образом сочетаются структурные и временные аспекты бытия культуры и произведения искусства.

Итак, сложность картины мира находит непосредственное выражение в приемах искусства. Как пишет Л.Г.Бергер, использование в современном искусстве методов коллажа/монтажа «выявляют связи различных феноменов бытия, или, напротив, контрастно-парадоксальным образом сопоставляют их, побуждая к новому осмыслению. Нередкий их художественный парадокс алогичного соединения элементов – приводит к новому осмыслению, знаменуя качественный переход восприятия» [Бергер 1997: 363]. По его мнению, этот прием, достаточно широко присутствующий в разных видах искусства, но наиболее полно проявивший себя в визуальных искусствах, соответствует и современным представлениям о «полифонии» сознаний множества людей, множественности возможных психологических обликов человеческой личности и нередко парадоксального сочетания ее свойств [Там же: 362].

Итак, монтаж как выразительное средство в изобразительном искусстве, наиболее органично слито с обстановкой в культуре, обществе, с особенностями воспрятия людей информационной эпохи.

Монтаж оказывается, таким образом, одним из универсальных конструктивных приемов и одновременно важнейшей категорией современной культуры.

Список литературы

Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. М., 1997. С. 363–394.

Библер В.С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М., 1975.

Каменский А. Романтический монтаж. М.: Сов. художник, 1989.

Клейман Н.И. Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000.

Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С. 119–149.

Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учеб. для вузов. 5-е изд. М.: Академический проект, 2008.

Е.Э.Овчарова (Санкт-Петербург)

О КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ В ДОКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКУЮ ЭРУ

Кинематограф стал искусством чрезвычайно быстро – не прошло и десяти лет с момента его рождения – и явился, если и не важнейшим, то, по крайней мере, одним из основных видов искусств нового века. Причина такого стремительного развития (известный российский культуролог Николай Хренов назвал этот процесс эскалацией) была, несомненно, в существовании на момент рождения кинематографа великого множества тех культурных феноменов, которые могли быть и были им использованы, а именно: традиций театра и народных зрелищ, бала-

© Е.Э.Овчарова, 2009

гана и цирка, мистерии и сакральных действ, принципов построения литературного повествования и записи поэтических видений, концепций в живописи и решений в архитектуре (здесь и далее курсив мой. – Е.О.).

Несомненно, что мощный процесс синтеза искусств начался ранее появления технических средств для его воплощения – тенденции взаимопроникновения и взаимного осмысления в разных искусствах просматривались уже в романтическую эпоху; примеров тому множество. Так, в знаменитом романе «Страдания юного Вертера» великий Гете продемонстрировал ошеломляющие картины одухотворенного пейзажа, чувствующей Вселенной, что ранее встречалось лишь в поэтических произведениях (впрочем, после Гете подобный прием в романе становится традиционным); полотна Каспара Давида Фридриха, несмотря на свой академичный вид, представляли собой отнюдь не реалистические картины эпохи, а, скорее, проникновение в эмоционально насыщенную жизнь воображаемых романтических героев, обозначенную большей частью лишь их выразительными силуэтами, действие «Ночных бдений» анонимного Бонавентуры (за этим псевдонимом скрывался, скорее всего, философ Шеллинг) развивалось более в соответствии с логикой музыкального произведения, чем прозаического повествования – с присущей полифоническому музыкальному произведению совершенной бесстрастностью по отношению к общепринятой морали.

Представляется несколько ограниченной та весьма распространенная среди исследователей точка зрения (в частности, ее развивает Николай Хренов в своей новой книге «Кино: реабилитация архетипической реальности»), согласно которой литература служила для кинематографа лишь источником линейной сюжетности. Художественная литература к концу XIX в. обладала широким спектром разнообразнейших средств организации повествования; так, к моменту рождения кинематографа она имела значительный опыт динамического воспроизведения действительности. Последний термин означает такой способ организации художественного произведения, при котором читателю предоставлена возможность как бы «увидеть» произошедшее и судить о нем на основании собственных представлений, а не основании прямых утверждений и многословных описаний всемогущего автора-творца. Но, естественно, эта представленная читателю свобода является иллюзорной – лукавый автор заранее предугадываете ассоциации и аллюзии, которые непременно возникнут у читателя и уверенно руководит ими.

Иными словами, текст художественного произведения может быть сконструирован не только на основе повествования о событиях; он может вообще не содержать повествования как такого, а представлять собой запись некоего видеоряда, на основании которой читатель может восстановить ход событий, как это часто происходит в реальности – мы ведь очень часто делаем предположения о произошедших событиях лишь на основании отрывочных картин, которые нам доводится наблюдать. При такой конструкции текста, по словам Б.М.Гаспарова, роль авторской воли состоит в том, что автору удается (отчасти преднамеренно, отчасти в силу бессознательно возникающих ассоциаций) расположить в тексте известное число компонентов таким образом, что их взаимодействие вызывает процесс индукции смыслов [Цит. по: Мартьянова 2002: 2–10].

В определенной мере принципы кино реализовывались в литературе докинематографической эры, это отмечалось целым рядом исследователей. Борис Успенский в своей классической работе «Поэтика композиции» (1970) писал о том, что монтаж (в общем смысле этого слова) может мыслиться применительно к художественному тексту. Советский кинокритик Ю.А.Андреев в критическом обзоре «Волшебное зрение» (1983) приводил пример литературной кинематографичности в тексте Пушкина – в маленькой трагедии «Каменный гость». Вполне кинематографическая логика организации литературного произведения на примере текста классического произведения итальянской литературы («Обрученные в монастыре» Мандзони) показана Умберто Эко в цикле лекций «Шесть прогулок в литературных лесах» (1994).

Следует уточнить, в каком значении здесь употребляется термин литературная кинематографичность, так как он трактуется исследователями и критиками по-разному: с ним часто отождествляют зримость литературы или вербальные описания кинематографических приемов и штампов – но литературная кинематографичность рассматривается также и как характеристика текста с монтажной техникой композиции. Последняя трактовка термина и представлена в монографии И.А.Мартьяновой «Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности» (2002), именно в этом смысле данный термин используется в данной статье.

В своей книге И.А.Мартьянова пишет, что кинематограф актуализировал уже существовавший монтажный принцип построения произведений культуры. Существовали литературные прозаические тексты, частично или полностью организованные не в соответствии с линейной логикой повествования, а по иному принципу. Для такого рода художественных произведений значимой является, если пользоваться терминологией Мартьяновой, динамическая ситуация наблюдения; таким образом, в тексте с монтажной техникой композиции различными средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Поскольку речь идет о тексте, то для достижения цели используются, прежде всего, композиционно-синтаксические средства. Кинематографический тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения, а кинематографический дискурс имеет функционально-смысловую основу. Кинематографический дискурс обусловлен потребностью автора руководить восприятием читателя-зрителя, динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть фрагменты наблюдаемого в парадоксальном монтажном сопряжении, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана,

сжимая или растягивая время текста [Мартьянова 2002: 6–20].

Примеры литературной кинематографичности можно найти в местах самых неожиданных – она появляется уже в XVIII в., будучи, несомненно, связана с театральными зрелищами. Здесь можно вспомнить «Замок Отранто» Горация Уолпола, который поражает неискушенного читателя своим бесстрастным и зримым описанием готической драмы. Литературная кинематографичность пронизывает литературу XIX в.; подобного рода включения можно обнаружить даже у тех авторов, чьи произведения практически полностью подчинены линейному повествовательному принципу – таких, как Бальзак и Стендаль. До поры до времени этот способ организации повествования оставался на периферии основных литературных течений, как бы дожидаясь момента своего торжества.

Ярким примером развития кинематографических приемов в художественной литературе может служить творчество Эжена Фромантена, автора, олицетворявшего собой в середине XIX в. синтез искусств – что с уверенностью можно утверждать, опираясь на авторитетнейшее мнение Шарля Бодлера, который в «Салоне 1859 года» писал: «Г-н Фромантен оказался на высоте и как писатель и как художник, и обе ветви его творчества столь упруги и плодоносны, что, задумай кто-нибудь срезать одну, дабы придать силы другой, выбор был бы очень затруднительным: велик ли будет выигрыш – неизвестно, но ради него пришлось бы многим пожертвовать» [Бодлер 1986: 216]. Эжен Фромантен был одним из тех второстепенных деятелей культуры, которые подготавливают почву для коренных ее поворотов.

В России из творческого наследия Фромантена наиболее известна его искусствоведческая работа «Старые мастера», изданная в 1966 г. большим тиражом (50000 экз.) издательством «Советский художник». Однако Фромантен был не только искусствоведом, он был художником-ориенталистом и писателем, обладавшим определенной популярностью в этих обеих своих ипостасях во второй половине XIX в.

Фромантен, проделав опыт переложения живописных впечатлений в литературные образы, обнаружил, что эти два способа отображения так сильно отличаются друг от друга, что возрождение живописных впечатлений литературными средствами с необходимостью приводит к изображению динамической ситуации наблюдения. Впрочем, многомерное восприятие действительности было свойством его художественной натуры: так, для описания старых голландских и фламандских мастеров художник Фромантен должен был прибегнуть к помощи акустических и поэтических параллелей [Фромантен 1966: 45, 54, 71]. Говоря о творчестве Рубенса, он пишет: «Этим торжественным искусством большого масштаба управляют особые законы перспективы и, если можно так выразиться, акустические законы»; Фромантену представляется естественным рассматривать полотна великого фламандского живописца как образцы декламационного, неправильного, но очень волнующего красноречия [Фромантен 1966: 45].

Совершенно кинематографические средства выражения возникают уже в ранних произведениях Фромантена, так называемых, алжирских дневниках (1856-59). В кино смысл изображения зависит от кадров, которые ему предшествуют, их последовательность создает новую реальность, не являющуюся простой суммой использованных элементов. Мерло-Понти в своей знаменитой работе «Кино и новая психология» (1948) писал: «Есть ритм звуков, как есть ритм изображений. Существует монтаж шумов и звуков, пример которому Леенхардт находил в старом звуковом фильме «Мелодии Бродвея» [Morlean-Ponty 1948]. Прием монтажа изображения, звуков, запахов в полной мере использует Эжен Фромантен в алжирских дневниках, а также в своем единственном романе «Доминик».

Текст алжирских дневников представляет собой не только описание живописных сцен, запахи, звуки необходимо включены в повествование и несут также смысловую нагрузку, рассказывая о мире пустыни. Каждое письмо (алжирские дневники построены как циклы писем абстрактному адресату) представляет собой динамическую последовательность образов, сопровождаемых минимальными пояснениями, то есть, представлен своего рода видеоряд, на основании которого можно делать выводы. Как и кинофильму, дневникам свойственно та определенная внутренняя организация, о которой писал Мерло-Понти.

«Живописать, а не рассказывать…» – так определяет Фромантен сознательно им закладываемую в свои произведения литературную кинематографичность. Вот описание прибытия каравана к месту стоянки в первом произведении из цикла алжирских дневников («Лето в Сахаре»): наглядная демонстрация усталости людей и животных – подпруги и ремни срываются, ожесточенные верблюды не могут подождать спокойной разгрузки; картина с караван-сараем на краю оврага, ободранные ветром желтые пальмы, адский шум ветра в ветвях, тягостная картина мечети и кладбища рядом с караван-сараем, где могилы тесно прижаты и налезают друг на друга, груды камней, скалы, ветер и песок не дают открыть глаза, далее – внутренность запущенного караван-сарая, тучи песка, слуга, догоняющий караван, он рассказывает о потере лошади, неясно, он ли загнал лошадь, или действительно он старался ее не потерять, просто дана картина гибели животного в пустыне. День окончен [Фромантен 1990: 85–86].

Вот встреча святого, «борджа», и путешественника, принявшего его за слугу. Темный, свет из полуотворенной двери, слышны голоса, кто-то выныривает из темноты, всадник бросает поводья, но различает в неверном свете причудливую маленькую фигурку, воспоминание о которой позже позволяет ему понять свою ошибку [Фромантен 1990: 66–69].

В тексте алжирских дневников не содержится никаких моральных оценок. Приписываемые исследователями Фромантену мнения являются их самостоятельными выводами, сделанными на основании

представленных автором описаний видеорядов. Есть некоторые, так сказать, колонизаторские размышления лирического героя об использовании диких земель в завоеванной на тот момент части Алжира – но и они теряются среди красок великолепного пейзажа, заключенного между пустыней и горами [Фромантен 1990: 251–252].

Если «Лето в Сахаре» еще содержит некоторую линейную повествовательную идею, то более поздний «Год в Сахеле» (1859), являющийся обрамляющим повествованием для всего цикла, уже практически целиком состоит из эмоционально окрашенных картин – природы, бытовых сцен, воспоминаний. Нить повествования о событиях, происходящих с главным героем, чрезвычайно прерывиста и порой просто теряется среди изобилия живописных подробностей происходящих событий и всплывающих воспоминаний, имитирующих впечатления путешественника. Сюжет выстраивается в обратной перспективе; на первый взгляд перед читателем предстает поток фрагментарных записей, никак не связанных друг с другом. Оказывается, что те или иные детали картины были предвестником развившейся линии сюжета, но картин – множество, а в логической последовательности выстраиваются только немногие их детали. Существует, вообще говоря, возможность развития других – но она остается нереализованной. Посередине потока впечатлений вперемежку с философскими сентенциями, поэтическими отступлениями, и живописными реминисценциями – завязка интриги, хотя читатель понимает это много позже, после ее завершения. Главный герой присутствует при беседе молодой женщины со своим знакомым арабом, который держит лавку. «Ты знаешь, как зажиточный, знатного происхождения мужчина понимает коммерцию. Всего-навсего иметь свой угол в модном месте, где происходят все дневные встречи мужчин, чувствовать себя там хозяином и жить в праздности. Он принимает посетителей и, не поднимаясь с дивана, участвует в уличной суете, узнает новости, стекающиеся с разных сторон, находится в курсе всех событий квартала и, если позволительно употребить слово, лишенное смысла в арабском обществе, я сказал бы, ведет светский образ жизни, не покидая собственного дома» [Фромантен 1990: 218]. Герой только наблюдает происходящее, перед нами по-прежнему картина жизни, о которой мы, скорее всего, больше ничего не узнаем, существующая как бы сама по себе и сама для себя. Лицо женщины закрыто муслином, оттого голос звучит приглушенно, рука выдает праздный образ жизни, прекрасный французский, необычный в устах арабской женщины. Предостережение торговца – он намекает главному герою, что от нее следует держаться подальше. Женщина в чем-то нарушает правила поведения, поэтому пожилой араб-торговец обращается с ней довольно пренебрежительно. Все происходящее описывается в едином потоке: арабская лавочка, документы о благородном происхождении торговца, затейливый восточный ларец, где хранятся документы, закутанные в покрывала женщины, идущие в баню [Фромантен 1990: 214–220]. Следующее движение сюжета происходит после смены множества настроений и картин природы, перемены героем книги местожительства, подробного изложения обстоятельств возникновения дружбы героя с французом по имени Вандель. В Блиде, где теперь живет главный герой «Года в Сахеле», он снова встречает ту незнакомку, против общения с которой предостерегал его старый торговец. Он следует за ней по улице и у дверей ее дома получает приглашение прийти к ней на следующий день, которое, конечно же, принимает. Нетерпеливо ожидающий романтического развития сюжета читатель обманывается в своих ожиданиях; конечно, он, скорее всего, не обратит внимания на сопутствующий рассказ о трагическом происшествии в какой-то арабской семье – об убийстве одного родственника другим на почве ревности – но этот случай оказывается ключевым эпизодом для понимания того, что происходит. Рассказ о встрече проходит под знаком картины Делакруа «Арабские женщины», как и все дальнейшее общение героя с этой женщиной, Хауа, и не содержит особых пикантных подробностей свидания. С аллюзиями на картины Делакруа развивается и все дальнейшее действие – и отношения мавританки с главным героем книги и Ванделем, и ее внезапная гибель от руки ревнивца на празднике, который состоялся в конце большого субботнего базара в племени хаджутов. Такое завершение истории совершенно неожиданно, как неожиданно подобные происшествия случаются и реальной жизни, где от постороннего зрителя обычно скрыта внутренняя связь событий. В книге «Год в Сахеле» только к финалу становится ясной вся трагическая цепь, рассеянная среди разного рода встреч, картин природы, легенд, подробных описаний охоты, воспоминаний о путешествиях, рассуждений о живописи и живописных реминисценциях. Именно такого эффекта и хотел достичь Эжен Фромантен. Он, по его словам, стремился запечатлеть обычную жизнь с ее расплывчатыми и неуловимыми чертами, запечатлеть окружающий поток жизни, что привело его к использованию принципа построения повествования, который мы теперь можем обозначить как литературную кинематографичность.

В романе Фромантена «Доминик» (1869) развитие классической любовной интриги, напоминающей о «Страданиях юного Вертера», происходит с помощью построения видеоряда, сообщающего правдоподобие самым условным литературным приемам. Вот первое описание рассказчиком местности, где живет главный герой со своей семьей. Рассказчик сохраняет столь четкое воспоминание благодаря столь характерному для самого Фромантена «особому созвучию впечатлений»: перед нами ослепительное лунное сияние, благодаря которому известковая дорога и белые дома видны так ясно, как в полдень, безлюдная деревенская улица, звук голосов и звякающей посуды, так как время ужина. От каждого дома, где еще не спят, идут узкие лучики света, они проскальзывают из замочных скважин и кошачьих лазеек, прорезаемых в нижней части входной двери; они прочерчивают красным холодную белизну ночи. По всему селу ощущается влаж-

ный дух раздавленного винограда, теплые испарения раздавленного винограда мешаются с запахами курятника и хлева. «Было совсем тихо, лишь иногда запевали с первосонья петухи, возвещая сырую ночь. Певчие дрозды, появившиеся в этих краях с восточным ветром, и перелетные птицы, кочующие с севера на юг, проносились над селением, непрерывно перекликаясь, словно путники ночью. В девятом часу вечера снизу из лощины послышался веселый гул, и тотчас в ответ на пронзительные и ритмические звуки волынок, наигрывавших мелодию кадрили, все собаки с окрестных ферм залились лаем». Мы словно воочию видим нарисованная несколькими штрихами картину: белую дорогу, белые дома, черную ночь и лунное сияние, лучики красного света от белых домов, трогательно напоминающие о домашнем уюте, о котором говорит и звяканье посуды и перекличка перелетных птиц, бездомных, как все ночные путники; о довольстве и покое говорит плывущие над селением запахи молодого вина и звуки приближающегося скромного сельского праздника [Фромантен 1977: 18–24].

В данном контексте показательно окончание монолога Доминика, монолога, занимающего большую часть этого произведения Фромантена [Фромантен 1977: 217–218]. Достаточно условному и неправдоподобно длинному – как в авантюрном романе – рассказу главному героя, собственно и составляющему все содержание романа, вдруг придают неожиданную правдоподобность построение финальной сцены, в которой герой завершает свое повествование: он снова разворачивает письмо своего друга-антагониста Оливье, которое держал в руках во все время рассказа. Доминик стоит у окна, глядя на спокойный пейзаж – равнину и водную гладь, звучат, как бы за кадром, голоса возвращающихся с полей крестьян, наступающие сумерки скрадывают очертания предметов в той маленькой комнате, где находятся Доминик и рассказчик. «Тьма наполнила пыльную духоту маленькой комнатки, где только что прошел долгий ряд воспоминаний, подчас мучительных. Надписей на стенах теперь было почти не разобрать. Образы мира внешнего и мира внутреннего бледнели одновременно, словно все это прошлое, воскресшее волей случая, постепенно и безвозвратно уходило вместе с дневным светом в смутную размытость вечера и забвения» [Фромантен 1977: 217].

Известность Фромантена как писателя никогда не могла сравниться с популярностью его великих современников – Нерваля, Готье, Флобера. Тем не менее, книги Фромантена всегда – с момента своего появления и до настоящего времени – постоянно переиздавались, переводились на иностранные языки и имели свою читательскую аудиторию. Несомненно, что причиной тому является созвучие образного строя произведений Фромантена современной эпохе, совершенно не довольствующейся простым сосуществованием изолированных друг от друга классических искусств, а постоянно сталкивающей, смешивающей их, побуждающей их к взаимному проникновению и созданию новых видов художественного творчества.

Список литературы

Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с франц. М.: Искусство, 1986. 422с.

Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.

Фромантен Э. Доминик / пер. с франц. А.Косс. Л.: Худ. лит., 1977. 224 с.

Фромантен Э. Сахара и Сахель / пер. с франц. А.И. Горячева / под ред. Р.Г.Ланда. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1990. 367 с.

Фромантен Э. Старые мастера / пер. с франц. Г.Кенинова / под науч. ред. В.Фрязинова, А.Кантора. М.: Советский художник, 1966. 360 с.

Maurice Morlean-Ponty. Le cinema et la Nouvelle Psychologie// Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. pp. 97–122.

О.Ю.Анцыферова (Иваново)

ЛИТЕРАТУРНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ «КНИГИ ИЛЛЮЗИЙ» ПОЛА ОСТЕРА

По верному замечанию, «кино – искусство, не просто специфическое для XX века, но в определенном смысле создавшее сам образ XX века» [Руднев 1997: 130]. В исследованиях последних лет явление литературной кинематографичности (ЛК) стало предметом пристального и разностороннего внимания. Под ЛК понимается «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками ЛК являются слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте». Функционально-смысловая основа ЛК может быть обусловлена «потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть, остранить его фрагменты в парадоксальном монтажном напряжении, его желанием руководить восприятием читателя-зрителя, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста» [Мартьянова 2002: 9]. В «Книге иллюзий» (The Book of Illusions, 2002) знаменитого американского писателя Пола Остера, чье творчество привычно ассоциируется с постмодернизмом, литературная кинематографичность играет не только оформляющую, но и важнейшую смыслообразующую функцию, позволяя рассматривать данное произведение в контексте более широком, чем постмодернизм.

В «Книге иллюзий» несколько раз описываются сюжеты фильмов, в которых снимался один из главных героев, актер Гектор Манн, в связи с чем меняется сама манера повествования, которая в данных случаях нацелена на передачу визуальных образов. Сам Пол Остер говорил в одном из своих интервью

© О.Ю.Анцыферова, 2009

2002 г., что при написании этих глав он сочетал технику написания художественных произведений с киносценарной техникой, для того, чтобы достичь эффекта «просмотра» фильма [Auster 2002].

Кино оказывает влияние не только на композиционные характеристики литературного произведения, но и на произведение в целом, определяя его жанро-родовую природу. Помимо киносценария выделяют формирование двух новых кинематографических типов текста:

– послетекст фильма (разнообразные записи по уже поставленному фильму);

– текст, имитирующий киноизображение, но не рассчитанный на киновоплощение [Мартьянова 2002: 53].

Оба типа текста (далее мы будем называть их киноповествованием) включёны в роман «Книга иллюзий». В романе подробно описываются четыре фильма. В трёх из них Гектор Манн выступает в качестве актёра («История кассира», «Бутафор», «Всё или ничего». С формальной точки зрения, это «тексты, имитирующие киноизображение», или кинематографический экфрасис. В четвёртом фильме Гектор Манн выступает как режиссёр («Внутренняя жизнь Мартина Фроста»), и этот фильм представлен как «послетекст фильма», как записи, сделанные повествователем – Зиммером во время просмотра фильма, к концу романа уже не существующего. При описании каждой из картин техника повествования резко меняется: наиболее активно используется прием монтажа, изменяются пространственно-временные характеристики точек зрения, в плане восприятия изображаемого усиливается взаимодействие повествователя с читателем. Движение повествовательной точки зрения в этих случаях аналогично движению объектива камеры: она переходит от одного объекта к другому, в результате чего описание распадается на ряд отдельных сцен (кадров), каждая из которых подаётся со своей пространственной позиции.

Вторая глава романа представляет собой отрывок из книги профессора-литературоведа Дэвида Зиммера, посвящённой фильмам Гектора Манна. Она изобилует изменениями пространственных позиций и «объёма» точки зрения. Так, в начале главы даётся общее представление об образе Гектора в кино: сначала читатель «видит» только усы комика – даётся и удерживается крупный план. Затем точка зрения уже несколько отдаляется, в её охват попадает всё лицо актёра. Далее точка зрения наблюдателя вновь удаляется, и крупный план сменяется средним, читатель видит всю фигуру комика, формируется его цельный образ, в котором главной деталью становится его белый костюм: “After the mustache, the suit is the most important element in Hector’s repertoire…the suit embodies his relation to the social world, and with its brilliance shining against the grays and blacks that surround it, it serves as a magnet for the eyes… He was too tall to play an out-and-out clown, too handsome to act the part of innocent bungler as other comics did. With his dark, expressive eyes and elegant nose, Hector looked like an … overachieving romantic hero who had wandered onto the set of the wrong film” [Auster 2003: 30–32]. Можно заметить, что в данном случае угол обзора, ракурс точки зрения не меняется – она «по прямой» отходит назад: здесь нет развития действия, и в центре внимания находится только один, ещё не взаимодействующий с остальными, объект. Отметим также «литературоведческую огласовку» данных описаний: так, усики актера рассматриваются как «метонимия тайных желаний, раздумий и душевных бурь» [Остер 2004: 37], а белый костюм позволяет видеть в киногерое гибрид романтического героя с комическим персонажем пикарески.

В киноповествовании встречаются и сцены, схваченные с движущейся позиции. Так, в одном из эпизодов кинофильма «Всё или ничего» точка зрения перемещается, вместе с камерой приближаясь к объекту наблюдения: “The camera holds on the door for a second or two, and then, very slowly, starts pushing in on the keyhole… and as the opening grows larger and larger, taking up more and more of the screen, we are able to look through into Hector’s office. An instant later, we are inside the office itself … we see Hector slumped over his desk” [курсив наш. – О.А.; Auster 2003: 42].

При описании кинофильма «Внутренняя жизнь Мартина Фроста» движущаяся точка зрения зачастую связана с движением объектива камеры в различных направлениях, но план изображения при этом остаётся неизменным: “The film begins with a slow, methodical tracking shot through the interior of the house. The camera skims along the walls, floats about the furniture in the living room, and eventually comes to a stop in front of the door…” [курсив наш. – О.А.; Auster 2003: 244]. Очевидно, что читатель не обладает всей информацией, которую мог бы дать действительный просмотр фильма, – обзор объектов и действующих лиц при перемещении камеры в различных направлениях . И в идейно-тематическом плане это коррелирует с недоступностью для просмотра уничтоженного фильма.

Итак, в киноповествовании обнаруживаются два основных типа динамики точки зрения – приближение/отдаление и смена угла обзора, или ракурса. Для их передачи используются два различных способа пространственного изменения точки зрения. Первый из них заключается в привычном для литературы монтаже отдельных сцен-эпизодов. В этом случае словесное обозначение движения кинокамеры необязательно, и, как правило, отсутствует. Второй способ – скольжение точки зрения: она плавно приближается (отдаляется) или «скользит» в разных направлениях. Подобное перемещение в пространстве, без труда реализуемое в кино, ограничивается возможностями литературного изображения. В этом случае в повествовании обязательно делается акцент на «прикрепление точки зрения» к объективу. Словесное обозначение её пространственных характеристик и ограничение обзора перечислением объектов делает такое перемещение условным, придаёт повествованию интермедиальный характер, обнажает его искусственность, сотворённость, перекликаясь с общим саморефлексивным пафосом эстетики постмодернизма.

В темпоральном плане для романа в целом характерна ретроспективная точка зрения. Во фрагментах киноповествования точка зрения синхронна движению объектива (а следовательно, принимаются не характерные для романного жанра ограничения в знании того, что будет дальше, и анализа происходящих событий) – и всё же имеют место «вторжения» внешней по отношению к изображаемым кинофильмам точки зрения повествователя. В результате позиция наблюдателя как бы рассеивается: с одной стороны, мы воспринимаем проецируемое на киноэкран в настоящем времени, но, с другой стороны, мы «пользуемся» точкой зрения повествователя, для которого изображаемое является прошлым. Такая двойственная позиция отражается на используемых в повествовании глагольных формах: превалирующее настоящее (описательное) время иногда сменяется прошедшим (повествовательным).

Внутри каждой отдельной сцены киноповествования время словно «застывает», останавливается, что особенно заметно при воссоздании внешнего облика самих героев картины. Типичный пример – портрет Гектора Манна в начале второй главы романа, где активно используется оборот “there is”, а движение передаётся с помощью отглагольных существительных и прилагательных: “before the body, there is the face, and before the face there is the thin black line between Hector’s nose and upper lip… Other elements are involved — the eyes, the mouth, the finely calibrated lurches and stumbles – but the mustache is the instrument of communication, and even, though it speaks a language without words, its wriggles and flutters are as clear and comprehensible as a message tapped out in Morse code” [курсив наш. – О.А.; Auster 2003: 29].

При описании кинофильмов в романе реализуется так называемая «сценарная модель общения с адресатом», когда читатель становится читателем-зрителем, побуждаемым автором к активному восприятию наблюдаемого. Все «представленные» в романе фильмы – психологического плана, большое значение в их «изображении» принимает передача чувств и состояний героев. Повествователь явно предпочитает передавать их не визуальными средствами, не через описание внешнего вида персонажей, а с помощью намёков на чувства и состояния героя, и в этом также можно видеть «литературоведческую огласку» киноэкфрасисов, создаваемых профессором литературоведения. Ограниченность точки зрения внешнего наблюдателя в плане достоверности восприятия чувств отражается на лексико-грамматическом уровне в частом использовании конструкции с “to look like” и “to seem to”, которые указывают, что описываемое состояние зачастую является только предположением наблюдателя.

В киноповествовании делаются попытки передать мысли и переживания героев картин. Использование субъективной позиции персонажей проявляется на фразеологическом уровне в виде несобственно-прямой речи. Таким образом, в киноповествовании встречаются описания процессов, которые традиционно не могут быть доступны внешнему наблюдению (это, прежде всего, мысли самих персонажей), и их изображение достигается за счёт перехода от точки зрения наблюдателя к точке зрения описываемых персонажей. Отображение мыслей героев в киноповествовании не претендует на достоверность, а служит средством передачи эффекта, который должно производить «происходящее на экране», – повествователь-зритель картины может предположить, о чём думает персонаж.

Конструкции с “to look like” и “to seem to”, местоимениями “you”, “we”, “one”, активное использование повелительного наклонения образуют своеобразный метаязык киноповествования, воплощающий особую модель взаимодействия повествователя и читателя. Последняя, в совокупности с вышеперечисленными лексико-грамматическими средствами временнóй организации и принципом монтажа, составляет особенности композиционно-повествовательной техники кинематографического экфрасиса в романе.

Кинематографический дискурс можно рассматривать как один из многочисленных повествовательных модусов, составляющих так называемую «систему документации» в произведении. Дискретность повествования в хронологическом, событийном и эмоциональном плане позволяет говорить о многослойности структуры романа. Включение кинематографического экфрасиса как особого типа повествования, кардинальная смена пространственно-временных «точек зрения» и позиции повествователя в романе также обусловливает композиционную разнородность. Все это, наряду с использованием техники «текстуальных зеркал» и палимпсеста позволяет видеть в романе Остера влияние эстетики постмодернизма.

Однако у Остера когерентность повествования сохраняется за счёт общности тем морально-философского характера, объединяющих лейтмотивов смерти, духовного кризиса и возрождения, размышлений о судьбах творческого наследия, мотива бегства и переменчивости судьбы. Целостность также поддерживается использованием рамочных конструкций, последовательность и динамичность развития сюжета отчасти обеспечивается посредством модификации плутовского сюжета. Примечательно, что постмодернистский «принцип нонселекции», когда в произведении демонтируются повествовательные связи, заменён использованием монтажа – исторически более ранней и смягчённой формой фрагментации.

В идейно-философском плане мы также обнаруживаем выход за рамки собственно постмодернистской проблематики, которая в романе ярче всего заявлена в игре и сознательном отказе от единства идентичности, которым отмечены образы практически всех персонажей романа. Однако в то же время, в образах двух главных героев внутреннее противоборство между бессмысленностью существования и стремлением придать ему смысл (в творчестве или научном поиске) можно рассматривать и как попытку **преодолеть постмодернистскую бессмысленность.** Идея искупления, морального суда над самим собой (который у Гектора Манна, парадоксальным образом, проявляется в обссмысливании собст-

венных творческих усилий, сознательно обрекаемых им на коммуникативный солипсизм) можно рассматривать как **попытку преодолеть нравственную и духовную энтропию**, ставшую одним из главных симптомов «постмодернистской чувствительности».

Особая роль в романе отводится искусству, **позитивное влияние** которого возвращает Дэвида Зиммера из состояния кризиса к полноценной жизни. Само кино и внутреннее естественное стремление другого героя (Гектора Манна) оставить после себя творческое наследие становится высшей **ценностью жизни**. Это также выходит за рамки постмодернизма, отвергающего построение любой иерархии ценностей. Возможность двойственной интерпретации финала допускает сохранение фильмов Гектора Манна даже после их ритуального сожжения. В самом конце романа появляется иллюзорная надежда на достижение цели и реализацию ценностей.

Таким образом, преимущественное наличие в исследуемом романе композиционно-повествовательных техник постмодернистского письма и постмодернистской игры с множественностью взаимопроникающих идентичностей не позволяет, однако, однозначно причислить его к истинно постмодернистским произведениям. Роман обнаруживает не столько асистематичность конструкции, сколько синкретичность своей композиционной формы, выражающейся в синтезе различных техник и форм повествования. И это, наряду с рядом не характерных для постмодернизма нравственно-философских идей (о терапевтической функции искусства, о творчестве как высшей ценности жизни) можно рассматривать как вызревание в прозе Пола Остера неких новых качеств, выходящих за рамки эстетики постмодернизма.

Список литературы

Мартьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1997.

Остер П. Книга иллюзий / пер. С.Таска. СПб., 2004.

Auster P. The Book of Illusions. N.Y., 2003.

Interview with Paul Auster. URL: http://www.failbetter.com/2002-4/AusterInterview.htm.

Т.В.Брехова (Красноярск)

СОМЕРСЕТ МОЭМ: ЛИТЕРАТУРА И КИНО

Литература и кинематограф являются близкими видами искусства, так как именно они интересуются человеком – его жизнью, поступками, словами, чувствами. «Смотреть кино, читать роман – это то же самое, что смотреть на себя в зеркало. И, несмотря на то, что кино относится к визуальным искусствам, а литература – к словесным, связь литературы и кино более прочная и органичная, чем связь, например, кино и живописи. В самом общем виде литература и кино показывают реальность человеческой жизни» [Литература и кино]. Литература и кинематограф интересуются реальными процессами человеческой жизни. У них общий интерес, но разные способы представления этого интереса. Так, литература воздействует главным образом на зрение человека и с помощью преобразованных букв, слов, предложений рождает в воображении разного рода картины, в то время как кинематограф воздействует одновременно и на зрение, и на слух. И все те образы, которые, при чтении литературного произведения, только должны сформироваться, в кинематографе уже готовы, а это значит, что процесс адаптации необходимой информации происходит значительно быстрее, то есть кинематограф восполняет визуальный недостаток литературы. Тем не менее, литература как вид искусства базируется главным образом на слове, то есть на стилистическом своеобразии, в то время как фундаментом кинематографа является визуальный образ. П.С.Коган отмечает: «Литература и кино несоизмеримы и даже несовместимы между собою. Материал первой – слово. Сила второго – в его «немоте». Доведенный до совершенства кино должен был бы обходиться без слова» [Коган 1928: 43].

Несмотря на это, связь литературы и кинематографа очевидна, и возникла она достаточно давно – с появлением первых описательных и немых кинофильмов. С того времени кинематограф довольно часто заимствует литературные сюжеты, из которых рождается кинофильм. Кинематограф живет по своим правилам, поэтому не каждое литературное произведение может быть преобразовано в фильм. Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время» отмечает: «…когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой» [Тарковский 2005: 2], чем и обуславливается столь частое обращение режиссеров к литературной классике.

Уильям Сомерсет Моэм является одним из тех писателей, чьи рассказы и романы неоднократно были экранизированы, а пьесы ставились на самых знаменитых сценических площадках по всему миру: «Somerset Maugham was perhaps the most respected English author of 20th century to achieve a major presents in films; <…> many of his novels, shorts stories, and plays adapted into movies» [Curtis 1974: 216]. В чем же секрет такой популярности?

В таланте Моэма всегда прослеживалась удивительная чуткость к трагическому, его произведения соединяют в себе тонкий психологизм и скрытый драматизм характеров. Для Моэма-автора всегда была важна фабула, его «любили ставить и играть потому, что он обладал инстинктом ума, а пьесы его насыщены выигрышными ролями, оригинальной композицией, диалог в них отточен и остроумен» [Вульф 2002: 1]. Его рассказы и романы отличаются захватывающим сюжетом, Моэм ставит своих героев в ситуации сложные и порой коварные, но при этом автор не морализирует, не выносит вердикта, это право он оставляет за читателем. Именно этим рассказы и романы привлекают к себе внимание режиссеров. Так, первая экранизация датируется

© Т.В.Брехова, 2009

1928 г., когда на экраны выходит немое кино «Sadie Thomson» с Глорией Свенсон и Лионелем Барримором в главных ролях, по мотивам рассказа «Miss Thomson», который в последствии был переименован в «Rain».

Позднее на экраны выходят «The Letter» (1929), «Of Human Bondage» (1934), «The Moon and Sixpence»(1942), «The Razor's Edge» (1946), «Theatre» (1962) и многие другие.

Последняя работа датируется 2006 г. Знаменитый режиссер Джон Каррен экранизировал роман «The Painted Veil». В далеком 1925 г. роман имел бешеный успех: в Англии было напечатано более 23000 экземпляров, а в Нью-Йорке роман сразу же попал в список бестселлеров. Первая кинолента по роману «Разрисованный занавес» вышла на экраны в 1934 г. с Гретой Гарбо и Беттом Девисом в главных ролях. Вторая появилась в 1957 г. с Елеонорой Паркер в роле главной героини Китти Фейн. Фильм Дж. Каррена является третей по счету экранизацией романа «The Painted Veil» с Наоми Уотс в роле Китти Фейн и Эдвардом Нортоном в роле Уолтера Фейна.

В романе «The Painted Veil» (1925) Моэм рассказывает нам историю молодой девушки Китти, которая, испугавшись скорого замужества своей младшей сестры, выходит замуж за ученого-бактериолога Уолтера Фейна. Они отправляются в Гонконг, где Китти увлекается женатым мужчиной – Чарльзом Таунсендом. Узнав об измене, Уолтер решает в наказание увезти Китти в провинциальный китайский городок Мэй-дань-фу, где бушевала холера. Там Китти, познакомившись с новыми людьми, а также, столкнувшись со смертью, постигает смысл жизни, духовно перерождается.

Трагическая история сложных супружеских взаимоотношений является отличным сюжетом для классической мелодрамы. Дж.Каррен отмечает, что картина не была задумана как ремейк на существующие фильмы, которые были рассчитаны «на равнодушное восприятие» [Chinese acting… 2002: 1]. Каррен замечает, что роман Моэма – это история «об отношениях наоборот («relations in reverse»), которые происходят на Востоке» [Ibid: 2]. Именно Китай, по мнению режиссера, «влечет зрителей, как пчел на мед» [Ibid]. В интервью для газеты American Times Каррен объясняет, что «…они хотели создать фильм в Китае, с китайской командой и китайскими актерами» [Ibid]. По словам режиссера, Моэм в своем романе акцентирует внимание на взаимоотношениях между супругами, фильм же показывает, как на героев влияет восточная культура – обычаи и нравы, природа и даже сложная эпидемиологическая обстановка Китая.

Каррен трансформирует сюжет Моэма, выводя на авансцену сразу двух героев – Китти и Уолтера, делая акцент на эмоциональной составляющей трагической истории любви. Эдвард Нортон (в роли ученого-бактериолога Уолтера Фейна) создает очень четкий и лаконичный образ, выражая силу и слабость, ранимость и косность, сердечность и жесткость своего персонажа. Моэм же в своем романе акцентирует внимание только на Китти, постепенно усложняя, а потом и раскрывая суть ее образа. Уолтер остается героем второго плана.

Местом действия романа Моэм избрал Гонконг и маленький провинциальный городок Мэй-дань-фу. Каррен же переносит место действия в Шанхай, зафиксировав в историческом контексте – 1925 г., что позволяет режиссеру раздвинуть границы первоисточника и добавить новых персонажей. На экране появляется телохранитель, пожилая служанка в доме Фейнов, и молодой лекарь. В картине также добавлены сцены вооруженного столкновения с деревенским населением.

Острота обстоятельств, в которых оказываются герои – вспышка холеры в маленьком китайском городке Мэй-дань-фу, становится не столько поводом для переоценки жизненных ценностей, сколько поводом для сближения героев. Если в романе С.Моэма философские вопросы жизни и смерти, красоты, столкновения с чужой природой преломляются в загадочном и фантастическом образе ворот, к которым Уоддингтон приводит Китти, то в картине Каррена эти темы преломляются в пространстве, которое становится не просто декорацией, на фоне которой происходят события, а местом, где разворачивается сюжет. Каррен предстает перед зрителем прекрасным визуалистом – «красота царит в кадре размытыми вершинами горбатых гор, влажными перспективами рисовых полей, трепетом высокого тростника и туманом прохладных рассветов»[Lift not the painted…]. Режиссер создает вполне правдоподобную картину Востока с лицами китайского народа, самобытностью провинциальной жизни, историческими беспорядками на улицах.

Ключевая сцена романа – смерть Уолтера Фейна от холеры также переосмыслена Карреном. Знаменитая цитата из саркастической элегии Голдсмита «собака околела», которую Уолтер произносит в момент кончины, была заменена на банальное «прости меня». Смерть Уолтера в романе – это смерть от горького разочарования, от боли, от невозможности простить Китти и продолжать жить. В киноленте же смерть Уолтера показана бессмысленной и отчасти предсказуемой.

Каррен продлевает историю Моэма, он показывает нам Китти пять лет спустя. Она предстает перед нами в роли заботливой мамы, способной любить, ценить и оберегать.

Каррен перерабатывает сюжет романа Моэма, создавая, с одной стороны, вполне самостоятельную историю, с другой – в картине отчетливо прослеживается диалог с романом-оригиналом. Так, в фильме можно увидеть картины, созвучные с размышлениями Китти. Это ее мысли о жизни, в которых она представляет себя частью запутанной пьесы: «когда она покидает Мэй-дань-фу, туман раскрывает ей вид на блестящую гладь реки, зигзагом уходящую в горную даль, как символ того пути, без конца и начала, на который они ступили вместе с Уолтером, и по которому ей теперь предстоит идти одной, через труд, милосердие и сострадание, – к внутренней гармонии и слиянию любви и долга» [URL: http://www.kinokadr.ru.].

Сильной стороной режиссерской работы Каррена являются блистательно подобранные декорации, создающие вполне реальное ощущение восточного колорита 20-х гг. XX в., наличие в кадре множества мелких деталей, пронзительная музыка – все делает картину целостной и правдоподобной. А также подбор актеров настолько точен, что в каждом из них отчетливо прослеживаются герои романа-оригинала. Английский актер Тоби Джонс, исполнивший роль Уоддингтона, является ярким воплощением героя Моэма – настолько точно он подходит под описание, которое автор дает в романе.

Таким образом, разница между романом-оригиналом и его экранизацией заключается, во-первых, в смене места действия – Каррен переносит его в Шанхай; во-вторых, режиссер выводит на первый план супружескую чету Фейнов, в то время как Моэм работал больше над образом Китти; в-третьих, огромную роль у Каррена играет пространство, на фоне которого происходит развитие сюжета; в-четвертых, ключевая сцена – смерть Уолтера Фейна, заразившегося холерой, у Каррена чересчур упрощена и фактически не несет никакой функциональной нагрузки. Моэм же, напротив, делает смерть Уолтера апофеозом романа, той наивысшей точкой, которая помогает читателю раскрыть суть образа Китти Фейн.

Дж.Каррен, положив в основу кинофильма роман Сомерсета Моэма, трансформирует сюжет, вносит в него свое видение. И это вполне закономерно, так как уже отмечалось выше, литература и кинематограф, не смотря на все сходства, все же разные виды искусства, которые живут по разным законам. А.Тарковский в статье «Запечатленное время» отмечает, что «не всегда справедливо обвиняют режиссеров в том, что они «разрушают интересный замысел», ведь замысел бывает зачастую настолько литературен – и лишь в этом смысле интересен, – что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога} в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом» [Тарковский 2005:4]. М. Горький в своей заключительной речи на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров, которая состоялась 10 апреля 1935 г. отмечал: «Литераторы должны в деле кинематографии принять живейшее участие. Нужно сценарии делать нам, литераторам, это дело наше. Некоторое своеволие режиссёра, конечно, существует. Люди привыкли обращаться с литературным материалом, – я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, – с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской. Конечно, краснодеревец-столяр из простой доски может сделать прекрасную вещь. Верно это? Верно. Но мне всё-таки кажется, что литератор-то немного больше знает, чем режиссёр: у него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек, а часто режиссёр работает в четырёх стенах театра и знать ничего не хочет, кроме сцены. Я говорю это не в укор кому-нибудь, а просто констатирую факт» [Горький 1940:11].

Последняя экранизация романа «The Painted Veil», состоявшаяся в апреле 2006 г. в Нью-Йорке, произвела фурор. О ней писали в газетах – успех кинопроекта, длившийся, без малого десять лет, был ошеломляющим. В некоторых городах всем пришедшим на премьеру вручали роман С.Моэма. Позднее, фильм был номинирован и получил ряд премий. Первый приз в номинации за лучшую музыку (Golden Globe Award and Los Angeles film Critics Association) получил композитор Александр Депла, в номинации на лучший сценарий (Independent Spirit Awards) был награжден Рон Нисуэйнер, и первый приз в номинации за лучшую мужскую роль (Independent Spirit Awards), которую исполнил Эдвард Нортон.

Список литературы

Вульф В. Сомерсет Моэм: театр и жизнь. М.:2002.

Горький М. Горький об искусстве. М., 1940.

Коган. П.С. Литература и кино // Советский экран. 1928. № 35. С.42–44.

Литература и кино. URL: http://www.screenwriter.ru/cinema/40/

Тарковский А. Запечатленное время. М., 2005. URL: http://www.tarkovsky.net.ru.

Bruce Eder. All Movie Guide, 2002. P.1–3.

Curtis A. The pattern of Maugham. A critical portrait. N.Y., 1974.

Chinese acting is all rooted in Stanislavski… the same as what I had studied // The American Times. 2002. №4. P.1–4.

Lift not the painted veil which those who live Call Life… [Рецензии на фильм Дж.Каррена]. URL: http://www.kinokadr.ru.

И.С.Кадочникова, М.В.Серова (Ижевск)

ЦВЕТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ КНИГИ Ю.ЛЕВИТАНСКОГО «КИНЕМАТОГРАФ»

Обращение Юрия Левитанского к фигуре кинематографа обусловлено специфическими эстетическими установками художника. Эти установки, впрочем, присущи эпохе в целом. Для искусства XX в. характерно предельное внимание к визуальным формам. Оно является следствием особого мировосприятия – восприятия мира как картины, унаследованного XX в. еще от эпохи Ренессанса. При таком мировосприятии ключевую роль в познании человеком действительности играет телесное зрение. «В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, – это и есть на самом деле» [Лосев 1982: 55]: «Цепь, ее несобранные звенья. / Зрительная память, память зренья… / Тайный склад и строгая охрана. / Полотно широкого экрана <…> / Память зренья, своеволье, прихоть, / словно в пропасть

© И.С.Кадочникова, М.В.Серова, 2009

без оглядки прыгать, / без конца проваливаться, падать / в память зренья, в зрительную память…»(167)[1].

Кино представляет интерес для Левитанского как форма эскалации визуального мышления, которое – под влиянием возникшей в XX в. эскалации уже самого кино – трансформировалось в кинематографическое мышление, отличающееся от просто визуального установкой на движущееся изображение[2].

Таким образом, важным планом «Кинематографа» по определению является его визуальный план. К его рассмотрению мы и приступим. И основным моментом, на котором мы остановимся в связи с визуальным слоем текста, будет цветовой момент, поскольку мир, смоделированный в кинематографе (и мир как таковой) немыслим вне хроматического аспекта.

Изучение книги Левитанского с точки зрения его цветовой композиции тем более актуально, что этот уровень текста до сих пор не подвергался научной рефлексии, в отличие от собственно кинематографического, музыкального и сценарного планов[3]. Исследование двух последних с точки зрения их композиционной роли заставляет говорить о четырехчастном построении текста[4]. В то же время наличие маркера начала («Вступление в книгу») и составляющего ему ритмико-тематическую параллель маркера конца («Прощание с книгой») позволяет поставить вопрос о кольцевой композиции «Кинематографа». Выделение же в книге особой, цветовой, линии имеет целью расширить представление о формальной специфике «Кинематографа» и в конечном итоге вписать текст в эстетическую парадигму XX в., ядро которой составляет концепция художественного синтеза.

В «Кинематографе» Левитанского цвет выступает не только в роли символа, что характерно для искусства вообще (ср. желтый Петербург Достоевского или сиреневый мир Врубеля), но и наделяется новыми, заимствованными у кино и перенесенными на почву поэзии, функциями.

Уже в начальных строках книги акцентируются «переходные» состояния минус-цвета – полусумрак («получерное») и полусвет («полубелое»). Далее это едва намеченное противопоставление двух антитетичных «цветов» достигает апогея в формуле «Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!».

Образ «черно-белого кино» – семантически максимально емкий, поскольку заключает в себе не только указание на одну из возможных «искусственных» моделей мира и человеческой жизни (ср. театр, балаган), но и указание на характер этой модели, строящейся по принципу «двойчатки». Белое и черное полушария этой модели образуют в совокупности единое целое.

Бинарная оппозиция «белое – черное» функционирует в культуре как наиболее универсальное выражение идеи парности объектов. Безусловно, «белое» связано с позитивной гранью бытия, когда «черное» охватывает негативные его полюс. Левитанский выражает эту мысль через обращение к противоположным психологическим состояниям, которые словно опредмечиваются поэтом и становятся не только фактами внутреннего мира человека, но и фактами кинопленки – кадрами, смонтированными режиссером (Как свободно он монтирует различные куски / ликованья и отчаянья, веселья и тоски! [137]). Философско-онтологическая трактовка образа черно-белого кино как модели человеческой жизни, представляющей собой чередование черных и белых полос (что укладывается в рамки культурной традиции), соседствует с фактами «биографии» кино как артефакта:

Жизнь моя кинематограф, черно-белое кино!
Я не сразу замечаю, как проигрываешь т
От нехватки ярких красок, от невольной немоты <…>
И спешат твои актеры, все бегут они, бегут –
по щекам их белым-белым слезы черные текут <…>
Ты накапливаешь опыт, и в теченье этих лет,
Хоть и медленно, а все же обретаешь звук и цвет.
Звук твой резок в эти годы, слишком грубы голоса.
Слишком красные восходы. Слишком синие глаза.
Слишком черное от крови на руке твоей пятно…
Жизнь моя, начальный возраст, детство нашего кино
А потом придут оттенки, а потом полутона…(138).

Ошибочно думать, что речь идет об истории кино: «Да, это не история кино» [Левитанский 1987: 8], – признавался сам поэт. Это история человеческой жизни – от ее «бесцветного» и «беззвучного» начала, через «кричащую» молодость (ясно, что образы красных восходов, синих глаз, черного от крови пятна уходят корнями во фронтовой опыт Левитанского) до многоцветности зрелости (то уменье, та свобода, что лишь зрелости дана). Так выстраивается хроматическая модель жизни, где только среднее звено («зрелость») ассоциируется с конкретными цветами (синий и красный), а в конечном итоге вновь низводится до фигуры черно-белого фильма. Интересна в этом плане композиция последней строфы «Вступления в книгу», начальная и финальная строки которой словно отзеркаливают друг друга, но отражение получается перевернутым: Жизнь моя, мое цветное, панорамное кино! и жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!.

Итак, «цветное» выступает как антитеза нецветному. Но чем руководствуется Левитанский при выборе нецветного варианта как окончательного (стихотворение устремлено к последней строке)?

В структуре «Кинематографа» отчетливо выделяются четыре части, каждой из которой соответствует определенное время года. Так, в первой части воссоздается картина лета, которое во «Фрагментах сценария» значится как «время слепых дождей», во второй части перед зрителем – осень («Время улетающих птиц»), в третьей – зима («Время зимних метелей»), и заканчивается «Кинематограф» торжеством весны, несущей идею возрождающейся жизни («Время раскрывающихся листьев»). Традиционно в культуре за каждым из сезонов годового цикла закреплена своя цветовая гамма. Но у Левитанского

мы не найдем «цветных» образов времен года (за исключением сине-голубого апреля), поскольку кино, показанное зрителю/читателю, действительно мыслится как черно-белое (уже не только в метафорическом смысле). По нашим подсчетам, из 53 стихотворений книги 24 содержат в себе цветовые образы, причем в ряде из них цвет оказывается сюжетообразующим фактором и именно ему отводится роль структурного стержня. В качестве иллюстрации представим цветовые эпитеты «Кинематографа»: черно-белое кино, красные восходы, синие глаза, черное пятно, цветное кино, прозрачный дождевик, оранжевые абажуры, черная пахота, черная ночь, черный крест, черные гвозди, оранжевый свет, розовое сало, зеленая звезда, зеленый плод, червонные плоды, белый лист афиши, белый-белый снег, черная вода, обугленная крышка, черная земля, красный снег, красные помидоры, золотые шары, красные булыжины, стеклышко цветное, яблоко зеленое, черные пласты, белая равнина, желтые пятна, черные старухи, белые платочки, синяя рубаха, черная яма, цветная веранда. Цветные кадры выстраиваются художником в определенной последовательности, соотносясь с временными пластами книги.

В «Кинематографе» – два времени: прошлое и настоящее. Будущее время имеет место в стихотворениях на тему «Как показать…» (лето, осень, зиму, весну), которые следует понимать как структуры метатекстового характера [Левитанский 1982: 179]. Но собственно фактами «кино» являются события, происходящие «здесь и сейчас», в настоящий момент. Сюда относятся события «Фрагментов сценария», задающих основной сюжетный вектор (каждая из четырех частей содержит по одному такому фрагменту), в настоящем времени существуют все герои книги (Иронический человек, квадратный человек, старая женщина с авоськой, человек с транзисторным приемником). Таким образом, сюжет «Кинематографа» разворачивается на глазах у зрителя, который становится одновременно и соучастником события, поскольку сосуществует в одном астрономическом времени с героями. Итак, рассмотрим образы и события, помещенные в настоящее время, с точки зрения их цветового кода.

Оказывается, что мир, запечатленный Левитанским в «Кинематографе», – действительно черно-белый, причем его черно-белость является не условной, а подлинной. Перед нами не черно-белая фотография цветной реальности, а цветная фотография черно-белого мира, в котором белый цвет – по преимуществу цвет снега; черными же или вообще лишенными цветовых характеристик оказываются прочие предметы действительности.

Несмотря на то, что в структуру текста встроена картина извечной смены времен года, возникает ощущение, что основным объектом описания является все же зимний сюжет, который отчетливо прослеживается и в частях, посвященных осени и весне.

Черно-белым оказывается не только кинолента настоящего, но и кинолента прошлого («Была зима, как снежный перевал…»). Черно-белыми оказываются и предметы снов. В стихотворениях «Сон о рояле» и «Сон об уходящем поезде» в фокусе внимания героя оказываются исключительно черно-белые составляющие мира (черная вода, черная земля, черный рояль, белый снег). Вследствие отсутствия противопоставления по цвету между кадрами реальности и кадрами сна последние должны восприниматься тоже как куски реальности, и зритель в этом случае попадает в ситуацию неразличения действительности от условности. По сути, он и не должен понять, что перед ним – картина снов героя, которые не лишены известной доли реалистичности («с чертами вымысла / смешав реальности черты») или все то же сюжетное повествование.

Основное внимание Левитанский уделяет не черным деталям мира, а его белому фону, создаваемому снегом. Но белый цвет оказывается не только фоном, но как бы и рамкой, заключающей в себе черные объекты реальности. Кино знает лишь настоящее время, и с изображением прошлого и будущего у него возникают существенные трудности. Однако за счет появления цветного кино эти трудности оказались преодолены. «Показательно, – пишет Ю.Лотман, – что в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты, первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть “искусством”, а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности» [Лотман 2000: 302]. Этими отсылками к заэкранной действительности «Кинематограф» насыщен довольно плотно. Каждая из частей книги (а их мы выделили четыре по количеству времен года) содержит в себе три воспоминанья, которые чередуются со снами и «фрагментами сценария». Но Левитанский действует отнюдь не в традициях «современных фильмов». Цветовая композиция «Кинематографа», логика которой подчиняется логике кинематографического повествования, задается чередованием черно-белых и цветных кадров. Первые являются маркерами настоящего времени, вторые – прошедшего. Это соотнесенность хроматического кода с временным кодом обусловлена рядом причин.

Во-первых, модель черно-белого кино, наиболее полно отражающая существующую и в культуре и в авторском сознании концепцию человеческой жизни как синтеза «плюсов» и «минусов», не может испытывать конкуренции со стороны «цветной» модели. Во-вторых, важным здесь оказывается влияние традиций кинематографии. Окрашенные кадры, лишенные оттенков и полутонов, изначально использовались для определенных сюжетов и сцен. «С самого начала было очевидно, – пишет С.Гинзбург, – что цвет в ряде случаев не увеличивал иллюзию реальности, но, напротив, ее разрушал <…>. Один из основных для черно-белого кино феноменов восприятия – иллюзия реальности – в значительной мере утрачивает свое значение в цветном» [Гинзбург 1974: 45-52]. Наконец, на цветовую композицию книги вполне мог повлиять фильм К.Лелюша «Мужчина и женщина» (1966), где впервые в истории мирового кинематографа цветные фрагменты, соотносящиеся не с настоящим, а с прошлым, как раз таки не разрушали иллюзии реальности, по-

скольку цвет в кадрах полностью дублировал цветовую гамму действительности. Возможно, именно продолжая линию Лелюша, Левитанский «окрашивает» сцены стихотворений-воспоминаний («Воспоминанье об оранжевых абажурах / о красном снеге / о цветных стеклах»).

Стихотворения-воспоминанья представляют собой ретроспективное изображение человеческой жизни – через обращение к собственной истории, по определению связанной с прошедшим временем. Всего воспоминаний в тексте двенадцать: «Воспоминанье об оранжевых абажурах», «Воспоминанье о куске сала», «Воспоминанье о дороге», «Воспоминанье о костеле», «Воспоминанье о Марусе», «Воспоминанье о красном снеге», «Воспоминанье о Нибелунгах», «Воспоминанье о дождевых каплях», «Воспоминанье о скрипке», «Воспоминанье о шарманке», «Воспоминанье о санках», «Воспоминанье о цветных стеклах». События каждого последующего «Воспоминанья» в хронологическом плане оказываются более давними по сравнению с событиями предыдущего. Жизнь как бы движется в обратную сторону, а у читателя-зрителя возникает ощущение, что он присутствует не столько при демонстрации фильма, сколько при перемотке пленки назад. За счет воспоминаний реконструируется история жизни главного героя «Кинематографа», а показанные на экране события чужой жизни (мужчина и женщина, иронический человек, человек с транзисторным приемником) дополняются событиями жизни лирического «я» (столь много общего имеющего с биографическим автором[5]), перенесенными «за экран». Можно попытаться прописать историю лирического героя, если вычленить «фабулу» его жизни из «сюжета» воспоминаний, при этом необходимо учесть, что начало жизни совпадет с концом текста:

1) ранее детство героя: картина цветной веранды;

2) герой едет на санках («Мне, должно быть, года четыре»);

3) во дворе дома героя появляется шарманщик;

4) пионерские годы героя («Я был барабанщиком в нашем отряде»);

5) герой засыпает в доме с протекающим потолком;

6) герой смотрит немецкий фильм «Нибелунги» (41 год: «Оставалось несколько месяцев до начала этой войны»);

7) герой лежит на красном снегу войны;

8) история любви героя и Маруси (военное время: «мои лейтенантские звезды»);

9) герой идет по заминированной дороге (военные годы);

10) герой оказывается под обстрелом;

11) герой попадает в костел в ночь перед артподготовкой;

12) герой возвращается с войны.

С.Эйзенштейн, у которого «образы биографии [Пушкина] роились цветовыми представлениями», ввел в употребление термин цветовой биографии (применительно к фильму «Любовь поэта»). Левитанский также осмысляет биографию своего героя в цветовом ракурсе, и ее в полной мере можно назвать цветовой, причем цветовые представления связываются с двумя периодами жизни героя – с периодом детства и с периодом военных лет.

Мы выделили три цветовых фрагмента «Кинематографа», переносящих зрителя в ретроспективный план повествования. «Воспоминанье об оранжевых абажурах» открывает «Кинематограф», «Воспоминанье о красном снеге» маркирует его структурный центр, «Воспоминаньем о цветных стеклах» книга завершается. Три цветовых сцены задают трехчастную цветовую композицию текста, которая как бы накладывается на основную, четырехчастную, композицию. «Линию движения цвета через фильм» (С.Эйзенштейн) можно изобразить следующим образом: оранжевое →черно-белое →красное →черно-белое →цветное.

В стихотворении «Воспоминанье об оранжевых абажурах» возникает образ не традиционного черно-белого кино, а оранжево-белого кино, центральная зрительная фигура которого – оранжевые абажуры: В этом городе шел снег / и светились оранжевые абажуры, / в каждом окне по оранжевому абажуру (141). Антитезе «оранжевое – белое» сопутствует антитеза «внутреннее – внешнее». Абажуры – маркер домашнего мира, за гранью которого оказывается герой: ходил я по улицам / и заглядывал в окна. / Под оранжевыми абажурами / люди пили свой чай (142). «Белые» кадры показывают картину снежного города, а «оранжевые» – домашнего космоса с источником света. В конечном же итоге перед нами возникают уже не две ленты, составляющие друг другу антитезу по цвету, но одна, оранжево-белая лента, и на экране одновременно изображаются и цветное, и белое: А в городе шел снег / и светились оранжевые абажуры, / оранжевые тюльпаны / за тюлевой шторкой метели, / оранжевая кожура мандаринов / на новогоднем снегу (142).

Появление в черно-белом «Кинематографе» цветных (особенно «красных», ассоциирующихся с кровью) эпизодов выполняет функцию «эмоционального удара». Кинолента «Воспоминанья о красном снеге» оказывается исключительно монохромной, и здесь «внешним поводом для включения партии кроваво-красных тонов» [Эйзенштейн 1964: 488] служит пламя пожара: Близко горела деревня, / небо было от этого красным, / и снег подо мною был красным[6] (166). В пространство прошлого включается еще и пространство сна, события которого тоже обращены в прошлое и мир которого, ассоциируясь с красным миром войны, тоже предстает в красном цвете: и я уже засыпал, / засыпал, / возвращаясь в детство / на веранду, / застекленную красным, / где красные помидоры в тарелке / и золотые шары у крылечка (166). Просыпается же герой от звука пролетки, цоканья лошадиных подков /по квадратикам / красных булыжин (166).

Характерно, что последним кадром «Кинематографа» стал цветной кадр, изображающий предметы детства (детство уже не в условности сна, а как бы «действительно»): Первое воспоминанье, / самое первое, / цветное, / цветная веранда, / застекленная красным, / зеленым и желтым, / красные помидоры в тарелке (196). Таким образом, герой Левитанского предпринял бегство не только от красного снега, но

и от черно-белого настоящего – бегство в цветное детство: И только цветная веранда / мигает вдали / красным, зеленым, желтым, / игрушечным светофором / на том перекрестке, / куда мне уже не вернуться (196). В этом смысле схематично изображенную нами линию движения цвета можно дополнить, связав цвет с цветовыми темами: оранжевые кадры (послевоенное время) – **черно-белые кадры** – красные кадры (война→детство) – **черно-белые кадры** – цветные кадры (детство). Как видим, с цветными кадрами сопряжена идея возвращения в прошлое, причем, чем более удален кадр от начального кадра, тем более ранние моменты жизни героя он фиксирует. Пленка движется вперед, а время на пленке – назад.

Симптоматично, что «Воспоминанье о цветных стеклах» выходит за предел рамочной композиции «Кинематографа», задаваемой двумя текстами – «Вступление в книгу» и «Прощание с книгой», рефренной строкой каждого из которых является Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!. Цветовое воспоминание звучит как своеобразное многоточие. Мало того: заканчиваясь, «Кинематограф» несет с собой идею начала, которая реализуется на двух уровнях – на уровне тематики (детство как символ начала жизни) и на уровне цвета (последний кадр возвращает к первому). Как пишет С.Гинзбург, цвет «превращается в самостоятельный голос драматической партитуры фильма. Он ассоциативно связывает последующее событие с предшествующими, в которых был заявлен, то есть становится своеобразным лейтмотивом. Он рождает ассоциации с ранее запечатлевшимися в памяти картинами жизни и образами искусства, окрашенными в тот же цвет и связанными с теми же эмоциями» [Гинзбург 1974: 49].

Таким образом, выстроенная Левитанским цветовая композиция основана на ритмичном чередовании черно-белых и цветных кадров. Они сопряжены с хронологическим и тематическим пластами книги. В рамках текста, ориентированного на синтетический вид искусства, за счет монтажа цветных и нецветных кусков, функционально нагруженных, достигается эффект подобия словесного текста кинематографическому тексту. Именно визуальный (цветовой) аспект формирует эффект движущегося изображения и способствует целостному восприятию книги как фильма, связывая в единую линию различные сюжетные фрагменты. Кроме этого, черно-белые и цветные кадры задают «Кинематографу» трехчастное построение, которое накладывается на четырехчастное (музыкальная и сценарная композиция) и кольцевое. В этой логике книга предстает как предельно сложный с формальной точки зрения текст, стремящийся к множественности структурных стержней, сцепленных друг с другом по принципу монтажа. «Кинематограф» Левитанского представляет собой сложную систему, состоящую из нескольких подсистем, координирующих друг с другом, в результате чего образуется своеобразная полифония, ряд композиционных линий, совпадающих друг с другом в точке их отношения к эстетике кино.

---

[1]Здесь и далее ссылки на Ю.Левитанского приводятся с указанием страницы по следующему изданию: [Левитанский 2005].

[2] Н.Хренов говорит о «визуальном мышлении в кинематографических формах», определяя его как «мышление, в котором ведущую роль играет сам объект, воспроизводимый в его реальных, видимых формах» [Хренов 2006: 660].

[3] О кинематографичности языка Левитанского см.: Моско С.В. Образ времени в поэзии Ю.Д.Левитанского // Русская и сопоставительная филология. – Казань, 2004. С. 192–198; о музыкальной композиции Кинематографа»: Никулин Д.В. Особенности композиции книги Ю.Левитанского «Кинематограф» // Поэтика и компаративистика. Коломна, 2008. С. 78–84; о киносценарном построении книги: Кузьмина Н.А. Книга стихов: варианты самоорганизации («Кинематограф» Ю.Левитанского и «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви» В.Павлова) // Лирическая книга в современной научной рецепции. Омск, 2008. С. 204–205.

[4] Наиболее показательно это представлено у Н.А.Кузьминой (Кузьмина Н.А. Книга стихов: варианты самоорганизации («Кинематограф» Ю.Левитанского и «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви» В.Павлова) // Лирическая книга в современной научной рецепции. Омск, 2008. С. 202–203).

[5] Жена Левитанского, И.Машковская-Левитанская вспоминала: «Когда я спрашивала его, происходило ли действительно у него в жизни то или иное событие, описанное в стихах, он отвечал известной цитатой: читайте мои книги, там все про меня написано. Он как-то сказал мне: неужели ты не видишь – ни одно мое стихотворении не придумано, не взято из головы, все это происходило со мной на самом деле. Даже сны из книги “Кинематограф” действительно ему снились» (Левитанский Ю.Д. Зеленые звуки дождя: Стихи, письма дневники. М., 2000. С. 77).

[6] Ср. с символизмом красного, оформившемся в творчестве Л.Андреева, в частности, в повести «Красный смех».

Список литературы

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982.

Левитанский Ю. Стихотворения. М.; Харьков, 2005.

Хренов Н Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.

Левитанский Ю. Я люблю твой свет и сумрак // Юность. 1987. №5.

Левитанский Ю. «Вот и живу теперь – поздний…» (беседу вела Т.Бек) // Вопросы литературы. 1982. №6.

Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 2000.

Гинзбург С.С. Очерки истории кино. М., 1974.

Эйзенштейн С. Цвет // Эйзенштейн С. Избр. произв.: в 6 т. М., 1964. Т.3.

О.В.Спачиль (Краснодар)

ФОТОГРАФИЯ В ЖИЗНИ Ю.УЭЛТИ

В 2009 г. мир отмечает столетие со дня рождения выдающейся американской писательницы Юдоры Уэлти / Eudora Welty (1909–2001). К концу XX в. у себя на родине ее справедливо считали патриархом литературы. Начиная с 30-х гг., наряду с регулярным появлением в печати ее рассказов и затем романов, издавались альбомы и проводились выставки ее фотографий. Настоящая статья посвящена рассмотрению влияния искусства фотографии на прозу писательницы в их взаимовлиянии и взаимопроникновении.

Когда в 1931 г. умер от заболевания крови отец – Кристиан Уэбб Уэлти, Ю.Уэлти пришлось оставить Нью Йорк, где она жила в то время, и вернуться в город Джексон, штат Миссисипи к овдовевшей матери. Страна погружалась в Великую депрессию, но Юдора быстро нашла работу журналиста-репортера.

В обязанности молодого репортера входили поездки по всем 82-м округам штата Миссисипи и написание статей и заметок о том, как живет штат. В эти годы были отсняты сотни кадров. Темы и объекты для съемок Юдора выбирала сама, фотографируя все, что ее привлекало. Фотографии были инициативой Юдоры и ее собственностью. Еще при жизни писательницы фотографии приобрел Отдел Истории и Архивов Штата Миссисипи, где они хранятся и в настоящее время с документами и рукописями знаменитой писательницы [Marrs 1996].

Интерес к фотографии был у Юдоры Уэлти неслучаен. Хорошо фотографировал ее дедушка по материнской линии Эдвард Эндрюз. Дед вообще был до краев «переполнен» талантами [Welty 1984: 48]. Он получил хорошее образование, организовал в своем университете литературное общество, а затем работал журналистом и фотографом в разных частях штата Вирджиния. Навещая бабушку Юдору Эндрюз, внучка подолгу разглядывала ферротипии, сделанные дедом, которого она уже не застала в живых. Заядлым фотографом-любителем был и отец Юдоры, привившей дочери интерес к фотоаппаратам и разного рода приборам вообще. В их доме были часы, барометр, телескоп, гироскоп, увеличительные стекла и многие другие предметы, чье назначение отец с удовольствием объяснял детям.

Фотографирование, которое предполагало дистанцированность от объекта, обдумывание кадра, оценку света и теней, как нельзя лучше подходило для застенчивой девушки. Оно давало возможность наблюдать и познавать людей, свой штат, оно учило необходимости всегда держать камеру наготове. Юдора быстро поняла, что жизнь не ждет и упущенное мгновение не возвращается – не запечатленный миг исчезал навсегда. Внимательный наблюдатель, который развивался в будущей писательнице, уже знал, что каждое чувство в какую-то минуту выразится в жесте, позе, и к этой-то минуте фотограф и должен быть готов нажать на спуск затвора.

© О.В.Спачиль, 2009

С фотографии началась творческая жизнь писательницы. В 1936 г. она размещает выставку своих фотографий на Мэдисон Авеню в Нью Йорке. Однако прошло 35 лет прежде чем в издательстве Рэндом Хауз в 1971 г. вышел первый альбом фотографа Уэлти, а затем – в 1996 г. этот же альбома вышел в Миссисипи [Welty 1996]. Фотографии, вошедшие в альбом, были отобраны самой Ю.Уэлти из нескольких сот сделанных во время Великой депрессии, а книга озаглавлена One Time, One Place. Mississippi in the Depression. A Snapshot Album.

Альбом, состоит из четырех разделов: «Будни», «Суббота», «Воскресенье», «Портреты». Как комментирует сама писательница, в самом бедном штате страны депрессия была почти не заметна. И до ее начала люди в Миссисипи жили бедно, но они об этом не знали. Средства массовой информации еще не внушили им, что главное в этой жизни – высокое общественное положение и связанный с ним материальный успех. Жизнь, запечатленная Юдорой, полна обычных человеческих радостей и ежедневного труда. Белые и черные за работой: прополка поля, приготовление обеда, изготовление сиропа из сахарного тростника, сборщики томатов во время короткого перерыва слушают товарища, взявшего гитару, прачки с бельем, учительница в школе, медсестра у себя дома, слепая ткачиха за работой. Субботний отдых: играющие дети, старшие нянчат младших, мальчик в подобии авиационного шлема играет с воздушным змеем, улыбающиеся матери с малышами, разглядывающая витрину девушка, беседующие фермеры, молодежь, договаривающаяся о свиданиях, сельские ярмарки. Воскресный день: все вымыты, празднично одеты, на ногах многих – обувь. Дети идут в воскресную школу, взрослые молятся в церкви. В этот день негритянки всех возрастов любят надевать белые платья, покрывать головы белыми шляпами и покрывалами. Именно так запечатлены членов негритянской церкви «Холинесс» в Джексоне.

Читая рассказы Юдоры Уэлти[1], иногда встречаешь как бы ожившие фотографии. Так в рассказе «Свисток» (The Whistle) – сборник рассказов «Зеленый занавес» (A Curtain of Green, 1941) героине все время холодно. Она никак не может согреться во время влажной миссисипской зимы, а тут еще заморозки, которые грозят погубить высаженную в грунт рассаду томатов. Эти аккуратно высаженные ряды дорогие ей как будущие плоды, как обещание богатого урожая и связанного с ним майского тепла и веселья ярмарки, они – залог относительного благосостояния ее семьи. Дрожа под тонким одеялом, в полудреме Сара Мортон сначала видит только яркие краски – зеленый и красный, затем чувствует запах согретой солнцем земли. Перед ее мысленным взором плывут праздничные картины времени сбора урожая: улыбающиеся фермеры везут на станцию тележки, нагруженные «самыми прекрасными помидорами». Играет музыка, проходят парадом прибывшие из Флориды упаковщики томатов, воздух наполнен звуками триумфа, везде царит радостное возбуждение. И вот Сара – уже распорядитель праздника, словно ожившая фотография из альбома

(она так и называется «Упаковщики томатов на перерыве» (Tomato-Packers' Recess), в ее голове возникает образ: «Надо дать упаковщикам хоть минуту отдыха. Пусть разомнутся, и расположатся под тенистым деревом в своей запятнанной потом одежде, а один из них может даже поиграть на гитаре» [Welty 1992: 108–109].

А вот фотография деревьев, растущих неподалеку от фанерного домика. На ветки деревьев надеты стеклянные бутылки по поверью, что злые духи, которые иногда пытаются проникнуть в дома, попадают в эти бутылки и так там и остаются. Позже эта фотография обыграна в рассказе «Ливви» (Livvie, вошедшем в сборник «Широкая сеть» (The Wide Net, 1943).

Серия фотографий сделанных на ярмаках Sideshow, Hypnotist, Sideshow Wonders заставляет по-новому воспринимать рассказы «Окаменелый человек» (Petrified Man), «Дева Охра, краснокожая изгнанница» (Keela, The Outcast Indian Maiden), делает понятным появление заезжих артистов, фотографов и музыкантов, в которых влюбляются героини рассказов "Лили Доу и дамы» (Lily Daw And The Three Ladies), «Почему я живу на почте» (Why I Live At The P.O.) и других.

В рассказах Ю.Уэлти то и дело натыкаешься на буквальное описание сделанных ранее фотографий, они помогают увидеть всю картинку, рассказ становится в чем-то похож на диафильм. Есть рассказы («Смерть коммивояжера» (Death of a Travelling Salesman), напоминающие использование приближения при фотографировании, когда общий план сменяется все более крупным и ярче проступают предметы, терявшиеся на первой картинке. Фотография навсегда вошла в творческую манеру, стиль писательницы, слово и образ переплелись. Рассказы можно прочесть без фотографий, фотографии можно посмотреть без рассказов, но вместе они создают то, что составляет уникальный художественный мир, космос, вселенную Юдоры Уэлти.

Пленку для Ю.Уэлти проявляла местная компания, а вот печатала она их по ночам сама на своей кухне. Но не их качество или недостатки отличают эти фотографии. Возможно, более профессионально грамотный или лучше экипированный фотограф получил бы более качественные снимки, в этом писательница признается открыто. Но она также отдает себе отчет, что это – именно ее, глубоко личные фотографии, которые не мог сделать никто иной – только она, они как нельзя лучше показывают конкретное место в конкретное время. Уэлти-фотограф – невидимый наблюдатель, который свободно двигается среди объектов съемки и все равно остается незамеченным. Она сливалась с пейзажем, поскольку сама была его частью, плотью от плоти этой земли, ее присутствие не воспринималось как инородное вторжение. Собрание фотографий меньше всего похоже на отчет социального работника, но скорее напоминает семейный альбом, где все снимки объединены одной сверх темой – мой мир, моя семья, мои родные и близкие.

Юдора спрашивала людей, не возражают ли они, чтобы она их фотографировала, они чаще всего удивлялись, что они ей интересны, давали свое согласие, а потом забывали о ней, возвращаясь к своим делам. Ее присутствие незаметно и доброжелательно. Вот фотография негритянки, незаконно торгующей алкоголем. Она улыбается и в шутку замахивается ножом для колки льда, на лице – открытая улыбка, она уверенна, что молодой фотограф не собирается на нее доносить в полицию.

Ю.Уэлти одинаково принимали и белые, и черные. Она уверенна, что с ней рядом находился ангел, вызывавший доверие. В фотографиях нет осуждающего взгляда, оценки, обвинения. Люди не ждут от нее зла, они открыты ей, как и она открыта им. Главное для Юдоры – не Великая депрессия, не история Юга, белых или черных, а жизнь конкретного человека, отраженная в его позе, жесте, лице. Человек и его внутренний мир выступают здесь как абсолютная ценность.

Альбом фотографий, вышедший в 2000 г. [Welty 2000], стал последней книгой писательницы, изданной при жизни. Она скончалась в следующем 2001 году в возрасте 92-х лет. Альбом посвящен дворам сельских церквей, кладбищам. Фотографии отобраны самой Юдорой Уэлти из множества тех, что она делала в 30-е и 40-е гг. XX столетия. Кладбища для Юдоры Уэлти имели какую-то зловещую привлекательность [Cole 2000: 8], идущую из детства. Старый дом семьи Уэлти, расположенный на Норф Конгресс Стрит, выходил окнами на кладбище Гринвуд, где маленькая Юдора играла. Кладбища в то время часто были соединены с церковным двором и предоставляли полный простор для воображения художников, к которым обращались родные и близкие усопших.

Если не брать во внимание скульптурное изображение солдата Конфедерации, красовавшееся на главной площади почти каждого городка штата, то следует сказать, что штат Миссисипи в то время был небогат на произведения искусства и, пожалуй, единственным местом, где можно было увидеть скульптуры, были кладбища. Расставание с возлюбленными, уход из мира живых символически воплощался в надгробиях в виде разнимающихся рук, разомкнутых звеньев цепи, перевернутых корзин с рассыпанными цветами, скорбящих женщин, грустных собак и уснувших овечек. Детские надгробия изобиловали херувимами или младенцами, заснувшими в раковинах или без них. Ушедших запечатлевали в надгробных скульптурах, посвящали им цветистые эпитафии, украшали могилы скульптурами лир, венков, плачущих ив. И, безусловно, ангелы всевозможных размеров, с крестами и без, со сложенными и распростертыми крыльями, как посланники иного мира. В основном это были надгробия, возведенные в XIX в., многие из которых принадлежали довольно зажиточным семьям.

Говоря о своем литературном творчестве, также как и фотографировании, Ю.Уэлти любила повторять, что главное для нее – сохранить мгновение, не дать ему кануть в вечность, но остановить его, запечатлеть в слове или на фотографическом снимке. Вся кладбищенская культура для Юдоры Уэлти – еще один путь спасения от забвения, чему было

впоследствии посвящено все ее искусство вообще: не дать мгновению с его чувствами уйти бесследно, остановить его, оставить в памяти [Spencer 2000: 13].

Писательство для Юдоры Уэлти стало продолжением фотографирования, его развитием в другую область. Мгновения можно было остановить, как оказалось, не только щелчком фотоаппарата, но и словом. Фотография научила Юдору быть начеку, быть готовой нажать на затвор фотоаппарата в тот момент, когда вдруг обнаруживает себя внутренняя сущность переживаемого человеком, когда чувства красноречиво проявляются в жесте, лице, позе.

Фотограф, писатель должен не только увидеть, но и осмыслить. В конечном счете, как пишет Ю.Уэлти, мы живем взаимоотношениями между тем, что мы видим и собой. Понимание, откровение не всегда происходит со щелчком фотоаппарата, оно приходит постепенно или вдруг, но всегда изнутри собственного бытия. Лучше всего, если смотреть на жизнь вокруг с сочувствием и удивлением. Это – дар, который писатель стремится получить и молится о том, чтобы удержать. Самой писательнице лучше всего это удалось через слово, через написание рассказов о людях, совершенствованию этого дара она посвятила всю свою жизнь. «Мое желание, моя всегдашняя страсть – это не простертая в осуждающем жесте рука, но рука, отодвигающая завесу, ту невидимую тень, которая падает между людьми, то покрывало безразличия к присутствию друг друга, к тому чуду, которым каждый из нас является, к самому подвигу человеческой жизни» [Welty 1996: 12].

Судьба фотоархива мисс Юдоры завидна. С целью сбора средств для дома-музея и фонда Ю.Уэлти с конца 90-х годов стали выпускаться наборы ее фотографий [Welty Photograph Portfolios Offered 1992: 17]. В настоящее время выпуск довольно дорогостоящих малотиражных наборов продолжается. Популярность фотографий Юдоры Уэлти растет. В 2009 г. – год 100-летнего юбилея писательницы – запланировано проведения целого ряда фото выставок в различных городах США.

---

[1]Все названия рассказов, упоминаемые в статье, на английском языке цитируются по изданию 1992 г. [Welty 1992], а переводы на русский язык – по нескольким сборникам, вышедшим в России [Уэлти 1975, 1989, 1991].

Список литературы

Уэлти Ю. Дочь оптимиста. Повести и рассказы / пер. с англ. М.: Прогресс, 1975.

Уэлти Ю. Золотой дождь. Рассказы / сост. Т.Беспалово; предисл. Т.Венедиктовой. М.: Известия, 1989.

Портер К.Э. Повести. Рассказы. Уэлти Ю. Дочь оптимиста. Рассказы: пер. с англ. / сост. И.Архангельской; предисл. А.Зверева. М.: Радуга, 1991.

Welty E. One Writer's Beginnings. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Welty E. One Time, One Place: Mississippi in the Depression: A Snapshot Album/Eudora Welty. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

Marrs S. The Welty Collection: A Guide to the Eudora Welty Manuscripts and Documents at the Mississippi Department of Archives and History. Jackson: University Press of Mississippi, 1988.

Welty E. Preface // One Time, One Place: Mississippi in the Depression: A Snapshot Album. Jackson: University Press of Mississippi, 1996. P. 7–12.

Welty E. Country Churchyards. University Press of Mississippi, Jackson 2000.

Hunter C. Eudora Among Her Photographs // Welty Eudora. Country Churchyards. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. P. 7–11.

Elizabeth S. An Abundance of Angels. // Welty Eudora. Country Churchyards. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. P. 13–20.

Welty E. Selected Stories of Eudora Welty / Introduction by Katherine Anne Porter. New York: Modern Library Edition, 1992.

Welty Photograph Portfolios Offered // The Southern Register. Spring 1992. P. 17.

К.Жижанова, Н.С.Бочкарева (Пермь)

«ЧЕРНЫЙ ПРИНЦ» А.МЕРДОК: ПОЭТИКА РОМАНА И ДРАМЫ

Английская писательница второй половины XX столетия Айрис Мердок известна во всем мире как романист: ее двадцать шесть романов широко исследуются как в России, так и за рубежом. Напротив, пьесы Мердок до сих пор не привлекали внимания литературоведов [Бочкарева, Селивестрова 2008: 49-56], хотя они неоднократно ставились на театральной сцене. Сравнительный анализ романа «Черный принц» (1973) и одноименной пьесы (1987) углубляет как исследование творчества писательницы, так и некоторые положения теории жанров.

В отличие от романа, который разделен на 3 части, в пьесе только 2 действия, границей между которыми становится осознание Брэдли своей любви к Джулиан, что совпадает с границей между первой и второй частями романа. Если первое действие состоит из четырех сцен, то второе – из семи, так как передает события второй и третьей частей романа. В результате компрессии действие в пьесе протекает более динамично.

Сравним сцены первой попытки самоубийства Присциллы. В романе взволнованные реплики героев перемежаются комментариями Брэдли: иногда краткими («В руке у нее был пустой пузырек»), но чаще довольно продолжительными, характеризующими не только действия героев, но и состояние Брэдли («Пахло отвратительно <…> Я ощутил отвращение, бессильную жалость и подкрадывающуюся тошноту…»). В романе повествователь произвольно располагает временем – сжимает, или, как в данном случае, растягивает. «Веде́ние речи в драме тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом

© К.Жижанова, Н.С.Бочкарева, 2009

времени, что и изображаемые события» [Хализев 1986: 42]. Особый динамизм придает эффект говорения всех одновременно («an effect of everyone talking at once» [Murdoch 1989: 240]) – Рейчел вызывает скорую помощь, остальные ищут пузырек из-под снотворного, Присцилла стенает.

Целостность пьесы подчеркивается лейтмотивом вызова такси – Брэдли звонит и заказывает машину в ключевые моменты действия: «Могу я заказать такси до станции Кингз Кросс, пожалуйста? Пирсон. Знаете, Пэнроуз Корт. Прямо сейчас? Спасибо». В первый раз Пирсон собирается уехать в момент появления Фрэнсиса, но несчастный случай с Рейчел вынуждает его отложить поездку. Во второй раз отъезду препятствует внезапное появление Присциллы, которая ушла от мужа и теперь намеревается поселиться у Брэдли. В третий раз Пирсон вызывает такси, чтобы бежать вместе с Джулиан в его коттедж, на этот раз также появляется Присцилла, но теперь Брэдли завершает задуманное. В романе настойчивое повторение словесных действий отсутствует: герой собирается ехать, но обстоятельства мешают ему, и Брэдли не вызывает такси.

Роман снабжен предисловиями издателя Локсия и рассказчика Брэдли Пирсона, так как «Черный принц» – это «роман о романе» – о книге, которую Брэдли Пирсон мечтал создать всю свою жизнь. В предисловии Пирсон рассуждает о себе, своем предыдущем писательском опыте, своей повествовательной технике и т.д. Он старается сконцентрироваться на «новейшем повествовательном приеме», чтобы максимально сократить дистанцию между изображаемым и изображающим: «…прожектор восприятия переходит от одного настоящего мгновения к другому, памятуя о минувшем, но не ведая предстоящего. Иначе говоря, я воплощусь опять в свое прошедшее “я”» [Murdoch 2006: 11; Мердок 1977: 27]. «Самопорождающийся роман» [Kellman 1980] заканчивается в тот момент, когда Брэдли, наконец, осознает, какую книгу он напишет.

В пьесе книгу заменяет действие, происходящее на сцене, поэтому предисловия отсутствуют. Послесловия четырех действующих лиц (Кристиан, Фрэнсиса, Рейчел и Джулиан) сохранены в виде эпилога, но из рецензий на книгу Пирсона они превращаются в отзывы о самом Пирсоне. В романе почти все герои – писатели, в пьесе писатели только Пирсон и Баффин, что усиливает их противопоставление. Уже в списке действующих лиц Брэдли обозначен как неуспешный, а Арнольд – как успешный писатель.

В драме «действие <…> запечатлевается с большей достоверностью, <…> мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами» [Хализев 1986, с. 43]. Поэтому в пьесе сцена разговора между Рейчел и Брэдли после убийства Арнольда передана не в пересказе Брэдли, а непосредственно. Таким образом, пьеса утверждает невиновность Пирсона, а остальные герои предстают перед зрителями обманщиками и недоброжелателями. В романе невиновность Пирсона подтверждается Локсием, но эта истина относительна, так как и Локсий может быть плодом воображения Брэдли.

Основное родовое отличие эпоса и драмы заключается в системе повествования. В романе герой-повествователь комментирует происходящие события, сообщает о своем прошлом и прошлом других героев, произносит внутренние монологи о сущности искусства, браке, любви и т.д. В пьесе, по справедливому замечанию В.Е.Хализева, автор не имеет возможности «вольно чередовать эпизоды сценические с обзорными, описательными», так как действие должно развертываться «постоянно и неуклонно», поэтому присутствуют лишь следующие элементы повествования.

Во-первых, словесные действия персонажей, содержащие некоторую информацию о прошлом. Так, Присцилла в диалоге с Брэдли признается: «Я избавилась от ребенка, потому что он говорил, что ему это не потянуть, а потом я уже не смогла забеременеть» [Murdoch 1989: 237]. В романе читатель узнает об обстоятельствах личной жизни Присциллы из рассказа Брэдли. Сюда же можно отнести телефонные разговоры персонажей. Как правило, репрезентирована только часть разговора (реплики того героя, который в данный момент находится на сцене): «Джулиан там? … Что? С Джулиан все в порядке? … Что случилось … Что ты сделала? Я не слышу … Да, да, я приеду» [Murdoch 1989: 292].

Во-вторых, обращения Брэдли Пирсона к публике, которые встречаются в пьесе семь раз. В некоторых из них он рассказывает о событиях, произошедших до развернувшейся на сцене драмы. Например: «У моих родителей был канцелярский магазин в Кройдоне. Моя сестра Присцилла и я буквально жили под прилавком <…> Моя мать определенно ненавидела Присциллу. Впрочем, она ненавидела и меня, но взаимно, и потому это не важно» [Murdoch 1989: 292]. Отметим, что здесь прослеживаются значительные расхождения с романом, в котором Брэдли заявляет: «Мать вызывала у меня досаду и стыд, но я любил ее» [Мердок 1977: 10]. Эта фраза в романе дает Фрэнсису повод описывать Брэдли как воплощение Эдипова комплекса, а в пьесе заключительный «фрейдистский» монолог Марло выглядит менее правдоподобным.

В других монологах, как и в романе, Брэдли Пирсон критикует Арнольда Баффина («Я не завидую, я просто не такой бумагомаратель» [Murdoch 1989: 225]; «Арнольд все время старался завоевать мир, излившись на него, как переполненная ванна» [Мердок 1977: 197]), рассуждает об искусстве и своем писательстве («Я <…> серьезный писатель <…> И если кто-то возразит, что я ничего не опубликовал, я отвечу, что в этом вся суть. Я не бесплодный писатель, я – perfectionist» [Murdoch 1989: 230]).

В-третьих, в пьесе широко используются авторские ремарки, являясь ориентиром для актеров и режиссера. Они обозначают декорации («комната в полнейшем беспорядке, стулья вверх ногами, книги на полу»), действия героев («считает на пальцах»), внешний вид персонажей («она надела свой костюм Гамлета, черные колготы, черную курточку, золотую цепь и т.д.»), особенности речи («Она говорит жестоким холодным голосом») [Murdoch 1989: 226,

245, 282, 228]. В романе обо всем этом сообщает сам Брэдли.

В-четвертых, в пьесе сохраняется два из восьми писем главного героя, который в романе характеризуется как «страстный и суеверный любитель писать письма» [Мердок 1977: 64]. Если в первом случае Брэдли не хочет говорить с Кристиан и предпочитает вручить ей письмо, то во втором чтение письма – это часть монолога, который произносит Брэдли, находясь один на пустой сцене. В нем сообщается, что Арнольд влюблен в Кристиан и его чувства взаимны [Murdoch 1989: 254].

В романе более пристальное внимание уделено душевным переживаниям героя, его саморефлексии, а сюжет отодвигается на второй план, в то время как в пьесе сюжет более четко прорисован, его зеркальность становится одним из основных приемов организации композиции [Byatt 1994: 267]. Основу сюжета составляет противопоставление мнимого – реальному: инцидент с Рейчел – смерть Арнольда, неудавшаяся – удавшаяся попытки самоубийства Присциллы.

Специфика драмы диктует определенные ограничения, обусловленные временем спектакля (не более 3-х часов) и пространством сцены. Число персонажей в пьесе сокращается до десяти. Исчезновение Локсия вызвано несколькими причинами: во-первых, нет необходимости доказывать невиновность Брэдли, во-вторых, изменяется жанр, поэтому предисловие издателя становится невозможным. В романе Локсий – человек, который открыл для Брэдли музыку, в пьесе сам герой сразу погружен в музыку – на протяжении всего действия он поет, что отражено в ремарках и репликах.

Образ Джулиан максимально приближен к романному, поэтому разговоры с ней воспроизведены почти в полном объеме. Тем не менее, их отношения с Брэдли поданы иначе. Во-первых, Пирсон отказывается от романа с Рейчел, что «очищает» его любовь к Джулиан. Во-вторых, в финале пьесы Джулиан, прочитав письмо матери, уезжает немедленно и больше Пирсон не видит ее. Отсутствует письмо, в котором девушка сообщает, что ошиблась, всего-навсего увлеклась. В результате отношения героев в пьесе кажутся более возвышенными и трагичными. Как и в романе, любовь возрождает Брэдли, открывает в нем новые творческие возможности.

В романе Брэдли проецирует свою любовь к Джулиан на другие разновозрастные союзы. Отношения Роджера и Мэриголд вызывают у него отвращение: «В моих глазах это мерзость: старик и молодая девушка. Если бы вы знали, как на вас противно смотреть…». В опере, когда Брэдли уже влюблен в Джулиан, ему становится дурно во время спектакля, в котором пожилая герцогиня влюбляется в юношу. Недаром последнее, что он говорит Локсию перед смертью, это то, что юноша поступил правильно, оставив герцогиню. В пьесе нет Роджера и Мэриголд, отсутствует и сцена в опере. Таким образом, отношения Джулиан и Брэдли лишены невыгодного для них сопоставления.

С образом Джулиан связана важнейшая для романа платоновская концепция Эроса. На наш взгляд, эта философская проблематика полностью сохранена в пьесе. Черный принц – это воплощение бога-демона; с одной стороны – это Аполлон, бог искусства, с другой – мрачный, жестокий и карающий бог: «он Шекспир и Гамлет, он Любовь, и смерть, и Искусство» [Byatt 1994: 271]. Без черного и разрушительного Эроса невозможен путь к светлому, к искусству [Conradi 2001: 262]. В предисловии к своему роману Брэдли сообщает: «Я почему-то придумал, что достигну величия как писатель, только пройдя через некое испытание» [Мердок 1977: 15]. Таким испытанием становится для героя любовь, преступная во многих отношениях, которая наряду со светом приносит мучения: «Я знаю, что черный Эрот, настигший меня, был единосущен иному, более тайному богу [Аполлону]. Если я сумею держаться и молчать о любви, я буду вознагражден необычайной силой» [Мердок 1977: 247]. В своем понимании Эроса Мердок полемизирует с Платоном, который считал, что искусство не учит добродетели, уводит человека от истины и правды. Вместе с тем, она согласно с Платоном в том, что добродетели можно достичь через «техне» [Осипенко 2004: 10].

В пьесе, написанной через четырнадцать лет после публикации романа, взаимосвязь любви и искусства акцентируется благодаря единству сюжета и даже развивается (например, влюбленный Брэдли начинает петь). Однако поэтика творческой саморефлексии, характерная для «романа о романе», в драме практически исчезает.

Список литературы

Бочкарева Н.С., Селиверстова Н.П. «Отрубленная голова» Айрис Мердок: поэтика романа и драмы // Вестник Пермского университета. 2008. Сер. Иностранные языки и литература. №5(21). С.49-56.

Мердок А. Черный принц / пер. с англ. И.Бернштейн, А.Поливановой; предисл. Н.Демуровой.М.: Худож. лит., 1977.

Осипенко Е.А. Принципы игровой поэтики в романах Айрис Мердок 50-80-х гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2004.

Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986.

Byatt A.S. Degrees of Freedom. The Early novels of Iris Murdoch. L.: Vintage, 1994

Conradi P.J. The Saint and the Artist. A Study of the Fiction of Iris Murdoch. L.: Harper Collins Publ., 2001.

Kellman S. The Self-Begetting Novel. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1980.

Murdoch I. The Black Prince. L.: Vintage, 2006.

Murdoch I. The Black Prince // Murdoch I. Three plays: The servants and the snow. The tree arrows. The Black Prince. L., 1989.

А.В.Флоря (Орск)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ТАРТЮФА» МОЛЬЕРА А.В.ЭФРОСОМ

По-видимому, лучшее, что создано А.В.Эфросом, – его «мольеровский триптих» (не считая экранизации булгаковской «Кабалы свя-

© А.В.Флоря, 2009

тош»). Эфрос – прежде всего режиссер реалистического и психологического театра. Причем именно Мольер и позволяет ему лучше всего проявиться в этом качестве, потому что в самом исходном материале заключается прямо противоположная эстетика. Художественная победа Эфроса в том, что он органически сливает две противоположные театральные стихии: извлекает максимальный эффект из театра высокого классицизма – его спектакли ярки, выразительны, сценичны в лучшем смысле слова, – но в то же время, как в реалистическом театре, достоверны, живы и современны. Мы ни на секунду не забываем, что это Мольер, эпоха Людовика XIV, что это условная драматургия с «тремя единствами», и, в отличие от мольеровского Журдена, постоянно ощущаем стихи в «Тартюфе» и «Мизантропе». Всё на месте, всё узнаваемо. И, в то же время, нет никакой архаики, спектакли остры, актуальны, и действуют в них хорошо понятные нам люди, а не говорящие автоматы.

Критики и зрители обычно восхищались сценическими «находками» Эфроса, но редко шли дальше этого. Для Эфроса же блеск приемов был не самоцелью, но частью единого замысла [Эфрос 2000: 145]. Хотя сама по себе их сценичность такова, что ей позавидовали бы лучшие режиссеры, эти приемы многогранны и многофункциональны.

Вспомним, как в сцене «мышеловки» Эльмира всячески дает понять Оргону, что давно пора вылезать из-под стола, – совершенно безуспешно, – затем распалившийся Тартюф бросается на нее; она прячется за стол, как бы ища защиты мужа; Тартюф переставляет стол – Оргона нет! И это не только роскошный театральный аттракцион. Он вызвал шок не только у Эльмиры, но и зрители были в недоумении: а вдруг в этом новаторском спектакле всё произойдет иначе, и женщину обесчестят у нас на глазах? Тем более что ранее Эльмира, отбиваясь от Тартюфа и отступая от текста, обращалась прямо в зал: «Что же вы смотрите?!!» (на что Тартюф отвечал репликой, адресованной зрителям: «Не обращайте внимания»). Эфрос заставил зрителей воспринимать эту сцену иначе, нежели они привыкли, – отнюдь не как забавную. Он создал определенное настроение, сделал нас свидетелями и безучастными сообщниками преступления, что само по себе весьма дискомфортно. И, что важнее, мы – возможно, впервые – поняли простую вещь: в этой мерзкой ситуации нет ничего веселого. Неужели забавно то, что порядочная молодая женщина вынуждена выслушивать откровенности и терпеть домогательства подлеца только потому, что дурак муж не желает верить честным людям! Неужели забавно то, что она остается практически беззащитной! Мы понимаем и нешуточную опасность, когда женщина оказывается во власти бешеного зверя, легко сметающего все препятствия.

Это еще и нагляднейший символ: Оргон почти буквально превращается в ничто, в пустое место. Мелкий, капризный домашний деспот может только изводить домочадцев, но не способен в решающий момент защитить женщину.

Все так, и все это ясно. Однако Эфрос не был бы гением, если бы ограничился этими смыслами – которых уже немало для хорошего спектакля. Но за ними открывается самое важное. Мы уже до отвращения насмотрелись на вздорного, упрямого, ничтожного, безмозглого, да еще, как выясняется, трусливого Оргона, порабощенного шарлатаном, равнодушного к болезни жены, делающего несчастной дочь, изгоняющего сына, лишающего наследства родных. И это убогое существо, дойдя до крайней точки падения, исчезает. Из-под стола, как из волшебного ящика, выходит уже совершенно другой, как будто переродившийся, человек, исполненный достоинства, – человек светлый, добрый, щедрый, безгранично доверчивый и беззащитный перед подлостью. Он в чем-то похож на Егора Ильича Ростанева, который имел собственного тартюфа в лице Фомы Опискина и «был слаб и даже уж слишком мягок характером, но не от недостатка твердости, а из боязни оскорбить, поступить жестоко, из излишнего уважения к другим и к человеку вообще» [Достоевский 1985: 43–44]. Мольеровский Оргон, конечно, проще мхатовского, превосходно сыгранного А.Калягиным.

Разумеется, Оргон не переродился, а лишь избавился от наваждения, и теперь открылась его человеческая красота. Но это начинает открыто проявляться в игре актера, когда образ теряет явно комические краски, а косвенно, по множеству деталей, это было видно и раньше. Странное дело: Оргон безумствует, тиранит семью – а его никто не боится, и все искренне жалеют. Служанка Дорина – олицетворение народного ума и душевного здоровья – спорит с хозяином, добродушно посмеивается над ним, как будто не сомневается в его нормальности и в том, что он придет в себя. Оргон орет на весь дом, что объявляет наследником Тартюфа в обход всех родственников, а потом добавляет: «И пусть хоть разорвет от злости всю родню!», но никого от злости не разрывает. Потому что это настоящая семья, которая не разваливается при появлении первой трещины. Здесь нет ни малейших намеков на обиду, хотя поводов более чем достаточно. Все понимают, что отец попал в беду и его нужно спасать. Если удастся спастись еще и самим, это будет уже идеально.

В этой семье нет страха и подавленности, она состоит из оптимистичных, свободных и преданных друг другу людей. И, безусловно, тон задает глава семьи. Причем многое станет понятным, если вспомнить о его маменьке мадам Пернель – старой фурии, безграмотной мещанке, свихнувшейся на религиозном фанатизме. Это Оргон несчастен, это он вырос в ежовых рукавицах, это он настрадался от домашней тирании, но сам живет иначе и не взваливает на родных то, что отравило жизнь ему самому. По крайней мере, в здравом уме. Маменьке удалось деформировать его характер (оттого он и стал легкой добычей Тартюфа), но убить его живую душу она не смогла. И свою семейную жизнь Оргон строит на началах любви и добра (недаром мамаша уже в первой сцене так осуждает уклад в семье Оргона).

Нам показывают дружную, монолитную семью, но это не значит, что все здесь на одно лицо. И хотя у Мольера второстепенные герои таковы, Эфрос сумел сделать их характеры яркими и живыми. Эльмира и Дорина – не второстепенные героини, и выписаны автором очень колоритно. А.Вертинская и Н.Гуляева сыграли эти роли виртуозно и конгениально первоисточнику. Эфрос нашел оригинальные решения конкретных сцен, но общая структура образов полностью соответствует пьесе. Эльмира – верная жена, заботливая мать для своих приемных детей, тонкая, деликатная, самоотверженная и умная женщина. Если бы Дорина не рассказала о ее болезни, мы ни о чем бы и не догадались. При этом она жизнерадостна и чужда всякого пуританства. Ее девиз: «Быть верною женой не значит быть мегерой». Когда Дамис требует от нее обличить Тартюфа, она не бросается исполнять его приказ, понимая, что переубеждать мужа бесполезно. И она же предлагает план разоблачения злодея и смело ведет с ним унизительную и опасную игру во имя Дамиса, Марианы и спасения семьи. Возможно, в сцене «мышеловки» было многовато вульгарности, но зрителю не хочется возражать и против этого: наверное, так и должна была себя вести честная женщина в столь непривычной для нее ситуации. «Соблазняя» Тартюфа, она доводит развязность до гротеска, но, «добившись своего», теряется, как ребенок. Что касается героини Гуляевой – это Дорина всех времен и народов. Она произносит: «Вы обтартюфитесь от головы до ног» – каждый слог словечка «обтартюфитесь» со своей интонацией. Здесь целая гамма чувств – и насмешка, и тревога, и боль за Мариану, и отвращение.

Другим персонажам у Мольера повезло меньше, но гораздо больше – у Эфроса. Клеант в пьесе – классический резонер, произносящий высоконравственные монологи – «так длинно, так скучно», а в спектакле – еще и «так дивно» (Ю.Мориц). Трудно было вдохнуть жизнь в этот образ, но исполнителям – Ю.Богатыреву и С.Десницкому – удалось. Клеант трактуется как своего рода «Тартюф-наоборот»: тот был фальшивым праведником, этот – настоящий, и совершенно несносный (непригляден, как сама добродетель, по выражению Сартра). Можно сказать, что он сочетает в себе черты антагонистов из «Мизантропа»: Филинт по содержанию и Альцест по форме, фанатично нетерпимый проповедник толерантности. Он изрекает банальности с горящим взором, захлебываясь словами, изнемогая от собственного энтузиазма. Самое интересное, что он понимает сложность и противоречивость мира, упрекает Оргона в одномерности мышления, но как догматично! Такие люди способны превратить здравомыслие в абсурд и диалектику – в метафизику. При этом – донкихотская оторванность от жизни и беззащитность перед злом. В общем, идеальный портрет диссидента-романтика. Но какая кристальная душа!

Мариана – элементарная «голубая героиня», просто милая, нежная, кроткая девочка. Но в рисунке этой роли много точных черточек, говорящих о том, что характер у нее есть. Она спорит с отцом, готова, как Джульетта, наложить на себя руки, чтобы не достаться нелюбимому, очаровательно пререкается с Валером, корчит рожицы своей мерзкой бабке – в общем, она не такая уж тихоня, и всей душой она тянется к Дорине. Бабка ядовито характеризует ее:

Ох, скромница! Боюсь, пословица о ней,
Что в тихом омуте полным-полно чертей
[Мольер 1972: 90].

«Полным-полно» – это, конечно, преувеличение, но какой-то прелестный чертенок в ней есть.

Дамис и Валер – тоже «голубые герои», конечно, не в отрицательном смысле. Они похожи, как близнецы – честные, пылкие юноши, очертя голову бросающиеся на битву со злом. Они ровесники, судя по тому, что собираются жениться на сестрах друг друга. Но Эфрос умел внимательно читать текст и уловил фразу старухи Пернель:

Ты дурак, мой драгоценный внук,
А поумнеть пора – уж лет тебе немало
[Мольер 1972: 90].

В спектакле Дамис и Валер оказались двойниками, но зеркальными. Дамис явно старше, но он инфантилен. Он отважно сражается с Тартюфом, однако при столкновении с властями делается совершенно беспомощным и лишь огрызается, причем судебный исполнитель Лояль моментально урезонивает его репликой, обращенной к Оргону: «Вы лучше бы сынку язык укоротили». Валер – почти подросток, но ведет себя гораздо более разумно и по-мужски, именно когда вмешивается государство.

Таковы положительные герои – не идеальные, но очень обаятельные. Одна мамаша Пернель не вызывает никаких симпатий, но и она не столь уж одномерна (а в исполнении А.Степановой она не лишена даже импозантности). В ней есть некоторое сходство – как ни странно – с Селименой из «Мизантропа»: она раздает окружающим злые и преувеличенные, но адекватные характеристики: внучка – далеко не смиренница, внук – недоросль, зять – пустой умник, страдающий логореей. Разочаровавшись в своем идоле, «упав с облаков», она теряет свою самоуверенность, агрессивность и становится просто несчастной старухой. Ее лишили святого.

Сам Тартюф сыгран С.Любшиным роскошно. Возможно, герои Мольера – суть воплощения одной черты, и лицемер, действительно, всё делает, лицемеря: подает стакан воды, волочится за женой своего благодетеля и т.д. (А.С.Пушкин). Мольеровские герои – мономаны, однако они многообразны в своем единстве. У Эфроса и Любшина Тартюф – абсолютное зло, он нарисован одной черной краской, но, оказывается, черное имеет множество оттенков. И его «черная» страсть – не лицемерие, причем это исходит от Мольера. Любшин создает свой образ «по Выготскому»: Тартюф не лжет, не лицемерит, а издевается. Он не фарисей, а наглейший и законченный, идеальный в своем совершенстве циник. Он откровенен даже перед Оргоном, который говорит с восторгом:

Я счастлив! Мне внушил глагол его могучий,
Что мир является большой навозной кучей.
Сколь утешительна мне эта мысль, мой брат!

Ведь если наша жизнь – лишь гноище и смрад,
То можно ль дорожить хоть чем-нибудь на свете?
Теперь пускай умрут и мать моя, и дети,
Пускай похороню и брата и жену –
Уж я, поверьте мне, и глазом не моргну
[Мольер 1972: 100].

Не следует ужасаться тому, что Оргон – хороший человек – «счастлив» принять этот чудовищный бред и «утешается» им. Потому и утешается, что хороший: в противном случае мысль о расставании с дорогими людьми была бы ему слишком невыносима – не так, как заурядному, «теплохладному» человеку, в сущности, равнодушному к ближним. Или вот еще образец морали, преподаваемой Тартюфом Оргону, который поручил ему на хранение бумаги своего опального друга:

(…) он мне дал совет – отдать ларец ему:
Что, дескать, ежели потребуют бумаги
И приведут меня, чиня допрос, к присяге,
То, не кривя душой, я заявить смогу,
Что нет их у меня; солгавши, не солгу
И с чистой совестью дам ложную присягу
[Мольер 1972: 161].

Где же здесь лицемерие? Тартюф словно ставит эксперимент, желая установить, до каких пределов глупости может дойти человек, желающий обманываться. И выясняет: таковых пределов почти не существует. По-настоящему гениальна интонация реплики Тартюфа «Тут я улажу все!» в составе фразы

Страшат вас небеса? Напрасная тревога!
Тут я улажу все, ручаюсь за успех
[Мольер 1972: 156]

Он это выкрикивает, как будто угрожая небесам: пусть только попробуют не поверить ему! В этот момент он возвышается до уровня трагедийного злодея.

В этом спектакле нет глупых и слабых людей. Но все здесь умны и сильны до известного предела – у каждого героя он свой. И наступает момент, когда ничего не могут сделать даже самые проницательные, активные и смелые: является Тартюф с офицером – арестовывать Оргона именем короля. И тут оказывается, что король устроил Тартюфу свою «мышеловку»:

Офицер
Был послан для того я с ним в жилище ваше,
Чтоб дать ему дойти в бесстыдстве до конца
И вслед за тем при вас унизить наглеца
[Мольер 1972: 175].

Вторая «мышеловка» – это красиво, это по-королевски. Но хорошие люди едва не умерли от этой изящной шутки. (Она особенно эффектна оттого, что оттеняется «преображением» Лояля, который оказывается союзником офицера, а не Тартюфа – это часть замысла «мышеловки», еще одна удачная находка режиссера.)

Эфрос приглушил верноподданнический пафос оригинала. В конце спектакля только что арестованный Тартюф выходит из-за кулис и нагло взирает на торжествующих героев. Похоже, король уже познакомился с ним и сказал: «Это, конечно, сукин сын, но это наш сукин сын».

О чем этот спектакль? По-видимому, о том, что добро должно осознать свою силу и не считать себя a priori безвольным, никчемным и грешным – тогда оно проиграет обязательно.

Список литературы

Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели. Записки из подполья. Игрок. М., 1985.
Мольер. Комедии. М., 1972.
Эфрос А.В. Профессия: режиссер. М., 2000.

О.Поздеева, Л.А.Шипицына (Пермь)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕСЫ «УРОК» Э.ИОНЕСКО В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Пьеса французского драматурга Эжена Ионеско на балетной сцене была воплощена датским хореографом Флемингом Флиндтом. Премьера состоялась 16 сентября 1963 г. на бостонском телевидении с балетмейстером Флиндтом в роли учителя. В 1964 г. «Урок» появился на сцене парижского Театра «Опера Комик», а затем в Копенгагене. В интервью с журналистами Флиндт признаётся, что часто ходил в драматический театр, обожал «Комеди Франсез», посещал и маленькие экспериментальные сцены, где однажды и увидел «Урок». И решил – вот сюжет для балета.

Флиндт перенёс действие в балетный класс, показав всё происходящее как балетный урок. Но при этом ему удалось сохранить цельность действия, точно переложить ход повествования, провести хореографическую драматургию номера в соответствии с драматургией первоисточника. Так и появились главные герои – Учитель, Ученица, Пианистка (в пьесе – Служанка), которая будто бы «аккомпанирует» старому учителю в совершении убийства. Балетмейстер говорил, что автор пьесы делал акцент на социально-исторический адрес и подтекст, но в балете этого нет. Мы не видим ни девочки-ученицы-еврейки по национальности, чем она и вызывает брезгливое к ней отношение немки-пианистки, которая боится к ней даже притронуться. И думается, таким образом, Флиндт не хотел проводить в балете какую-то историческую тему, а скорее, хотел так же, как Ионеско, показать некую абстрактную историю (на этот вывод наталкивает модель балетного урока, в котором, каждый день, по сути, всё одно и то же), которая могла произойти, где угодно, когда угодно и с кем угодно. В прошлом, в наши дни, да и в далёком будущем, к сожалению тоже. В этом, думается, непреходящая ценность этой темы. И Флиндт в своей постановке не противоречит Ионеско, а наоборот, досказывает то, что оставил скрытым автор.

Балет начинается с того, что Пианистка убирает беспорядок, царящий в подвальной студии после предыдущего убийства. И вдруг звонит звонок - пришла новая ученица. Появляется Учитель и начинается обычный балетный урок с бесконечными, почти маниакальными повторами одного и того же движения. В середине урока девочка интуитивно начинает ощущать опасность, пытается убежать, но

© О.Поздеева, Л.А.Шипицына, 2009

уже поздно – живой из подвала не выбраться. Старый учитель впадает в исступление, задавая всё более сложные танцевальные элементы. Когда восемнадцатилетняя ученица окончательно понимает, что она попала в беду, учитель не даёт ей остановиться ни на секунду, а в финале, словно в каком-то беспамятстве, душит ученицу на балетном станке, который только что служил ей опорой. А затем труп парадным нацистским военным шагом уносят Пианистка и сам убийца. Снова раздаётся звонок - на пороге стоит следующая ученица-жертва.

И что же мы видим снова? Ту же ситуацию, что происходит и в пьесе Ионеско: старомодный учитель, который мучает и убивает свою ученицу на автомате, словно кто-то против воли запрограммировал его, но забыл полностью выключить душу. В итоге он переживает мучения жертвы, им же доставленные, пытается найти себе оправдание…, но звонок – и другого выбора нет опять…

В «Уроке» учитель убивает свою сороковую жертву, в дверь уже звонит сорок первая… Приём цикличности, когда «всё возвращается на круги своя», применяется, чтобы подчеркнуть безысходность, невозможность остановиться, провести грань между тьмой и светом, отделить жизнь от смерти…

Все танцевальные сцены хореографически, без слов направлены на один результат – показать этот убогий мир, в котором нет места счастью, любви, свету. А помогает в этом удачно выбранная музыка французского композитора Жоржа Делерю, которая усиливает сценическое напряжение. Она представляет собой цельный концерт, с повтором основной темы (тема Учителя и Ученицы) и разнообразными разработками этой темы. Художественное оформление спектакля заключается в представлении зрителю балетного класса, в котором царит беспорядок после уже свершившихся убийств и спектакля, и придаёт спектаклю целостность и логическую завершённость. Приглушённый свет и тёмные цвета также настраивают на определённый лад.

Флиндт строит спектакль на классической хореографии, несмотря на то, что выбранный сюжет далёк от эстетики классического танца. Но он не сочиняет какую-то каверзную хореографию, потому что в этом спектакле она не самоцель. Всё направлено но один результат – раскрытие смысла, выявление подтекста спектакля. Все движения оправданы: несколько «приглушённые» и сдержанные в начале, постепенно набирающие темп и динамический оттенок в середине, и совсем экспрессивные и импульсивные в конце спектакля, когда действие подходит к кульминации. Большое внимание он придаёт постановке дуэтов Учителя и Ученицы, когда каждое движение, ракурс, поза говорят порой больше, чем слово. Особенно запоминающейся сценой для меня является последняя сцена. Темп музыки ускоряется, хореография становится более сложной; невозможно не заметить, что Учитель теперь не даёт Ученице сделать и шагу самостоятельно, а драматический накал достигает своей кульминации! И как бы Ученица не пыталась убежать от своего несчастья, ни один из вариантов не даёт ей это сделать. Каскады прыжков, стремительные вращения, цепочка эффектных grand battment, когда используется приём «полифоничности» логически подводят к главному кульминационному решению – убийству Ученицы на балетном станке.

История о том, как учитель танцев убивает свою нерадивую ученицу, сегодня могла бы стать триллером. А на балетной сцене тем более, потому что такой жанр в балете – большая редкость. Это балет, проведённый по тонкой грани чёрного юмора и настоящей, в дрожь бросающей «страшилки», потому что он наполнен устрашающим гротеском и скрытым смехом, от которых делается жутко.

«Здесь драматический театр преобладает над балетом, здесь очень много игры, ее можно каждый раз делать по-разному», – говорит солист Большого театра Сергей Филин. Игра в балетной постановке «Урока» является очень мощным компонентом спектакля, потому что «…если каждый раз танцуют совершенно разные исполнители, то и балет получается как будто бы другой. Притом, что шаги и музыка выверены с математической точностью. Несмотря на то, что танцовщики делают одинаковые движения, в итоге получается у них все поразному», – поясняет Флемминг Флиндт. А в «Уроке», как ни в одном другом спектакле стоят большие актёрские задачи, которые заставляют исполнителей не просто создать эффект абсурдности происходящего, а раскрыть то глубокое, что заложено в драматургии пьесы, балетную постановку которой уже почти полвека любители театра.

Образ Ученицы, юной, наивной, очень старательной совпадает с образом, созданным в первоисточнике. Но каждая балерина придаёт свою окраску. Так, Светлана Лунькина говорит, о том, что её героиня «…проживает какой-то кусочек жизни, для неё этот урок, возможно, гораздо больше, чем просто набор каких-то замысловатых движений.…И то, что с ней происходит в доме учителя-это её Судьба! И ничего с этим не поделать!» То есть опять же говорится о некоторой зацикленности сюжета, неизбежности смертельного исхода. Героиня Нины Капцовой более легкомысленная изначально, очень долго искренне непонимающая, что происходит со старым мастером.

Интересно выведен из пьесы образ Служанки, на сцене она превращается в Пианистку, которая в символичном смысле будто бы «аккомпанирует» старому учителю в совершении убийства, а не старается сдержать в его нечеловеческом желании. Образ гротесковый, требующий от исполнительницы не только жесткой воли, хладнокровия, но и внутреннего настроя на соучастие в сорока преступлениях и после – замётывании следов. Перенося балет на сцену Большого театра и работая со звёздами русского балета, Флиндт восторгался необычайным актёрским дарованием Илзе Лиепа, которая станцевала в балете партию Пианистки, и назвал её одной из лучших исполнительницей этой роли.

Флиндт вспоминает: он много репетировал партию истеричного маньяка-учителя с Рудольфом Нуриевым, который танцевал премьеру спектакля, и Флиндт считает его одним из лучших исполнителей этой партии. В наши дни эту партию танцуют со-

листы театра, которые имеют непревзойдённые актёрские способности. Так, современный испанский танцовщик, Анхель Корея затанцовывает ученицу до смерти, убив её ни взглядом, ни оружием, не руками. Если его учитель и сумасшедший, то сумасшедший от любви к балету, к отдельному движению, как таковому. И, думается, так он неожиданно проговаривает мысль Ионеско об опасности, исходящей от выпущенных на свободу желаний и тайных привязанностей. Герой Николая Цискаридзе убивает девушку за то, что она бездарна и ленива, и при этом посмела заняться самой святой вещью на свете – балетом. Но и он в своей трактовке читает автора: каждый свою судьбу выбирает сам. Вместе с тем, балетные критики сразу отметили, что, чтобы лучше понять этот спектакль, стоит увидеть версию датчанина Йохана Кобборга, получившего эту роль, как говорится, «из первых рук». У Кобборга «Урок» выходит, как некое душевное заболевание, мрачное, захватывающее и болезненное. Он предстаёт закоренелым убийцей, что может рассматриваться как точка отсчёта в интерпретации этого спектакля и смысла пьесы вообще.

На наш взгляд, Флиндта можно не побояться назвать гениальным балетмейстером. Ведь постановки, равной по значимости и успеху в драматическом театре до сих пор нет. Первая постановка «Урока» на драматической сцене была сделана на сцене «Артс Тиэтр» в Великобритании режиссёром Питером Холлом. Но она не была воспринята публикой, оставшись в репертуаре всего на несколько сезонов. В многочисленных постановках «Урока» режиссеры стремились максимально углубить пропасти непонимания между главными героями. «Насилие и деспотизм на сцене допускали параллели с нацизмом, звучала и тема женского доминирования». Кто-то добавлял в основной текст пролог, в середину – комментарий, умножал героев на двое, но максимально приблизить спектакль к пьесе Ионеско не удавалось никому». Уникальность балета Флиндта в том, что «здесь особые комбинации и музыка, это очень интересная постановка. Насколько известно, это единственный балет, в котором танец настолько связан с драматическим искусством», – замечает ассистент хореографа-постановщика Корин Тристан.

Спектакль длится 30 минут, но является отнюдь не легкомысленным одноактным балетом. Сам Флиндт говорит, Что «“Урок” – это очень серьёзно!». Это сложная драма, действие которой не может быть красиво, она не может оставить зрителя или читателя в состоянии умиротворения или гармоничного созидания действительности.

К сожалению, это абстрактная история не просто вымысел писателя или балетмейстера, а модель поведения, существующая в мире; модель мира, где люди не знают, что такое разум, мир, чувства, эмоции, любовь и счастье. Они знают и принимают одно – чтобы выжить, нужна власть, которая и позволит им решать человеческие судьбы. Ионеско проводит мысль на страницах книги, а Флиндт вторит ему на балетной сцене о том, что урок повторится с одним и тем же смертельным исходом.

К сожалению, это модель отношений, которая до сих пор работает в мире. История каждый день преподносит подобные уроки, но человек не хочет делать выводы, поэтому всё повторяется снова и снова.… Происходит это потому, что герои– вне Бога, то есть, лишены какой-либо глубинной потребности духовного поиска и духовного начала. Таким образом, Ионеско проводит мысль, что без веры человек становится убийцей самого себя. Когда произойдёт что-то, что сможет разорвать этот замкнутый круг, никто не знает. Финал, таким образом, всегда остаётся открытым, а единственный возможный ответ – сам вопрос.

Истинное дарование Ионеско заключается в том, что он первый в середине XX в. не побоялся открыть новый способ театрального мышления и чувствования. Критики признали, что он один из первых понял то, «что разлито в обществе». Он первый стал сочинять диалоги «глухих» людей, которые говорят друг с другом, но остаются вне контакта, а счастье оказывается иллюзорным. Опрокидывается понятие о добре и зле, царит насилие и жестокость. Люди оказались перед всеобщим безбожием. Человек у Ионеско то и дело оказывается механизмом. Персонажи в его пьесах – призрачные и обезличенные фигуры, но при этом – единственные и неповторимые. Таким образом, пьесы Ионеско в чистом виде посвящены жизни человеческого духа. Но жизнь рассматривается автором непривычными, новыми средствами – через распад логической структуры смысла и формы всех составляющих элементов пьесы: сюжета, фабулы, языка, композиции, характеров. Он относится к тому типу драматургов, которые даже в рамках абсурдистского направления не столь радикальны в его технических приёмах. Ионеско выстраивает крайнюю нелепость и противоречивость ситуаций, но при этом он сохраняет трагическое мироощущение и основную проблематику, последовательно развивает сюжет, не нарушая фабулы повествования, не вводит каких-то особых лексических экспериментов.

Тема одиночества проскальзывает почти в каждом произведении Ионеско. Так, в «Уроке» восемнадцатилетняя ученица одинока и беззащитна перед чужим способом мышления и речи, который постепенно превращается в насилие, затем в инструмент власти, а в конечном итоге и в конкретную смерть. И одиночество – ещё один предел абсурда, который открывает реальность по-новому, обнажая самые тёмные глубины жизни и сознания.

Вообще Ионеско не любил театр, но с детства был влюблён в кукольные представления. Может быть, именно поэтому персонажи его пьес «так безлики и роботоподобны, так похожи на марионеток, изъясняются на том языке, который не способен выразить мысли, живут в атмосфере гротеска и участвуют в действии, которое не развивается, а идёт по кругу…». Эти слова, как нельзя лучше, отражают художественное своеобразие «Урока».

«Урок», написанный Ионеско в стиле театра абсурда, превращает действительность в пародию на действительность, слово – в пародию на слово, а зрителя – в пародию на зрителя. И нам, зрителям,

приходится либо мириться с пародией на самого себя, либо возмущаться, либо вместе с театром пытаться ответить на вопросы, ставящие под сомнение само существование человека, а тем более его Судьбу.

Ионеско и Флиндт постоянно говорят в своём «Уроке» об оппозиции: «свет» «тьма», но настаивают на том, что их произведения следует рассматривать только как поиск света в конце тоннеля. «Одна из главных причин, почему я пишу, – говорил Ионеско, –…если хотите, я ищу былой свет, который, как мне кажется, словно бы снова вижу время от времени.…В постоянных поисках этого надёжного света по ту сторону тьмы». И как бы ни была трагична жизнь, этот свет существует даже в самом сложном её варианте. И их великолепный дар заключается в том, что в этих сценах и эпизодах реальной жизни, длинной цепи своих и чужих внутренних переживаний, они видят нечто большое, что есть на самом деле.

Уникальность драматурга и балетмейстера в том, что они ничего нам не проповедует, а лишь ищут способ для самовыражения, преображая всё происходящее в некую трагикомедию, но при этом они открывают нам мир с другой стороны. И абсурд здесь лишь обнажает всю правду жизни, позволяет взглянуть на всё по-другому, по-новому, подмечая в людях смешные черты, но одновременно подчёркивая и трагизм их существования. Они вынуждают нас задуматься, как мы живём, не совершаем ли мы каждый день одни и те же ошибки, которые не только нам не дают счастья и гармонии. Не разрушаем ли мы чью-то жизнь, не замечая этого и не отдавая себе отчёт? И наталкивают на мысль о том, чтобы во время остановиться, не перешагнуть ту грань, за которой стираются любые понятия о человеческой жизни. И суметь из каждого прожитого дня выносить только лучшее, из каждого прожитого дня выносить свой Урок.

Список литературы

Яснов М. [Предисловие] // Ионеско Э. СПб., 1999. С.2–11.

Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М.,1977. С.27–54, 132–151.

Слонимский Ю. В честь танца. М.,1968. С.118–129.

Никитин В. Человек, не пожелавший стать носорогом. М., 1988. С.11–17.

Бреннер Ж. Моя история современной литературы Франции. М., 1994. С.44–49.

О.М.Ушакова (Тюмень)

РУССКИЙ БАЛЕТ В ЗЕРКАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русские сезоны балетной труппы С.П.Дягилева стали одним из наиболее значительных явлений в развитии западноевропейской культуры первых десятилетий XX в., определившим ряд принципиально новых эстетических тенденций, в том числе, и в литературе. М.Экштайнз в книге «Ритуалы весны». Великая война и рождение модернистской эпохи» («“Rites of Spring”. The Great War and the Birth of the Modern Age», 1990), называет премьеру «Весны священной» И.Ф.Стравинского наряду с романом Э.М.Ремарка «На западном фронте без перемен» и перелетом Ч.Линдберга через Атлантику, самыми громкими событиями культурной жизни эпохи Великой войны, публичный отклик на которые граничил с массовой истерией. Размышляя о причинах столь широкого социокультурного резонанса «Весны священной», автор монографии отмечает новаторские элементы, воспринятые и получившие дальнейшее развитие в модернистском контексте: «Балет содержит и иллюстрирует существенные черты модернистского бунта: открытую враждебность по отношению к традиционным формам; увлеченность примитивизмом и всем, что противопоставляется идее цивилизации; акцентирование витализма как оппозиции рационализму; восприятие бытия в его непрерывности, изменчивости, взаимосвязях, а не в константах и абсолютах; психологическая интроспекция в сочетании с бунтом против социальных условностей» [Eksteins 1990: 52].

В Англии спектакли русского балета впервые состоялись в июне 1911 г. во время торжеств по случаю коронации короля Георга V (гала-концерт в театре «Ковент Гарден», включавший отрывки из трех опер и балет «Павильон Армиды» с В.Нижинским, Т.Карсавиной и др.). С.Лифарь в книге о Дягилеве отмечает: «Русский балет имел такой исключительный успех в Лондоне – Лондон так же завоеван, как и несколько лет тому назад Париж! – что в октябре Сергей Павлович снова вернулся в “Covent Garden” и давал спектакли почти три месяца. С этих пор Монте-Карло, Париж и Лондон становятся постоянными центрами Русского балета» [Лифарь 1993: 242]. В 1912 г. состоялась лондонская премьера «Жар-птицы» Стравинского, в 1913 – «Петрушки» и т.д. Р.Крафт отмечает небывалый успех «Петрушки»: «Стравинского пригласили в королевскую ложу познакомиться с королевой Александрой, везде с ним носились как со знаменитостью. За месяц его альбом был заполнен многочисленными вклейками газетных интервью, рецензий, приглашений на обеды и приемы, устраиваемыми леди Кунард, маркизой Рипон и другими представителями высшего света того периода» [Memoirs and Commentaries 2002: 192].

Первые масштабные гастроли Русского балета в Англии начались в сентябре 1918 г. в Лондоне и продолжались год. Русский балет становится важным фактором британской театрально-художественной среды и неотъемлемой частью столичной светской жизни. Он является модной темой салонной болтовни, русские танцовщики и танцовщицы имеют огромный успех, становятся желанными гостями в высшем свете и артистических кругах, в газетах и журналах публикуются рецензии на все спектакли, пишутся соответствующие книги и т.п. Новаторство в области музыки, хореографии, сценографии стимулирует художественные поиски английских литераторов, художников, музыкантов, режиссеров и т.д. К важным свидетельствам, зафикси-

© О.М.Ушакова, 2009

ровавшим эту «балетную эпидемию» в художественной литературе, могут быть отнесены тексты писателей-модернистов и близких к ним авторов (тема русского балета в творчестве В.Вулф и Т.С.Элиота рассматривалась в работах Д.А.Протопоповой и О.М.Ушаковой, представленных в списке литературы).

«Балетная рефлексия» проявилась на самых различных уровнях текстов, была воплощена в разных литературных модусах (реалистическом, импрессионистическом, символическом и т.п.), нацелена на реализацию разных задач и функций:

– балет как основная тема произведения;

– образы/портреты танцовщиков;

– эмоциональный отклик/личные впечатления автора;

– «снимок»/срез повседневной жизни при изображении среды;

– балет как отправная точка для эстетических, философских, социально-исторических построений и т.п.

Наиболее часто в английской прозе балет упоминается в качестве типичной темы светских бесед, признака хорошего тона, определяющего высокий социальный статус персонажа, что характерно для социально-бытовых зарисовок современного общества, имеющих сатирическую направленность. Например, для золотой молодежи в романе Р.Олдингтона «Дочь полковника» (1931) балет – один из элементов праздного времяпровождения, «красивой жизни», показатель престижа наравне с автомобилями и модной одеждой: «Друзья Марджи, сбившись в кучку, исступленно говорили о русском балете, Джозефине Бейкер, Ривьере, автомобилях – о чем угодно, лишь бы поддержать разговор» [Олдингтон 1988: 31]. В романе О.Хаксли «Желтый Кром» (1921) один из главных героев, Дэнис Стоун, безуспешно пытающийся привлечь к себе внимание, отвечая на вопрос о лондонских новостях, первым делом вспоминает о балете: «Начать с того, – в отчаянии повторил Дэнис, – что балет…» [Хаксли 2006: 19]. Дэнису, которого собеседники не воспринимают всерьез, не удается закончить фразу. Тем не менее, в его интенции рассказать о балете очевидно стремление заинтересовать, произвести впечатление, соответствовать имиджу светского человека.

Для представителя высших социальных слоев, часто являющегося объектом сатиры в прозе Олдингтона, ничего не знать о русском балете – признак невежества, культурной отсталости, провинциальности. Так, в романе «Смерть героя» (1929) честный и простодушный лейтенант Ивенс, воплощающий образ «простого» английского парня, «о русском балете и не слыхивал». Для героини рассказа «Повержена во прах. Элегия» из сборника «Кроткие ответы» (1932), находящейся в поисках подходящего поклонника и жаждущей пылких страстей, мужчина перестает существовать, если равнодушен к балету: «Он глуп, – убежденно ответила Констанс. – Но почему же? Что он такое сделал? – Ничего он не сделал! – отрезала Констанс с нескрываемым презрением. – У него мозги как у нашей собаки Тоби. Я спросила его, когда он в последний раз видел Нижинского, а он захихикал и спросил: это что, такой русский коктейль?» Дурак, и больше ничего» [Олдингтон 1988: 345].

В рассказе из того же сборника «Ничей ребенок. Детективный рассказ», пародийном изображении американского поэта-модерниста Эзры Паунда, представители богемы с определенным налетом духовного превосходства рассуждают о Стравинском, обсуждают «Весну священную», что является для них знаком избранности. Главный герой, не ведающий о последних художественных трендах, становится парией в глазах продвинутых собеседников: «Мистер Брэйзуэйт! – произнес он многозначительно. – Я хотел бы выслушать ваше мнение о Sacre. – О Sacre? – переспросил я в наивном замешательстве. – О каком Sacre? Такое невежество с моей стороны заставило буквально ахнуть обеих дам и мистера Брайндли. Мистер Кокс насмешливо захохотал, что весьма чувствительно задело мое молодое самолюбие. Надо заметить, что в двенадцатом году в Париже Sacre du Printemps исполнялась впервые, а в Лондоне Стравинский и вовсе был мало известен, вплоть до гастролей русского балета в четырнадцатом году. Рэндел великодушно пришел мне на выручку. – Брэйзуэйта не было тогда в Париже, – сказал он. – Он локти себе кусает, что проморгал такое счастье» [Олдингтон 1988: 380]. Оставляя за рамками историю взаимоотношений Паунда и Олдингтона, определившую сатирическую заостренность повествования, заметим, что упоминание в данном контексте «Весны священной» не случайно. Первый показ балета в Лондоне состоялся в июле 1913 г., и затем неоднократно возобновлялся. «Весна священная» непосредственно сыграла важную роль в становлении эстетических принципов англо-американского модернизма, а балетные постановки труппы Дягилева оказались в фокусе внимания Паунда, активно вырабатывавшего принципы нового искусства именно в 1910-е гг.

Английская публика более благосклонно отнеслась к музыкально-хореографическому новаторству создателей «Весны священной», о чем пишут в своих воспоминаниях многие непосредственные участники событий. Р. Нижинская отмечает: «Премьера «Весны священной, бесспорно явилась главным событием сезона. Многие зрители уже видели в Париже. Критики обсуждали «Весну» в антрактах других спектаклей. Понятно было, что балет произвел сильное впечатление, и в финале раздались бурные аплодисменты. И хотя часть зрителей не участвовала в них, все понимали, что присутствуют на представлении новаторском, необычном, открывающем новую страницу в искусстве. Реакция лондонцев было скорее интеллектуальной, а не эмоциональной, как у парижан» [Нижинская 2004: 203–204].

Отношение к русскому балету становится одним из важных характерологических элементов в рассказе Олдингтона «Да, тетя. Предостережение». Главный герой Освальд Карстерс, воплощение современного «полого человека», ведущего паразитический образ жизни, даже в затруднительных финансовых обстоятельствах не может отказать себе в

обязательном для джентльмена ритуале посещения балетного спектакля: «Очень грустный, очень смирный Освальд любовался в тот вечер на сказочный мир русского балета <…>. Казалось, балет утратил часть своей прелести. Даже ореол Мясина и тот померк» [Олдингтон 1988: 267]. Это увлечение сибаритствующего героя, не только скрашивает его существование («Он попробовал думать о приятном – корзины с фруктами, русский балет, изысканность Свана, бар в отеле Ритц…»), но может, по мнению его супруги, перейти в профессиональные занятия. В ответ на предложение жены написать книгу о русском балете, Освальд парирует: «Дорогая моя, если ты пройдешься на Черинг-Кросс, то увидишь там целый магазин, набитый книгами о балете. Самый ничтожный из авторов этих книг знает о нем больше, чем я» [Олдингтон 1988: 312]. В этой реплике отражена реальная культурно-историческая ситуация: книги о русском балете начинают выходить в Лондоне параллельно с гастролями Русского балета. Среди первых изданий можно отметить работы Л.Риза «Русский балет: история русского танца и рассказы о танцовщиках» (Leonard Rees, «Russian Ballet. Containing the Story of the Russian Dancing and Dancers», 1912), Э.Терри «Русский балет: с рисунками П.Колман» (Ellen Terry, «The Russian Ballet…with Drawings by Pamela Colman», 1913), Дж.Уитворта «Искусство Нижинского» (Geoffrey Whitworth, «The Art of Nijinsky», 1913), У.А.Пропета «Русский балет в Западной Европе, 1909–1920» (W.A.Propert, «The Russian Ballet in Western Europe 1909–1920», 1921) и др.

В романе Д.Г.Лоуренса «Женщины в любви» (1916, опубл. в 1921 г.) общество, собравшееся в усадьбе Бредолби, в гостях у великосветской дамы, «самой выдающейся женщины среди всех жительниц “сердца Англии”» Гермионы Роддис, среди прочих увеселений и интеллектуальных занятий (включая чтение и обсуждение перевода «Отцов и детей» И.С.Тургенева), затевает представление – «небольшой танцевальный номер в стиле балетных номеров Павловой и Нижинского» [Лоуренс 2008: 120]. У Лоуренса, в творчестве которого танец становится важным философским и эстетическим феноменом, имена русских танцовщиков не только свидетельствуют об «утонченности» вкуса публики и определенном социокультурном контексте, но также используются для эмоциональной нюансировки при изображении типа темперамента главных героинь, сестер Урсулы и Гудрун Брэнгуэн. В танцевальной сцене актуализируются такие стереотипы восприятия русского балета, как страстность, чувственность, эротизм (можно предположить, что прообразом этого любительского представления стал балет «Шехерезада»): «Было странно видеть, как Гудрун с сильной, отчаянной страстью льнула к Урсуле, улыбаясь ей легкой коварной улыбкой; как Урсула молча принимала эту страсть, поскольку больше не могла позаботиться ни о себе, ни о других, но в ней бушевали опасные и неукротимые чувства, заглушающие ее боль» [Лоуренс 2008: 120].

Следует отметить, что разнообразие контекстов использования английскими литераторами тех или иных образов русского балета, не только отражало богатство и многообразие его художественного мира, но и соотносилось с творческими установками самих авторов. Так, Дж.Мейсфилд, один из участников поэтических сборников «Георгианская поэзия», в стихотворении «Русский балет» воссоздает идиллически-возвышенный образ танцовщицы, чье искусство является отблеском трансцендентальных сфер, воплощением вечности и красоты: «При лунном свете на крылах Шопена / Слетает к нам танцовщица – она / Прелестна, как ушедшая весна. / Ее улыбка и движенья / Забыть нас заставляют на мгновенье/ Жестокий мир, заботы и терзанья» [Западноевропейская поэзия XX века 1977: 71]. Царство грез, волшебства, сказки, залитое лунным светом, органично вписывалось в романтические идеалы гармонии и красоты, культивируемые поэтами–георгианцами. Несложно догадаться, что Мейсфилд выразил впечатления от знаменитого фокинского «белого» балета «Сильфиды» («Шопениана»), в котором блистали Анна Павлова и Тамара Карсавина.

Балетный критик и летописец дягилевских сезонов В.Светлов писал о «двух полюсах хореографии», противопоставляя «чистому воздушному классицизму» «Сильфид» балет «Клеопатра» («Египетские ночи», на музыку А.С.Аренского с фрагментами из произведений других русских композиторов) как «новое слово», «крушение канона», «переоценку ценностей» [Лифарь 1993: 216]. Не случайно, что именно представление этого балета является местом действия стихотворения Э.Паунда «Les Millwin» (поэтический сборник «LUSTRA», 1916). Два полюса русской хореографии, «Сильфиды» и «Клеопатра», отражаются в зеркале двух стихотворений, представляющих две противоборствующие тенденции в английской поэзии 1910-х гг: «уходящей» поэзии георгианцев и новой поэзии имажистов.

По мнению Д.Эйрза, автора монографии «Модернизм: краткое введение», в стихотворении «Les Millwin» Паунд в поэтической форме воплощает свою эстетическую программу, в частности, «доктрину образа»: «Его стихотворение «Les Millwin» является попыткой поупражняться в собственном искусстве, а также сатирическим документированием конфронтации между идеалами эстетизма 1890-х и зарождающимся футуристическим подходом к искусству. Она дана в противопоставлении анемичных, обеспеченных Миллвинов (чья фамилия в заголовке абсурдным образом предваряется французским Les) и крепкими студентами художественного училища, Слейд Скул (в котором учился Уиндем Льюис). <…> Публика представлена молодым семейством Миллвинов, распластавшихся на сидениях как груда брошенных боа, и студентами, суровой депутацией из Слейда, взметнувшими вверх руки, скрестив их наподобие больших футуристических Х-ов. Посыл этого стихотворения направлен на создание образа, приближенного, насколько это возможно, к конкретному объекту, автор избегает комментирования, ограничиваясь в конце двумя сухи-

ми фразами: «итак, давайте же отметим этот факт/ он, кажется, заслуживает записи». Паунд в сатирическом ключе соблюдает объективность в изображении обеих сторон этой воображаемой оппозиции, отказываясь от какого-либо дальнейшего авторского комментария или объяснения материала» [Ayers 2004: 8].

Таким образом, Паунд не только дает срез современной жизни, выражая насмешку по отношению как к «розовато-лиловым, зеленоватым душам» буржуазных «маленьких» Меллвинов, посещающих Русский балет [Pound 1957: 30], и брутальным юным доморощенным футуристам, но и представляет собственную программу. Именно Э.Паунд, говоря словами Т.С.Элиота, «сделал, вероятно, больше всех, чтобы футуризм не проник в Англию» [Элиот 2004: 455]. Поэт одновременно воссоздает собственный эстетический идеал непосредственно в тексте стихотворения, конструируя максимально объективизированную поэтическую структуру, конкретный образ, «объект как он есть» («object-like structure»). Именно с еще одного образа из сборника «LUSTRA» («Другу, пишущему о танцовщиках в кабаре») начнется иронический поэтический диалог двух поэтов, Паунда и Элиота, в центре которого окажется дягилевская балерина, Серафима Астафьева («Canto 77», «Шепотки бессмертия»).

П.Кей в монографии «Достоевский и английский модернизм (1900–1930)» напоминает о том, что интерес к русскому балету, музыке и литературе часто называли «лихорадкой, вирусом, наркотиком, эпидемией». Англичане открыли для себя новый мир: «Дягилев и Нижинский создали новое умонастроение» [Kaye 1999: 19]. Этот балетный вирус проник в различные клетки и сегменты английской литературы, что значительно расширило диапазон творческих поисков ее создателей.

Список литературы

Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.

Лифарь С.М. Дягилев: монография. СПб., 1993.

Лоуренс Д.Г. Женщины в любви: роман. СПб., 2008.

Нижинская Р. Вацлав Нижинский. М., 2004.

Олдингтон Р. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Дочь полковника: Роман; Рассказы.М., 1988.

Ушакова О.М. Т.С. Элиот и русский балет // XIV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. М., 2002. С. 387–388.

Ушакова О.М. Образы России в творчестве Т.С. Элиота // Американские исследования в Сибири. Вып. 8. Томск, 2005. С. 130–140.

Ушакова О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция: Монография. Тюмень, 2005.

Ушакова О.М. Танец как эстетическая категория в критике и поэзии Т.С.Элиота // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2007. С. 159–163.

Хаксли О. Желтый Кром. Шутовской хоровод: романы. М., 2006.

Элиот Т.С. Эзра Паунд: его стих и поэзия // Элиот Т.С. Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература. М., 2004. С. 442-466.

Ayers D. Modernism. A Short Introduction. Blackwell Publishing, 2004.

Eksteins M. «Rites of Spring». The Great War and the Birth of the Modern Age. Anchor Books ; Doubleday, 1990.

Kaye P. Dostoevsky and Modernism, 1900–1930. Cambridge University Press, 1999.

Memories and Commentaries. Igor Stravinsky and Robert Craft. Faber and Faber, 2002.

Pound E. The Selected Poems of Ezra Pound. A New Directions Paperbook, 1957.

Protopopova D. Dostoevsky, Chekhov, and the Ballets Russes: Images of Savagery and Spirituality in the British Response to Russian Culture, 1911–1929 // The New Collection. Vol. 3. New College, Oxford, 2008. P.28–41.

Protopopova D. Primitivism in British Modernism. Roger Fry and Viriginia Woolf on French Post-Impressionists, African Sculpture and the Ballet Russes. http://www.ucl.ac.uk/english/graduate/issue/4/protopopova.html.

Е.К.Дубцова (Оренбург)

СПЕЦИФИКА ОПИСАНИЙ ПРИРОДЫ В РАССКАЗАХ В.И.ОДНОРАЛОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

В творчестве оренбургского писателя В.И. Одноралова, продолжающем традиции русской классической литературы, особое место занимают пейзажные описания. В произведениях В.И. Одноралова для детей (в повести «Рухляндия и её окрестности», в рассказах) изображение степной оренбургской природы, приобретающей черты национального русского пейзажа, становится средством раскрытия детского характера, мировоззрения, писатель вводит в пейзажные описания психологический подтекст.

«Традиционный пейзаж» Одноралова имеет характер «изобразительного» описания, что роднит его с произведениями живописи. С живописной манерой оренбургских художников-реалистов пейзажи Одноралова сближают общность темы (природа Оренбуржья), некоторые приемы композиционного, стилевого решения. Безусловно, пейзаж в литературном произведении и пейзаж в произведении изобразительного искусства создаются по разным законам, поскольку традиционно литература рассматривается как временной вид искусства, а живопись – пространственный. Однако «сама композиция <картины> и есть то или иное художественное время. Оно может быть моментальным или, напротив, длящимся, неподвижным или движущимся. И, наконец, существует понятие … вневременного бытия – вечности» [Третьяков 2001: 85]. Ощущение длящегося, неподвижного, моментального времени, вечности нередко сближает изображение природы в литературе и живописи.

В произведениях Одноралова для детей проходят чередой разные времена года. Рассмотрим некоторые особенности зимнего и летнего пейзажа. В рассказе «Старший брат» событие разворачивается зи-

© Е.К.Дубцова, 2009

мой, а зимний пейзаж, имеющий внешне реальные черты, для маленького героя Мишки приобретает характер сказочного. В воскресенье, когда герою особенно скучно дома, он отправляется на прогулку вместе с вымышленным старшим братом, который периодически исчезает (это связано с появлением у героя чувства растерянности, растущим по мере наступления темноты).

В начале рассказа встречаем описание зимнего дня. Перед нами национальный пейзаж; это узнаваемый русский ландшафт, ограниченный конкретной рамкой места и времени, вертикальные черты пространства слегка намечены, чтобы подчеркнуть господство горизонтали: «Зимой в пригороде славно. Сугробы скрыли все по самые окна, светлые дымы колеблют на тропках-дорожках слабые тени, а если день освещен солнцем, то играют разными цветами хрустальные зерна снега», «...он <Мишка> задержался, чтобы осмотреться кругом. Отсюда был виден далекий, запорошенный буранами лес. Здесь-то и появился брат» [Одноралов 1996: 157].

В произведении В.И. Одноралова возникает нежный, лирический образ зимы, который можно сравнить с «Зимним пейзажем» (1978) оренбургского художника Ш.Г. Мухаметзянова. На картине представлена деревенская околица зимой. Избы, деревья припорошены снегом, природу сковал легкий морозец. Колорит природы в рассказе Одноралова определяется теми же тонами, что и на картине Мухаметзянова: розово-золотыми, серебристо-белыми.

В рассказе состояние природы непосредственно отражается на настроении героя: днем оно веселое, а с момента наступления темноты становится сумрачным. В конце пути темноту сменяет «полная тепла, света и чьих-то расплывчатых лиц» [Одноралов 1996: 162] комната, описание которой композиционно завершает рассказ и возвращает читателя к началу событий, в обстановку светлого солнечного зимнего дня, встречи с братом. Это способствует созданию ощущения вневременности, или длительного времени, сказочности происходящего, когда реальная обстановка кажется расплывчатой, нереальной, а созданные детской фантазией картины приобретают явственные черты. Зримый образ времени заметен и на картине Мухаметзянова, он связан с вьющейся по диагонали тропинкой; оба пейзажа объединяет их развернутость через образы дороги.

В рассказах «Калоши счастья», «Вовка, Сивка, Егорка» автор создает осязаемый, чувственно-пластичный образ жаркого степного лета.

«Они шли по горячей и легкой, как воздух, пыли, а впереди уже был виден выщипанный, сожженный солнцем выгон и за ним – зеленая окантовка Кривого озера и само озеро с редкими ветлами на том, крутом берегу с белесой, словно выцветшей на жаре водой. <…> Пошли огороды с цветущей картошкой, и уже виднелись впереди зеленая щетина осоки и высокие лезвия камыша.

Земля жгла ступни, как раскаленная голландка, и они, не сговариваясь, побежали к воде» [Одноралов 1996: 167].

«Она <река> текла под обрывом из красного песчаника, и край, прижатый к обрыву, тоже был у нее красным. А вся она не скрывала выложенного пестрыми голышами дна – такая была прозрачная» [Одноралов 1996: 200].

Описание построено на контрастах: горячий воздух, пыль, жгущая ступни земля производили бы удручающее впечатление, если бы не прозрачная река, спасающая от зноя и примиряющая со степной жарой. В данных описаниях летней природы нет полутонов и оттенков, свойственных среднерусскому пейзажу, и, в отличие от обобщенного образа зимы, лето в произведениях Одноралова обладает особенностями конкретного локуса, оренбургской степи. Характерно, что маленькими героями любые природные состояния воспринимаются как данное, а лето для них всегда самая радостная пора.

Отдельное место в рассказах для детей В.И. Одноралова занимают образы улицы, двора, огорода. Улица и двор (как оппозиция чужому пространству) могут быть деревенскими, пригородными, даже городскими, однако преимуществом своего, родного пространства обладают тихие, спокойные улочки, не случайно в рассказах возникает обобщенное противопоставление «деревня – город». «Милые пригородные улочки, заросшие сизыми вениками, полынью и муравой. Дома через один с поредевшими, как выбитые зубы, заборами, окнами в забитых пылью трещинах, зовущие мужиков с умными мастеровыми руками. Вдовьи дома» [Одноралов 1996: 168].

В этом описании узнается как обстановка послевоенной жизни (времени детства писателя), так и жизни современной. Можно отметить ассоциативное сходство данного описания с картинами оренбургских художников в жанровом, композиционном плане (например, «Оренбург уходящий» Г. Кириченко, «Оренбург. Дворики», «Оренбург. Ул. Володарского, 4» Н. Харченко).

Художнику Г. Кириченко на картине «Оренбург уходящий» удалось запечатлеть Оренбург на стыке прошлого и настоящего. Хотя постепенно Оренбург новый и вытесняет Оренбург прошлого, старые дома все еще привлекают к себе внимание. Вид двухэтажного дома из красного кирпича, угол которого прикрыт чрезвычайно разросшимся плющом, темно-зеленые, бордово-коричневые тона картины создают впечатление уюта, одновременно свидетельствуя о старости и неухоженности здания, раздробленного на коммунальные квартиры. Дом запущен, но не покинут: это подтверждает маленькая сцена охоты кошки на голубей.

В рассказах В.И.Одноралова деревня противопоставляется городу, оппозиция «естественное – искусственное» показана через восприятие героя-ребенка: «Вовка заметил, как строго ведет себя время в деревне. Оно спокойное, и много его. Оно тут постоянно под присмотром неба и солнца.

А в городе слишком много домов, куда ни солнце, ни небо не заглядывают. <…> Много мест, в которых время само по себе и может своевольничать как захочет» [Одноралов 1996: 199].

Время и пространство города и деревни отличаются друг от друга. За внешней динамикой городской жизни время в тесном пространстве города «своевольничает, как хочет», проходит суетливо; пространство деревни широкое, спокойное; внешне статичное, оно пронизано ощущением вечности. «Неизменное влечение к образам вечности и длительного времени суть национальный признак нашего искусства. Это то, что нам завещано христианской традицией…» [Третьяков 2001: 92].

Обобщая вышесказанное, можно отметить, что образ природы в детских рассказах Одноралова соотносится с категорией вечности, подобно живописному образу, цель создания которого – преодоление внешней неподвижности картины, отражение движения, временного бытия. Пейзажи Одноралова соединяют в себе лирическое и эпическое начала, основываясь на композиционном строе русского искусства.

Список литературы

Одноралов В. Рухляндия и ее окрестности. Калуга: Золотая аллея, 1996. С. 93–152.

Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Издание Свято-Введенской Оптиной Пустыни, 2001.

Е.Н.Юрков (Шадринск)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УПРАЖНЕНИИ «ПОИСК ОБЪЕДИНЯЮЩЕГО ОБРАЗА»

Проблема развития творческих способностей очень актуальна, так как на данный момент по мере развития научных и технических достижений, возрастают требования к подготовке молодых специалистов. От выпускников вузов требуют не только отточенные до совершенства навыки определенного вида деятельности, но и способность мыслить творчески, предлагать новые идеи. Это касается любого вида деятельности, не зависимо от специальности и специализации. Таким образом, данный вопрос касается каждого потенциального выпускника вуза.

Ассоциативно-синектическая технология развития творческих способностей, разработанная под руководством доктора педагогических наук, профессора С.А.Новоселова доказал свою эффективность на практике.

Модернизация технологии привела к разработке метода дизайна искусственных стихов. Суть этого метода заключается в творческом объединении двух разных видов деятельности: изобразительной и литературной. За счет этого происходит активизация творческих способностей, творческого мышления. К особенностям данного метода относится также использование необычного литературного материала – японских трехстиший – хокку или хайку.

На базе метода дизайна искусственных стихов, нами было разработано упражнение «Поиск объединяющего образа», которое включает следующие этапы:

1. Выбор хокку. Студентам предлагается прочитать несколько хокку и выбрать наиболее понравившиеся трехстишия. Самое главное – выбранные трехстишия должны вызывать положительные или отрицательные эмоции у того, кто их читает, либо наиболее понравились по настроению или отражают мировоззрение личности. При этом количество выбранных хокку должно быть не менее двух, но не более пяти.

2. Затем к каждому из выбранных хокку рисуется визуальный образ. Рисунок может быть выполнен линиями с применением минимума штриховки или тушевки, а также без проработки мелких деталей.

3. Предлагается к каждому из выбранных хокку написать ряд ассоциаций, вызванных в данный момент прочтением стихов. Ни одно слово-ассоциация не должно быть взято из хокку. Количество ассоциаций к каждому хокку должно быть не менее трех, но не более десяти. Далее нужно проанализировать полученный результат. В идеальном случае должны получиться пары или тройки ассоциаций, которые являются синонимами либо каким-то образом сочетаются в сознании того, кто их пишет. Затем попытаться мысленно их объединить. Таким образом, можно легче и осмысленнее объединить два (три и т.д.) даже самых разных или противоположных по содержанию трехстишия.

4. Далее из выбранных хокку составляется нерифмованная композиция, то есть текст стихов переписывается: сначала первый стих, а потом другой или наоборот. Можно также поступить следующим образом. Сначала первая строка первого стиха, затем первая строка второго и т.д. При дальнейшем прочтении и осмыслении выбранных хокку предлагается составить рифмованный текст. Минимум это должно быть четверостишие. Если не получается рифмованная конструкция, то можно предложить написать свой собственный текст на основе выбранных хокку и визуальных образов.

5. Затем составляется эскиз визуальной композиции, которая подводит итог всему процессу осмысления и выбора объединяющего образа от первого этапа до составления рифмованной конструкции.

6. По составленному стихотворению и эскизу визуального образа подбирается ёмкое название, которое отражает смысл, как стиха, так и эскиза.

7. После этого задуманный эскиз выполняется в чистовом варианте. Итоговый рисунок и четверостишие также могут претерпевать даже значительные изменения и корректировку.

Это упражнение есть попытка обнаружить, конкретизировать и направить творческие способности по осмысленному пути поиска решений при постановке творческой задачи.

Основной особенностью литературной составляющей данного упражнения является использование японских трехстиший. В нашем случае мы используем эти поэтические произведения как некие «детали», в процессе творческой переработки и на основе которых мы получаем четверостишие в русском варианте. Использование такого материала, на наш взгляд, еще более мотивирует на создание чего-то нового, оригинального. Отсутствие в таких трех-

© Е.Н.Юрков, 2009

стишиях рифмы дает простор фантазии, можно домыслить, дополнить выбранное хокку по-своему, исходя из своего личностного опыта. Мы не коим образом не пытаемся пропагандировать японскую культуру, для нашего упражнения это только отправная точка, начальный этап зарождения творческой мысли.

Как мы видим в алгоритме упражнения «Поиск объединяющего образа» нет преобладания литературной или изобразительной деятельности. Они должны тесно взаимодействовать. Переключение внимания с одного вида деятельности на другой еще более активизирует творческую активность. Конечный результат, «продукт» данного упражнения – это литературно-изобразительное произведение, которое является совершенно новым, оригинальным творением отдельно взятого автора-студента. Мы пытаемся показать, что при тесном взаимодействии литературной и изобразительной деятельности можно достичь больших результатов, нежели при раздельном их использовании при развитии творческих способностей. Главная педагогическая задача – это обеспечить достаточную мотивацию, обосновать некую личностную уверенность в положительном исходе данной деятельности. Убедить преодолеть страх неизвестности перед новым, сложным, но полезным видом работы.

Из всего вышеизложенного можно заметить, что в развитии творческих способностей студентов, литературная деятельность занимает важное место. Причем она протекает во взаимодействии с деятельностью изобразительной. Что дает стимул в дальнейшем заниматься и тем и другим видом самостоятельной работы, применять свой творческий потенциал в повседневной жизни. И пусть не у каждого по итогам выполнения упражнения будут гениальные литературные произведения и бессмертные полотна. Если мы показали человеку, что в его силах создавать новые, творческие произведения, и тем самым преобразовывать окружающую реальность, не зависимо от рода своей деятельности, мы считаем, что положительный результат достигнут.

На данном этапе работы решаются следующие задачи, связанные с проведением экспериментальной работы. Ведется поиск критериев оценки уровня развития творческих способностей студентов. Также при опытно-поисковой работе необходимо понять необходимый объем методического обеспечения, которое будет способствовать быстрому освоению упражнения и достижению положительной динамики развития творческих способностей каждого отдельного студента.

Список литературы

Дизайн искусственных стихов: Проект Сергея Новоселова. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2003.

Юрков Е.Н., С.А.Новоселов, Л.Е.Шмакова. Упражнение «Поиск объединяющего образа»: метод. пособие для преподавателей и студентов худож.-граф. фак. Шадринск, 2007.

С.М.Филиппов (Пермь)

ЯЗЫК – ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ. ВОПРОС ОБ ОСНОВАНИИ

«Лингвистический поворот» в европейской философии XX в., начавшийся с Людвига Витгенштейна и философов аналитической философии, с их обращением к логическому анализу языка, привел к открытию фундаментальной онтологии языка. В чем её суть? В «Письме о гуманизме» М. Хайдеггер пишет: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища» [Хайдеггер 1993: 192]. Хайдеггеровские основополагающие положения выражены в тезисах: «Язык есть язык», «Язык говорит», «В говоре язык говорит». Они определяют то, что язык есть способ бытия «жизненного мира» (Lebenswelt) и «вот-бытия» (DASEIN).

Человек существует, прежде всего, в языке и при языке. Язык, речь, слово определяют сущность человека, и характеризует его способность к символизации. Только человеку присуща способность произвольно порождать значение и наделять им предметы. «Только как говорящий человек – это человек», – говорит Вильгельм Гумбольт.

Язык знаком нам из говорения, слушания, письма и чтения. Язык, на котором мы говорим словами, фразами, предложениями всегда является нам в своем озвучивании. Озвучивающее слово со своим значением связано с чувственно произносимым и чувственно слышимым звуком – это и есть «озвучивающий язык» (Херрманн). Однако озвучивающий язык не составляет полного феномена языка. Корни языка, или сущность языка, М.Хайдеггер называет в «Бытии и времени» «речью». «Экзистенциально-онтологическим фундаментом языка является речь» [Хайдеггер 1997: 160]. Речь обуславливает наше озвучивающее говорение, наше слушание сказанного и чтение письменно зафиксированного языка. Речь всегда есть «речь-о», «речь о чём-то»; она обнаруживает то, о чем говорит и о чём толкует говорение. «Речь» означает «говорить».

Что значит говорить? По обыкновению, принято считать разговор процессом, связанным со звучанием и слушанием. Хайдеггер даёт три общепринятые характеристики языка, которые мешают языку говорить. Во-первых, язык есть выражение. В языке предполагается наличие внутреннего, которое выражается, и тогда выражение объясняется ссылкой на внутреннее. Поэтому разговор понимают как звуковое сообщение и выражение человеческих переживаний. Во-вторых, язык понимается как человеческая деятельность. Ведь в действительности человек говорит, а не язык. Поэтому утверждается: человек говорит, и он говорит языком. В-третьих, производимые человеком выражения всегда есть представления и изображения действительного и недействительного, его «умственного» значения [Хайдеггер 1991: 5]. Инструменталистское понимание языка широко бытует в лингвистике. Язык рассматривается в семиотическом смысле этого термина как меж-

© С.М.Филиппов, 2009

субъективная совокупность знаковых средств, употребление которых определено синтаксическими, семантическими и прагматическими правилами, т. е. как система знаков и правил их употребления (Моррис, Лотман и др.).

Хайдеггер в этой связи задает вопрос: могут ли подобные характеристики языка привести к языку как языку? В своих работах о поэзии Георга Тракля, Штефана Георге, Гёльдерлина и Рильке Хайдеггер осуществляет онтологическое измерение поэтической речи. Формула: дать слово языку как языку служит Хайдеггеру «путеводной нитью» к языку, слову, поэзии, литературе. В говоре языка, в обретении словом жизни и «внутримировых вещей» – сущность онтологического измерения языка.

Праформа поэтической речи – пение. Многие историки языка и искусства сходятся в том, что первый человеческий язык должен был обладать большим сходством с пением, что речь гомеровских людей была пением (Гердер, Дильтей, Вагнер и др.). Интонация, модуляция, темп речи и речевой ритм – характерные понятия для речевого говорения; все они изначально присущи музыке. Изначальная взаимообусловленность слова и звука является причиной непрекращающегося до сих спора (агона) поэзии и музыки – от полного слияния всех искусств в произведении будущего (Gesamtkunstwerk) у Вагнера до полного отчуждения и их вражды. Пример языка, как пения, находим в стихах Осипа Мандельштама:

И грудь стесняется – без языка – тиха:
Уже не я пою – поёт моё дыханье –
И в горных ножнах слух, и голова глуха…
Песнь бескорыстная – сама себе хвала:
Утеха для друзей и для врагов – смола.
Песнь одноглазая, растущая из мха, –
Одноголосый дар охотничьего быта …

Способами осуществления языка являются, с одной стороны, истолкование, беседа, разговор, чтение, устная речь; с другой – предание, письменность, текст. Язык представляет собой единство звучания и смысла. Феномен слушания (das Hören) выступает общим знаменателем между языком (поэзией) и звуком (музыкой). В статье Гадамера «Слушание – Видение – Чтение» утверждается приоритет слуха над зрением и видением: «…это видение в конечном случае есть «слушание» – слушание языка, или смысла» [Инишев 2007: 50]. Зрение и видение (Sehen) отличны от понятия «осуществления зримости» (Sichtbarmachen), выступающего у Хайдеггера отличительным обнаружением того, о чём говорит текст. В результате скрещивания звука, слушания, чтения и речи возникает универсальность языкового измерения жизненного мира и эстетического опыта.

Как и Хайдеггер Ханс-Георг Гадамер, представитель современной герменевтики, находится в гуссерлевской парадигмы универсальности языкового измерения относительно всего нашего опыта. «Языковое истолкование есть форма истолкования вообще. Оно, следовательно, имеет место также тогда, когда подлежащее истолкованию вовсе не имеет языковой природы, то есть вообще не является текстом, но, скажем, живописным или музыкальным произведением» [Гадамер 1989: 463]. Все эстетические феномены, не имеющие вербального оформления, подлежат, по Гадамеру, понятийно-словесному пониманию и истолкованию. Это положение является своеобразной реставрацией позиции Ф.Гегеля, упрочившего в своей «Эстетике» традиционную барочную иерархию искусств: «…музыка, вследствие ее односторонности вынуждена призвать на помощь слово, точнее выражающее определенное значение, и требует текста во имя более тесной близости к своеобразию и характерному выражению содержания» [Гегель 1971: 34].

С деятельностью Шлейермахера и Дильтея эстетическая проблема «слова – звука» переместилась в область герменевтики. «Единственной предпосылкой герменевтики – писал Ф.Шлейермахер – является язык … любое понимание состоит из двух моментов – понимания речи как извлеченной из языка и понимания ее как факта в мыслящем» [Шлейермахер 1993]. Герменевтика в этой редакции становится изоморфна языку, и то и другое представляют собой искусство «позволения чему-либо говорить» (Гадамер). В фундаментальной первичности языка и речи обуславливается тенденция к артикуляции и обретении языком всего, что встречается в опыте, следовательно, упрочивается безграничность герменевтического измерения, или языковости. В целом, смысл онтологии языка заключается в том, чтобы дать языку, а через него и тексту и художнику говорить. «Внутримировые вещи» обретают голос.

«Языковость» (Sprachlichkeit) определяется Гадамером как «способность понимать символическое», т. е. в том, что не подразумевается, опознавать то, что как раз подразумевается. После радикальной критики абстракций эстетического сознания, Гадамер, тем не менее, апеллирует к «символическим формам», т. е. к центральному в эстетике понятию символического, изначально образующего основополагающий слой aisthesis'а. Герменевтика, стало быть, включает в себя наряду с языком феномены «до языкового», инфра- и сверхязыкового», которые удостоверяют безграничность герменевтического измерения. Здесь возникает чрезвычайно «острый» вопрос: насколько радикально чувственное и символическое (оксюморон – «чувственная идеальность»), составляющие, по Канту, особенность эстетического, могут «входить» в вербально-дискурсивный и, следовательно, интерпретативный дискурс? Известен лозунг герменевтики: «Эстетика versus Герменевтика!» Эстетическое, по своей экспрессивной и эвокативной выразительности, как пишет Ж.-Ф.Лиотар, – это «…предельное эстетическое чувство…спазм возвышенного, которое испытывается как удовольствие вкуса по случаю некоего ощущения… Мгновенно сгущается аффективная туча и на мгновение переливается своими оттенками. Ощущение взламывает инертное несуществование» [Рансьер 2001: 94]. Может ли эстетика как наука о «выражении вообще» (Лосев) и об искусстве, в частности (Гегель), уступить место герменевтике и нужен ли ей вообще интерпретативный дискурс? «Вхождение» эстетики в качестве составной части в

герменевтическую систему, а также рассмотрение отношений между чувственным ощущением, чувственным восприятием и выраженным в слове символическим – особый предмет исследования. Здесь достаточно будет указать на то, что вместо «эстетического объекта» в герменевтике тематизируется «герменевтический феномен». Экспликация (выражение) герменевтического феномена заключается в дескрипции его как смыслового единства, конкретизируемого тремя слоями: содержание (изначальное «есть»), отношение (изначальное «как») и исполнение (приводящие в связь первые два элемента). При этом, как подчеркивает Хайдеггер, феноменологическая экспликация (описание и выражение в отечественной терминологии) исполняется вербальными средствами.

Следует рассмотреть: каким образом, например, музыкальное произведение, как эстетический феномен, может стать герменевтическим феноменом? Обратимся в этом случае к описанию музыки Бориса Асафьева: «Романсы Рахманинова, подобные «Сирени», «У моего окна» были отражением новой, тончайшей (но не утонченно модернистки) душевности и касания музыки русской природы – качества, которые слышались и в чеховской мудрой «Свирели», и в ряде лирических моментов у Бунина» (1, 295). И еще более поэтично: «От нежнейших лирических воспеваний прекрасных мгновений жизни (знаменитые рахманиновские «моменты статики» - долго длящегося созерцания, когда кажется, что музыка – словно остановившийся поток или чуть колышущаяся озерная гладь) до бурного рокота страстных волнующих «гамм» гнева, негодования, восстановительного подъема праздничного ликования «звонов радости» и «сумеречных перезвонов» – то вздымает, то отпускает, баюкая, эмоции слушателей композитора-пианиста» (1, 306). Речь у Асафьева наполнена незавершенностью и поэтичностью, фрагментарностью и итеративностью, коммуникативностью и трансцендентностью. Полнота ее герменевтического высказывания, т. е. виртуальная полнота, обуславливается диалектикой сказанного и подразумеваемого. Можно ли на основе воссозданного Асафьевым герменевтического феномена, прекрасного и почти конгениального музыке Рахманинова, говорить о каком-либо его понимании? Герменевтическая интерпретация здесь есть «искусство слова», которое лишь подразумевает «искусство звука».

Если в философской эстетике, как мы увидели выше, господствует идея «языковости» эстетического опыта, ведущая к логоцентризму, то в музыкальной эстетике XIX–XX вв. встречаются многочисленные её трансформации. Среди них следует назвать следующие: «музыка – это самостоятельный и независимый от текста язык», «музыка – язык ощущений и чувств», «музыка – аналог речи, которая выражает мысли». Ж.-Ж.Руссо, композитор и теоретик, позволивший себе оспаривать систему нотации Рамо, считал музыку 'другой половиной' гипотетического «праязыка»; у Вакенродера, Тика и Е. Т. А. Гофмана музыка превозносилась как пророческое выражение невыразимого словами, следовательно, как язык сверх словесного языка, становясь своего рода моделью того, чем является собственно искусство. И лишь Эдуард Ганслик, язвительно охарактеризовавший господствующую эстетическую позицию «прогнившей эстетикой чувства», поставил в центр эстетической мысли «чистую, абсолютную инструментальную музыку», считая при этом, что форма в музыке является духом, а дух манифестирует себя в форме.

Кульминацией идеи «языковости» или «языковоцентризма» является открытие в феноменологии XX в. «пропозициональной установки» (propositional attitude), суть которой заключается в том, что за звучанием музыки человек слышит сознательно или интуитивно понятие, слово, категорию. Сам чувственно-слышимый звуковой материал оформлен в категориях лада, гармонии, формы, типов нового звука, мотивной сегментации звуковой серии или ряда, ритмическом «персонаже» и т. д. К. Дальхауз в этой связи пишет: «Категориальное формование, через которое конституируется музыка, проявляется всегда словесно: через определенный язык. Сознание, пребывающее в языке, образует конститутив музыки, а это значит: мир, в котором мы живем, является словесно оформленным миром" [Dahlhaus 1985: 203].

Что обнаружиться в феномене понимания произведения искусства и эстетического опыта, если вместо языкового измерения описать их в структурах феноменологии сознания? Понимание музыки означает не только переживание, но и чувствующее постижение. Сам характер «реальности» музыки требует особого модуса постижения: не посредством зрения либо в тактильных или вестибулярных формах, а посредством слуха. Постижение в музыке есть выслушивание и выступает структурным моментом понимания. Понимание по мере увеличения «концентрическими кругами» все более и более полно воссоздает в процессе развертывания звука музыкальный рельеф произведения. Процесс развертывания понимания, т. е. воссоздания звуковой композиции во все более и более полном объеме для некоторых композиций, например, авангардной музыки, бесконечен. Можно энное количество раз слушать и прослушивать композицию, и она все более и более будет «представлять собой реальное в развернутом виде» (Х.Субири). Поэтому понимание «состоит прежде всего в том, чтобы восполнять недостаточность в схватывании …звуковой реальности» [Субири 2006: 190].

В непосредственном эстетическом восприятии музыки проблема языкового понимания-непонимания видится также несколько в ином плане: сам процесс слушания означает «превращение» человека в «становящуюся предметность». «Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира. Музыкальное переживание становится как бы становящейся предметностью, самим бытием во всей жизненности его проявлений. Стоит только реально, не в абстракции представить себе музыку в виде одного сплошного субъективного чувства, как мы увидим полную не-

оправданность такого разделения субъекта и объекта» [Лосев 1995: 456]. В описании А. Ф.Лосева «Я» есть единство звучания и смысла. На уровне чувствующего постижения звук становится «моим звуком», т. е. постигается в модусе синестезии (интимности), внутренней, или висцериальной чувствительности. В соответствии с этой концепцией музыкально-эстетическое понимание принципиально бессловесно, поскольку предметом понимания является не вербально зафиксированные понятия, а структурные интенции, представляющие связь одного музыкального элемента с другим, что и составляет специфическое содержание «значения» в музыке. Эта организация звуковых элементов может быть настолько нова и оригинальна, самобытна и истинна, что вызывает не только чувство удовольствия (либо неудовольствия), но и волну поэтических толкований. Г. Г. Еггебрехт, обосновывая теорию эстетической идентификации, пишет: «Музыка объясняет себя тогда, когда ее слушают. Она дефинирует свой смысл через себя самую: через свою форму, свое структурирование, игру своих элементов, которая как игра полна смысла и которая, когда мы ее слушаем, тянет и втягивает наш смысл в эту игру – так что мы по ту сторону всех понятий и всего понятийного познания учимся понимать игру и становимся соучастником этой игры» [Eggebrecht 1977: 107].

Резюмируем выше данное изложение о языковом характере эстетического опыта в шести пунктах.

1. Фундаментальная онтология утверждает универсальность языкового измерения относительно всего нашего опыта, в том числе эстетического опыта и искусства.

2. В фундаментальной онтологии языка «внутримировые вещи» обретают слово; им дана возможность говорить в поэтической речи поэта.

3. Философская и музыкальная эстетика утверждает языковой характер эстетического опыта и музыки в различных модификациях: «музыка – язык ощущений и чувств»; «музыка как аналог к речи, которая выражает мысли»; музыка как язык «сверх» словесного языка, невыразимого словами.

4. Понимание и интерпретация музыки осуществляется посредством категории, понятия, слова. В интенциональном акте слушания функционирует «пропозициональная установка», которая конституирует модель «герменевтического феномена» вместо «эстетического объекта».

5. Теория «эстетической идентификации» признаёт концепт «непонятийного, бессловесного понимания» и адекватность для эстетического опыта понятия «эстетического объекта» вместо «герменевтического предмета».

6. В целом, следует признать наличие «ризоматической» (плюралистической и нелинейной) модели в объяснении понимания и интерпретации произведений искусства и эстетического опыта, и отклонить онтологический «языковоцентризм» в понимании эстетических феноменов.

Список литературы

Асафьев Б. Рахманинов // Избранные труды. М., 1954. Т.2.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971.

Инишев И.Н. Чтение и дискурс: трансформации герменевтики. Вильнюс: ЕГУ, 2007.

Субири Х. Чувствующий интеллект. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006.

Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 192 –221.

Хайдеггер М. Язык. / пер. Б.В.Маркова СПб., 1991. С. 1 –19.

Херрманн Фр.-В. фон. Фундаментальная онтология языка. Мн.: ЕГУ; ЗАО «Пропилеи», 2001.

Шлейермахер Ф. Герменевтика // Общественная мысль. М., 1993. Вып. IV.

Dahlhaus C. Eggebrecht H.H. Was ist Musik? Darmstadt, 1985.

Eggebrecht H.H. Theorie der ästhetischen Identifikation // Archiv f. Mw., 1977, Jg. 34, H. 2. S. 104 –116.

РАЗДЕЛ 4.
АВАНГАРД И ГАРМОНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX вв.
ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ КАМЕНСКОГО В ПЕРМСКОМ КОНТЕКСТЕ

В.А.Мескин (Москва)

ГНОСТИЧЕСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ «УНИЖЕНИЕ» А.БЛОКА

А.Лосев писал, что «образ-символ несет в себе “обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания” [Лосев 1976: 36]. Проникновение в творческую лабораторию поэта, закладывающего, по словам Д.Мережковского, *символы* в основание своей лирики и стремящегося к выражению *мистического содержания*, имеет особый интерес. Интересно следовать за мыслью поэта, желающего, по словам того же Д.Мережковского, *расширить художественную впечатлительность* читателя для постижения истины, точнее, абсолютной истины, триединства добра, красоту, справедливости, и заслоненной, как представляется поэту, эмпирической действительностью [Мережковский 1995: 538]. Первые среди поэтов такого разряда – В.Соловьев, Ф.Сологуб и А.Блок.

Стихотворение, входящее в цикл “Страшный мир”, о попрании любви, о публичном доме, “Унижение”, было написано в декабре 1911 г., зимний пейзаж его и открывает:

В черных сучьях дерев обнаженных
Желтый зимний закат за окном.
(К эшафоту на казнь осужденных
Поведут на закате таком).

Красный штоф полинялых диванов,
Пропыленные кисти портьер...
В этой комнате, в звоне стаканов,
Купчик, шулер, студент, офицер...

Этих голых рисунков журнала
Не людская касалась рука...
И рука *подлеца* нажимала
Эту грязную кнопку звонка...

Чу! По мягким коврам прозвенели
Шпоры, смех, заглушенный дверьми...
Разве дом этот – дом в самом деле?
Разве *так* суждено меж людьми?

Разве рад я сегодняшней встрече?
Что ты ликом бела, словно плат?
Что в твои обнаженные плечи
Бьет огромный холодный закат?

Только губы с запекшейся кровью
На иконе твоей золотой
(Разве *это* мы звали любовью?)
Преломились безумной чертой...

В желтом, зимнем, огромном закате
Утонула (так пышно!) кровать...
Еще тесно дышать от объятий
Но ты свищешь опять и опять...

Он не весел – твой свист замогильный...
Чу! опять – бормотание шпор...
Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный,
Шлейф твой с кресел ползет на ковер...

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!
Я – не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце – острый французский каблук!

В пошлых буднях публичного дома, в унижениях женской натуры лирический герой видит квинтэссенцию настоящего, это настоящее будит его генетическую память о гармоничном вневременном прошлом, пробуждает муки совести.

Произведение органично вписано в соответствующий символический контекст. Сквозную идею, тональность названного цикла концентрированно выражает подцикл из пяти небольших произведений с характерным названием “Пляски смерти”, в него входит известное стихотворение “Ночь, улица, фонарь, аптека...”. Так же мрачно претенциозно озаглавлен еще один подцикл: “Черная кровь”. Доминирующей тональности, пафосу отвечают соответствующие содержанию названия других включенных в этот цикл стихотворений, например, “Песнь ада”, “Демон”. Можно отметить, все эти сочинения вполне отвечают блоковскому настроению тех лет. В пору их создания внешне сдержанный, “гордо-вежливый” (по характеристике Г.Чулкова) поэт делает в личном дневнике почти паническую запись: “Боюсь жизни, улицы, всего, страшно остаться одному...”. А.Блок – поэт тоски, причину этой тоски, думается, очень верно определила С.Овчинникова – “от несоответствия жизни его безмерным романтическим требованиям” [Овчинникова 1980: 11].

Семь лет разделяют ранний молитвенный, наполненный, преимущественно, светлыми ожиданиями, цикл “Стихов о Прекрасной Даме” и этот “зрелый” цикл.

Нет сомнения “Прекрасная Дама” в дебютной книге А.Блока, таинственная “Она”, – это София В.Соловьева, причем, и это важно отметить, соответствующая целостным и окончательным представлениям философа о ней – воплощенное совершенства, “материя Божества, проникнутая началом божественного единства”. В пору создания “Стихов о Прекрасной Даме” А.Блок, как известно, открыл для себя В.Соловьева и был пленен его мудростью и поэтичностью. От старшего современника юный поэт мог воспринять понимание любви как чувство софийное, метафизическое. Большая часть творчества А.Блока после выхода первой книги стихов связана с описанием переживаний “повзрослевшего” лирического героя, с описанием его чувств глубокой тоски, отчаяния оттого, что желанная, победная встреча *здесь* не состоялась, преображения не произошло[1]. З.Гиппиус писала о том, что “Прекрас-

© В.А.Мескин, 2009

ная Дама, Она, Дева радужных ворот" всегда присутствовала в художественном сознании А.Блока [Гиппиус 1991: 20]. Это так, к этому еще можно добавить, что блоковская "Она" инвариантна.

В "Страшном мире" меняется характер лирического героя, это уже не восторженный, презревший все земное юноша, живущий лишь ожиданием, "тоскуя и любя", встречи с "Ней". Впрочем, еще в заключительных строфах "Стихов о Прекрасной Даме" он признается, что все его "встречи... на закате" ("Мы встречались с тобой на закате...", 1902), "в темных храмах" ("Вхожу я в темные храмы...", 1902) и т.д. остались грезами: "Только образ, лишь сон о Ней" (там же). И как трагическое предсказание (кстати сказать, исполнившееся) звучит аккорд двух финальных строк: "Мой конец предначертанный близок, И война, и пожар – впереди" ("Разгораются тайные знаки...", 1902)[2]. Сон, образно говоря, постепенно уходит, лирический герой переводит взгляд с небес на землю и зрит, открывает для себя, этот страшный мир – без Нее: "Ты отошла, и я в пустыне..." (1907). Прошлая "Она" остается на периферии его памяти лишь отзвуком прекрасного, "далекого гимна", неясными воспоминаниями о мистическом общении с Ней.

Меняется характер лирического героя – меняются его представления о Ней. В "Страшном мире", в частности, в "Унижении", прошлая соловьевская, условно говоря, православная, София обретает некоторые черты Софии гностической - склонной к грехопадению и раскаянию – "виновной" в создании низшего мира, запутавшейся в противоречиях этого мира при нисхождении в него со спасительной миссией и желающей вернуться в божественное лоно. Речь может идти о понятии или об образе, сочетающем в себе двойственные начала: и того, что В.Соловьев определил как София, и того, что религиозный философ назвал душой мира. Представления о гностической Софии поэт так же мог получить, читая религиозно-философские, научно популярные и иные тексты В.Соловьева. В другом "смысловом содержании" образы той и другой Софии перемежаются в поэтическом видении А.Блока, он разводит Софию и плененную противоречиями косной материи мировую душу и снова сводит их.

"Унижение" – поэтическая мистификация и драматический обвинительный монолог, который Она *должна* услышать, потому что только Она придает смысл всему сущему, служит залогом низведения всех зол, болезненных противоречий, залогом божественной гармонизации всех элементов, составляющих этот мир. В.Соловьев говорил в этом смысле о всеединстве – "соединении божественного начала с душою мира". Обвинительный, поскольку лирический герой не видит движения в должном, ожидаемом направлении. Обличительная и ироническая тональность монолога трижды прерывается вопросительными обращениями "в сторону", непосредственно к Ней. В первых двух случаях поэт выделяет обращения более низкой, доверительной интонацией: "Разве дом этот – дом в самом деле? Разве *так* суждено меж людьми?". Дом для поэта – понятие сакральное, и "дом этот" – не "дом в самом деле". В третьем, главном, вопросе-обращении (его исключительность автор выделяет графически - берет в скобки, важные в смысловом отношении указательные местоимения он везде выделяет курсивом) прорывается своеобразная самоирония. Это кульминационный вопрос всего стихотворения: "Разве *это* мы звали любовью?" Любовь – чувство трансцендентное для лирического героя, поруганная любовь не может называться любовью. Память уносит вопрошающего в далекое прошлое и это несет глубокий смысл, который будет приоткрыт в финальных строках. Отрицательный ответ автор выносит в заглавие, в котором опущено указательное местоимение.

Она *там* – в сфере гармоничной "Абсолютной первопричины", – и это питает надежды лирического героя, объясняет то, что его негодование не бессмысленно, не безнадежно. Она *здесь* – в сфере отпавшего от Божества "Становящегося", – и это вселяет в него тревожные опасения. И всегда вселяло: "Но страшно мне: изменишь облик Ты...", – писал А.Блок еще в "Стихах о Прекрасной Даме" ("Предчувствую тебя. Года проходят мимо...", 1901). Вечная женственность предстает здесь как нечто единое и множественное. Она *там*, – возвышенная и сострадающая: "Только губы с запекшейся кровью На иконе твоей золотой..." Она *здесь*, – униженная и страдающая. К Ее потустороннему и посюстороннему воплощению лирический герой обращает свои риторические вопросы.

Поэт не низводит Совершенство до обычной девушки из известного заведения. А.Блок исходит из того, что Совершенство само не может оставаться в стороне от страданий, оградиться своей чистотой от страшного мира. А.Блоку-поэту близка мысль об ответственности Красоты и ее создателей (а Она, по А.Соловьеву, – и сторона триединства и – "художница") за все на свете. Например, в цикле "Ямбы", созданном почти одновременно с циклом "Страшный мир", есть такие строки:

Да, так велит мне вдохновенье:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
……
На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза…
(По перв. стр., 1911 – 14).

Пространство страшного мира, в представлении А.Блока, находит свое продолжение в глубинах амбивалентной человеческой души или натуры. Поэт обращается к опыту Ф.Достоевского, вводит в цикл мотив двойничества, в частности, помещая в самом начале стихотворение "Двойник", мотив "карамазовщины". Ассоциацию с произведениями Ф.Достоевского вызывает знаковая – черно-желтая – цветовая гамма первой строфы, весьма независимой экспозиции к основной части стихотворения, а так же упоминание о казни[3].

Поэтика стихотворения удивительно богата. Размытый тон экспозиции подчеркнуто контрастирует с красным цветом в обстановке "дома" в основной части. Эпитет "красный" начинает ее совер-

шенно неожиданно, автор достигает такого эффекта, что читателю кажется, будто он, бредя по туманному темному городу, вдруг натыкается на здание под ярким вульгарным красным фонарем. Атмосфера “дома” создается подбором эмоционально родственных эпитетов: “полинялый”, “пропыленный”, “грязный”, “холодный”, “безумный”, “тяжкий” и т.д.

Эффект неожиданного перехода, обострение конфликта достигается и звуковым оформлением стихотворения. А.Блок вольно или невольно следует наставлениям А.Рембо, выраженным в известном сонете “Гласность”, известный французский поэт советует тщательно подбирать звуки, вызывая тем самым необходимые цветовые и смысловые ассоциации.

Доминирующий звук экспозиции – ***О*** и близкий ему звук ***У***. Их девять в ряду четырнадцати тонически выделенных ударных гласных, причем ***О*** встречается семь раз, ***У*** встречается два раза. Горький болезненный стон вносят эти звуки в первую строфу. В основной части стихотворения, описывающей “дом этот”, преобладает звук ***А***. Так, во второй и третьей строфе он встречается тринадцать раз в ряду двадцати шести тонически выделенных гласных. Этим пронзительным открытым звуком поэт выразительно передает чувства страха, страдания и отчаяния лирического героя. Далее звук ***О***, семь раз, и ***У***, два раза (точно так же, как в первой строфе!), доминируют только в шестой, кульминационной, строфе, в ряду того же числа тонически выделенных ударных гласных – четырнадцати. В шестой строфе, как и в первой, лирический герой не описывает, он обобщает, “делает выводы”. (Трудно удержаться, не отметить, можно сказать, математическую выверенность формы блоковского стиха). Опорные согласные – звонкий ***З***, контрастно подавляемый множеством шипящих – ***Ж***, ***Ч***, ***Ш.*** Будто из сонмища этих звуков в предпоследней строфе появляется сравнение, в котором упомянут “змей”. И здесь это “сытое и пыльное” пресмыкающееся предстает, конечно, не символом мудрости, а символом вульгарности, похоти.

Финальная строфа неожиданно заканчивается экспрессивным танцевальным ритмом, крикливым напевом-призывом: “Так вонзай же, мой ангел вчерашний, В сердце – острый французский каблук!” Л.Гинзбург в книге “О лирике”, объясняя эту “небывалую метафору”, предполагает, что поэт строит ее “по модели древнего символа – сердца, пронзенного острием” [Гинзбург 1974: 305]. Замена острия каблуком целенаправленно вульгаризирует представленную картину. Но еще обращает на себя внимание эпитет “вчерашний”, который, думается, относится и к прошлым ожиданиям лирического героя, к тем ожиданиям, о которых он грезил в “Стихах о Прекрасной Даме”.

---

[1]Стихотворения почти каждого поэта – страницы одного большого текста. К созданию такого единого текста многие символисты, стремились осознанно и целенаправленно, они скрепляли строфы своих произведений реминисценциями, аллюзиями возвращениями к некогда затронутым темам и просто цитацией собственных более ранних строчек. Стихотворение “Унижение” достаточно тесно связано с контекстом блоковской лирики.

[2]А.Блок, как и другие большие художники, многое предсказал. Например, в стихотворении “Гамаюн, птица вещая” (1899) – невиданную жестокость грядущего века, в строчках “Моей матери” (1904) – некоторые открытия теоретической физики, в первой главе поэмы “Возмездие” (1911) – битвы за “черную, земную кровь”. Разразившаяся в 1914 г. первая мировая война усилила тревожные ожидания поэта, минорность его лирики.

[3]Впрочем, возможно, здесь реминисцирует ситуация популярного тогда “Рассказа о семи повешенных” (1908) Л.Андреева, любимого “реалиста” А.Блока. О нем поэт всегда особенно подробно говорил в своих статьях и рецензиях, посвященных авторам-современникам. В анализируемом стихотворении есть ремарки, аналогичные ремаркам, которые встречаются в андреевской философской драме “Жизнь Человека” (1906) Кстати сказать, на тему ответственности художника, ответственности “неба” Л.Андреев как художник и публицист писал очень часто.

Список литературы

Гиппиус З.Н. Мой лунный друг (о Блоке) // Живые лица: Вспоминания: в 2 кн. Тбилиси. 1991. Кн.2.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

Овчинникова С.Т. Жизнь и творчество А.А.Блока. М., 1980.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974.

А.А.Бабенко, А.С.Ахмадуллина (Екатеринбург)

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Б.ПАСТЕРНАКА «ФЕВРАЛЬ»

Элементы поэтического текста сверхсвязаны и сверхсемантизированы, и в силу всего этого даже самый лучший перевод не может передать оригинал во всей его полноте. И переводчик всякий раз стоит перед выбором: чем и во имя чего ему предстоит пожертвовать. Отсюда возникают разные виды перевода. Разработана их классификация.

1. «Поэтический» перевод как таковой. Это единственный способ перевода поэзии, предназначенный для собственно поэтической коммуникации, под которой подразумевается такой вид общения между автором и реципиентом, при котором посредством стихотворного текста осуществляется одновременная передача смысловой и эстетической информации. Но при этом автор перевода использует при необходимости совсем иные языковые, а порой и стиховые формы, нежели в оригинале.

2. «Ремесленнический» перевод. Его также называют «формальным» (по определению А. Твардов-

© А.А.Бабенко, А.С.Ахмадуллина, 2009

ского [Твардовский 1959: 781]) или «стихотворным». Это такой метод перевода поэзии, при котором фактуальная информация оригинала передается на языке перевода не поэтической, а лишь стихотворной речью. Этот вид перевода очень близок к оригиналу в отношении слов и выражений, а равно и в стилистическом отношении, но он искажает смысловую информацию и практически не воспроизводит информации эстетической.

3. «Филологический» перевод. Он выполняется прозой и нацелен на максимально полную (почти дословную) передачу фактуальной информации подлинника. Это открыто вспомогательный вид перевода, как правило, сопровождающийся параллельным текстом подлинника или обширными комментариями. К этому виду перевода относится так называемый *подстрочный перевод*, цель которого состоит в лаконичной передаче фактуальной информации подлинника.

В русской переводческой традиции хорошим, правильным, а зачастую и единственным имеющим право на существование считается поэтический перевод. Но было замечено, что такое отношение к переводу не повсеместно. Во Франции, например, ситуация совершенно иная: по свидетельствам исследователей [Эткинд 1983], стихи во Франции переводят не поэты, а филологи, которые видят в них лишь предмет научных изысканий. М.Яснов охарактеризовал это так: «во Франции укоренен взгляд на перевод как на форму филологического подстрочника, иногда ритмизованного, а нередко доведенного до голой прозаизации». Безусловное преимущество такого перевода («ремесленнического», а в отдельных случаях «филологического») – точность в передачи мысли и в описании образа. Но при этом из поэтического произведения исчезает главное (с точки зрения русского реципиента) – сама поэзия. Такой прагматически-филологический подход к переводу не только совершенно нормален для французской переводческой традиции, но и считается единственно адекватным.

Другой тип перевода, особо любимый французами, – это так называемый «классицистический» перевод, который характеризуется тем, что переводчик, руководствуясь сугубо своими собственными представлениями об эстетически-дóлжном, вносит в оригинал (при переводе текстов на свой родной язык) различные поправки и изменения. В этом случае переводчик относится к переводимому произведению как к материалу, который требует усовершенствования и адаптации к национальному менталитету. Перевод получается «по мотивам» оригинала. Такой подход к переводу получил название «французской манеры перевода» [Аноним. Перевод с французского].

Для иллюстрации этой точки зрения было взято стихотворение Б.Пастернака «Февраль» и несколько вариантов его перевода на французский язык [Aucouturier 1963: 190].

Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Выделим основные особенности и характеристики этого стихотворения, чтобы затем проследить, сохраняют ли их переводчики в своих вариантах. Сравнение с различными вариантами перевода будет производиться по следующим параметрам (в скобках указаны параметры оригинала): метр (четырёхстопный ямб), рифмовка (перекрестная), рифма (чередование мужской и женской), аллитерация (-р-, -л-, -ч-, -с-), передача эмоции (чрезвычайная эмоциональная напряженность, надрыв), особые глагольные формы (использование инфинитивов: «достать», «писать», «перенестись»), эпитеты («грохочущая слякоть», грачи «обугленные груши», «сухая грусть»), реалии русской жизни («пролётка», «гривна», «благовест»), скрытая фактуальная информация (зашифрованное в тексте перемещение во времени), передача ключевого слова «навзрыд» (в оригинале использовано дважды, в обоих случаях – в конце строфы).

Первый из рассматриваемых переводов принадлежит Арману Робену.

Le poème en fevrier.
Février. Prendre un encrier, pleurer!
Dans les sanglots écrire sur février
Tout le temps que la goguenarde boue met
À devenir sur le printemps d'encre un reflet.

Prendre un cab. Pour deux tiers d'un rouble,
Via les sonneries au ciel, le cri des roues.
Rouler jusqu'où l'averse est alarme
Encore plus criarde qu'encrier, larme.

Tout autour, dans la neige fondante
cent creux d'encre,
Bourgade par les freux croassants défoncée
Et plus il y a de contingent, plus sûre en l'encre
Des sanglots la poésie est agencée.

Прежде всего, в глаза бросается то, что в этом переводе не четыре строфы, как у Пастернака, а три. Последняя строфа как бы включает в себя третью и четвёртую строфы оригинала, при этом теряются многие оригинальные образы и вводятся новые. Так, например, появляется некое «bourgade» – село или посад. Но нет ни образа «обугленных груш», ни «сухой грусти на дне очей». Слово «надрыв» сохранено и передано словом «sanglot», но, к сожалению, оно стоит в строке не последним (как в оригинале) и не подчёркивается никаким иным способом. Помимо этого, французский аналог не обладает должной

эмоциональной окраской. Довольно странно передана «грохочущая слякоть» – в переводе она становится «goguenarde» («насмешливой»). Вместо «пролетки» в переводе появляется «cab», а это реалия не русской, а английской жизни. О сохранении стихотворного размера речи не идет – в строке от 8 до 12 слогов (в оригинале 8±1), ударения падают произвольно. Переводчик изменил структуру рифмовки. В первых двух строфах она смежная, в третьей сменяется на перекрестную. Все рифмующиеся слова обладают мужской рифмой, таким образом, нет чередования мужской и женской, как в оригинале. Аллитерация соблюдается – многократно повторяется звук -r-. Частично переданы особые глагольные формы («prendre», «pleurer», «écrire»). Что касается путешествия во времени, то оригинальный глагол «переместиться» заменён глаголом «rouler» («катить», предполагающим обязательное использование какого-либо транспортного средства), который не может передать особенность движения и пространственно-временной сдвиг. Если говорить об эмоции стихотворения, то представляется, что в данном случае она весьма сильно зависит от ритма и во многом возникает именно благодаря нему. А поскольку в этом варианте перевода ритм не передан, то и эмоция получается другая.

Можно сказать, что данный вариант стихотворения является «филологическим», в некотором смысле его можно назвать «классицистическим», так как речь идет о «французской манере перевода» – переводчик сократил исходный текст на четверть, потеряв при этом определенный пласт смысла. Этот перевод нельзя назвать дословным, поскольку переводчик пытается адаптировать некоторые реалии русской жизни к французскому менталитету, но при этом в некотором объёме он сохраняет и национальный колорит. Так что он близок к вольному переводу.

Автор второго перевода – Мишель Окутюрье.

Février.
Encre tu prendras, larmes tu répandras
Écrit sur cela, vide ton cœur en sanglots, chante
pendant que la boue torrentielle qui gronde
brûle dans la noirceur du printemps.

Va louer un attelage. Pour six cents,
cours au travers du bruit des cloches et des roues
vers là où l’encre et tout en moi endeuillé
sont mis sous le boisseau quand tombe l’averse.

Là où, comme poires brûlées noires comme charbon,
des myriades de freux, feuilles arrachées des arbres,
s’abattent dans les flaques, jetant violemment
une tristesse sèche au fond des yeux.

En bas, la terre noire humide se déchire,
de cris soudains le vent est grêlé
Et plus porté par la chance, et plus proche de la vérité
seront alors les vers enfin déversaient en larmes.

Как и в предыдущем случае, здесь нельзя говорить о сохранении стихотворного размера. Количество слогов в строке варьируется от 8 до 15, ударения падают произвольно, так что никакого ритма не возникает. Рифмы тоже нет. При этом сохраняется аллитерация (-r-); возможно, она даже более сильная, чем в оригинале. Глагольные формы переданы неверно, так что временная связь оказывается искаженной и нарушенной. Удачно передан эпитет «грохочущая» – «qui gronde» (гремящий, грохочущий) и образ «обугленных груш» – «poires brulées», но он расширяется посредством сравнения «noires comme le charbon» («черные как уголь»), которое может показаться излишним. Добавлено сравнение грачей с листьями, сорванными с деревьев, – «feuilles arrachées des arbres», чего также не было в оригинале. Последняя строка третьей строфы про «сухую грусть на дне очей» переведена дословно: «une tristesse sèche au fond des yeux». «Навзрыд» в первом и во втором случае передано по-разному («en sanglots» и «en larmes») и никак не выделено как одно из ключевых слов стихотворения. «Пролетка» названа «attelage» («упряжка»), что вполне допустимо. Но благовест и «клик колёс» почему-то названы «le bruit» («шум»), тогда как в оригинале они оба имеют положительную окраску. Неверно передана ценность гривны – одна гривна взята за сотню, что является очевидной ошибкой. Довольно сложно судить о том, почувствует ли франкоговорящий читатель перемещение героя во времени, но следует заметить, что здесь нет никаких неуместных (как в первом варианте) глаголов, мешающих такому выводу, как нет, впрочем, и никаких специальных маркеров, подчеркивающих его. Пастернаковская эмоция не воссоздана в силу отсутствия какой-либо рифмы и ритма, излишней длины строк и невыделения ключевого слова, несущего основную эмоцию.

Этот перевод можно смело отнести к традиционной (с точки зрения Е.Г.Эткинда и М.Яснова) французской манере перевода поэтических произведений. Но в данном случае нет даже довольно обычной для таких переводов ритмизации, это чуть ли не проза, разделённая на строки. Это стихотворение можно назвать филологическим подстрочником с чертами классицистического перевода – оригинал усовершенствован по мере способностей автора.

Третий вариант перевода – Анри Абриля.

Février.
Février. De l'encre et des larmes !
Dire à grands sanglots février
Tant que la boue et le vacarme
En printemps noir viennent flamber.

Prendre un fiacre. Et pour quelques sous,
Passant carillons et rumeurs,
Aller où l'averse à tout coup
Éteint le bruit d'encre et de pleurs.

Où, tels des poires qu'on calcine,
S'abattent des milliers de freux
Dans les flaques, jetant un spleen
Stérile et sec au fond des yeux.

Le vent est labouré de cris,
La neige fond en noirs îlots;
Et plus les vers seront fortuits,
Mieux ils naîtront à grands sanglots.

Первое, что замечаешь при чтении этого стихотворения, – это ритм. Здесь также присутствует рифма, и она, как и в подлиннике, перекрёстная: сохранён стихотворный размер оригинала. Также хотелось бы добавить, что в данном случае такое чёткое следование внешним характеристикам оригинала не отразилось на смысле отрицательно. Аллитерации не столь ярко выражена, как в предыдущем примере. Меньше звука -r-, но часто повторяется -l-. Что касается глагольных форм, то переводчик верно использует инфинитивы. Есть также формы настоящего и будущего времени, но они не всегда употребляются в нужных местах: например, финальная фраза поставлена в будущее время, тогда как в оригинале она стоит в настоящем. Такая неточность может привести к возникновению смыслов, которых в оригинале не было. «Грохочущая слякоть» передана посредством двух существительных «la boue et le vacarme», при этом общий смысл не меняется, и такую замену вполне можно назвать удачной. Сравнение грачей с обугленными грушами также передано хорошо «des poires qu`on calcine», и здесь, в отличие от второго перевода, не возникает никаких лишних смыслов. При переводе словосочетания «сухая грусть» появляется слово «sterile» («бесплодный», «скудный», «стерильный»), которое чрезвычайно удачно вписывается в размер, но, к сожалению, вносит с собой новые смыслы, которые нельзя назвать подходящими для данного контекста. Слово «пролётка» передано словом «fiacre», которое, в принципе, и подразумевает наёмный экипаж, извозчика, но имеет и собственно значение «фиакр». Впрочем, это уже можно отнести к элементам вольного перевода, к адаптации к французскому менталитету. «Гривна» заменена на «sous» («су») – тот же случай – верно передаёт смысл, но также является адаптацией. «Благовесту» в переводе соответствует слово «carillon» («трезвон колоколов»). Перемещение во времени передано посредством весьма многозначного глагол «aller». Ключевое слово «навзрыд» в обоих случаях в переводе передано одним и тем же словом («sanglots»), более того, во втором случае оно стоит в конце не только строки, но и всего стихотворения, что весьма усиливает его значение. Что касается эмоции, то она здесь сильная и яркая, но качественно иная, нежели в оригинале. Возможно, именно за счёт недостаточной аллитерации стихотворение читается более протяжно, напевно, и это значительно меняет настроение, делая его более лиричным. Надрыва здесь не ощущается.

Обобщая, можно сказать, что данный перевод представляет собой редкое исключение из правил: в нём есть и ритм; и рифма, переводчик ничего не добавил от себя, бережно и почтительно отнёсся к оригиналу. Этот перевод с полным правом можно назвать «поэтическим».

В нижеприведенной таблице представлен сравнительный анализ трех вариантов перевода и оригинала. В таблице отмечено, сохраняются (помечено знаком плюса +), не сохраняются (помечено знаком -) или же частично воспроизводятся (+/- или -/+ в зависимости от степени воспроизведения) при переводе различные характеристики оригинала.

	Арман Робен	Мишель Окутюрье	Анри Абриль
метр	-	-	+
рифмовка	-	-	+
рифма	-	-	+
аллитерация	+	+	+/-
эмоция	-	-	-
глагольная форма	+/-	-/+	-/+
эпитеты	+/-	-/+	+/-
реалии русской жизни	+/-	-/+	+/-
скрытая фактуальная информация	-	+/-	-
«навзрыд», ключевое слово	+/-	-	+

При простом подсчёте видно, что соотношение «минусов» и «плюсов» (иначе говоря, опущенных и воспроизведённых художественно-выразительных средств) составляет 13/8 у М.Окутюрье, 13/10 у А.Робена и 7/13 у А.Абриля. Это доказывает, что впечатление, сложившееся о качестве трёх этих переводов (перевод М.Окутюрье наименее удачный, а А.Абриля наиболее удачный), подтверждается данными сравнительного анализа. Перевод А.Абриля более лёгок для восприятия, чем два другие, при этом он создан не согласно традициям французского перевода [Эткинд 1983] и представляет собой именно *перевод* стихотворения Пастернака, а не вариацию на тему, так как в нём нет каких-либо “улучшений”, сделанных переводчиком. Как уже было сказано выше, этот вариант перевода является «поэтическим». Но нужно отметить, что в источнике, из которого взяты эти переводы [Aucouturier 1963: 190], лучшим названо стихотворение Окутюрье, а два других даны в качестве примеров плохого перевода. Таким образом, у французов лучшим считается не поэтический, а филологический и «классицистический» переводы. Это объясняется историческим развитием традиции перевода во Франции.

Список литературы

Аноним. Перевод с французского. URL: http://terra-t.ru/perevod_s_francuzkogo

Балашов Н.И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1982. №2.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Долинин К. Впервые на французском языке. М., 1995.

Макарова Л.С. Поэтический дискурс и перевод. 2005.

Твардовский А. О переводах С. Я. Маршака // Маршак С. Сочинения: в 4 т. М., 1959. Т.3.

Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. М., 1983.

Яснов М. Перевод – искусство потерь. URL: http://old.russ.ru/krug/20020111_kalash.html

Aucouturier M. Pasternak par lui-meme. Paris, 1963.

Berton J.-C. Histoire de la litterature et des idees en France au XX siecle. Paris.; Hatier., 1983.

О.Г.Кирякова (Балаково)

«СОЗДАНИЕ» «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА (В КУЛЬТУРЕ ПРОЛЕТКУЛЬТА)

1917 г. – один из самых трудных и противоречивых в российской истории. Многих не покидало ощущение, что страна «на волоске от катастрофы». В газетах все чаще и чаще писали о том, что «никогда Россия не так близко на краю гибели, как стоит теперь, что московская разруха, бывшая триста лет назад, была легче нынешней».

В этот сложный российской истории период: война, революции, голод, формируется идеология пролеткульта.

Пролеткульт – массовая культурно-просветительная организация с самого начала своего возникновения в сентябре 1917 г. поставила задачу: создать новую пролетарскую культуру, используя буржуазную культуру прошлого, противопоставляя одну другой и распространяя в массах пролетарскую культуру, задачу развития пролетарской науки, усиления подлинно товарищеских отношений в пролетарской среде, разработку пролетарской философии и подчинения искусства интересам пролетариата.

До Октября 1917 г. большевики полагали, что эта программа создаст духовные предпосылки для политической власти, которую еще предстояло завоевать. Но так как революция изменила порядок поэтапного развития, то теперь следовало, уже получив политическую власть, приобрести и духовную – путем культурной революции. При этом считалось, что пролетариату удастся овладеть всей полнотой власти, если он распределит ее захват по трем направлениям: партия берет политическую власть, профсоюзы – экономическую. Пролеткульт – культурную. Решено было отказаться от помощи отсталого крестьянства, резко отличающегося от пролетариата

В первые годы после революции именно Пролеткульт оказался единственной литературной силой, способной к самоидентификации в новом социальном пространстве и структурированию пространства культурного. Положение Пролеткульта в истории русской литературы XX в., оказывается весьма значимым: он появляется на авансцене литературного процесса в переломный момент не только в социальном, но и в культурном отношении, знаменуя собой конец модернизма и начало эпохи советской литературы.

Недолгое доминирование Пролеткульта в культуре (1918–1920 гг.) причиной того, что в сложившейся традиции рассмотрения истории русской литературы Пролеткульт оказывается маргинальным явлением, которому уделялось недостаточное для понимания литературного процесса этого периода внимание

Обвинение в «варварстве» довлеет над Пролеткультом, оно так срослось с организацией пролетарской культуры, что у многих очень добросовестных современных исследователей русской культуры (И.Кондаков) не возникает сомнений в истинности этого определения, и в результате все, касающееся Пролеткульта, сводится к общим фразам, максимум к цитированию стихотворения «Мы» Владимира Кириллова.

Вот небольшой отрывок из него, самый, на наш взгляд, показательный:

Мы во власти мятежного страстного хмеля,
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!»
Во имя нашего завтра – сожжем Рафаэля,
Музеи разрушим, растопчем искусства цветы.

На основании этого стихотворения делаются нелицеприятные для Пролеткульта выводы. Однако критиковать всю его деятельность на основании единственного стихотворения – почти заведомая подтасовка. Ситуацию усугубляет то, что и Кириллов – далеко не самый типичный поэт-пролеткультовец, и стихотворение «Мы» не типично для Кириллова. Это его произведение отражает некий конкретный момент в мироощущении поэта, такое состояние было характерно для него не всегда и достаточно быстро прошло. В доказательство этого приведем образец “раннего”, дореволюционного творчества этого поэта:

Ни ласкового взора,
Ни отклика кругом,
Одна, одна услада –
Шарманка за окном.
И жизнь тоскливо длится,
Как ночи мрак глухой...
Эх, лучше бы разбиться
О камни головой.

Это настроение с приходом революции кардинально изменилось. До этого деклассированный, невостребованный как поэт и потому одержимый суицидальными идеями, Кириллов «пробуждается» с приходом революции, проникается идеями построения нового, справедливого государства, новой культуры, в которой он сам и подобные ему смогут занять подобающее место. Ничего удивительного, что в творческом пылу он, как и многие его коллеги, талантливые, но не получившие должного образования, смешивает понятия «культуры» и «идеологии». «Мы» написано в 1919 г., а уже в 1920 осознавший свою ошибку и несколько «остывший» Кириллов пишет:

Он с нами, лучезарный Пушкин,
И Ломоносов, и Кольцов!

Умонастроения Кириллова чрезвычайно изменчивы, и судить по его стихотворению 1919 г. нельзя даже о его собственном творчестве послереволюционных лет, не то что о позициях Пролеткульта в целом. Пролеткультовцы и особенно основатель и руководитель Пролеткульта А.А.Богданов крайне негативно отнеслись к стихотворению «Мы», о чем умалчивают абсолютно все исследователи данной проблемы. Со временем Кириллов “осознает” свою ошибку, соглашаясь с Богдановым.

Что наиболее важно, истинное лицо Владимира Кириллова и впрямь совсем не похоже на оскаленную маску агрессивного варвара, которую многие

© О.Г.Кирякова ,2009

до сих пор считают подлинным обликом Пролеткульта.

Первый тезис Богданова о задачах пролетариата в области искусства звучит так: «Две грандиозные задачи стоят перед рабочим классом в сфере искусства. Первая – самостоятельное творчества: сознать себя и мир в стройных живых образах, организовать свои духовные силы в художественной сфере. Вторая – получение наследства: овладеть сокровищами искусства, которые созданы прошлым, сделать своим все великое и прекрасное в них, не подчиняясь отразившемуся в них духу буржуазного и феодального общества. Эта вторая задача не менее трудна, чем первая».

Ленин же высказывался на эту тему в таком духе: «Надо уметь различать, что было в старой школе плохого и полезного нам, и надо уметь выбрать из нее то, что необходимо для коммунизма... Отрицая старую школу, мы поставили себе задачей взять из нее лишь то, что нам нужно для того, чтобы добиться настоящего коммунистического образования».

Пренебрегая очевидным сходством тезисов Ленина и Богданова, авторитетный исследователь В.Горбунов пишет о разоблачении Лениным «мелкобуржуазных революционеров и анархистски настроенных «леваков», ссылаясь на эту и схожие фразы вождя.

Программный документ Ленина на 1920–1921 гг., целиком отразивший его взгляды на культурное наследие, это знаменитая «Резолюция о пролетарской культуре» [Ленин 1969: 87].

Вот ее основные тезисы.

Примат классовых интересов: «Вся постановка дела просвещения... должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, то есть за свержение буржуазии, за устранение всякой эксплуатации человека человеком».

Культурная гегемония пролетариата: «Поэтому пролетариат... должен принимать самое активное и самое главное участие во всем деле народного просвещения».

В статье Богданова «О художественном наследстве» [Богданов 1990: 421], находим те же мысли, хотя и выраженные несколько по-другому.

Примат классовых интересов: «Рабочему классу необходимо найти, выработать и провести до конца точку зрения, высшую по отношению ко всей культуре прошлого, как точка зрения свободного мыслителя по отношению к миру религий. Тогда станет возможно овладеть этой культурой, не подчиняясь ей, – сделать ее орудием строительства новой жизни и оружием борьбы против самого же старого буржуазного общества».

Культурная гегемония пролетариата: «Коллективно – трудовая точка зрения есть все – организационная. Иной и не может быть точка зрения рабочего класса, который организует внешнюю материю в продукт – в своем труде, себя самого в творческий и боевой коллектив– в своем сотрудничестве и классовой борьбе, свой опыт в классовое сознание – во всем быту и творчестве и которому история поручает миссию – стройно и целостно организовать всю жизнь всего человечества».

В период до конца 1920 г. Луначарский находился под влиянием именно Богданова, так что удерживание футуристов «в рамках» можно назвать личной заслугой последнего. И хотя представители Пролеткульта говорили о необходимости новой культуры, именно футуристы неоднократно заявляли о полном уничтожении созданного ранее.

О планах футуристов относительно памятников культуры красноречиво свидетельствуют строки раннего Маяковского:

Белогвардейца
найдут – и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенке музеев тенькать<...>
А почему
не атакован Пушкин?
[Блок, Маяковский, Есенин 1991: 337]

В 1919 г. в маленькой брошюре Керженцев, попутно защищая большевиков от упреков в варварском разрушении культуры, писал, что «вся политика рабоче-крестьянской власти» направлена на поддержку «самодеятельности самых широких кругов масс» и привлечение их «к активному строительству повой жизни». «Всякий самостоятельный почин в области культурного строительства всегда находил ответ и поддержку местных и центральных советских учреждений» [Керженцев 1919: 35].

Как только в дело вмешались партия, государство и культурная элита, они стали принимать и отвергать, систематизировать, функционализировать и создавать институты, или, говоря словами Гольцмана: «Но кто держит власть, тот создает культуру» [Гольцман 1924: 7]. С тех пор под реорганизацией умов стало подразумеваться не столько оказание массам помощи в создании ими культуры, сколько их ободрение и поддержка. С самого начала речь шла о ментальном переустройстве, а точнее: об установке на новую ментальность.

Можно сказать, что запланированная реорганизация умов означала не беспрепятственное высвобождение духовного потенциала, пробуждение дремлющих ментальных способностей населения с целью их автономизации, а организованное революционизирование, ход, пути и результаты которого были взяты под контроль. Уже по степени своих претензий эти замыслы можно назвать революционной просветительской иллюзией

В поэзии Пролеткульта происходит уравнивание «лирического героя» с заводом и машиной:

Тело – гибкая пружина,
Страсти – пламя горна.
Перенял я у машины
Быть во всем упорным (В.Александровский).
Медный гудок заревел над планетой,
Пространство, подъемы нас ждут... (А.Платонов)
Пора романтиков гитару
Фабричным заменить гудком (Э.Багрицкий).

Главным лирическим героем пролеткультовской поэзии становится коллектив, Мы, весь пролетариат в целом. Перенесение на авторское «Я» свойств «Мы» с одновременной потерей свойств собственно «Я» – одно из основных дифференцирующих признаков этой системы.

Вулканится радостью сердце коллективное,
Лавы раскаленной огнеликих масс… (Илья Садофьев)

Соотношения «Я» и «Мы» достаточно показательно анализирует В.Маяковский.

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
Я
для пролеткультца
всё равно, что неприличность.
И чтоб психология
была
коллективней, чем у футуриста,
вместо «я-с-то»
говорят «мы-с-то».
А по моему,
если говорить мелкие вещи
сколько не заменяй «Я» – «Мы»
не вылезешь из лирической ямы (В.Маяковский. Пятый Интернационал).

«Коллективность» творчества, реализованная в Пролеткульте, оказалась гибельной для собственно творчества. В этой системе субъект изначально объективизирован, «пролетарий» полностью укоренен в мире, более того, занимает в нем господствующее место («диктатура пролетариата»). Но, как указывает И.П.Смирнов, «чем более субъект присутствует в бытии, чем больше число субъектов, наделенных его именем, чем непримиримее он убежден в том, что бытие не отторгаемо от него, чем интенсивнее переживает он автоидентичность, тем скуднее его творческие способности» [Смирнов 1996: 87].

Идеология, порождаемая пролетариатом как классом, определяет «завышенность» его самооценки. В итоге пролеткультовский всесильный и самодостаточный коллективный субъект приводит к нивелированию креативности как таковой.

Из множества ячеек Пролеткульта к 1927 г. в РСФСР остались только шесть, в том числе в г.Саратове. В Саратовском Пролеткульте существовали различные секции: литературная, драматическая, хоровая, музыкальная, студия изобразительного искусства. Кроме того, Саратовский Пролеткульт занимался издательской деятельностью. Издавались сборники Пролеткульта, но печататься в них могли лишь «пролетарские» писатели и поэты.

Пролеткульт был, по сути, первой советской организацией массовой просветительской и художественной самодеятельности. Идеи этой организации воспринимались массами, прежде всего как призыв к активности в просветительской и творческой области. В новых политико-идеологических условиях Пролеткульт стал фактическим преемником общественных просветительских инициатив, придав им соответствующую идеологическую окраску.

Список литературы

Ленин В.И. О литературе и искусстве: Сб. ст., М., 1969.

Богданов А.А. О художественном наследстве // Богданов А.А. Вопросы социализма. М., 1990.

Блок А., Маяковский В., Есенин С. Избранные сочинения. М.: Худ.лит., 1991 .

Керженцев П. Культура и советская власть. М., 1919.

Гольцман А.З. Реорганизация человека. М. 1924.

Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб., 1996.

Е.С.Панкова (Орел)

ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНО- ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В РАННИХ РАССКАЗАХ Л.АНДРЕЕВА

С первых шагов литературного творчества Л.Андреев обогащал создаваемые им произведения фрагментами из других художественных источников. Подобным приемом писатель расширял возможности взаимодействия литературы с иными видами искусства. Интересный материал для осмысления художественных поисков писателя к обогащению литературного текста элементами музыкально–песенной культуры дают его ранние рассказы, впервые полностью опубликованные [Андреев 2007].

В рамках настоящей статьи объектом исследования в обозначенном аспекте будут три рассказа Л.Андреева 90-х гг. – «Он, она и водка», «В Сабурове» и «Торжество Фитюльки». Нами отобраны произведения, которые позволяют проследить расширение объема, типов музыкально–песенных вставок, видоизменения их художественных функций.

В рассказе «Он, она и водка» [опубл. 9 сент. 1985; Чуваков 2007: 710–711] изображена ситуация несостоявшегося взаимного счастья влюбленных, не сумевших: «он» – преодолеть своего пристрастия к водке, «она» – пойти наперекор общественному мнению и родительскому запрету. Герой, исходя из своего понимания учения Платона, долго искал «вторую половину», трижды оказывалось, что это не та. И вот, *«сидя в трактире за полбутылкой водки»* [Андреев 2007: 29; цитаты курсивом даются по данному источнику, с указанием страниц], он мысленно посылает всех женщин к черту. Размышления героя, выписанные автором в ироническом ключе, сопровождаются звуками попурри из оперы М.Глинки «Жизнь за царя». Под таким заглавием эта народно–патриотическая опера была известна во времена Л.Андреева. Писатель мог не знать, что композитор озаглавил свое творение «Иван Сусанин»; переименование в «Жизнь за царя» было навязано дирекцией императорских театров при первой ее постановке в 1836 г. Исконное авторское заглавие оперы «Иван Сусанин» было восстановлено в советское время, с 1939 г., когда она ставилась в Большом театре [Глинка 1987: 64, 157; Глинка 1953: 66–70; ср.: Чуваков 2007: 711]. Звучание музыкальных фрагментов приобретает значение укора герою, растрачивающему себя на суетную беготню за женщинами. Создается эффект контраста между героическим

© Е.С.Панкова, 2009

подвигом костромского крестьянина Ивана Сусанина и никчемностью персонажа, избравшего девизом своей жизни *«Рюмку водки и бутерброд!»* [30].

Автор предоставляет герою еще одну возможность обрести себя в настоящей любви. Встреча с той, которая показалась ему несравненно привлекательной, происходит в *«зеленом веселом лесу»*. Но и на сей раз герой не удержал подле себя суженую; дочь не пошла против воли родителей, а он смог лишь растерянно ей ответить: *«Прощайте»*. Сцена расставания снова сопровождается записью попурри из «Жизни за царя» [32], но это уже выражение в музыкальной форме констатации несостоятельности, банкротства персонажа.

В наследии Л.Андреева немало произведений с рождественской и пасхальной тематикой. Хрестоматийным стал рассказ «Баргамот и Гараська» (1898), завершенный на оптимистической ноте. Совсем иначе, непереносимо горько, заканчивается рассказ «В Сабурове» [опубл. 18 апр. 1899; Чуваков 2007: 735]. Заглавие указывает на Орловскую губернию; село Сабурово находится под Орлом; обозначенный Шаблыкинский лес расположен в тех же местах. Однако на реальном, узнаваемом жизненном материале писатель ставит общезначимую проблему человеческих взаимоотношений, показывает столкновение доброты с бездушием, искренних человеческих порывов с завистью и жестокостью.

Главный герой Пармен Костылин, прозванный Безносым, жертва болезни – волчанки, изъевшей нос и сделавшей его лицо крайне непривлекательным, свыкся со своей напастью. Все силы он вкладывал в тяжелую работу, после смерти хозяина дома взял на себя заботы о семье, стал для Пелагеи мужем, для ее троих детей – отцом. Трудолюбием, хозяйственностью Пармен завоевал расположение вдовы, любовь младшенькой Саньки и – до поры – сдержанную терпимость сыновей – Григория и Митьки. Однако очень скоро обнаружилось резко неприязненное отношение старшего Гришки, который выставил Пармена за дверь, и тот был вынужден подчиниться. Нанесенную ему обиду он запрятал глубоко внутрь, пристроился сторожем в лес, соседствующий с селом, и не терял надежды на перемены к лучшему. С наступлением весны и окончанием страстной недели Пармен отправился в церковь.

В этом месте рассказа автор располагает две звучащие вставки, которые предвещают печальный финал. Первая – церковное песнопение *«Христос воскресе из мертвых…»* [137] – свидетельствует о наступившем празднике с его торжественностью, радостью, – всем, что просветляет и возвышает душу. Начальная строка песнопения поддержана колокольным звоном, *«медные, дрожащие звуки»* раздавались не в одной только церкви, их доносили отовсюду воды разлившейся реки. *«По всей-то теперь земле звон идет...»* – сказал один из мужиков. *«Простору-то, простору-то и-и…»* [Андреев 2007: 137. Отточия автора рассказа – *Е.П.*]. Церковное песнопение и колокольный звон призваны пробудить у людей стремление к единению. Потому Пармен, хотя и заготовил кулич, яйца, не смог разговеться в одиночку, он пошел из своей холодной сторожки в село, к дому Пелагеи.

В сюжет вводится нежелательная встреча с подгулявшим поповским работником, она играет роль предостережения герою: в доме, куда он направляется, вряд ли его примут как дорогого гостя. На это настраивают и строки разудалой песни, которую вдруг запел Митрофан:

«А-ах прости–прощай ты, красавица,
Красота ль твоя мне не нра-а-авица…» [138].

Мужик не смущен тем, что его «репертуар» не гармонирует с праздником Христова воскресения, он воспринимает пасхальную неделю без благоговения, как возможность лишний раз выпить. Но все же он сумел быстро перейти на серьезный тон и троекратным поцелуем похристосовался с Парменом. Вторая строка песни не насторожила героя, он пошел в село. В отличие от поповского работника, душа которого не закоснела, семья, близкая Пармену, не оправдала его надежд. Лишь маленькая Санька, да собачка Жучка одарили гостя душевным теплом, остальные его отвергли. Хуже того: Гришка обвинил Пармена в намерении поджечь их дом.

В сцене столкновения Григория с Парменом герои обрисованы предельно контрастно; автор высвечивает отталкивающие детали в поведении Григория: *«схватил за ворот»*, *«рванув, стукнул Пармена головой о стену»* [139]. Пармен же пытается образумить разбушевавшегося молодчика: *«Опамятовайся. Бог с тобой. Так, значит, пришел, вот тебе крест. Не чужие ведь… Грех тебе, Гриша»*. Гришка грубым окриком гонит его со двора, но Пармен не опускается до ответной резкости; трясущимися губами он едва выговаривает: *«Про-щайте»* [139].

Писатель дарует герою возможность ослабить нервное напряжение, что выражено в наивно–трогательной сцене с Санькой и Жучкой, примчавшихся к Безносову, чтобы угостить его пасхальным пирогом. Санька своим детским умишком поняла, что дядя приходил не дом поджигать, а разговляться. Однако несколько мгновений любви и доброты не могли стереть жестоко–несправедливых упреков и обид, не избавили Пармена от самого страшного горя – одиночества. Л.Андреев нашел емкую, щемящую финальную фразу: *«И тосковал глубоко»* [141].

Вокальные вставки – всего три строки, поданные на фоне колокольного звона, помогают уяснить нравственный смысл рассказа: религиозная идея о воскресении Христа, заповедь о любви к ближнему сами по себе не делают людей хорошими, добрыми; от самого человека требуется каждодневный душевный труд. Глубокая тоска Пармена – это выражение внутренней жизни его души, это раздумия над людским жестокосердием, но это и обретение стойкости в предстоящих испытаниях.

Рассказ «Торжество Фитюльки» (конец 1899г.), впервые опубликованный усилиями Р.Дэвиса и М.Козьменко [Андреев 2000: 6–31], ныне занял положенное место [Андреев 2007: 368–396] с прежними комментариями. Сюжетным стержнем рассказа является щекотливая ситуация в семье почтенней-

шего богача Ивана Яковлевича Хвостова, узнавшего о том, что у его сына, гимназиста Саши, далеко зашел роман с бедной воспитанницей Верочкой. Понадобилось срочно найти для бесприданницы кандидатуру на роль мужа. Добровольный претендент – *«длинный чахоточный телеграфист»* [378], обученный танцам, игре на гитаре, был отвергнут Хвостовым. Из многих других кандидатов выбор пал на Алешу, сына Фитюльки и Елены Семеновны. Хвостов рассудил: Фитюлька во хмелю не разберется, сын Алеша, хоть и выучился на слесаря, но еще зелен для супружества, не сразу поймет, что к чему, а с женой Фитюльки, заправлявшей всем в доме, можно поладить. И точно: в день свадьбы барин отдал ей из рук в руки две тысячи.

На фоне свадебной гульбы трижды раздаются музыкально–песенные звуки, выполняющие функцию развенчания, низведения торжества до степени пьяного разгула. Первым, перекрывая другие шумы, раздался голос «несчастного» телеграфиста, который сладким тенором запел под гитару: *«Что мне царская корона? / Была бы милая здорова. / Господи помилуй, / Ее и меня»* [385]. Серьезные по смыслу слова при исполнении прозвучали злой пародией. По оценке Фитюльки, «певец» не пел, а выл, *«как собака на морозе»*. И допелся во хмелю до того, что, отбросив гитару, свалился на пол, его тощее тело согнулось, а голова болталась, как у утопленника. Но он все еще «выталкивал» из себя: «*Господи помилуй, / Ее и меня, / Ее и меня!..»* [387]. Детали непристойной позы отвергнутого претендента, тягуче–бесцветный голос начисто перечеркивают его показные душевные страдания. Данный музыкально–песенный фрагмент, оттеняющий грязную суть состряпанного «торжества», сопрягается с иронической подачей законного жениха, который только и делал, что *«развешивал губы»*, по приказанию целовал невесту и Хвостова, да выпивал, когда ему наливали.

Писательский гнев нарастает по мере того, как сборище распустившихся гуляк скатывается все ниже. Автор вводит еще одно язвительное песенное вкрапление. На пике гульбы, когда под действием алкоголя лица гостей раскраснелись так, что красный цвет разлился повсюду и подавил собою редкие пятна черных пиджаков и сюртуков, хозяин, *в красной рубашке*, отдает приказ запеть *«Вниз по матушке по Волге»* [386].

Песня эта печатается в сборниках, как правило, в разделе разбойничьих, удалых. Трудно сказать, каким источником пользовался Л. Андреев; однако ясно, что выбор не был случайным. В подтексте спрятана разбойная суть происходящего: мнимую невесту сбыли с рук за две тысячи, жениха-губошлепа облапошили, даже в комнату жены не пустили.

Из всех гостей подчинился приказу Хвостова удержавшийся в трезвости *«кабардинец, смуглый мужчина с черною окладистою бородою»* [387], а остальные упившиеся гости едва осилили имитировать «пение» телодвижениями; сидя на полу, они размахивали руками, будто гребли веслами, лодку же изображал растянувшийся Фитюлич. Над копошащейся хмельною толпой возвышалась мощная фигура хозяина *в красной рубахе*, он торжествовал: грязная афера удалась! *«Дикая и нестройная гремит песня»*, но слова ее опущены, потому как заплетающимися языками нельзя было выговорить нужные фразы. Песня, призванная доставлять радость, оказалась опошленной до крайней степени.

Третий, вокально–танцевальный, фрагмент расположен в четвертой, заключительной части рассказа, после того, как сначала Фитюлич, потом и подоспевший Хвостов, выполнили стародавний обычай разбивать горшки о дверь комнаты новобрачных. Барин сделал это формально, ибо знал, «чье мясо кошка съела», а Фитюлич всерьез. Тем страшнее и горше было для него узнать отвратительную поднаготную свадьбы. С трудом постигал он своим сознанием, что Хвостов, когда разбивал с ним горшки, обманул его. С высоты своего благородного простодушия, сдерживая слезы, он воскликнул: «Сва-а-та жалко <…> За-а-чем он гор-ршки бил?» [393].

Герой, внешне неказистый, любитель зеленого змия, не умевший держать на своих плечах семью, ибо всем управляла супруга, переживает потрясение. Он-то всерьез поверил Хвостову, что тот, изменив его имя с Фитюльки на Фитюлича, приблизил к себе, а, выходит, все было обманом. Умом своим он еще не дошел до самой сути – превращения свадебного обряда в коммерческую сделку, – его задела насмешка Хвостова над установленной людьми традицией. Как же можно? Возникает сцена: под музыку пьяного гармониста пляшут Хвостов с Еленой Семеновной, которая, помахивая платочком, подпевает визгливым голоском: *«– За холодною ключевой, / За холодной ключевой…»*. При появлении Фитюльки супруга продолжила: *«– Кричит: девица постой, / Красавица погоди!»* [394].

Песня «По улице мостовой» отнесена к разряду семейных и бытовых, вошла в собрание Великорусских народных песен, изданных А.И.Соболевским [Лирические народные песни 1955: 381, 426]. В ней призывы молодого парня остаются без отклика, ибо у девицы-красавицы есть пригожий милый, он подарил ей перстень; следуют хрестоматийные строки: «Мне не дорог твой подарок, / Дорога твоя любовь!» [Там же: 382].

Введенные автором песенные фрагменты рассчитаны на активизацию читательской памяти и служат дискредитации обоих организаторов позорной сделки. Читателю становится понятно, что мамаша новоявленного мужа ни одной клеточкой души не числит за собой вины, не испытывает ни капли стыда от неприличия содеянного ею за презренные две тысячи. Фитюлька же выплескивает жалостный вопль, предназначенный Хвостову. Он никак не может собраться с духом, многократно, (5 раз!), с некоторыми промежутками, глухо кричит: *«Сват!»*. Он быстро реагирует на фамильярность барина, не позволяя тому называть себя Фитюличем, он хочет вернуться к своей истинной сути и зваться, как прежде, Фитюлькой. Еще ему важно внушить барину, что тот поступил нехорошо, когда горшки бил, что он обманул, и, нравственно возвышаясь над прохвостом, восклицает: *«Жа-а-лко мне тебя, сват»*.

Как ни пытался Хвостов обернуть все в шутку, как ни силился сыграть на слабости героя и пойти с ним выпить, Фитюлька сумел побороть свое желание, остался недоступным уговорам и покинул барский дом. Многозначительно, что Фитюлька не вернулся и в свое жилище, не захотел спать за прочными стенами. В первой части рассказа, где обрисовано окружающее героя пространство, выделяется описание уютного уголка в саду, у забора, где разросшиеся кусты смородины, крыжовника, малины *«образовали густую и прохладную заросль <…> И тепло и сыро в траве и как будто кто ласкает тебя, добрый да мягкий»* [373]. Возле забора, похожего на ранее виденный, упав в траву, Фитюлька блаженно заснул, согреваемый ночью и тишиной. Он отбросил навязанную ему кличку Фитюлич, стал снова Фитюлькой, остался верным себе, пусть невзрачным и незначительным, но *«… одним и тем же человеком»* [396].

Итак, в рассмотренных рассказах отчетливо прослеживается авторская тенденция к обогащению литературного текста элементами музыкально–песенной культуры. Л.Андреев черпает из разных источников (фольклорная традиция, отечественная классика, религиозные песнопения). Функции музыкально–песенных фрагментов разнообразны: моральное наставление, скрытое предостережение, создание праздничной атмосферы, безжалостная дискредитация. Ранние опыты Л.Андреева получат продолжение и развитие в его дальнейшем творчестве. Писатель будет разнообразить и совершенствовать опробованный им прием, использовать его, среди прочего, для передачи динамики психологических состояний героя [См. Панкова 2007: 67–71].

Л.Андреев опирался как на национальную традицию, заложенную Пушкиным, так и на мировую, находя яркие примеры синтеза слова, музыки, пения у великих мастеров, прежде всего у Шекспира и Гете. Творческая практика Л.Андреева укрепляла сложившуюся традицию, стимулируя ее последующее развитие. Оригинальное преломление этой традиции находим в романах В.Каменского «Степан Разин», «Пушкин и Дантес», где прозаическое повествование перемежается многочисленными звуковыми мелодиями [Каменский 1991]. Нелишне напомнить, что В.Каменский, когда был редактором «Весны», успел познакомиться с Л.Андреевым, сначала через П.Пильского, а потом и непосредственно на знаменитой даче писателя, где оба катались на велосипедах, вдыхали запах смолистых сосен, беседовали о литературе, живописи и о многом другом. Теплые, душевные воспоминания В. Каменского о Л.Андрееве сократили географическое расстояние, духовно сблизили пермяка и орловца [См.: Каменский 1991: 518–524].

Список литературы

Андреев Леонид: Материалы и исследования. М.: Наследие, 2000.

Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007. Т.1.

Глинка М.И. Альбом / изд. 2-е., сост., автор вступит. ст. и текста А.Розанов. М.: Музыка, 1987.

Глинка М.И. Записки / под ред. В.Богданова-Березовского. Л.: Музыка, 1953.

Дэвис Р.Д., Козьменко М.В. Комментарии // Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007. Т.1.

Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. М.: Правда, 1991.

Лирические народные песни / вступ. ст., подготовка текста и примеч. Е.Лопыревой. Л.: Сов. пис., 1955. (Биб-ка поэта)

Лирические песни / сост., предисловие, подготовка текстов и примечания П.С.Выходцева. М.: Современник, 1990

Панкова Е.С. Песенные вставки в структуре рассказа Л.Андреева «Иностранец» // Герменевтический подход в гуманитарном образовании: коллект. моногр. Киров: Вятский ГГУ, 2007. С. 67–71.

Русские песни / сост. проф. Ив.Н.Розанов. М.: Гослитиздат, 1952

Чуваков В.Н. Комментарии // Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2007. Т.1.

А.А.Боровская (Астрахань)

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА В ЛИРИКЕ С.ЕСЕНИНА

В жанровой системе русской лирики конца XIX – первой трети XX в. сосуществуют явления, вектор и направление развития которых нередко находятся в прямой зависимости от образа жанра, сформированного в предыдущих столетиях, с одно стороны, и тех тенденций становления нового художественного мышления, с другой. Таким образом, в поэзии рубежа веков взаимодействуют и дополняют друг друга процессы реставрации традиционных жанровых форм, их дальнейшей эволюции и трансформации, пародийного воспроизведения и вторичного разыгрывания жанровых признаков, стилизации и модернизации, выдвижения на первый план периферийных жанров и их деактуализации.

Наиболее репрезентативной в этой связи представляется жанровая история элегии, насчитывающая несколько сотен лет, и видоизменения элегической модели в русской лирике начала XX в. Процесс реставрации элегии в поэзии А.Блока, И.Бунина, И.Северянина, Ю.Балтрушайтиса, С.Есенина, А.Ахматовой, В.Ходасевича и др. связан с модернизацией жанра. В элегии усиливается и по-новому и интерпретируется власть времени. Реставрированная элегия «печально оплакивает» не только утраты близких (хотя и этот мотив наполняется особенно актуальным смыслом), но и уход в небытие целой эпохи, этим обусловлено обращение к жанру элегии И.Бунина, В.Ходасевича, А.Ахматовой, А.Введенского и некоторых других их современников, близки элегиям многие лирические тексты С.Есенина и Н.Клюева, в поэзии которых слились песенный фольклор и традиционная элегическая образность.

Стихотворения Есенина «Отговорила роща золотая…», «Не жалею, не зову, не плачу…», «Эта улица мне знакома…», «Я усталым таким еще не

© А.А.Боровская, 2009

был…», «Мы теперь уходим понемногу…» и др. воссоздают элегическую картину мира, которая «имманентизована переживанию», «эстетически уплотнена». Автор организует поэтическую реальность таким образом, что центральные мотивы, хронотоп, особенности ритмико-интонационного строя, система голосов раскрываются в отождествлении с семантическим ореолом элегии. Такая эксплицитная ориентация на поэтику жанра служит своеобразным фоном различных модификаций, обозначая их выпуклые очертания. Мы остановимся на анализе двух стихотворений Есенина, которые, на наш взгляд, наиболее ярко иллюстрируют сочетание традиции и новации.

Лирический сюжет стихотворения «Отговорила роща золотая…» (1924) построен на комплексе мотивов, предполагающих жанровое узнавание: мотивы одиночества («Стою один среди равнины голой…»), странничества («Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник…»), воспоминания об ушедшей юности («Я полон дум о юности веселой…»), осознания неизбежности утраты всего, что связано с личным бытием («И если время, ветром разметая, // Сгребет их все в один ненужный ком…»): «Элегический хронотоп – это хронотоп уединения, (угла и странничества): пространственного и/или временного отстранения от окружающих» [Тюпа 1998: 170]. Есенин не только воспроизводит характерную для элегии хронотопическую систему координат (переходное, пограничное время, отстраненное, обособленное пространство), возводит в степень экзистенциальное одиночество лирического «я», используя скрытый двучленный параллелизм (образ голой равнины созвучен пограничному состоянию лирического героя), «…когда между объектом <…> и субъектом аналогия сказывается особенно рельефно <…>, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склоняется к идее уравнения» [Веселовский 1998: 243], что отражает особенности идиостиля поэта, но и акцентирует элегическую дистанцию между лирическим «я» и его жанровым производным, – отсюда анафорический повтор одной из ведущих словесных тем «не жаль»:

Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь…
[Есенин 1970: 190].

Эта дистанция мотивирована ретроспективным повествованием и расщеплением лирического субъекта на «я» в настоящем и элегического героя, который становится объектом воспоминаний и рефлексии, иными словами, как утверждает И.Кукулин, элегия – это «модель сомоотчужденного «я», т.е. «я» не вполне властного над собой» [Кукулин 1998: 129].

Сквозной параллелизм стихотворения формирует центральную оппозицию: вечность природного бытия противопоставлена тленности человеческого существования. Вместе с этим синкретический тип образности в произведении, основанный на различных видах повтора (анафорический, дистанционный, лексический, композиционный (кольцевой), вариативный):

И *журавли*, печально пролетая,
Уж *не жалеют* больше ни о чем…
Как дерево *роняет* тихо листья,
Так я *роняю* грустные слова (С. 190), –

коррелирует с метафорическим мировосприятием, согласно которому осознание раздельности сопоставляемого не предполагает разрушение целостного представления о миропорядке. Особая роль метафорических уподоблений («горит костер рябины красной», «не обгорят рябиновые кисти»), варьирования метафорических коннотаций, окказионального деривационного синкретизма, основанного на совмещении потенциальных значений производных в субстантиве («сиреневая *цветь*» ← цвести, цвет, цветок) в создании семантического поля стихотворения позволяет говорить об ориентации Есенина на поэтику фольклорной песни. Подобная тропеизации стиля в произведении, который ознаменован использованием приемов развернутой метафоры, метаморфозы, сращения нескольких изобразительно-выразительных средств, служит примером трансформации жанровой структуры элегии (одна из ее доминант – прямое называние).

В то же время стихотворение Есенина «Отговорила роща золотая…» типологически родственно элегии Пушкина «Померкло дневное светило…». На эту близость указывает не только образный ряд и парадигматически схожий мотивный комплекс, но и ритмический рисунок двух текстов.

Знаком элегической традиции становится не только использование Есениным пятистопного ямба с пиррихием и усеченными стопами (как в сильной, иктовой, так и в слабой позициях), в то время как в русской лирике начала XX в. подобный размер начинает восприниматься как анахронизм, но и так называемого ритмико-интонационного курсива, учитывающего, по словам А.Белого, «возмущения» в строгом чередовании ударных и безударных слогов. Ритмическое совершенство текста, его напевность в данном случае определяются, с одной стороны, расположением пиррихиев (в частности, пиррихий на четвертой стопе обеспечивает интонационное движение, напоминающее качание), что, в свою очередь восходит к элегического вольному ямбу стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило…», с другой – системой разнообразных повторов и перечислительной интонацией, объединяющей цепочки однородных членов и – шире – синтаксических конструкций. Экспрессивное усиление поэтического высказывания обусловлено нарушением «правильного» соотношения иктов и междуиктовых интервалов. Между тем в произведении Есенина пропуски ударений в каждой строфе неравнозначны (во второй части стихотворения количество пиррихизированных форм уменьшается, что свидетельствует, на наш взгляд, о тенденции к гармонизации стихотворной речи, а в семантическом плане о сложном взаимодействии элегического и идиллического модусов художественности), однако кольцевой и зеркальный принципы построения текста проявляются, как на композиционном, так и на ритмическом уровнях – в первом и последнем четверостишиях схемы расстановки пиррихиев инверсионно созвучны:

Отговорила роща золотая ПЯЯПЯ
Березовым, веселым языком, ЯПЯПЯ
И журавли, печально пролетая, ПЯЯПЯ
Уж не жалеют больше ни о *ком*. ПЯЯЯЯ
И если время, ветром разметая, ПЯЯПЯ
Сгребет их все в один ненужный *ком*… ЯЯЯЯЯ
Скажите так… что роща золотая ЯЯЯПЯ
Отговорила милым языком (С. 190). ПЯЯПЯ

Композиционно-ритмическая зеркальность двух строф (а их связь подчеркивается и омонимическим стиховым окончанием («ком»)) отражает взаимосвязь элегического мироощущения («печально пролетая», «грустные слова»), которым пронизано все текстовое пространство стихотворения, и финального метафизического приятия всего, что даровано жизнью («Отговорила *милым* языком…»), смена лирической интенции обозначена графически – двойным многоточием и ритмически – цезурой.

Соотношение элегического и идиллического связано с метаповествовательным началом в произведении Есенина, образы слова, языка становятся центростремительными, а мотив творческого осмысления личного существования снимает противоречие между микро- и макрокосмом. Такое разрешение лирического конфликта характерно для сюжетного поля метатекста, у Есенина только намеченного и широко представленного в литературе XX в.

Элегия Есенина «Не жалею, не зову, не плачу…» представляет собой развернутую амплификацию первой строки. Тройное отрицание, прием градационного повтора формирует значение, обратное утверждаемому, а тема зова, плача, сожаления последовательно раскрывается в тексте. Композиция стихотворения воспроизводит в усеченном варианте схемы так называемой «расчленяющей» [Гаспаров 1984: 251], характерной для творчества Е.Баратынского (экспозиция – ложный ход – отказ и истинный ход – синтез), и «совмещающей», представленной в лирике Пушкина (варьирование основной темы, сформулированной в первой строке, с разных временных и аксиологических точек зрения), разновидностей элегии. В то же время второе, третье и четвертое четверостишия объединены перечислительной интонацией и коммулятивной логикой. Троекратный повтор, актуализирующий дистанцию между лирическими двойниками: «я» в прошлом и «я» в настоящем, организует повествование, в котором личное бытие противопоставлено общечеловеческому. Композиционная стратегия: тезис («Не жалею, не зову, не плачу») – антитезис, раскрывающийся в вариантах («Ты не так уж будешь биться…», «Дух бродяжий! Ты все реже, реже…», «Я теперь скупее стал в желаньях…») и инварианте («Все мы, все мы в этом мире тленны…») – синтез («Будь же ты вовек благословенно, // Что прошло процвесть и умереть») реализуется на уровне субъектной структуры. В первых четырех строфах автор использует форму личного местоимения «я», в последнем четверостишии появляется обобщенный субъект (значение которого усиливается лексическим повтором), между тем финальные два стиха проникнуты субъектно не маркированным сознанием повествователя, присутствие которого выражается с помощью эмфатической интонации экспрессивного синтаксиса. Смена субъектов речи становится способом репрезентации принципа антитезы (индивидуальное / метафизическое), который служит основой сюжетостроения.

Проблема взаимосвязи времени и вечности, а также проблема самоидентификации личности, рассматриваемой в художественном мире стихотворения Есенина как единство двух процессуальных измерений, раскрывается в кульминационной строке, которая отличается полным совпадением метрической и ритмической композиций и вводит элегический мотив скоротечности человеческого существования, подобного сну: «Жизнь моя? Иль ты приснилась мне?».

Вместе с этим в стихотворении Есенина возникает синкретическое «ты», которое соединяет три ипостаси: несобственное (конкретный адресат, не обладающий коммуникативной способностью, – «сердце», «дух бродяжий», «жизнь моя» и т.д.), обобщенное (человек вообще, человечество), автокоммуникативное («я» при аутодиалоге или изображении дистанции между автором и лирическим субъектом). В данном случае можно говорить о диалогизации, а точнее риторизации канонической элегии, структура которой могла быть осложнена обращением к собственно-определенному, то есть реальному единичному или коллективному адресату, но не предполагала сложную систему диалогических модуляций.

Таким образом, сохраняя, более того, подчеркивая связь с поэтической и, прежде всего, элегической традицией XIX в., Есенин в стихотворениях «Отговорила роща золотая…» и «Не жалею, не зову, не плачу…» не столько следует тенденциям, наметившимся в русской поэзии первой трети XX в., но и сам становится их родоначальником.

Список литературы

Тюпа В. Модусы художественности // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 5–6. С. 163–173.

Веселовский А. Историческая поэтика. М., 1989.

Есенин С. Собр. соч.: в 3т. М., 1970. Т.1.

Кукулин И. «Русский бог» на rendez-vous: (О цикле М.И.Цветаевой «Стихи к Пушкину») // Вопр. лит. 1998. № 5. С. 122–136.

Гаспаров М. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

Т.Г.Мамедова (Азербайджан, Баку)

ТЕМА ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, НАРОДА И РЕВОЛЮЦИИ В ПРОЗЕ А.БЛОКА

Тема родины, России является сквозной блоковской темой. На одном из последних выступлений А.Блока, где поэт читал самые разные свои стихотворения, его попросили прочесть стихи о России. «Это все о России», ответил Блок и не покривил душой, ибо тема России была для него поистине всеобъемлюща. Однако наиболее целеустремленно он обратился к воплощению этой темы в период реакции. В письме к К.С.Станиславскому (1908, декабрь) Блок пишет: «...Стоит передо мной моя тема,

© Т.Г.Мамедова, 2009

тема о России (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни».

Проблемы интеллигенции, народа и революции занимают важное место в статьях, дневниках и письмах Блока. Круг тем и проблем, которые он поднимает в своих статьях, перекликается с его поэтическим творчеством. По мнению А.Ф.Бурукиной, «тема Родины, поэта и поэзии, народа и интеллигенции, революции, стихии, культуры и цивилизации раскрываются одновременно в целом ряде лирических, поэтических, драматических и прозаических текстах, образуя ассоциативно связанные цепочки, внутри которых динамика развития, варьирование образного ряда отражают идею пути как поэтическую доминанту творчества А.Блока» [Бурукина 2007: 29].

Необходимо отметить, что основные воззрения на жизнь и искусство сформировались у Блока еще до революции. Самые существенные статьи Блока, написанные им после 1917 г., связаны с революцией и вызваны желанием осмыслить историю, культуру и искусство. В первой из этих статей, «Интеллигенция и революция», Блок призывает интеллигенцию вникнуть в смысл революции. В своем большом историческом очерке «Последние дни императорской власти Блок показывает бессилие, бездарность и душевную нищету правителей царской России и, таким образом, обосновывает неизбежность и закономерность революции.

После Октябрьской революции Блок открыто заявляет о своей позиции, ответив на анкету следующим образом: «Может ли интеллигенция работать с большевиками?» – «Может и обязана». В январе 1918 г. в газете «Знамя труда» Блок публикует цикл статей «Россия и интеллигенция», открывавшийся статьей «Интеллигенция и революция». По мнению Блока, «интеллигенция всегда была революционна [Блок 1962, 6: 9]. Позиция Блока вызвала резкую критику З.Н.Гиппиус, Д.С.Мережковского, Ф.Сологуба, Вяч.Иванова, А.А.Ахматовой, М.М.Пришвина и др.

В ноябре 1918 года в предисловии ко второму изданию книги «Россия и интеллигенция Блок пишет: «Семь предлагаемых вниманию читателя статей написаны в разное время на одну и ту же старую, но вечно новую и трагическую для русских людей тему [Блок 1962, 6: 453]. По мнению Блока тема эта еще не утратила остроты: «Я никогда не подходил к вопросу со стороны политической. Тема моя, если можно так выразиться, *музыкальная* (конечно, не в специальном значении этого слова) (курсив Блока. – *Т.М.*). Отсюда и общее заглавие всех статей – Россия и интеллигенция» [Блок 1962: 6, 453]. Блок обращает внимание читателей на тот факт, что в его статьях Россия – «не государство, не национальное целое, не отечество, а некое соединение, постоянно меняющее свой внешний образ, текучее (как гераклитовский мир) и, однако, не изменяющееся в чем-то самом основном. Наиболее близко определяют это понятие слова: «народ», «народная душа», «стихия», но каждое из них отдельно все-таки не исчерпывает всего музыкального смысла слова *Россия* (курсив Блока. – *Т.М.*)» [Блок 1962, 6: 453].

Точно так же и слово «интеллигенция» Блок использует не в социологическом его значении. По его мнению, интеллигенция – это не класс, не политическая сила, «не внесословная группа», а опять-таки особого рода соединение, которое, однако, существует в действительности и, волею истории, вступило в весьма знаменательные отношения с «народом», со «стихией», именно – в отношении борьбы.

Блок считает, что «интеллигенция, как Россия, постоянно меняет свои внешние облики, но так же остается равной себе в чем-то самом существенном. Близко соприкасаются с этим понятием – понятия «просвещения» (хотя бы в том смысле, какой придал этому слову восемнадцатый век), «культуры» (не в древнем, а в новом употреблении); но опять-таки в этих понятиях нет полного совпадения с тем, о чем у меня идет речь; лучше сказать, *антимузыкальность* понятия *интеллигенции* (курсив Блока. – *Т.М.*) заставляет меня орудовать этим, а не каким-либо другим словом» [Блок 1962, 6: 454].

Интересны отзывы о статье «Интеллигенция и революция» в переписке современников. Так, например, А.Белый писал Блоку 17 марта 1918 г.: «Кое-чему из Твоих фельетонов в «Знамени труда» и не сочувствую, но поражаюсь отвагой и мужеством Твоим» [Блок и Белый 1990: 335]. Примечательно, что статью Блока Белый назвал фельетоном. Писательница Л.Я.Гуревич также высказала свое мнение в письме к Блоку в мае 1918 г.: «Только теперь, прочитав «Интеллигенцию и революцию», я вновь поняла со всей силой и почувствовала, до какой степени мне близко, родственно, безумно дорого все то основное, что жило за это время в Вас и вылилось на этих страницах. Не знаю, приходилось ли Вам переживать тот трепет восторга, который вызывало в душе чужое слово, схватившее глубоко и точно смысл всего, что бродит, мятется и ищет выражения в нашей собственной жизни. Это слово освобождает наш дух от плена наших душевных несовершенств, дает ему восторжествовать над душою… И в первый раз за долгий период я почувствовала, что русская литература не только в прошлом и будущем, что она живет и ныне» [ЦГАЛИ].

Определенным итогом исканий Блока стала его статья «Народ и интеллигенция», которая представляла собой текст доклада, прочитанного 13 ноября 1908 г. в религиозно-философском обществе. Статья «Народ и интеллигенция» была впервые опубликована в журнале «Золотое руно» в 1909 г. (№ 1) под заглавием «Россия и интеллигенция».

Раскрывая блоковское понимание народа и интеллигенции, необходимо отметить, что его статьи не являются аналитическими исследованиями в чистом виде, в жанровом отношении большинство из них – произведения эссеистического характера, где преобладает художественный способ мышления, а причинно-следственные связи часто заменяются ассоциативными и т.д. Автор стремится представить

не только развернутую систему доказательств, сколько создать обобщенного образа явления. Ему важно заразить читателя своим настроением, добиться того, чтобы он почувствовал весь трагизм ситуации, понял необходимость действия.

Список литературы

Блок А.А. Проза (1903–1917) // Блок А.А. Собр.соч.: в 8 т. М.; Л., Гослитиздат, 1960–1963. Т.5.

Блок А.А. Проза (1918–1921) // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., Гослитиздат, 1960–1963. Т.6.

Блок А., Белый А. Диалог двух поэтов о России и революции. М.: Высш.шк., 1990.

Бурукина А.Ф. Жанровое многообразие прозы Блока: дисс. … канд. филол. наук. Ашхабад, 2007.

Долгополов Л.К. Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1980.

Е.С.Шевченко (Самара)

КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ РУССКИХ ФУТУРИСТОВ: РАЗМЫКАНИЕ ГРАНИЦ ИСКУССТВА

Деятельность кубофутуристов и других представителей русской авангардной культуры 1910-х гг. была направлена на размыкание границ искусства и творческое преображение жизни. «Искусство для жизни и еще больше – жизнь для искусства!» – провозглашали они [Русский футуризм 2003: 240]. Художественное произведение уже не мыслилось ими как самоцель или единственная цель творчества. Оно лишалось автономности и вплеталось художником в более широкий культурный и жизненный контекст. Этот процесс затронул все европейское авангардное искусство 1910–1920-х гг., где «произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования. Оно оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности» [Бобринская 2005: 88].

Во время знаменитого турне по России футуристы преследовали цель представить русский футуризм как новое искусство, способное не только уловить движение жизни, но и задать этой самой жизни новый ритм и новую динамику, прежде не свойственные ей, преобразив, тем самым, ее до неузнаваемости. Мысль о турне возникла у футуристов под влиянием Н.Евреинова и его идеи театрализации жизни, о чем позднее писал в своей книге о Евреинове В.Каменский: «Футуристы-песнебойцы ходили (турне с лекциями по России) по улицам более чем 20-ти городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах. <...> Не странно ли было видеть всегда многочисленной публике песнебойцев-ораторов, наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни?» [Каменский 1917: 41]. Турне футуристов может быть интерпретировано как своеобразный *футуристический балаган*, поскольку освобождение от «старого», «ненужного» искусства и представление нового искусства осуществлялось ими при помощи балаганных форм. Неслучайно один из его участников В. Маяковский в автобиографии «Я сам» назвал это время «веселым годом». Примечательно, что «гастроли» футуристов, проходившие с 14 декабря 1913 по 28 января 1914 г. и с 20 февраля по 29 марта 1914 г., совпадали по времени с традиционными празднованиями Святок и Масленицы по народному календарю, что также указывало на связь их «представлений» со стихией балагана. Особенность футуристического балагана состояла в том, что он, в отличие от символизма с характерными для него *эстетизацией* балагана и *утонченной стилизацией* «под балаган», разворачивался на территории современности, вторгаясь в нее грубо и зримо.

Специфическими «знаками» вторжения «футуристического» балагана в современность и в будущее – и искусство, и жизнь – стали футуристический костюм и футуристический грим. Сами футуристы, особенно в начале пути, называя себя «гениями в костюмах» и противопоставляя «гениям без костюмов», придавали футуристическому костюму и гриму огромное значение, причем не только из-за желания бросить вызов окружающим, хотя эпатаж, как таковой, и был «обязательным» элементом их творческой программы. Футуристический грим и футуристический костюм маркировали «новое», открыто и с вызовом заявляли о принадлежности «новому». Для футуристов выступления на публике были подобны публичной казни: каждый выход на сцену – как восхождение на Голгофу, каждое слово, брошенное в зрительный зал, – как последнее слово осужденного, стоящего на эшафоте. Пропагандируя собственное искусство, футуристы не только не стремились избежать символической его казни (иначе говоря, осуждения «непонимающими» – вульгарной критикой, обывателями и т.д.), но, напротив, разными способами провоцировали ее, а вызывающие костюмы и рисунки на лицах среди способов провокации занимали, пожалуй, одно из первых мест. Ранние выступления футуристов обнаруживали связь нового искусства со зрелищем – площадным театром, цирком или спортивным состязанием. Поэт-футурист при этом брал на себя функции, прежде Поэту не свойственные: актер, укротитель, олимпиец-атлет и даже шут. В крымской части турне, в Симферополе, была устроена «Первая Олимпиада российского футуризма», где под предводительством В. Маяковского состязались поэты И.Северянин, В.Баян, Д.Бурлюк и сам В. Маяковский. Примечательно, что В.Маяковский выходил на сцену, подобно укротителю, держа в руке хлыст. Образ укротителя, найденный и мастерски разыгранный В.Маяковским на «Олимпиаде футуризма», не был для футуристов случайным; чуть позже к образу Укротительницы с хлыстом – барышни Смерти – прибегнул В.Хлебников в пьесе «Ошибка Смерти» (1915). Образы, найденные Маяковским и Хлебниковым, обнаруживали связь с традиционными для балагана и цирка фигурами: в русской кукольной комедии «Петрушка» цыган – продавец лошади – появлялся перед публикой с хлыстом; как известно, в цирке хлыст – непременный атрибут укротителя зверей. «На «Олимпиаде футу-

© Е.С.Шевченко, 2009

ризма» в насквозь ироничном образе «укротителя» – то ли поэтов, то ли зрителей, то ли и тех и других одновременно – В.Маяковский вступал с ними в смертельную схватку за новое искусство. Через поругание и мнимую смерть молодое искусство футуристов утверждало себя, обнаруживая при этом «гены» площадного театра. На связь нового искусства и способов его утверждения с традициями балагана совершенно отчетливо указывали и следующие обстоятельства: аудитория во время выступлений футуристов вела себя достаточно активно и не стеснялась в выражении своего отношения к происходящему, как, впрочем, и сами футуристы, а за их выступлениями часто наблюдали усиленные наряды полиции, что само по себе напоминало балаганную ситуацию столкновения Петрушки с Квартальным (и любые другие ситуации столкновения балаганного героя с персонажами-противниками) – со свойственными балагану и балаганному дискурсу словесной перепалкой, тумаками, потасовками и т.п. Язык балагана как нельзя лучше подходил для общения футуристов с публикой. Намеренно контрастировавшие с традицией литературной, опыты футуристов вписывались в иную традицию, более древнюю – обряд, фольклор и примитивное искусство, что, безусловно, сближало их с поисками многих современников, прежде всего – Н.Евреинова. Так, балаганный мотив «веселой смерти», который многократно и в самых разнообразных вариантах проигрывался футуристами как во время их выступлений, в том числе и на «Первой Олимпиаде российского футуризма», так и в их произведениях, возник в их творчестве не без влияния Н.Евреинова и его пародийной пьесы «Веселая смерть», написанной в 1908 г., поставленной спустя полгода в евреиновском «Веселом театре для пожилых детей» и хорошо им известной. *Для футуристов балаган означал веселую смерть старого и воскресение-рождение нового искусства.* Архаическая природа балагана оказалась созвучна искусству будущего, яркому и зрелищному, – такому, каким его видели русские футуристы. Средствами балагана, с одной стороны, осуществлялась презентация футуризма как нового слова в искусстве и жизни, а с другой стороны, велась идеологическая полемика с противниками, – одно утверждалось, а другое отрицалось. Следует также отметить, что в становлении нового искусства и ниспровержении старого футуристы отводили существенную роль не только архаическим театральным формам, но и предшествовавшим им обрядовым формам. Достаточно вспомнить тот факт, что в программе «Первой Олимпиады российского футуризма» был заявлен доклад И.Игнатьева на тему «Великая футурналия», названный им по аналогии с римскими сатурналиями. Близость их семантики подчеркивало и календарное совпадение: «Первая Олимпиада российского футуризма» проходила 7 января, в канун Святок, следовательно, как и римские сатурналии, была связана с проводами старого и наступлением нового года; римские сатурналии знаменовали собою развенчание и посрамление шутовского царя, шутовские проводы старого и наступление нового года [Литературная энциклопедия 2003: 939] – «Великая футурналия» знаменовала собой переломное время в жизни и в искусстве, развенчание и посрамление старого, шутовские его проводы, и рождение нового искусства, искусства будущего. По похожему сценарию возвеличения – развенчания выстраивались отношения русских «будущников» с основателем итальянского футуризма Маринетти во время его визита в Россию с 26-го января по 17-е февраля 1914 г. с целью установления дружественных связей с русскими футуристическими группировками. Весьма красноречивым свидетельством тому является инцидент, произошедший на последней встрече с Маринетти в Москве 16-го февраля 1914 г., когда обращенная к нему речь В.Маяковского была неожиданно прервана скандальной выходкой художника М.Ларионова, вошедшей в газетную хронику. Площадная брань и жестикуляция М.Ларионова, когда он, обращаясь к эстраде, закричал «дурак в красном и дураки в черном», после чего показал присутствующим «нос», сделал в воздухе ногой антраша и засвистал [См.: Харджиев 2006: 132], напоминала «сатурналиево» развенчание и посрамление старого царя, но не только: клоунское поведение Ларионова было, кроме того, своеобразной демонстрацией собственных эстетических принципов и собственной творческой автономности. Известно, что В.Маяковский после устроенной Ларионовым обструкции сказал Р.Якобсону: «Все мы прошли через школу Ларионова» [См.: Харджиев 2006: 516].

Основные положения концепции футуристического грима «лучиста» М.Ларионова были разработаны совместно с И.Зданевичем и изложены в манифесте «Почему мы раскрашиваемся». Некоторые из них свидетельствовали об общей с футуристами идейной платформе, другие же обнаруживали существенные расхождения с футуризмом, касавшиеся, в первую очередь, самого характера раскраски и способов внедрения ее в жизнь («контакта» с жизнью). У большинства кубофутуристов – В.Маяковского, Д.Бурлюка, В.Каменского – *раскрашивание лиц* носило предметный характер, и вся необычность футуристического грима обусловливалась, по преимуществу, переменой контекста, – тем, что живописное изображение перемещалось с холста на лицо. Так, футуристический грим поэта, художника и авиатора В.Каменского конкретен и предметен: нарисованный на лбу Каменского аэроплан, по его же собственным представлениям, – «знак всемирной динамики» или того «стале-электро-моторного мира» [Малевич 1997: 140], который всецело захватил футуристов. Стремление передать динамику новой жизни в гриме кубофутуристов находило по преимуществу *предметное выражение.* «Лучисты» ориентировались на восточную традицию, взяв за образец *орнаментальное искусство*. Один из ранних опытов раскраски, предпринятый М.Ларионовым еще в 1905 г., – расписанное на фоне ковра под его рисунок тело натурщицы. Жизнь выступала «фоном» раскраски и в то же время ее необходимым изначальным элементом; раскраска же «продлевалась» в жизнь, визуально и семантически сливаясь с нею, так что и фон и раскраска воспринимались как

единое целое. Загримированное тело как бы лишалось объема, не нарушая поверхности «фона» и не вступая с нею в конфликт. Однако в этом первом опыте «гримировальной» живописи, как замечают сами авторы манифеста М.Ларионов и И.Зданевич, «глашатайства еще не было», поскольку в том же самом, только чуть позже, преуспели и парижане, раскрашивая ноги танцовщиц, и женщины, припудривая лица и удлиняя в египетском стиле глаза. И то и другое, однако, лишь борьба за красоту и борьба с возрастом, – уловки «подражания земле». Лучисты же, как и футуристы, отказались от подражания, отринули миметический принцип, как таковой. Для них было важно не подражание реальности («природе»), а *размыкание предметов в реальность.* Сам принцип ларионовской раскраски лица замечательно демонстрирует рисунок Ларионова «Портрет проститутки» - иллюстрация к сборнику стихов К.Большакова “Le Futur” (1913), где на щеке героини изображен велосипедист. Футуристическая динамика передана Ларионовым двояко: и в позе движущегося велосипедиста, и в трансформированном, как бы «захваченном» его движением пространстве. Так «лучисты» двинулись дальше «будущников» – к распредмечиванию: пропущенный сквозь идею живописного лучизма, футуристический грим в исполнении М.Ларионова и его единомышленников тяготел к *беспредметной живописи.* Справедливости ради отметим, что симультанное зрение и тенденция к распредмечиванию были свойственны и кубистической живописи, и, как следствие, поэзии кубофутуристов, однако в раскраске лиц кубофутуристов предметность все же преобладала. У Ларионова же и его единомышленников средствами живописи человек «вписывался» в переменчивый мир, и сам готовый к переменам. При помощи грима, как и при помощи живописи, художник – «лучист» был способен придать миру «четвертое измерение», – именно так он «глашатайствовал о неведомом», перестраивал жизнь и превозносил «на верховья бытия умноженную душу человека» [Русский футуризм 2000: 243]. Человеческое лицо уподоблялось при этом холсту или бумаге, где, по словам самого М. Ларионова, «на двухмерной поверхности желают передать беспредельность, безмерность» (из письма М.Ларионова, адресованного Клод Сербанн, от 7 сентября 1945 г.) [Гончарова и Ларионов 2003: 247]. О найденном лучистой живописью «четвертом измерении» мира, то есть пространственных форм, возникающих при пересечении лучей, отраженных от различных предметов и выделенных волею художника, в манифесте «Лучисты и Будущники» (1913) писали М.Ларионов, Т.Богомазов, Н.Гончарова, А.Шевченко и др. В футуристическом гриме, как и вообще в живописи, «лучисты» не ограничивались размыканием предмета в реальность; они шли дальше и *размыкали саму реальность, как бы вкрапляя, внедряя в нее искусство.* «Мы же связываем созерцания с действием и кидаемся в толпу», – заявляли они [Русский футуризм 2000: 242]. М.Ларионов, Н.Гончарова и другие художники их круга разрисовывали не только собственные лица и собственные тела или лица и тела профессиональных натурщиков, но и готовых к экспериментам «случайных» людей из публики.

В концепции М.Ларионова идея футуристического грима нашла свое наиболее полное выражение. И эпатаж – этот непременный «спутник» футуристического костюма и грима – получил в его концепции глубокие мотивировки. Визуальные образы, которые создавало новое искусство, – броские, дерзкие, «кричащие» – *встраивались в реальность,* совпадая с нею *эмоционально* и *ритмически*, поскольку *новое искусство* и *улица* говорили на одном языке, и в то же самое время эту реальность перестраивали, преобразовывали, *подчиняли ее воле художника.* Средствами «гримировального» искусства художник переводил *эмоциональное в визуальное:* декоративная раскраска преображала лицо человека и весь его облик как бы «в прожекторе переживаний» [Русский футуризм 2000: 243]. Футуристический грим соперничал с мимикой человеческого лица и побеждал ее, – *естественность смирялась перед театральностью.*

Итак, футуристический балаган с непременными его атрибутами – футуристическим костюмом и гримом – встраивался в реальность, устанавливая с нею прямой, непосредственный контакт с целью ее обновления и преображения; достигнутый же футуристами *эффект театрализации* жизни требовал, что называется, «обратного хода», возвращения к источнику – театру, нуждавшемуся, как и все искусство, в обновлении, что и было осуществлено в проектах театра «Будетлянин» В.Хлебникова, А.Крученых, В.Маяковского и театра «Футу» М.Ларионова.

Список литературы

Бобринская Е.А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства / Отделение историко-философских наук РАН. М., 2005.С.88–99.

Гончарова Н. и Ларионов М.: Исследования и публикации; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М., 2003.

Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. М., 2003.

Малевич К. Главы из автобиографии художника // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: в 2 т. М., 1997. Т.1. С.98–129.

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 2000.

Харджиев Н. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме / сост. С.Кудрявцев. М., 2006.

Н.Ф.Федотова (Татарстан, Набережные Челны)

«ГАРМОНИЯ ВСЕЕДИНСТВА» КАК ВАРИАНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Василий Каменский – поэт, творческая энергия которого магнетически притягивала и синтезировала все, что выходило на передний край эстетических и

© Н.Ф.Федотова, 2009

философских исканий его эпохи. Не особенно углубляясь в их суть, находясь «только – возле, только – мимо», он сумел как никто другой запечатлеть своей поэзией синергетику культурной жизни предреволюционного десятилетия.

Доминантой творчества поэта, который был наделен даром любить других и сам был «общим любимцем» [Шершеневич 2000: 416], с самого начала было стремление к гармонии с миром. Вхождение Каменского в футуристическое движение, знакомство с поэтами и художниками русского авангарда способствовали развитию и обогащению этого гармонического начала. Поэт-авиатор (в душе он оставался им до последних дней), «поэт-пророк в исканиях бурный / в скитаньях мятежный» [Каменский 1990 ЗВ: 45][1], «странный странник СТРАННЫХ СТРАН» [Каменский 1990 ПЖРФ: 29], находясь в эпицентре культурной жизни, впитывает в себя щедро рождаемые эпохой, порой взаимоисключающие друг друга взгляды на действительность, на искусство, на роль художника. Результатом явился самобытный, многогранный поэтический мир Каменского, лучшие черты которого представлены сборниками «Девушки босиком» (1916) и «Звучаль Веснеянки» (1918).

Особо влияние на Каменского оказал человек, которого современники называли «одним из самых фантастических фигур той замечательной эпохи» [Лурье 2000: 433], «фанатичным покровителем авангардистских начинаний» [Марков 2000: 11] – Н.И.Кульбин. Сам поэт давал очень высокую оценку этой личности: «Пора принять как высший дар живое мировоззрение гениального Кульбина» [Каменский РГАЛИ 147: 4][2]. В учении Кульбина Каменскому оказались близки, во-первых, мысли о необходимости «жить всей полнотой бытия и в бодром мироощущении. Сегодня остро чувствовать гармонию всеединства» (подчеркнуто В.Каменским) [там же]. Именно такое мироощущение характерно и для самого Каменского. Его лирика этих лет наполнена жизнелюбием, жаждой полнокровной жизни, ощущением всеобщего единства и динамизма. Во-вторых, Кульбин приблизил Каменского к вопросам психологии творчества. «В отношении признания интуиции как главного фактора свободного самоопределения личности, – пишет Каменский, – учение Кульбина совпадает с лучшими философами нового мира – Бутру и Анри Бергсона. Как эти последние, Кульбин воспевал творческую изменчивость и беспрерывное развитие» [Каменский РГАЛИ 147: 4].

Беспрерывное развитие, динамизм, переход из одного состояния в другое становится важнейшей чертой художественного мира Каменского. Его герой постоянно в движении: («Я нарочно приехал с Каменки» [ЗВ: 21]; «Я лечу над озером // Летайность совершаю» [ЗВ: 32]; «В экспрессе я иль в пароходе – // Я неизменно в путешествии…» [ЗВ: 35]; «Из Симферополя на автомобиле // Приехал в Ялту я запыленный» [ЗВ: 78] и др.). После авиакатастрофы в 1912 году Каменский не будет заниматься авиацией, однако когда-то испытанное ощущение полета навсегда останется в его поэзии. В сборниках же «Девушки босиком» и «Звучаль Веснеянки» образ поэта представлен множеством ликов, но самоидентификация себя как «крыловейного искателя» одна из ведущих («*искатель* весенних стран, // открыватель утренних берегов» [ЗВ: 53], «*крыловейный искатель* // песнебоец отчаянный» [ЗВ: 71], «я *лечу* на великий пролом» [ЗВ: 131], «я *лечу* солнцеалеющим» [ЗВ: 144] и др.)[3].

Динамичность героя, постоянная перемена мест пребывания приводит к появлению множества переплетающихся, сменяющихся, сопоставляющихся и противопоставляющихся хронотопов, которые есть части единого целого – «вселенского» хронотопа. Он принципиально безграничен, входящие в него хронотопы также не имеют строгих очертаний, что ведет к свободному проникновению лирического героя в любое время и пространство. Движение героя часто спонтанно, не подчинено каким-либо целям, чьей-то воле – ценность в нем самом, в ощущении движения (физического, творческого) бескрайнего, бесконечного: «И все вперед и все – без края» [ЗВ: 35)]; «О поэтическая началь // Поэта-пророка взнесенного крыльями // к океанским возможностям // Воли без берегов» [ЗВ: 45].

Посещая различные страны, он впитывает накопленный различными народами опыт. Своеобразный скрытый цикл составляют стихотворения на тему Кавказа, Индии, Персии – тех мест, которые входят в понятие «Восток». Характерная для русского авангарда ориентация на Восток связана с поисками первоистоков истинного искусства, приведших к развитию неопримитивизма, черты которого присутствуют как в творчестве русских художников, так и поэтов начала XX в. Для Каменского Восток – это место, где душа приобретает покой и где приходит вдохновение.

В стихотворениях «Колыбайка ослику», «Персидская», «Я – в Индии», «На кораблях Цейлона» наблюдается восприятие Востока прежде всего как определенного типа сознания, самой симпатичной чертой которого для Каменского становится детская непосредственность в отношении к миру. Она передана как в незамысловатой речи лирических персонажей (ролевых героев) – крымского татарина: «Ослика не пускают в сад // а ему надо виноград. // Ийля – ийля» [ЗВ: 88], персидского купца: «Далеко в Тагеран // Живет моя невеста Туран – // Много вина – много баран – // Хороший товар» [ЗВ: 94], так и в описании жизни восточных стран.

Жизнь «меднокожих дикарей» Индии, куда герой «приехал мудрости учиться» [ЗВ: 133] – своеобразная идиллия, основными чертами которой являются «воля вольная» и жизнь в согласии с природой: «Трава. Песок. И плеск морей», «в шатрах из пальмовых ветвин // дымится ужин дружный» [ЗВ: 133]. Такая жизнь воспринимается поэтом как настоящий рай на земле.

В стихотворении «Я поцелую по-цейлонски» [ЗВ: 160], завершающем сборник «Звучаль Веснеянки», слышны отзвуки пребывания в различных землях («по-цейлонски», «по-вавилонски», «по-филиппински», «по-фински», «по-коллонски»). Хотя в ряде стихотворений превалирует интерес к странам, далеким от европейской цивилизации, но

это не есть определяющая характеристика мировосприятия героя Каменского. Для него не менее важно осознание себя, своей жизни в ряду бесконечного множества других, осознание связанности невидимыми нитями, перекинутыми через пространство и время, в целом с миром. Так, думая о женщине, он может мыслить географическими понятиями, в образе любимой оказываются соединенными разные части света:

Для меня Ты и Север и Запад
И целительный Юг и Восток [ЗВ: 15].

Основополагающей чертой мировоззрения героя является приятие различных религий, учений, мистики, современного научного знания. В его сознании оказались примиренными «Христы – Магометы – // Моисеи – Конфуции – Рай» [ЗВ: 8], «идеи Анархизма» [ЗВ: 22], «мифология древняя» [ЗВ: 8] и «крылья авиаторского утра» [ЗВ: 8].

Память о православном Боге еще сильна, но, несмотря на исполненное благодарности мироприятие, в лирике Каменского нет характерных для христианской культурной традиции мотивов сердечного сокрушения, просветляющего покаяния и сострадания. Память о Христе связана с любимым праздником Пасхи[4] («Перед Заутреней // Иней // Пасхальность. // Христос» [ЗВ: 13]), или с мотивом детства, а также, с темой «отступничества» от единой веры, как стихотворении «Моя молитва»:

Господи
Меня помилуй
И прости.
Я летал
На аэроплане.
Теперь в канаве
Хочу крапивой
Расти.
Аминь [ПРФ: 253].

Здесь мотивы полета на аэроплане и крапивы – это не только противопоставление неба и земли, техники и природы, прошлого и настоящего в жизни героя. Это сжатая поэтическая фиксация мировоззренческих систем, одна из которых берет корни в дерзновенных открытиях в области науки и техники, а другая – в индуизме, где основой является учение о переселении душ.

Но ни одна из потеснивших христианскую веру мировоззренческих систем не является основополагающей и единственно возможной для Каменского. Это, естественно, приводит к отсутствию иерархически стройной картины мироздания. Нахождение героя «возле», «мимо», «около Истины» способствует пониманию бытия как бесконечного процесса перевоплощения, творчества, метаморфозы, что воспринимается им как чудо:

Я только – Возле.
Я только – Мимо.
Я около Истины
И любви.
Мне все – чудесно
Что все – творимо
Что все – любимо
В любой крови [ЗВ: 140][5].

В этой связи особо нужно подчеркнуть значимость для Каменского мотива случайности. Со случайностью связано понимание жизни вообще [ЗВ: 20] и жизни лирического героя в частности («Судьба случайностям верна» [ЗВ: 56]).

Человеческая жизнь, по сравнению с вселенским бытием, – это миг. В «Танго с коровами» (1914) мотив краткости человеческой жизни («жизнь короче визга воробья») включался в систему доказательств дисгармонии бытия и тем самым развивал эту тему, возникшую впервые в декадентских стихах поэта. Теперь же она приобрела новое звучание. Оно сближает Каменского с Б.Пастернаком, по крайней мере в эти годы[6]. Но, если, Пастернак, при своем философском оптимизме, все же исходит из трагедийного знания, ценит его очищающую и возвышающую силу [Альфонсов 1990: 102], то философский оптимизм Каменского исключает трагические стороны бытия.

Человеческая жизнь у него органично вписана в пространство-время Вселенной и все чаще ассоциируется с полетом в небе птиц или кометы:

Что наша жизнь – перелетная стая
Дней – голубей в чудеса
Сегодня цветешь – молодецки блистая –
А завтра уйдешь в небеса [ЗВ: 20].

Вся Судьба моя –
Призрак на миг –
Как звено пролетающей птицы…[ЗВ: 23].

Жизнь пройдет – пронесется комета…[ЗВ: 25].

Сравнение жизни с полетом появляется и в «Его-Моя биография», где отчетливо видна связь этого мотива с верой в переселение души[7]**.** Благодаря ей лирический герой перестает воспринимать краткость жизни трагично. Как у В.Хлебникова смерть – это превращение одного элемента в другой, так и у Каменского – это переход в иное состояние, в «другое воплощенье вселенной» [Каменский 1918: 148]. Понимание земного бытия как состояния «накануне отлета в иное переселение» [Каменский 1918: 207] зафиксировано в целом ряде стихотворений: «Сегодня цветешь – молодецки блистая – // А завтра уйдешь в небеса» [ЗВ: 20]; «…или буду крапивой // Или журчьем истекая журчать» [ЗВ: 20]; «Только сердце единое может // Верить в чудо переселенья» [ЗВ: 87] и др.

Представление о гармонии жизни – это «луговое цветение // Ветер – трава – и песок – // Поэма – случайность – видение // Шелковоалый кусок» [ЗВ: 20]. Образы жизни-цветения и жизни-поэмы занимают особое место в концепции сборников: если первый из них связан с пониманием себя как части живого мира, подчиняющейся законам природы, то второй – с творческим отношением к жизни («И цвети – расцветай обновлением // Сохрани жизнедатность» [ЗВ: 14]; «Из жизни создал я поэмию» [ЗВ: 36]; «И жизнь покажется небесной // Поэмой плавной в облаках» [ЗВ: 67]).

Творческое начало лирического героя заставляет ценить отпущенный срок и думать о предназначении и о том, что останется после тебя:

Мой талант футуриста-Поэта
Удивлять вознесением слов [ЗВ: 25].

Бойся что жизнь
Промелькнет бесталанная
И не оставит следа [ЗВ: 74].

В жизни станем поэмой венчальной
Расцветать красоту [ЗВ:153].

Жизнь пройдет – пронесется комета
И останется тайна основ.
И останется тайна томлений
Песниянных легенд волшебства
Да останется рыцарский гений
Для любви, для мечты – божества
[ЗВ: 25].

Понимание героем-поэтом своей задачи – «расцветать красоту» – имеет выход в абсолютное время, в вечность: «…в стремлении к *вечному* – // распеваю приветную лету» [ЗВ: 40]. Переполняющая любовь к жизни сметает все преграды, художественное пространство становится принципиально безграничным. Это позволяет опровергнуть мнение о том, что герой Каменского наделен в основном «земляным притяжением» [Сарычев 2000: 62], оно, на наш взгляд, более характерное для периода «Садка судей», не является сейчас определяющим.

Взгляд лирического героя часто устремлен вверх. Мир распахнут в бескрайность космоса, туда, где «Стая / хрустальных ангелов / пронеслась *в вышине»* [ЗВ: 33], где «голубеют глаза-небеса» [ЗВ: 80], где «небо солнится» [ЗВ: 93] и «манит далями» [ЗВ: 144]. Он мечтает «звездной стаей» взлететь в «звездный край» [ЗВ: 8]. Причем мотивы неба и полета оказываются связанными с темой поэта и поэзии: «Может быть сердце из скромности // Скромные песни поет // *В хоре Вселенной огромности // Прославляя вершинный полет»* [ЗВ: 63].

Таким образом, важнейшей чертой концепции мира и человека в поэзии Каменского является гармоническое единство. Особая роль в этой гармонии принадлежит образу солнца. В этой связи интересно наблюдение З.С.Паперного. Сравнивая Каменского и Маяковского, он замечает: «Там, где Каменский, захлебываясь от восторга, славит радость бытия, кричит «Жить чудесно!» – Маяковский шлет грозные проклятия всему окружающему миру». В подтверждение автор приводит строчки из стихотворений двух поэтов, где центральным образом является образ солнца. Если для Каменского солнце – источник жизни, то для Маяковского – мучений [Паперный 1983: 268].

На образ солнца Каменского не повлияла солярная символика и таких произведений футуристов, как «Дети Выдры» (1911–1913) В.Хлебникова, «Победа над солнцем» (1913) А.Крученых. Солнце для Каменского – источник жизни, добра, а иногда и единственная вера: «Верить солнцу лишь только я знаю» [ЗВ: 40].

И образ самого героя оказывается прочно связанным с образом солнца: часто он предстает как «солнцекудрый» [ЗВ: 41], с душою «солнцевстальной» [ЗВ: 131], звенящий «солнцелучами» [ЗВ: 17], поющий песню «осолнцепаленной» любви [ЗВ: 71][8].

С мотивом солнца связан и мотив луча. Истоки его появления можно найти в письме, написанном в 1910 г. Хлебниковым Каменскому: «Мы новый род люд-лучей. Пришли озарить вселенную» [Хлебников 1928–1933: V–291]. Как и у Хлебникова, в поэзии Каменского луч – это важнейшее начало мироздания. Поэту важно понять взаимозависимость таких элементов мира, как луч и человек, поэтому естественной и законченной в стихотворении «Небо+озеро+омут» является поэтическая строчка, представляющая следующее назывное предложение: «Я и лучи» [ЗВ: 13]. Лучистость в поэтике Каменского универсальна – это качество пространства («дорога дальняя // Лучистая» [ЗВ: 32]) и атмосферы («воздух лучисто-хрустален» [ЗВ: 51], «земля как сети из лучей» [ЗВ: 93]), «земля «лучистая» [ПРФ: 250]), времени (дни из «цветистых лучей» [ЗВ: 70]) и человека («Я звеню солнцелучами» [ЗВ: 17], «Пойте, как солнце, стихами лучистыми» [Каменский 66: 112]). Посредством образа луча оказывается возможным выразить единство Вселенной и человека.

Таким образом, самые различные уровни поэзии В.Каменского (концептуальный, хронотопический, система мотивов и образов) являют пример художественного синтеза, который был одним из основным источником динамического ее развития и в дальнейшем обещал новые художественные открытия.

---

[1]Репринтное воспроизведение некоторых изданий предреволюционного десятилетия представлено в кн. [Каменский 1990]. Поскольку каждое из изданий, включенное в данную книгу, имеет собственную нумерацию страниц, во избежании путаницы в статье заглавными буквами обозначаем название издания ЗВ – «Звучаль Веснеянки», ПЖРФ – «Первый журнал русских футуристов» (1914). Ссылка на произведения из книги «Поэзия русского футуризма» (2001) обозначена – ПРФ. Далее указание на лирический источник дается без фамилии автора.

[2] Указание на архивный источник: РГАЛИ (название архива): номер описи: номер фонда, номер листа.

[3] На наш взгляд, свой вклад в развитие этого образа у Каменского могла внести Елена Гуро. В 1913 году у нее появляется следующее стихотворение:

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись нескованный
опьянитель бурь [ПРФ 2001: 263].

[4] В 1915 г. Каменский писал: «Отчаянно люблю Пасху – Она весной и куличевая (а кулич – вкус мудрецов) и, главное, можно целоваться даже с незнакомыми. И еще – я родился на Пасхе») [цит. по: Малевич 1995: 26].

[5] В 1921–1922 гг. В.Хлебников создаст «Утес будущего», где заявит, что «уравнение счастья было решено и найдено только тогда, когда поняли, что оно

вьется слабым хмелем *около* (выделено нами. – *Ф.Н.*) мирового. Слышать шелест рогоз, узнавать глаза и душу своего знакомого в морском раке, вбок убегающем с поднятой клешней, не забывая военного устава, – часто дает большее счастье, чем все, что делает славу и громкое имя, например, полководца» [Хлебников 1988: 136]. Этот счастливый человек Хлебникова напоминает нам героя Каменского из сборников «Девушки босиком» и «Звучаль Веснеянки». Он счастлив, потому что понял, что счастье людей – «вьется, обращается около основного звука мирового», он остался ребенком, знающим жизнь природы, зверей и растений, а значит, он не знает «темного небытия кругом», где «нет игры, нет товарищей» [там же: 137].

[6] По словам В.Н.Альфонсова, у Пастернака нет обиды на мироздание, для себя он выбрал другое – «*доверие* (курсив автора. – *В.А.*) к жизни, ее безусловным началам. Этим доверием преодолевается космическое одиночество человека, страх смерти, а с другой стороны агрессивность сверхчеловеческих претензий (внутренне стороны связанные, совмещающиеся)» [Альфонсов 1990: 105].

[7]«Поэт начал писать большую вещь, для театра – представленье жизни, изображающее Переселенье Души: где земная жизнь – лишь мимолетное звено пролетающей Птицы Странствий.

Переселенье Души – жизнь Поэта, судьбе которой фантастически везет настолько, что Поэт стремительно испытывает все высшие радости земного Звена, все испытывает до конца в этой жизни и мудро переселяется в Птицу Странствий с неизменно-мятущимся криком Духа:

– Дальше» [Каменский 1918:134].

[8] О связи своеобразного визуального автопортрета в «железобетонной поэме» «Солнце (лубок)» (1917) и портрета «солнцеликого» Каменского, окруженного кольцом-нимбом, написанного в 1917 г. Д.Бурлюком, с проблемой самопознания, самоосмысления в книге «Его-Моя биография» см.: [Стригалев 1995: 530–531].

Список литературы

Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.

Каменский В.В. Его-Моя биография Великого Футуриста. М., 1918.

Каменский В.В. Заметки о Н.И. Кульбине. РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 147.

Каменский В.В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль Веснеянки. Путь энтузиаста / сост. и статья М.Я.Полякова. Репринт. воспроизвед. изданий 1914, 1916, 1918 гг. с прилож. М., 1990.

Лурье А. Наш марш // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 2000. С.429–439.

Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т.1.

Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.

Паперный З.С. Будетляне // Единое слово. Статьи и воспоминания. М.:, 1983. С.258–294.

Первый журнал русских футуристов. М., 1914. №1–2.

Поэзия русского футуризма / вступ. ст. В.Н.Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н.Альфонсова и С.Р.Красицкого, персональные справки-портреты и примеч. С.Р.Красицкого. СПб., Академический проект, 2001.

Стригалев А. Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С.505–539.

Хлебников В. Собр. соч.: в 5 т. Л., 1928–1933. Т.5.

Хлебников В. Утес из будущего. Проза, статьи. Элиста, 1988.

Шершеневич В. Футуристы // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. М., 2000. С.403–439.

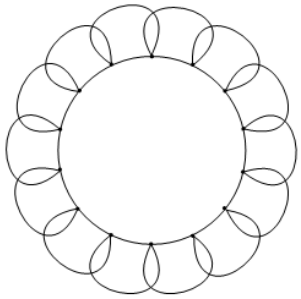
А.Н.Байрамова (Азербайджан, Баку)

ВЕНОК СОНЕТОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Существуют тексты, в которых фрактальная природа проявляется в их форме, структуре. К таким произведениям можно отнести сложные стихотворные циклы, состоящие из стихотворений твердых форм, такие как венки сонетов. Русские поэты XX в. внесли весомый вклад в расширение сферы сонетной лирики, именно они сделали достаточно популярным венок сонетов.

Стремление поэтов расширить жанровую структуру и дал толчок к возникновению венка сонетов. С одной стороны, данное жанровое образование обнаруживает сходство с лирическим циклом, с другой – приближается к жанру лиро-эпической поэмы. Отличие в обоих случаях заключается в более значительной формообразующей целостности. В венке сонетов не может быть свободы соединения разнородных фрагментов цикла или поэмы. Строгость формы подразумевает определенную последовательность развития идеи. Вместе с тем, нельзя не согласиться с поэтом И.Р.Бехером, многократно обращавшимся к сонетной форме, что «венок сонетов – это эксперимент, рассчитанный на виртуозное мастерство поэта и адресованный читателю-знатоку, способному воспринять и оценить искусство его создателя» [Бехер 1981: 407].

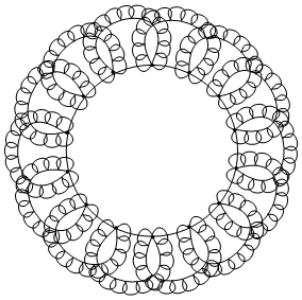
Рассмотрим схему венка сонетов, которая составлена Л.Г.Портером [Портер 2003: 212]:



В венке сонетов осуществляется одна итерация увеличения сложности стихотворения. Осуществим еще одну итерацию – пусть теперь каждый сонет из венка сонетов будет магистральным для своего, второго порядка, венка сонетов, а все 14*14 + 14 + 1 =

© А.Н.Байрамова, 2009

211 сонетов образуют венок венков сонетов. Рассмотрим схему венка венков сонетов:



Эта конструкция настолько сложна, что она не имеет однозначного названия – различные исследователи именуют ее и венком в квадрате, и кружевом, и короной сонетов. На ней уже явно видна фрактальная природа такого цикла. Композиция венка венков сонетов настолько сложная, что не каждый поэт может к нему подступиться. Вот что пишет об этом И.Сельвинский: «В 1919 г. я задумал создать корону корон сонетов – «Георгий Гай», где магистралью была бы целая корона. Такая поэма должна была бы иметь 3164 строки и обладать женскими рифмами для катренов в количестве 196, мужскими – 196, женскими для терцин – 154, мужскими для терцин – 154. Я написал было несколько первых сонетов, но вовремя одумался» [Сельвинский 1962: 135]. Очевидно, что умозрительная конструкция венка венков доводит до нелепости и без того усложненную, но все же гармонически выверенную форму венка сонетов, которая по-своему гибка и может быть и циклом и лирической поэмой.

А если подступиться к конструкции более сложной, то мы увидим направление усложнения в сторону венка венков венков сонетов – он же венок в кубе (иногда это образование называют пирамидой сонетов или диадемой сонетов), состоящей из $14^3 + 14^2 + 14^1 + 14^0 = 2455$ сонетов. Создание фрактального произведения следующего уровня сложности, венка венков венков сонетов, представляется нам практически неосуществимым. И это еще одно подтверждение ограниченности человеческого духа, не способного справиться с задачей не то что бесконечного, а хотя бы третьего уровня сложности. В.Шкловский даже выражал сомнение в том, что она может быть проведена без риска для психики автора. Однако таким стихотворным циклам нельзя отказать в наличии завораживающей красоты, настоятельно требующей полного в нее погружения и не дающего пустых обещаний относительно возвращения в реальный мир.

В настоящее время зафиксировано около 150 венков сонетов русских поэтов. В мировой поэзии число венков сонетов приближается к 600. Обычно, в справочниках венку сонетов отводится всего несколько строк, а из авторов упоминаются одни и те же 5-6 имен. Из этого можно сделать вывод, что эта поэтическая форма не пользовалась успехом среди русских поэтов ни в прошлом, ни в настоящем. Однако, исследования В.П.Тюкина и Г.В.Мелентьева показали, что форма венка сонетов довольно распространена среди поэтов. Так, рассмотрев творчество русских поэтов с 1911 по 1982 гг., они обнаружили, что за это время было опубликовано около 146 венков сонетов и 3 поэмы, состоящие из венков сонетов [Тюкин 1984: 206]:

а) в 1911–1920 гг. было опубликовано 11 венков сонетов восьми авторов, причем в этой сложной форме пробовали себя не только признанные мастера, как К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, М.А.Волошин и Вяч.Иванов, но и малоизвестные поэты: А.Г.Архангельский, Ю.Б.Кричевский, Н. Оболенский и Н.Н.Шульговский;

б) в 1921–1930 гг. было опубликовано 14 венков сонетов и одна поэма, состоящая из двух венков сонетов. Чаще всего к этой форме обращались И.Сельвинский, Г.Ширман, но венки сонетов создавали и такие поэты как Е.Ф.Вихрев, Г.А.Вяткин, М.А.Тарловский, почти забытые в наше время;

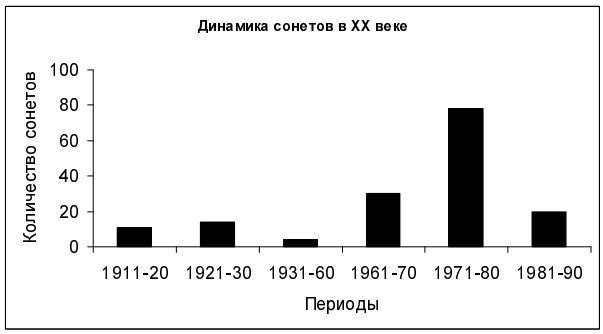
в) в 40-е и 50-е гг. были опубликованы лишь венки сонетов П.Панченко («Венок матросу», «Ирели») и С.Кирсанова («Весть о мире»), а написанный в 1954 г. «Венок сонетов» Н.Крандиевской-Толстой был опубликован позднее.

г) в 60-е гг. было опубликовано 29 венков сонетов и одна поэма из четырех венков сонетов;

д) в 70-е гг. – 77 венков сонетов и поэма из 5 венков сонетов.

Венок сонетов становится популярным в русской поэзии в 60-е гг. XX в., однако, интерес в нему возрастает еще более в 70-е гг. В начале 80-х гг. было опубликовано 9 венков сонетов [Тюкин 1984: 209].

На основании данных, предложенных В.П.Тюкиным, нами составлен график, из которого ясно видна динамика сонетов с 1911 по 1990-е гг.



Список литературы

Бехер И.Р. Философия сонета, или малое наставление по сонету. // Бехер И.Р. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 407–432.

Портер Л.Г. Симметрия – владычица стихов. М., 2003

Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962

Солоухин В. Венок сонетов. М., 1976.

Тюкин В.П. Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. Л., 1984.

Д.С.Туляков, Н.С.Бочкарева (Пермь)

СООТНОШЕНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В МАНИФЕСТАХ РУССКОГО КУБОФУТУРИЗМА И БРИТАНСКОГО ИМАЖИЗМА 1913-1914 гг.

Всякий интеллект, достойный зваться интеллектом, должен испытывать потребности в чем-

© Д.С.Туляков, Н.С.Бочкарева, 2009

то выходящем за пределы известных категорий языка, равно как живописцу необходимо больше пигментов и оттенков, чем существует среди имеющихся названий красок (Эзра Паунд).

В центре внимания представленного исследования находятся программные заявления представителей *кубофутуризма* – течения русского авангарда, и *имажизма* – направления британского модернизма. Разграничение понятий «авангард» и «модернизм» представляет самостоятельную научную проблему[1], которая в нашем случае осложняется еще и тем, что устоявшееся словосочетание «русский авангард» часто используется как клише и не имеет строго терминологического значения, а включаемые в это понятие явления, как правило, не относятся исследователями к модернизму; в данной работе мы будем исходить из самой распространенной точки зрения, согласно которой «*авангард* – подчиненный *модернизму* термин, который в то же время демонстрирует его наиболее значимые характеристики» [Eysteinsson 1990: 144]. Таким образом, теоретические программы имажизма и кубофутуризма рассматриваются нами как концепции, объединенные как временем создания, так и общей принадлежностью к модернизму, проявившейся в разработке константного для модернистской эстетики вопроса о соотношении вербального и визуального[2].

Несмотря на все трудности в определении понятия «модернизм», все исследователи сходятся в том, что это крайне разнородное течение мирового искусства характеризуется в первую очередь новаторством и экспериментом над художественным языком, который возникает как реакция на «кризис старых художественных систем» [Грыгар 2007: 457]. Модернизм настроен на обновление устоявшейся эстетической системы и средств художественного выражения, которые мыслятся как устаревшие и непригодные, однако это обновление происходит не только как творение новой, например, беспредметной живописи или заумной поэзии, но и как обоснование теоретических принципов пропагандируемой эстетики. Этим объясняется склонность модернизма вообще и авангарда в частности к теоретизации и саморефлексии, которая отразились в публичных выступлениях авангардистов, а также во множестве манифестов и программных статей. Представляется, что анализ тезисов и идей различных течений мирового модернизма и авангарда поможет глубже понять и точнее определить эти явления. В то же время мы отдаем себе отчет в том, что для анализа модернизма и авангарда как феноменов *культуры*, а не *идеологии*, наш анализ может послужить лишь предварительным этапом, подготавливающим исследование непосредственно художественных произведений, в которых декларируемая эстетика получила (или не получила) реализацию.

Наиболее полно эстетическая программа имажизма нашла отражение в статьях Эзры Паунда «Несколько предостережений от имажиста» («A Few Don’ts by an Imagiste», 1913) и «Вортицизм» («Vorticism», 1914); кроме этого она была развита в статьях Паунда и Уиндема Льюиса в первом номере журнала «Blast» (1914). Из манифестов русского кубофутуризма нами были проанализированы только те тексты, в которых обсуждалась связь поэзии и живописи, а именно: «Слово как таковое» и «Буква как таковая» (1913) Алексея Крученых и Велимира Хлебникова и «Декларация заумного языка» (1914) Крученых. Как показал проведенный анализ, эстетические программы обоих течений уделяют большое внимание соотношению вербального и визуального, живописного и поэтического, но само это соотношение получает совершенно различную трактовку как в теории, так и в поэтической практике обоих направлений.

Отправной точкой анализа может послужить берущее начало у Лессинга определение поэзии как искусства временного в отличие от пространственных искусств (скульптуры и живописи) – пожалуй, самое влиятельное высказывание на тему взаимоотношения вербального и визуального. Утверждения Лессинга о том, что живопись использует «тела и краски, взятые в пространстве», что ее предмет составляют «тела с их видимыми свойствами» и что она может «изображать также и действия, но опосредованно, при помощи тел», а поэзия в противоположность живописи имеет дело с «членораздельными звуками, воспринимаемыми во времени» и, следовательно, должна изображать существующие во времени же действия, отрицаются в критике как имажизма, так и кубофутуризма. Так, Дж.Фрэнк отмечает, что утверждениям Лессинга противоречит основополагающее для эстетики имажизма определение поэтического образа («image»), которое даёт Эзра Паунд: «Образ – целостный мыслительный и эмоциональный комплекс, данный в единый момент времени» [Pound 2000: 356; другой перевод этой фразы см.: Фрэнк 1987: 198]).

В этой же статье Паунд в качестве имажиста даёт следующие советы по написанию стихов: «Не используйте лишних слов, не используйте прилагательных, которые ничего не изображают», «Опасайтесь абстакций», «Не впадайте в описательность; помните, что художник способен описать пейзаж гораздо лучше, чем вы» [Pound 2000: 357-358]. Сходные советы по совершенствованию поэтической техники давал Фрэнсис Флинт, другой имажист, в опубликованной немного раньше статье: «Не используйте слов, которые не служат репрезентации», «Обращайтесь с «предметом» (неважно, субъективным или объективным) непосредственно» [Flint 2000: 352]. В противовес лессинговскому «Поэзия должна изображать и тела, но опосредованно, при помощи действий» настойчиво повторяемые имажистами требования краткости, наглядности и непосредственности изображения (но не описания!), по сути, направлены на минимизацию в их поэзии роли времени: «Представление такого комплекса [поэтического образа] в единый момент времени приносит чувство внезапной свободы: свободы от ограничений времени и пространства» [Pound 2000: 356].

«Представимость» – ключевое свойство поэтического в эстетике имажизма – с одной стороны, роднит поэзию с живописью как искусством вневременным, с другой стороны, разграничивает их, так

как мысленное представление поэтического образа не полностью соответствует визуальному представлению живописи, которое требует живописных средств. Однако сама идея поэтического образа как основополагающего элемента поэзии, воспринимаемого одномоментно (вместо существующего во времени слова, с которым связана неприемлемая для имажиста риторичность), обнаруживает структурное сходство между поэтическим и живописным в эстетической системе имажизма. Это сходсто осознается главным идеологом имажизма Паундом (так, в знаменитом определении «Образ – главный пигмент поэзии» [Pound 1914: 154] очевидна ориентация на терминологию живописи, а не поэзии) и развивается им в написанной с целью «установления внутренней связи [имажизма] с определенной разновидностью современной живописи и скульптуры» [Паунд 2001] статье «Вортицизм» (1914). В ней Паунд говорит о том, что, во-первых, течение имажизма ведет свою родословную от кубизма (Пикассо) и экспрессионизма (Кандинский) и относится к той поэзии, «где живопись или скульптура словно “переходят в речь”», во-вторых, что несмотря на провозглашаемое сходство, поэзия, как и любое другое искусство, уникально и автономно: «Произведение искусства, наиболее достойное называться «стоящим», — это такое произведение, для объяснения которого потребуются многие десятки произведений любого из остальных видов искусства» [Паунд 2001].

Объясняя «внутреннюю связь» имажизма и современной живописи, Паунд утверждает, что образ играет в поэзии такую же роль, как краска в живописи: «Живописец ставит себе на службу краски, потому что видит или ощущает их <...> То же самое касается стихотворчества: автор вправе применять свой образ, потому что видит или ощущает его, но не потому, что полагает возможным применить его для подкрепления некоего кредо либо некой этической/экономической системы», «Образ — это пигмент данного поэта; памятуя об этом, вы можете двигаться дальше и вчитываться в Кандинского, вы можете взять его записи о языке формы и цвета и применить их к сочинению стихов» [Паунд 2001]. Если перефразировать сказанное Паундом, то главнейший аспект взаимосвязи имажистской поэзии с живописью можно определить как организацию этой поэзии в соответствии с провозглашаемым Кандинским принципом внутренней необходимости: поэтический образ (по Паунду) не риторичен, не служит ни дидактике, ни обоснованию идеи, не является украшением («орнаментом»), а свободен в выражении собственного смысла («Образ сам по себе является высказыванием. Образ – это слово вне привычного языка»).

Неудивительно, что с такими представлениями о сущности поэтического образа Паунд ориентируется именно на неклассическую, нерепрезентативную живопись. Традиционное словесное описание так же не удовлетворяет поэта, как неприемлемо реалистическое живописное отображение для художника-беспредметника, в связи с этим в концепции Паунда негативно оценивается язык обыденный, клишированный риторическими формулами и устоявшимися за словами символическими смыслами: «Они [символисты] низвели символ до статуса слова. Они превратили его в одну из форм метонимии <...> Символы символиста имеют твердо установленное значение, как числа в арифметике, как 1, 2 и 7. Образы имажиста обладают переменным смыслом, как алгебраические знаки a, b и x» [Паунд 2001]. Слово в контексте паундовской эстетики имажизма имеет негативное значение, слово (как единица буквального, фиксированного смысла) – основная форма литературы, тогда как многозначный образ – основная единица поэзии [Pound]. Точно так же абстрактная живопись осуждает репрезентативную за слепое следование действительности и оставляет взамен огромный простор для вчувствования и инетерпретации.

Имажизм видится Паунду как принципиально активное, «интенсивное» (а не копирующее, воспроизводящее) искусство. Мера «интенсивности» искусства для Паунда напрямую связана с выразительными, изобразительными возможностями этого искусства. Критерий художественной ценности опирается на живописное по сути свойство – способность искусства показывать, а не объяснять или описывать свое содержание. Менее интенсивное искусство плохо тем, что оно НЕ СОЗДАЕТ КАРТИНЫ. Паунд утверждает, что подобно тому, как формулы аналитической геометрии не указывают на факт и не являются пассивным описанием формы, а «управляют» формой, создают ее («позволяют форме обрести бытие»), великое искусство посредством образов воплощает сложные эмоции и ощущения.

Таким образом, Паунд интерпретирует связь вербального и визуального в поэзии имажизма как связь на структурном уровне. С живописью соотносится не сам поэтический образ, а его роль в поэтическом произведении: образ служит не столько описанию какого-то события или подтверждению идеи, сколько непрямому выражению эмоции, так же, как цвет и линия на полотнах Кандинского не изображают действительности, а выступают в качестве языка для передачи «духовного» содержания. Паунд противопоставляет не только имажизм футуризму и импрессионизму как искусство творческого созидательного начала искусству, «скользящему по поверхности», он пародоксально противопоставляет поэтический образ, фиксирующий наибольшее эмоциональное напряжение, слову как таковому. Образ находится «за пределами языка», и во имя поэтичности язык должен нейтрализоваться, стать насколько возможно прозрачным (на что и направлены все технические требования имажистов о ясности, лаконичности и наглядности языка), чтобы образное содержание стало видимым, визуальным: «Образ, по нашему разумению, реален, ибо мы познаём его непосредственно <...> Наша забота – представить образ таким, каким мы его ощущаем или постигаем» [Паунд 2001].Паундовская концепция имажизма ориентирована не на язык и слово, а на отход от языка непосредственно к поэтическому содержанию[3].

Возвращаясь к Лессингу, можно отметить, что его эстетика исходила из предпосылки, что «средст-

ва выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым», откуда делался вывод, что «знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы и их части, которые и в действительности следуют друг за другом» [Лессинг 2002: 79]. Паунд же отвергает идею зависимости содержания от материала, «средств выражения»; для него этот материал – слово – препятствие на пути к образу.

Другое истолкование идея визуальности в поэзии получает в теории русского кубофутуризма. Первый же пункт манифеста «Слово как таковое», подобно определению поэтического образа у Паунда, утверждает норму одномоментности восприятия произведения искусства: «Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» [Крученых, Хлебников 2002: 233]. Очевиден общий вектор в сторону ухода от традиционной, разворачивающейся во времени речи к одномоментности восприятия, которая характерна для визуальных искусств. Однако, если у Паунда образ, полученный через посредство слов, «представлялся» («present») сознанию, то у кубофутуристов поэзия не «представляется», а «смотрится», постулируется не мысленное, а чувственное, непосредственное восприятие «видимого».

Подобно тому, как Паунд прослеживает родословную имажизма в направлениях живописи, кубофутуристы говорят об аналогиях своей поэзии с кубофутуристической живописью: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность» [Крученых, Хлебников 2002: 236]. Очевидно, что паундовское сравнение имажизма с абстрактной живописью совершенно другого рода, чем вышеприведенное: Паунд говорил о «внутренней связи», о сходстве содержательных функций красок и линии в живописи и образа в поэзии, кубофутуристы же пишут о внешней аналогии приемов поэзии и живописи, причем основой поэзии мыслится не содержательная категория образа, а языковая, формально-содержательная категория слова. Другими словами, в противоположность концепции Паунда кубофутуристы отводят слову (а не поэтическому образу, о котором не говорят ни слова) первостепенную роль в поэзии, и, соответственно, именно со словом связывают визуальность в своей поэзии. Тем не менее, цель столь различного новаторства, объяснению которого и служат анализируемые концепции двух направлений, формулируется практически одинаково: «наибольшая выразительность» и «наибольшая интенсивность».

Как мы уже упоминали, в концепции Паунда различные виды искусства строго разграничены, каждый вид искусства обладает своей «основной формой» («primary form») и для поэзии это – образ. Поэтому связь с живописью проявляется в произведениях имажистов и осмысляется в их теориях только как внутренняя, структурная связь. В манифестах кубофутуристов речь идет не только о соответствиях между «разрубленными словами» в поэзии и «разрезами» в живописи, они говорят о возможности и необходимости синтеза, сочетания поэзии и живописи в самом наглядном, буквальном смысле: «А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком <...> совсем не похоже на то же в другом начертании <...> Необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику» [Крученых, Хлебников 2002: 237].

Паунд исходил из мысли, что «определенные эмоции или темы находят максимально точное выражение в рамках какого-то особого вида искусства», он ограничивал визуальность как в поэзии, так и в теории, уровнем построения поэтического произведения; стихотворение было тем более удовлетворительным для имажиста, чем оно было изобразительнее и визуальнее, а визуальность в свою очередь значила минимизацию помех со стороны обыденного, буквального языка в изображении самоценного, содержательного образа. Кубофутуристы же расценивают язык не как препятствие, а как «ценность», как и цель, и средство своей поэзии; визуальность, согласно их концепции, должна получить в поэзии воплощение не на уровне содержания, а на уровне формы. Язык, слово и буква играют в кубофутуризме первостепенную роль, и если Паунд говорил о самодостаточном образе, который в своей самоценности приближается к линии и краске в беспредметной живописи, то кубофутуристы – о «слове как таковом» и «букве как таковой», которые только собой, без обязательного привлечения внепоэтических источников, передают читателю «настроение». Паундовскому «Образ – главный пигмент поэзии» в кубофутуризме противопоставлено «Слово как таковое» и «буква (мысль = прозрение + звук + начертание + краска)» как основной элемент поэзии [Крученых 2006: 288]; содержательному образу, хоть и играющему в имажизме роль, аналогичную живописным категориям в живописи, противопоставлена формальная буква и формальное слово, которые посредством визуальных средств получают все новые смыслы.

И то, и другое направление объединяют поиски «выхода за пределы известных категорий языка»: в имажизме – посредством минимизации роли языка с целью проявления, «изображения» внеязыкового содержания, в кубофутуризме – посредством абсолютизации самого языка, расширяющего свои пределы при помощи средств живописи.

---

[1] Различные трактовки терминов «авангард» и «модернизм» представлены в трудах зарубежных исследователей [Eysteinsson 1990: 143-179; Eysteinsson, Liska 2007: 155; Whitworth 2007: 122-141 и др.].

[2] О ключевой роли взаимодействия вербального и визуального в литературе модернизма одним из первых заговорил Джозеф Фрэнк: «… эстетическая форма в новой поэзии основана на логике пространства, которая требует от читателя полной переориентации в подходе к языку» [Фрэнк 1987: 199]. Малкольм Бредбери также замечает, что в литературе модернизма «акцентируется пространственная или “изобразительная” форма в противоположность

временной» [Цит. по: Childs 2007: 2]. Проблематика визуальности в применении к поэзии русского кубофутуризма неоднократно рассматривалась в трудах отечественных и зарубежных ученых [Харджиев 1997; Флакер 2008; Грыгар 2007 и др.].

[3] Как и множество других модернистских теорий, эта концепция, безусловно, утопичная [Forrest-Thompson: 1978: 65-74].

Список литературы

Грыгар М. Знакотворчество: семиотика русского авангарда. СПб., 2007

Крученых А. Декларация слова как такового // Крученых А.Е. К истории русского футуризма: воспоминания и документы. М., 2006. С.287-288.

Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. Буква как таковая // Критика русского постсимволизма. М., 2002. С.233-236, 236-237.

Лессинг Г.Э. Лакоон, или О границах живописи и поэзии // Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия. М., 2002. С.79-82.

Паунд Э. «Я верю в абсолютный ритм». URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2001/1/master.html.

Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.

Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С.194–213.

Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. М., 1997. Т.1.

Childs P. Modernism. NY., 2007

Eysteinsson A. The concept of modernism. Cornell, 1990.

Eysteinsson A., Liska V. Modernism. Amsterdam, Philadelphia, 2007.

Flint F. Imagisme // Manifesto: a century of isms. Nebraska, 2000. P.352-353.

Forrest-Thompson V. Poetic artifice: a theory of twentieth-century poetry. Manchester, 1978

Pound E. Vorticism. URL: http://www.fullposter.com/snippets.php?snippet=133

Pound E. Vortex // Blast: Review of the Great English Vortex. London, 1914. P.153-156.

Pound E. A Few Don'ts by an Imagist Manifesto: a century of isms. Nebraska, 2000.

Whitworth M.H. Modernism. Oxford, 2007.

В.В.Фещенко (Москва)

МОЖНО ЛИ ПОНИМАТЬ, НЕ ПОНИМАЯ? АВАНГАРДНЫЙ ТЕКСТ КАК ПОГРАНИЧЬЕ МЕЖДУ СМЫСЛОМ И БЕССМЫСЛИЦЕЙ[1]

Поздний русский Авангард 1930–40-х гг., уже «останавливаемый на бегу», но не прекращающий своего «полета в небеса», замахивается на преодоление неприступной до того границы в своем интеллектуальном штурме – границы между языком и миром, смыслом и бессмыслицей, пониманием и непониманием. Таким образом, новые «нарушители границ», каковыми были члены сообщества «чинарей» (ранее – ОБЭРИУты), поставив в радикальном ключе вопрос понимания и непонимания, в своем творчестве оказывались уже за пределами обычной языковой логики – в пограничной зоне между смыслом и бессмыслицей. Перед исследователем-филологом встает вопрос: а можно ли адекватно *понять* поэзию А.Введенского и метафизику Я.Друскина, и, если можно, то *какие методы понимания* окажутся здесь наиболее приемлемыми и эффективными?

«Понять бессмыслицу нельзя» [Сборище 2000: 323], – писал между тем Друскин, транслируя принцип Введенского «не понимать непонятное как непонятное». Руководствуясь этим принципом, Друскин в работе «Звезда бессмыслицы» делает попытку истолкования произведений Введенского, не объясняя при этом необъяснимого в его текстах, но предлагая некоторое количество взаимодополнительных подходов, «сводя одно непонятное на другое непонятное» [Сборище 2000: 347]. Сам Введенский, размышляя о природе времени и природе языка, полагал, что обыденная человеческая логика и обыденный язык не соответствуют времени в любом его понимании. Отсюда его заключение: «Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял времени, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее» [Введенский 1993: 179]. Рождается причудливый образ времени как мгновения, равного вечности.

Отсутствие понимания выступает в поэтике А.Введенского средством познания мира. Бессмыслица является шагом в то, что он называет «широким непониманием» и «диким непониманием» («Серая тетрадь»). При этом непонимание в «чинарской» поэтике и философии языка предстает конструктивным языковым механизмом (см. о феномене непонимания [Аристов 1994; Масленникова 1999; Абрамова 2007; Чебанов 2008]). Непонимание мыслится как «внутреннее понимание»: «… меня интересует последнее разделение. Вот что я понимаю под этим: я остался один. Но здесь я должен внести поправку: говоря я, я имею в виду не себя, а всякого; всякий, подумав, скажет: я – один, я – перед Богом, я и Бог. Но я опять должен внести поправку: я имел ввиду именно себя, а не всякого, я даже не понимаю, что значит – «всякий», не знаю даже, есть ли другой; рассуждая, я его не вижу. Не другой, а именно я, причем сейчас, остался один.<…> Сказав же это, я вижу: не я, но Бог, меня уже нет. Но как я могу сказать: меня нет? И снова повторяю: меня нет; первая часть предложения отрицает вторую, но обе правильны. Я называю это последним разделением: разделен я сам, я сам наблюдаю свое отсутствие и не понимаю этого. Но только через это непонимание можно прийти к внутреннему пониманию, некоторое непонимание и есть понимание, остальное же лицемерие» [Друскин 2000: 63].

Как известно, еще В.фон Гумбольдт, а вслед за ним А.А.Потебня, говорили о том, что «всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах – вместе и расхождение» [Гумбольдт 1984: 84]. Имелось в виду, что смысл в коммуникативном акте передается не готовым, а лишь вызывает в сознании говорящих некий отклик, импульс. В дальнейшем эту идею

© В.В.Фещенко, 2009

подхватила немецкая герменевтика. Так, например, Г.-Г.Гадамер утверждает, что понимание начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим. Это препятствие в понимании «не укладывается в схемы наших ожиданий и потому озадачивает» [Гадамер 1991]. Здесь Гадамер ведет речь о понимании в обыденном общении. Но это же справедливо и в отношении научного дискурса. Любому научному открытию предшествует удивление или недоумение. Но в обоих этих случаях (в случае обыденной и научной коммуникации) непонимание – лишь этап на пути к пониманию, так как все-таки целью и обыденной, и научной коммуникации является достижение понимания.

Ю.И.Левин в своей интересной статье «О типологии непонимания текста» определил непонимание как неадекватное отображение в сознании воспринимающего тех или иных элементов структуры текста. Он также выделил 4 разновидности такой неадекватности: собственно непонимание, неправильное понимание, недопонимание и недоумение [Левин 1998]. Как представляется, непонимание в рассматриваемом нами случае не подходит ни под один из этих типов, образуя, таким образом, пятую разновидность. И мы попытаемся объяснить, почему.

Непонимание является существенным элементом поэтики Введенского, как на уровне выраженного мотива, так и на уровне глубинного метода творчества, в качестве своеобразной мировоззренческой позиции. Творческое кредо Введенского выражено в его строках из «Приглашения меня подумать»: «*Нам непонятное приятно, / Необъяснимое нам друг*» Другую, более конкретную, формулу непонимания мы находим в стихотворении «Значенье моря»: «*чтобы было всё понятно / надо жить начать обратно*». Если расшифровывать эту формулу, то можно сказать, что истинное понимание, согласно мироощущению Введенского, достигается возвратом к непониманию, к отказу от всех категорий рассудка.

Мотивируя такой методологический и поэтический ход, Введенский иллюстрирует свои соображения на примере категории «времени». Разуверившись в возможности понимания феномена времени, он пробует писать не о времени, но «*по поводу непонимания времени*», ибо, как он говорит в «Серой тетради», «*всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее*». Причину ложного понимания времени обыденным сознанием Введенский видит в порочных, по его мнению, механизмах языка: «*Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени*». Такая установка последовательно реализуется автором и в поэтической практике.

Мотив непонимания встречается в стихотворениях Введенского, как правило, в тех контекстах, – тех, где речь идет о времени, смерти и Боге. Например, в следующих строках, о времени: «*Да знаешь ли ты что значит время? – Я с временем не знаком / увижу я его на ком? Как твое время потрогаю?*»; о Боге: «*Что мы знаем о Боге / дети, люди, друзья*»; «*Ни в чем я не увидел смысла. Бог Ты может быть отсутствуешь?*»; и о смерти: «*Но где ж понять исчезновенье, / И все ль мы смертны? / Что сообщишь ты мне мгновенье, / Тебя ль пойму я?*». В стихотворении «Потец» персонаж пытается выяснить у своего отца смысл загадочного заглавного слова «потец», связанного со смертью: «*Не могу понять отец, / Где он? кто же он, Потец?*». А в полудетективной мистерии «Очевидец и крыса» герои, которых спрашивают, не произошло ли среди них убийство кого-либо, отчего-то вдруг не могут понять смысла слова «убийства»:

«*Убийство. Не говори так много об убийстве.*
Мы ещё не поняли убийства.
Мы ещё не поняли этого слова.
Мы ещё не поняли этого дела».

Концепт «смерти» имеет наиболее загадочный статус в поэтическом мире Введенского, наряду с концептами «времени» и «Бога». Не случайно в пьесе «Кругом возможно Бог» устами персонажа Фомина говорится «*Подумай, улыбнись свечой, / едва ли только что поймёшь. / Смерть это смерти ёж*». Непонимание смерти здесь обыгрывается в причудливой, загадочной грамматической конструкции «*смерть это смерти еж*», которую, в самом деле, «едва ли можно понять», зато можно разными способами не понять (ср., например, с одним таким опытом «непонимающего понимания» в современной поэтической интерпретации О.Мартыновой – поэмой «Введенский» [Мартынова 2007]).

В «Серой тетради» с понятием «смерти» Введенский связывает «выход в широкое непонимание» (там же эпитет «широкое» дополняется эпитетом «дикое» – «дикое непонимание»). Важно отметить, что для Введенского «непонимание» – это не отрицательное понятие. Посредством непонимания (слов, фраз, текстов) читатель, в конечном счете, движется к глубинному смыслу, скрывающемуся за внешне разрозненной и алогичной поверхностной семантикой. Условием достижения этой глубинной семантики текста (или хотя бы приближения к ней) является, согласно Введенскому, отказ не просто от житейской логики, но от всей аристотелевской системы координат. Своей творческой задачей он считает «поэтическую критику разума», поиск истинных («реальных» в его собственной авторской терминологии) связей в мире, которые были бы свободны от строгой языковой категоризации.

То, что в художественном мире А.Введенского особую роль играет не столько понимание, сколько непонимание, отмечалось еще первыми исследователями его поэтики. Например, О.Г.Ревзина и вслед за ней Яков Друскин, писали, что непонимание у Введенского, так же как и бессмыслица, не негативное понятие, а позитивное [Ревзина, Ревзин 1971]. Мы должны отказаться от той логики, которая нам задана формами обыденного мышления и обыденного языка. Лишь тогда – вне заданного для каждого

объекта способа действия и состояния и вне заданной грамматической иерархии мы сможем проникнуть в реальный мир вещей и их состояний. Таким образом, непонимание здесь не менее продуктивный и действенный механизм, чем понимание.

Можно также сказать, что непонимание – это воздержание от однозначного понимания (к качестве аналогии Друскин справедливо приводит epoche Гуссерля и docta ignorantia Николая Кузанского, см. по этому поводу основательный философский анализ в [Протопопова 2007]). Этот тезис можно проиллюстрировать на примере текста Введенского «Пять или шесть». Заметим, что уже само заглавие – «Пять или шесть», без вопросительного знака – моделирует ситуацию двойственности, неразрешимости, дизъюнктивности.

Начинается текст с того, что персонаж по фамилии Фиогуров проговаривает ряд мысленных операций весьма странного логического строя: «*если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова / если я и человек / то я тоже человек*» и т.д. Сразу становится хотя бы более-менее ясно, что у персонажа не все в порядке с идентичностью, равно как и с логическим аппаратом; у читателя же возникают веские основания для непонимания, потому что логически здесь чистое противоречие. Далее по тексту другой персонаж, по фамилии Горский, как бы становится уже на позицию озадаченного читателя: «*странно странно / что же это за мораль / мне хотелось бы спросить*». Дальше следует обмен репликами между героями, развивающими заданную тему. И вдруг Фиогуров решает рассказать какую-то якобы правдивую историю, видимо в подтверждение своих начальных умозаключений. Слова Фиогурова: «*это дело было так / я вам правду расскажу / я хожу и не хожу / я не это и не то / я пальто*». Ясно, что истории из этого не получается, зато ситуация все более запутывается. Однако только для читателя. Для других персонажей пьесы рассуждения Фиогурова кажутся весьма разумными («*очень умные слова*», говорит некий Парень Влас, и добавляет: «*разумно слезла голова*», т.е. надо понимать, какая-то логика все-таки здесь имеется, хотя и какая-то «безголовая»). И действительно, дальше по ходу пьесы доводы Фиогурова начинают постепенно проясняться для участников пьесы, непонимание же читателя вполне законно разрастается. Можно сказать, что в драматических произведениях Введенского происходит материализация известной народной поговорки: «Каждый понимает в меру своей испорченности»…

В пределах разобранного отрывка текста «Пять или шесть» (мы опустили дальнейший анализ пьесы) хорошо виден творческий метод Введенского, включающий непонимание на правах движущей процедуры при создании и чтении текста. Этот метод и является «семантическим экспериментом» (М.Мейлах), или «семантической бессмыслицей» Я.Друскин) . Сам Введенский называет это «звездой бессмыслицы» («горит бессмыслицы звезда она одна без дна»). «Без дна» она потому, что предполагает бесконечно противоречивое, так сказать, «бездонное», понимание. Тогда как в обыденной коммуникации противоречие недопустимо, смысл должен иметь «дно» (вот почему разумный «польский господин» из приведенного примера «повсюду видит дно»). В сжатом виде суть логики алогичности Введенского заключена в короткой фразе, высказываемой как бы невзначай тем же самым Фиогуровым: «ВОТ ОНО ТО ЧТО НЕ ТО». Ее трудно переформулировать в обычных логических терминах (возможно, какой-нибудь изощренный логик преуспел бы в этом) однако она чрезвычайно точно описывает метод Введенского, метод «звезды бессмыслицы» (см. [Чухров 2004]).

Непонимание в текстах Введенского представляет собой, с е м и о т и ч е с к о е м о л ч а н и е. Его поэзия свидетельствует, что несказанное не просто гораздо важнее и шире сказанного (на чем стояла, например, поэзия символизма), это несказанное гораздо более реально, чем сказанное (умолчание реальнее чем высказывание); если плыть по поверхности языка, следовать его логическим схемам, так называемое понимание не приводит к реальности, потому что знаки языка − это всегда знаки знаков, и они никогда в пределе не доходят до реальности. Задача Введенского − опустошить знак, но не просто лишить его смысла (как поступают, например, дадаисты), но оставить на месте смысла его мнимый элемент (антисмысл). Если понимание в обыденной коммуникации связано с отождествлением знака с обозначаемым (референтом или денотатом), или иначе − текста с контекстом, то непонимание в нулевой коммуникации Введенского связано с растождествлением знака и его референта, текста и контекста. Вот почему для адекватного восприятия такого рода текстов более релевантно непонимание, повторю − как позитивное понятие. Непонимая, мы открываем себе более непосредственный доступ к реальному, − так рассуждает Введенский.

Мы видим, что проблема понимания преобразуется в авангардном (абсурдистском) тексте в проблему самопонимания. Непонимание обусловливает остановку эстетической коммуникации и начало собственно читательской рефлексии о смыслопорождении, возникновение герменевтического интереса. Целью автора в данном случае является не передача смысла читателю, а привлечение внимания читателя к самим процессам смыслообразования (см. [Бологова 2004; Перцова 1980]). И можно сказать, что отчасти автор художественного текста выполняет здесь функции лингвиста.

Резюмируя сказанное, хотелось бы отметить, что изучение текстов Введенского, приводит, на наш взгляд, к особому подходу в интерпретации авангардного (абсурдистского) текста. Принято считать, что существует два возможных способа: либо отказ от какой-либо интерпретации, либо подстановка определенного смысла. Третий путь состоит, по нашему мнению, в поиске глубинного смысла «за ширмой» поверхностной бессмыслицы. «Глубинный», однако, не означает здесь «сакральный» или «эзотерический»; ведь толкуя сакральные смыслы мы в идеале имеем в виду некую скрытую, но все-таки конечную модель, до которой надо добраться

путем толкования. В случае же «семантической бессмыслицы» Введенского и Беккета такой конечной модели не существует; существует лишь процесс погружения в текст и те трансформации в языке и мышлении, которые при этом имеют место. Смысл такой «нулевой коммуникации» заключается не в достижении понимания, а – посредством непонимания – познание самих семантических трансформаций в коммуникативном процессе. Сообщение здесь не передается готовым, а лишь формируется в процессе контакта. Это исключительно творческая коммуникация, требующая от коммуникантов одинаково творческого взаимодействия. Именно поэтому, вероятно, даже в обыденной жизни нам случается иногда выговаривать хотя и не вполне внятные, не вполне понятные постороннему, фразы (например, между закадычными друзьями) и, тем не менее, действовать вполне творчески (интересно, кстати, было бы в этой связи исследовать такие процессы на примере коллективного творчества – в искусстве, науке других видах деятельности.). Еще одно вполне бытовое состояние, близкое к абсурду, – состояние смятения в некоторых жизненных ситуациях, когда человек не имеет стойкого стереотипа. В таких случаях ситуация абсурда отражает пробегаемость человеком множества различных ситуаций. И это тоже определенная разновидность самопонимания через непонимание. Одним словом, по-видимому, процессы непонимания активизируются всякий раз в пограничных состояниях сознания, а тексты Введенского демонстрируют нам как бы пограничное состояние языка в такого рода обстоятельствах.

[1] Работа выполнена в рамках проекта «Универсальные и идиоэтнические стратегии продуцирования и интерпретации текста» по программе фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации».

Список литературы

Абрамова Е.К. Место непонимания в уровневой системе процесса понимания // Вестник Тверского государственного университета. 2007. № 29 (57). Сер. Филология.

Аристов В. Об искусстве непонимания // Арион: Журнал поэзии. 1994. № 2.

Бологова М.А. Текст и смысл: стратегии чтения // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004.

Гадамер Г.-Г. Язык и понимание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М., 1991.

Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.

Друскин Я.С. Чинари // «…Сборище друзей, оставленных судьбою». А.Введенский, Л.Липавский, Я.Друскин, Д.Хармс, Н.Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М., 2000. Т.1.

Левин Ю.И. О типологии непонимания текста // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Мартынова О. Введенский // Новое литературное обозрение. 2007. № 85.

Масленникова Е.М. Непонимание текста как филологическая проблема // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Материалы XIII Тверской Межвузовской конференции ученых филологов и школьных учителей. 9–10 апреля 1999. Тверь, 1999.

Перцова Н.Н. О понимании нестандартного текста // Семиотика и информатика. Вып. 15. М., 1980.

Протопопова И.. Чинари и философия (часть 1-я) // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4. М., 2007.

Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту, 1971.

«…Сборище друзей, оставленных судьбою». А.Введенский, Л.Липавский, Я.Друскин, Д.Хармс, Н.Олейников: “чинари” в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М., 2000. Т. 1.

Чебанов С. Активное непонимание в диалоге как источник творчества // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Мат. конф. М.-Калуга, 2008.

Чухров К. Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.

И.А.Табункина (Пикулева) (Пермь)

СТИХОТВОРНЫЙ КОММЕНТАРИЙ К РИСУНКУ В ТВОРЧЕСТВЕ ОБРИ БЕРДСЛИ

Взаимодействие поэзии и живописи проявляется в «*иллюстрациях* литературных произведений», в «*стихотворениях* поэтов *о картинах живописцев*, в *стихотворных цитатах* к произведениям живописи, живописных полотнах на литературные сюжеты» и т.д. [Выд. автором: Соколова 1999: 51][1]. Иллюстрации создателя стиля модерн в графике Обри Бердсли (1872–1898) к собственным литературным произведениям («Под холмом, или История Венеры и Тангейзера», «Застольная болтовня», баллады и философская лирика) и произведениям мировой литературы (Аристофан «Лисистрата», А.Поуп «Похищение локона» и др.) воспринимаются как дополняющие и развивающие литературный текст. Иная плоскость взаимодействия словесного и визуального искусств – это комментарии автора к собственным *рисункам*, созданные в форме *лимерика* (жанр, который привлекал Бердсли на протяжении всей короткой творческой жизни в 1893–1897 гг.).

Когда говорят о лимерике, обычно подразумевают под этим особую форму английской поэзии – строфу из пяти строк, рифмующихся по схеме *aabba*. Как правило, в первой, второй и третьей строках используется трехстопный анапест, в третьей и четвертой – двустопный [Юрченко 2001: 447]. Лимерик характеризуется «гиперструктурированностью»: его содержание «формализовано», т.е. каждая срока имеет «определенную повествовательную функцию», рифмовка является жанрообразующей – рифма «используется в качестве одного из сильных

© И.А.Табункина (Пикулева), 2009

упорядочивающих форму средств» [Соболева 2008: 10–11].

Лимерик (limerick), как и нонсенс (nonsense verse) Г.Шоу относит к так называемым легким стихам (light verse), призванным развлекать, забавлять читателя и доставлять ему удовольствие. Если в понятии «nonsense verse» закреплено юмористическое, причудливое содержание, то лимерик может быть непристойным («naughty») [Shaw 1972: 160]. В ряде словарей лимерик называется *видом* нонсенса [The New Century Dictionary of the English Language 1956: 957; The Oxford Dictionary of English Etymology 1978: 528; Webster 1988: 784]. Н.В.Соболевой нонсенс определяется как «сверхжанровое единство», которое «влияет на входящие в него жанры и видоизменяет их»: «Под влиянием сущностных черт нонсенса формируется жанр лимерика со строго фиксированной формой и содержанием» [Соболева 2008: 8, 6].

Истоками лимерика называют ранние английские баллады и лирику, а первым образцом жанра – стихотворение XIII в., напоминающее лимерик по форме и содержанию [Соболева 2008: 8]. Известны также вышедшие в Лондоне в начале XIX в. сборники – «two little picture books» – «История шестнадцати удивительных старушек» / «Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen» (1820) и «Случаи из жизни и приключения пятнадцати джентльменов» / «The History of Sixteen Wonderful Old Women» (1821), созданные в форме лимериков (limerick form) [Avery 1993: 291–292].

Вместе с тем название «лимерик» закрепляется в словарях только в 1896 г. К лимерику обращались А.Теннисон, А.Ч.Суинберн, Р.Киплинг, Р.Л.Стивенсон, М.Твен [Юрченко 2001: 447].

Основоположниками литературного лимерика называют Льюиса Кэрролла и Эдварда Лира [Соболева 2008: 3]. Их ставят в один ряд, однако, подходы к нонсенсу у авторов различны [Avery 1993: 294]. Расцвет жанра лимерика связывают с Э.Лиром, чьи произведения обладали чертами нонсенса (*nonsensical limerick*), а его самого называли «отцом английского ‘Нонсенса’». Созданные в 1832–1836 гг. для развлечения детей и иллюстрированные карандашными рисунками *абсурдные лимерики* были собраны в первой книге лимериков Лира «Книга нонсенса» / «The Book of Nonsense» (изд. 1846) [Lear 1994: 5; см. также: Noakes 1979: 62–79].

Э.Лир создавал рисунки к лимерикам одновременно (или после) их написания. Бердсли, наоборот, писал стихотворения как комментарий к графическим листам. Первое стихотворение такого рода – «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating *Le Morte d'Arthur*»:

There was a young man with a salary,
Who had to do drawings for Malory;
When they asked him for more,
He replied: «Why? Sure
You've enough as it is for a gallery»[2].

Бердсли, как и Э.Лир, начинает свое стихотворение с фразы «There was…» и называет героя «young man». Э.Лир часто конкретизировал своих героев (Old Man, Old Lady, Young Lady, Young Person), упоминая местность, из которой они родом (Parma, Wales, Russia, Spain, Ryde и т.д.), или указывая на предмет, над которым забавляется автор (nose, flute, bonnet, hill). У Бердсли конкретизация социальная – «with a salary» («с жалованьем»).

Стихотворение написано по поводу большого объема работы по иллюстрированию «Смерти Артура» Мэлори. Осенью 1892 г. молодой график получает свой первый крупный заказ – серию иллюстраций к средневековому произведению. Он уходит с работы в страховом обществе и бросает учебу в Вестминстерской вечерней школе рисования при Лондонском университете в классе профессора Брауна [Бердслей 2002: 176]. Однажды в 1893 г., когда Бердсли был еще в кровати, а Дж.М.Дент досаждал своему молодому протеже серией срочных рисунков, с его уст срываются слова, записанные в строфу [In Black and White 1998: 201].

Лимерик «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating *Le Morte d'Arthur*» не столько поясняет сами иллюстрации к Мэлори, сколько комментирует *жизненную ситуацию*, в которую попал автор, будучи их иллюстратором. В стихотворении акцентировано внимание на взаимоотношениях художника и заказчика. В анализируемом лимерике Бердсли, как и Лир, применяет дактилические и мужские клаузулы. Однако если Лир в коротких строках использует и мужские и женские клаузулы [Соболева 2008: 11], то Бердсли (и это будет видно в последующих рассматриваемых лимериках) – только мужские.

Первые три строки пятистишия вводят в «описываемые обстоятельства» [Томашевский 2002: 242], сближая его с эпиграммой: молодой человек, служащий в конторе и получающий там хорошее жалованье, должен сделать рисунки для некоего заказчика, при этом, вскоре его просят сделать их гораздо больше, чем оговаривалось вначале. Две последние строки стихотворения выступают как эпиграмматическая «острота», «пуант» [Гаспаров 1987: 511], подчеркнутые вопросительным предложением и прямой речью. Жанр эпиграммы, процветавший в XVIII в. и начале XIX в., в конце XIX столетия не был забыт, о чем свидетельствуют, например, слова О.Уайльда в «De Profundis»: «…Все философские системы я умел воплотить в одной фразе и все сущее в эпиграмме» [Уайльд 1993, 2: 420].

Стихотворения «Verse inscribed on a proof of the unexpurgated version of the Salome illustration *Enter Herodias*» (1894) и «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» (1896), обозначенные исследователями как *lines on pictures*, в большей степени соответствуют *комментарию* к рисунку, чем первый, названный просто *verses* [In Black and White 1998: 135, 197]. Вместе с тем схема рифмовки *aabba*, мужские и женские клаузулы, длина строк соответствуют жанру лимерика:

Because one figure was undressed
This little drawing was suppressed.
It was unkind –
But never mind –
Perhaps it was all for the best.

Как и в первом примере, слово «drawing» находится здесь в середине второй строки, определяя тему. Если в «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating *Le Morte d'Arthur*» автор прямо называет листы, о которых идет речь («drawings for Malory»), то в «Verse inscribed on a proof of the unexpurgated version of the Salome illustration *Enter Herodias*» упоминает лишь о некоем «маленьком рисунке» («little drawing»), которым оказался первый вариант листа «Выход Иродиады». Умолчание его названия делает еще очевиднее предмет разговора.

Лимерик комментирует не столько этот рисунок «Выход Иродиады» / «Enter Herodias», сделанный к пьесе Уайльда «Саломея», сколько его судьбу, культурную ситуацию 1890-х гг. и авторский жизненный опыт. Последняя строка стихотворения содержит неожиданный вывод и акцентирует внимание на игре, которую ведет Бердсли в предыдущих строках: «It was unkind – / But never mind –…». Кажется, что он соглашается с цензорами, запретившими рисунок с обнаженной фигурой. Однако на рисунке накидка Иродиады, которую приподнимает скрюченными пальцами уродливая фигура, украшенная розочками (возможно, евнух), содержит больше намеков, чем обнаженные мужские гениталии. Ирония содержится также в характеристике «запрещенного» («suppressed») «маленького» рисунка («little drawing»).

Игра Бердсли с условностями времени, в котором он творил, усилена в лимерике «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» [Benkovitz 1981: 169], выступающем как комментарий к рисунку «Saint Rose of Lima» («Святая Роза из Лимы»). Тема листа – вознесение. Однако оно изображено у Бердсли как сказочный полет героини с прекрасным принцем, как чудесный сон (на это указывают закрытые глаза, распущенные волосы и платье Розы в виде ночной рубашки). Сам художник находил в нем «шарм» («a sort of charm»), который не встречается ни в каких других его рисунках [The Letters… 1970: 123].

В романе «Под Холмом» Бердсли подробно рассказывает легенду о Св.Розе и ее вознесении, а ее образ подан в обрамлении интимно-личных подробностей туалета Шевалье Тангейзера [Beardsley 1996: 106–107]. Стихотворный комментарий к рисунку еще более откровенен:

There was a young lady of Lima
Whose life was as fast as a steamer.
She played dirty tricks
With a large crucifix
Till the spunk trickled right down her femur.

Бердсли использует здесь традиционные для лимерика начало («There was…»), называет героя, точнее – героиню («young lady»), и указывает местность, связанную с ней (Lima). Но уже во второй строке жизнь Розы из Лимы сравнивается с паровой машиной («as fast as a steamer»). В этом лимерике Бердсли прослеживается традиция Лира, который «невинно» использовал слова с сексуальным подтекстом, создавая «лакуны значений»: «взрослый пытается соединить несоединимые значения известных ему слов, тогда как ребенку нравится нонсенс лишь из-за его музыкальности и непонятности» [Соболева 2008: 12]. В трех следующих строках лимерика Бердсли изящная музыкальность и благозвучность стиха, созданные аллитерацией и повтором, контрастируют с непристойностью и даже кощунством содержания. При этом сам автор называет свой поэтический опус «непорочным» («chaste thing») [The Letters… 1970: 236].

Приватное и бытовое назначение лимерика подчеркивает тот факт, что Бердсли помещает его в письме к Л.Смитерсу (от 31 декабря 1896 г.), где парадоксально сочетаются разговор о визите врача, благодарность за присланную газету «Daily Mail», впечатления о прочитанном, финансовые вопросы. При этом Бердсли объясняет, что написал его по просьбе некоей леди, которая попросила выслать копию *стихов* к одному из его рисунков («a copy of verses upon any of my pictures») [The Letters… 1970: 236].

Созданием *лимериков* («limericks»), как называет их сам Бердсли, он пытается *развлечь* («amuse myself») себя, пребывая во время болезни в наводящем скуку отеле («abysmal dullness»). В письме к Л.Смитерсу от 1 мая 1896 г. художник пишет о своих «неприятностях» («my troubles»):

There once was a young invalid
Whose lung would do nothing but bleed
[The Letters… 1970: 128].

В этих двух рифмованных строчках, напоминающих незаконченный лимерик, автор пытается шутить над самим собой, своей молодостью и приближающейся смертью. По-видимому, Л.Смитерс пытался их закончить, потому что в следующем письме от 2 мая (почтовый штемпель от 3 мая) Бердсли иронически замечает, что продолжение лимерика великолепно и соответствует возвышенным строкам двустишия[3].

В декабре 1897 г. во время подготовки проспекта и иллюстраций к пьесе Б.Джонсона «Вольпоне» Бердсли в письме к Л.Смитерсу размышляет о важнейшей составляющей стиховой формы лимерика – о рифме. Он пытается рифмовать «Volpone» и «Mentone», а также приходит к выводу, что слову «stony» следует быть последним («the last line») в лимерике [The Letters… 1970: 408]. Через несколько дней Бердсли иронично заявляет издателю о том, что когда некий лимерик будет опубликован Смитерсом в томе избранных стихотворений, то график не будет выступать с требованием рифмовки[4].

Последовательно рассматривая лимерики, можно отметить, что из них исчезает конкретный адресат, персонифицированный в «they» в лимерике «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating *Le Morte d'Arthur*». В стихотворении «Verse inscribed on a proof of the unexpurgated version of the Salome illustration *Enter Herodias*» автор отстраняется от общества, его претензий, используя пассивный залог («was suppressed») и, тем самым, акцентируя внимание на судьбе своего рисунка. В лимерике «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» автор играет с легендой: сначала создает рисунок к ней, затем эпатажный комментарий и к рисунку, и к тексту. Две строчки незаконченного пятистишия

окончательно обращают автора к самому себе, вводят биографический материал в его творчество и конкретную ситуацию, связанную с личной жизнью.

Очевидно, что лимерики Лира предназначались не только для взрослого населения Англии, но и для детей. Более того «нонсенс Э.Лира адресован в первую очередь детям, а не взрослым» [Соболева 2008: 12]. Бердсли создавал лимерики, ориентируясь, скорее всего, на взрослого читателя, знакомого с произведениями Мэлори, Уайльда, а также самого графика. Он эпатировал и подчеркивал так называемую «испорченность» автора и читателя. С точки зрения стиховой формы, Бердсли очевидно опирался на Лира, вместе с тем, заметно отступал от него, привнося социальное содержание, жизненную конкретику и акцентируя внимание на проблеме взаимодействия словесного комментария и рисунка.

Словесные комментарии к рисункам, выполненные Бердсли в форме лимериков, подчеркивают авторскую самоиронию и игру с условностями викторианской эпохи. Написанные «по случаю» и не предназначенные для широкой аудитории, эти стихотворения, в сущности, совершенно свободны от рисунков, послуживших толчком к их написанию.

---

[1] См. также нашу статью: Табункина (Пикулева) И.А. Художник как литератор и иллюстратор своих произведений в английской культуре XIX века: традиции и новаторство // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: межвуз.сб.науч.тр. / Перм.ун-т. Пермь, 2005. С.17–25.

[2] «Occasioned by the magnitude of the task of illustrating the *Morte Darthur*», «Verse inscribed on a proof of the unexpurgated version of the Salome illustration *Enter Herodias*», «To accompany a print of the drawing of *Saint Rose of Lima*» цитируются нами по английскому изданию: In Black and White. The Literary remains of Aubrey Beardsley. London: Cypher, MIIM, 1998. P.197, 135, 136.

[3] «Your continuation of the limerick is superb and quite in the spirit of the first sublime couplet» [The Letters… 1970: 129].

[4] «The limerick is inspired, and when you publish it in your volume of collected verse I will *not* write to the papers to claim the rhymes» [The Letters… 1970: 411].

Список литературы

Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л.Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001.

Бердслей О. Шедевры графики / сост. И.Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002.

Гаспаров М.Л. Эпиграмма // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. М.: Сов.энциклопедия, 1987. С.511.

Соболева Н.В. Английская поэзия: проблемы поэтики и перевода (на примере творчества Э.Лира): автореф. дис. … канд.филол.наук. Екатеринбург, 2008.

Соколова Н.И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // ANGLISTICA. М., 1999. Вып. VII / отв.ред. вып. Е.Н.Черноземова. С. 51–64.

Томашевский Б.В. Теория литературы. М.: Аспект Пресс, 2002.

Уайльд О. Избр. произв: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т.2.

Юрченко Т.Г. Лимерик // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 447–448.

Avery G. Fantasy and Nonsense // The Victorians / ed. by A.Pollard. L.: Penguin Books, 1993. P.287–306.

Beardsley A. Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P.65–123.

Benkovitz M.J. Aubrey Beardsley. An Accaunt of His Life. N.Y.: S.P.Putnam's sons, 1981.

In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including «Under the Hill», «The Ballad of a Barber», «The Free Musicians», «Table Talk» and Other Writings in Prose and Verse / ed.by S.Calloway and D.Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. http://www.cypherpress.com.

Noakes V. Edward Lear. The Life of a Wanderer. Glasgow: Fontana / Collins, 1979.

Shaw H. Concise. Dictionary of Literary Term. NY.: VcGraw-Hill, inc, 1972.

The Letters of Aubrey Beardsley / ed. by H.Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970.

The Oxford Dictionary of English Etymology / ed. By C.T.Onion. Oxford: At the Clarendon press, 1978.

The New Century Dictionary of the English Language / ed. By H.G.Emery and K.G.Brewster. Vol. 1. NY.: Appleton-century-crafts, inc., 1956.

Webster N. Webster's New World Dictionary of American English / ed.V.Neufeldt, B.Guralnik. NY.: Webster's New World, 1988.

Н.С.Бочкарева (Пермь)

О.БЕРДСЛИ И В.КАМЕНСКИЙ: НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В стихотворении В.Каменского «Эмигрант качается изысканно» из сборника «Звучаль веснеянки» (1918) [Каменский 1990: 27–28] образ *бердслейской виньетки* становится *символом Британии*, которая притягивает поэта и отталкивает одновременно. Сначала это *брюнетка с шотландских островов* со своим *терьером*:

Из Англии по Атлантическому Океану
На корабле плыву домой…
Вся – как бердслейская виньетка –
Не знаю молодо иль старо –
На палубе сидит брюнетка
С шотландских островов.
Гуд дэй, и поднимаю шляпу
Небрежно кэпстоном дымя –
У ног ее терьерик лижет лапу
Своей уютностью томя.
Брюнетка что-то говорит
И хочется мне петь…

Затем упоминаются известные англичане – писатель *Оскар Уайльд* и ученый *Чарльз Дарвин*:

© Н.С.Бочкарева, 2009

Какое дело мне до всех –
Уайльд иль Дарвин Чарльз.
И лень подумать – в чем успех.
Насвистываю вальс.

В финале стихотворения образ *ночи*, которая *на фонари чулки свои надела*, в английском контексте воспринимается как аллюзия к эротическим рисункам Обри Бердсли:

Брюнетка снова говорит.
Гуд бай. Мне надоело.
Скорей бы ночь на фонари
Чулки свои надела.

При этом переосмысленный образ *фонарь/чулки/ночь*, вероятно, заимствован у Маяковского («Из улицы в улицу», 1913) [Маяковский 1955: 38–39]:

Лысый фонарь
Сладострастно снимает
С улицы
Черный чулок.

Изысканная Британия у Каменского противопоставляется русскому футуризму и французскому примитиву:

В России тягостный царизм
Скатился в адский люк –
Теперь царит там футуризм
Каменский и Бурлюк.
<…>
Мои культурные пути
Полны чудес наитий.
Я гордо славлю примитив –
Гогена на Таити.

Стихотворение «Эмигрант качается изысканно» посвящено Константину Бальмонту, потому что европейская изысканность ассоциировалась у В.Каменского с русскими символистами. Кроме того, именно Бальмонт в 1908 г. перевел «Саломею» Оскара Уайльда, которую в 1896 г. иллюстрировал Обри Бердсли.

При всей мировоззренческой противопоставленности английского эстета Обри Бердсли и русского футуриста Василия Каменского их объединяет *графическое видение музыкальности слова* и *художественный синтез* как основа творческой деятельности.

Бердсли работал над романом «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера», почти ежедневно посещая танцевальные концерты, во время которых на листах превосходной разлинованной бумаги он писал карандашом несколько линий [Symons 1925: 15]. По словам Н.Евреинова, «именно врожденная и развитая музыкальность Бердслея, музыкальность, не покидавшая его даже в моменты интенсивных пластических видений» определила выбор графики, а не живописи, где «нередко совершенно исчезает возможность наслаждаться мелодическим языком линий и наоборот – при графическом методе, то есть там, где линия сохраняет свою самостоятельную функцию, она говорит так, как в музыке непрерывность движущихся тонов. За рисовальным столом Бердслей продолжает давать концерты, которыми еще с раннего детства привык восторгать ценителей, сидя за роялью» [Евреинов 2001: 27]. У Каменского стихи рождались как песни. По словам современников, он превосходно исполнял их сам, поэтому на бумаге стремился «выявить визуально внутреннюю ритмику и звуковое построение стиха» [Поляков 2008: 191]. Сам поэт объяснял: «Подчеркнутость выделенных слов, введенье в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (*читаешь, как по нотам*, с экспрессией обозначенного удара). Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать *графическую картину слова*» (выделено мной. – *Н.Б.*) [Каменский 1990: 485].

Таким образом, Бердсли отчасти предвосхитил теорию и практику синтетической поэтики рубежа XIX–XX вв., когда «одновременно с установкой на звуковую форму слова» повысилась «роль графико-моторных элементов поэтического языка» [Харджиев 1997: 54][1]. Но если у Бердсли иллюстрации и текст дополняют друг друга, то у Каменского буквы и цифры (визуальные знаки) *накладываются* на слова (вербальные значения), *«замещают»* их. Достаточно сравнить, например, листы О.Бердсли к «Саломее» и «железобетонные поэмы» В.Каменского. Не случайно последние нуждаются в интерпретации смысла, расшифровке их особого визуального языка [см. Шемшурин 1991: 13–15; Кайт 2006: 31-38].

Неоднозначны и предположения ученых относительно выбора обоев для сборников «Садок судей» (1910), «Нагой среди одетых» (1913), «Танго с коровами» (1914) [Молок 1991: 7–8]. Сам Каменский в автобиографии «Путь энтузиаста» заявляет по поводу «Садка судей»: «…напечатать книгу на обратной стороне комнатных дешевых обоев, – это в знак протеста против роскошных буржуазных изданий» [Каменский 1990: 443]. Однако идея *обоев* могла появиться прямо или косвенно под впечатлением от деятельности Уильяма Морриса, широко известной в России. Сам Моррис и другие художники создавали рисунки для обоев, стремясь эстетизировать повседневную жизнь, соединить жизнь с искусством. В библиотеке в Speke Hall копия портрета Наполеона кисти А.Гро помещена на фоне одного из самых ранних рисунков для обоев У.Морриса под названием *Pomegranate* [William Morris 1996: 8–9]. Страницы современных книг о Моррисе часто обрамляются его рисунками для обоев, каждый из которых имеет свое название [Poulson 2002]. Не повлияла ли на сборник «Танго с коровами» поездка Каменского-авиатора в Лондон, где он был на приеме в доме лорда Чемберлена, а английские аристократы на выставке воздухоплавания разглядывали аэропланы, «как коровы пианино» [Каменский 1990: 455–458]? Даже латиноамериканский танец танго считался в России «родным» для Англии [Молок 1991: 4]. По поводу оформления сборника «Танго с коровами» Ю.Я.Герчук полагает, что «вульгарный материал из отчаянно-резких, мещанских обоев обернулся в книге неожиданной изысканностью, обогатил ее сочным цветом», но «без намерения специально украсить книгу орнаментом» [цит. по: Молок 1991: 7–8]. Примечательно, что исследователи обратили внима-

ние на сходство оборота тонких обоев с холстом и их *желтый* цвет. Еще до скандальной *желтой* кофты Маяковского был широко известен за пределами Англии скандал с арестом Оскара Уайльда, при котором находилась *желтая* книжка, ставшая причиной закрытия журнала *Yellow Book*, в котором работал Обри Бердсли.

Особую роль в экспериментах с пространственной организацией текста сыграло искусство плаката, которому Бердсли посвятил специальную работу «Искусство рекламного щита» (*The Art of Hoarding*, 1894)[2]. Я.Флетчер оценивает это эссе как самое значительное из ранее созданного Бердсли (*the most significant of his early pieces*) [Fletcher 1987: 143]. Для «изысканного эстета» Бердсли неожиданна уже сама тема массового искусства и городской рекламы, демократизм и авангардизм в подходе к художественному творчеству, сближающие его эссе с манифестами футуристов, которые появятся через двадцать лет. К последним относится «Декрет о заборной литературе – о росписи улиц – о балконах с музыкой – о карнавалах Искусств», вошедший в сборник В.Каменского «Звучаль веснеянки» [Каменский 1990: 148–149]. Несомненное сходство двух текстов рельефно оттеняет различия. В то время как Бердсли противопоставляет плакатистов – живописцам, Каменский, обращаясь к современным «поэтам-художникам-музыкантам», восклицает:

Вчера учили нас Толстые да Канты
Сегодня – звенит Своя Голова.

Если первый выступает против старых форм, то второй – вообще против авторитетов.

Бердсли сравнивает рекламную афишу со старинной фреской над входом в итальянскую церковь. Каменский уподобляет расписывание заборов созданию соборов:

Давайте все пустые заборы –
Крыши – фасады – тротуары –
Распишем во славу Вольности
Как мировые соборы
Творились под гениальные удары
Чудес от Искусства – Молодости.

Уличная реклама выполняет функцию художественной организации городской среды. В этом выражается идея стиля модерн, который стремился соединить красоту и пользу. Бердсли надеется, что свинцовое небо Лондона вскоре засверкает арабесками рекламы. Красота «возьмет город в осаду», и телеграфные провода перестанут быть единственной радостью, удовлетворяющей эстетические чувства граждан [In Black and White 1998: 117–120]. Каменский выдвигает еще более глобальную цель – *жизнеустроение*:

Требуется устроить жизнь
Раздольницу.
Солнцевейную –ветрокудрую
Чтобы на песню походила
На Творческую Вольницу
На песню артельную мудрую.

Выступая за новую форму искусства, за цели, которые в XIX в. «никак не считали высокими» [Сарабьянов 2001: 21], Бердсли сам рисовал театральные афиши [Raby 1998: 53]. К искусству театра он непосредственно обращается в «Проспекте для *Вольпоне*» (1897, опубл. 1898), посвященном пьесе Бена Джонсона (1573–1637). Но уже в первом эссе английский художник приветствует театральные элементы рекламы, в частности, *sandwich man*. Каменский, начав свою творческую карьеру театральным актером, по сути, никогда не порывал с театром как синтетической формой искусства. В анализируемом «Декрете…» он объединяет поэтов, живописцев, музыкантов и обращается к зрелищно-площадной форме народного искусства – карнавалу:

Предлагаю всем круто и смело
Устраивать Карнавалы и Шествия –
По Праздникам Отдыха –
Воспевая Революцию Духа
Вселенскую.

Идея «театрализации жизни» сближает Бердсли и Каменского через фигуру Николая Евреинова. В 1912 г. Евреинов написал очерк о Бердсли, а в 1917 г. Каменский опубликовал «монографию» о своем друге Евреинове.

Очерк о Бердсли начинается и заканчивается темой *скандала*, ставшей лейтмотивом образа английского графика у Евреинова: «…среди восхитительных скандалов, к которым тяготел художественный эксцентризм декаданса XIX века, наиболее ярким, наиболее удавшимся по своей смелости, красоте, неожиданности и законченности был, вне сомнения, скандал, связанный в истории рисунка с именем гениального Бердслея» [Евреинов 2001: 8]. В характеристике, которую дает Евреинов «школе Бердслея», можно легко увидеть сходство и отличие эстетического эксцентризма европейского декаданса от российского футуристического скандала, который как раз разворачивался во время написания очерка: «…это оправдание порока через красоту, это орнаментировка греха до его эстетической неузнаваемости, это превращение Чернобога в Белбога высшей магией искусства, это очарование откровенности, надевшей маску отвлечения не там, где следует, это вседетское довольство своим «я», каково бы оно ни было, это безумие храбрости, открывающей запретные двери, мало того, это демонстрация перед смешной в своем бахвальстве гвардией морали…» [Там же 2001: 24]. С присущей ему театральной проницательностью Евреинов отмечает причину успеха Бердсли: «…он отлично понимал, что убедительность артистического скандала стоит в прямой зависимости от технической завершенности жеста…» [Там же 2001: 25].

Каменский в своей ни разу с тех пор не переиздаваемой «монографии» о Евреинове неизбежно упоминает о Бердсли: «Две книги Н.Евреинова о гениальных художниках Бердслее и Ропсе, как два праздника, радостно расцветились в сердцах тех, кому дорого красивое и гордое слово о красивых и гордых делах. Неизменно живой и парадоксальный, Н.Н.Евреинов-критик и здесь остается верным себе, остроумно указывая в истории на целый ряд талантливых скандалов, по которым мы оцениваем события и запоминаем героев» [Каменский 1917: 73]. Каменский признается, что «все глубинное значение открытия жизни-театра», «весь смысл театрализа-

ции жизни и всю обаятельную красоту театральности» он и его товарищи поняли не потому, что их «убедили бесконечные в своей сложности теории театрального искусства, и поняли не мыслями, не рассуждениями, а как-то вдруг – стихийно, поняли именно тем самым *природным инстинктом преображения*, с сознанием которого сам Н.Евреинов вышел из детской ребенка…» [Каменский 1917: 94]. Как и в стихотворении «Эмигрант качается изысканно» примитив здесь противопоставляется интеллекту.

Обри Бердсли (1872–1898) был обречен на раннюю смерть, но сам себя считал и был признан при жизни талантливым художником. Василий Каменский (1884–1961) прожил долгую жизнь, был признан при жизни и сам себя считал талантливым поэтом-футуристом. Сегодня литературное творчество Бердсли и Каменского исследователями обычно рассматривается как *вторичное*, при этом подчеркиваются *автобиографизм* и установка на *эксперимент*. Романы «Под Холмом» Бердсли и «Землянка» Каменского рисуют *новую*, похожую на сказку, жизнь автобиографического героя, бежавшего от мира в лес, что справедливо вызывает у ученых ассоциации с Данте [Markov 1968: 30; Бочкарева, Пикулева 2006: 105–106]. Синтетический характер обоих произведений очевиден: Каменский, как Данте в «Новой жизни», вставлял в прозаический текст написанные ранее стихотворения [Абашев 2000: 159–160], а Бердсли предполагал вставить создаваемые поэтические опусы в так и не законченный роман.

И Бердсли, и Каменский интерпретируют в оригинальной манере образы песни и певца из фольклорной и рыцарской традиции. Автобиографические характеры *лютниста-миннезингера* Тангейзера и *гусляра-песнебойца* Степана Разина сближаются (и разделяются) через мотивы странствия и бунта (морального и политического). Оба героя как страстные натуры переживают конфликт между устремленностью к небу (Бог – религиозность) и притяжением к земле (женщина – сексуальность). Конфликт Тангейзера в одноименной опере Вагнера, легшей в основу романа Бердсли, связан с двумя женскими образами: *Венерой* (античность) и *Елизаветой* (христианство). Конфликт Стеньки Разина в романе Каменского тоже выражен через образы двух женщин: русской жены *Алены* и персидской княжны *Мейран.* Оба художника были очарованы Востоком: Бердсли – Японией, Каменский – Персией, при этом «в рисунках Бердслея знатоки узнают и узоры персидских ковров, и силуэты египетской стенописи, и очертания ассирийских рельефов» [Евреинов 2001: 32], а Каменский использует древнеегипетскую символику [Кацис 2000: 657–669].

В последнее время «все более утверждается мысль о том, что именно работа символизма по обновлению поэтического языка создала необходимые предпосылки для футуристических экспериментов» [Федотова 2003: 35–36]. Однако взаимоотношения литературного футуризма с английской культурой рубежа XIX–XX вв. рассматриваются редко. Предложенный нами сравнительно-типологический анализ литературного наследия Бердсли и Каменского может быть продолжен. Кроме того, по типу личности и одаренности могут быть сопоставлены Оскар Уайльд и Владимир Маяковский, которые эпатировали публику и расплатились за это собственной жизнью. Оба были прекрасными ораторами и актерами. Пародией на артистизм Уайльда стала комическая опера Гилберта Салливана, а Маяковский отчасти сыграл самого себя в фильме «Барышня и хулиган». Возможны и другие параллели.

---

[1] Н.И.Харджиев анализирует графические эксперименты французских поэтов от Малларме до Сандрара и Аполлинера, их влияние на русский авангард. Влиянию итальянского футуризма на будетлян посвящена недавняя выставка «Футуризм – радикальная революция» (Москва, 2008). Задача нашей работы – наметить пути исследования английских влияний и параллелей.

[2] Подробнее см. об этом в статье «Жанровый синтез в эссеистике Обри Бердсли (“Искусство рекламного щита” и “Проспект для *Вольпоне*”» [Бочкарева, Пикулева 2009: 61–71].

Список литературы

Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь: ПГУ, 2000.

Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Дантевская аллюзия в романе Обри Бердсли UNDER THE HILL // Литература Великобритании и Романский мир. Великий Новгород: НовГУ, 2006. С.105–106.

Бочкарева Н.С., Пикулева И.А. Жанровый синтез в эссеистике Обри Бердсли (“Искусство рекламного щита” и “Проспект для Вольпоне”) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. №1. С.61–71.

Евреинов Н. Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок. История Венеры и Тангейзера. Стихотворения. Письма. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. С.6-34.

Кайт Т. «Телефон-№2В-128» Василия Каменского и «dadadegie» Рауля Хаусманна/ Йоханнеса Баадера – два примера визуализированной поэзии в русском и немецком историческом поэтическом авангарде // В.В.Каменский в культурном пространстве XX века: Материалы междунар. научн.-практ. конф. Пермь, 2006. С.31-38.

Каменский В. Книга о Евреинове. Петроград: Изд-во «Совр. Иск-во Н.И.Бутковской», 1917.

Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснеянки. Путь энтузиаста / сост. и ст. М.Я.Полякова. М.: Книга, 1990.

Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: Языки русской культуры, 2000.

Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955. Т.1.

Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский В. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. М.: Изд-е Д.Д.Бурлюка, 1914. Факсимильное изд-е с прил. статей. М.: Книга, 1991. С.3–12.

Поляков В. Футуристическая книга // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения. М.: Красная площадь, 2008. С. 191–198.

Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001.

Федотова Н.Ф. В.В.Каменский: эволюция лирики: дисс. … канд.филол.н. Казань, 2003.

Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: в 2 т. / предисл. Р.В.Дуганова. М.: Архив русского авангарда, 1997. Т.1.

Шемшурин А. Железобетонная поэма (Стрелец. Сб.1. Петроград, 1915) // Каменский В. Танго с коровами. Железобетонные поэмы. Указ. изд. С.13–15.

Fletcher I. Aubrey Beardsley. Boston: Twayne Publishers, 1987.

In Black and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including «Under the Hill», «The Ballad of a Barber», «The Free Musicians», «Table Talk» and Other Writings in Prose and Verse / ed. by S.Calloway and D.Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. http://www.cypherpress.com.

Markov V. Russian Futurism: a History. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1968.

Poulson Ch. William Morris. L.:Eagle Edition, 2002.

Raby P. Aubrey Beardsley and the Nineties. L.: Great Eastern Wharf Parkgate Road, 1998.

Simons A. Introduction // The Arts of Aubrey Beardsley. N.Y.: The Modern Library, 1925.

William Morris: An Illustrated Life. Hampshire: Pitkin Pictorials, 1996.

Л.О.Федорова, А.Г.Разумовская (Псков)

МОТИВ СОЛНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ В.КАМЕНСКОГО И СИМВОЛИСТИКАЯ ТРАДИЦИЯ

Творчество Василия Каменского вызывает немалый интерес в современной науке. В литературе о поэте рассматриваются его судьба и личность, изучается мотив детства в его творчестве, установлена связь с народно-песенной традицией. Наследие Каменского изучается в работах В.Маркова, Н.Степанова, В.Абашева, Л.Смирновой, С.Константиновой[1].

Несмотря на то, что в целом природные образы у Каменского отмечаются как ведущие, мотив солнца в творчестве поэта пока еще не становился предметом серьезного научного осмысления, тем более в соотношении с творчеством поэтов-символистов. В данном выступлении предлагается анализ текстовых перекличек в творчестве поэта-футуриста Василия Каменского и поэтов-символистов Константина Бальмонта и Андрея Белого. Характеризуя стихотворное наследие Каменского, В.Абашев расценивает его как «показательный пример бессознательно травестийного использования тематических моделей и стилистики символизма. И это не только его индивидуальное качество. Травестия символистской эмоциональности и стилистики была одним из общих векторов стилевого развития стиховой периферии в 1910-е годы» [Абашев 2000: 154].

Исследователями уже было замечено, что мотив радости и беззаботности является ведущим в творчестве поэта. Его сопровождает состояние детской приподнятости, восторга перед жизнью. С этим ощущением связан мотив легкости и жизнерадостности, яркости и энергии, что ассоциируется с солнечностью:

Солнцедень в солнцедень.
Ярцедень в ярцедень.
Раздувайте паруса.
Голубейте молодые удалые голоса
[http//: slova.org.ru/kamenskiy/].

В стихотворении «Солнцедень-ярцедень» Каменский воспевает саму жизнь в ее красочности и динамичности. Оно звучит как своеобразная ода к радости: «Славьте жизнь/ Привольно вольную/ Голубиную приволь».

Тема солнца в творчестве Василия Каменского не является новаторской. Сам образ архетипичен, и на рубеже XIX и XX вв. он становится особенно востребованным. Свои солярные «мифы» создавали поэты-символисты Константин Бальмонт, Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов [Эпштейн 1990: 290].

Так, Константин Бальмонт в своем стихотворении «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» (1902), открывающем его знаменитую книгу «Будем как солнце», воспевает поэта-мечтателя, поклонника солнца. В стихотворении выражена восторженная любовь к миру с его «высями гор», «пышным цветом долин». Поэт-символист видит свое предназначение в вечном созерцании прекрасного. М.Н.Эпштейн заметил, что в произведениях Бальмонта «…воспевается огонь в свече и в пожаре, в искре и в комете, в светляке и в закате. Не явления природы, а ее изначальные и неизменные свойства вдохновляют Бальмонта» [Там же: 233].

В программном стихотворении «Будем как солнце!» поэт зовет не идти по проложенному пути, а находить свой, быть творцом своей жизни и источником света в этом мире: «Будем как солнце! Забудем о том / Кто нас ведет по пути золотому». Здесь он воспевает вечную юность и внутренний свет сердец: «Будем как солнце, оно молодое / В этом завет красоты» [Бальмонт 1983: 84]. По его убеждению, молодость сердца, молодость души – это важнейшие качества, без которых творчество немыслимо.

В.Абашев, анализируя стихотворение Каменского «Ч-знак мистический», помимо связи с поэзией Велимира Хлебникова отметил редуцированную цитату из бальмонтовских текстов [Абашев 2000: 152–153]. На наш взгляд, можно развить наблюдения исследования, обратив внимание на звуковые образы-переклички в творчестве Бальмонта и Каменского. Как мы полагаем, текст Бальмонта «Я – изысканность русской пленительной речи» стал претекстом стихотворения Каменского «Я» (1914):

Излучистая
Лучистая
Чистая
Истая
Стая
Тая
Я
[Каменский 1966].

Однако у Бальмонта лирический герой предстает изломанным, капризным, неуловимым, он весь в

© Л.О.Федорова, А.Г.Разумовская, 2009

изменениях, и это передается системой символических образов. У Каменского же сама графика стихотворения становится смысловой: стихотворение визуально напоминает солнечный луч, который озаряет все вокруг, подчеркивая чистоту и первозданность мира. Не случайно «острием» в стихотворении стало слово «Я»: человек – центр мира, в который он определил себя ***сам***. Для поэзии модернизма вообще характерна активная самопрезентация, что видно и на примере названных стихотворений. Но в данном случае важно, что поэт не мыслит себя вне природы. У Бальмонта: «Я – играющий гром…», «Я – прозрачный ручей…». У Каменского – тоже параллель со стихией света, но уже в виде «излучистых» солнечных лучей. Эти стихотворения построены на яркой звукописи.

Мы полагаем, что звуковое ощущение солнечных брызг в стихотворениях Каменского и Бальмонта сопоставимо со звукописью произведений Андрея Белого. Как известно, А.Белый развивал солярный «миф» в своей поэзии, являясь в этом смысле продолжателем традиции Бальмонта. А.Белый подчеркнуто символично назвал свою первую книгу «Золото в лазури», ориентируясь на Бальмонта, и посвятил ему стихотворение «Поэт» (1903): «Ты – «для всех и ничей»…/ Там, борясь с упадающим мраком, / Твоих песен ручей / Чуть сверкает серебряным знаком» [Бальмонт 1983: 102].

А.Белый передает ощущение поэзии Бальмонта как журчащего ручейка. Связь с поэзией Бальмонта ощутима и в строках другого стихотворения – «Голос» (1902): «Из золотых, из лучезарных ниток…/ Звучало мне:/ «И времена свиваются как свиток…/ «И все во сне»…». Как и у предшественника, здесь источником вдохновения являются «золотые лучи» – символ небесной стихии, помогающей преодолеть душевную вялость поэта:

Я шел домой согбенный и усталый,
Главу склонив.
Я различал далекий, запоздалый,
Родной призыв.
Звучало мне: «Развеется кручина
«В краю твоем»…
Я вдаль смотрел – тянулась паутина
На голубом…
[Белый 1996: 16]

В стихотворении «В весенние волны зари» (1902) звуковые повторения создают ощущение солнечных брызг:

И – первую легкую тень,
И – ласточек легкие визги,
Опять отрясает сирень
Лучистые, чистые брызги
[Там же: 14].

Как мы видели, подобные сочетания звуков и слов характерны и для стихотворения Каменского «Я». Мотив солнечности является организующим и в его знаменитой «железобетонной» поэме «Солнце» (1917), также построенной на принципе визуальности. Здесь наглядно реализуется призыв Бальмонта к поэту «быть как солнце», потому «лицо гения» графически напоминает «ядро» солнца с его центростремительными лучами.

В. Каменский. Железобетонная поэма «Солнце». 1917 г. Литография.

Как и Бальмонт, поэт – футурист видел идеал поэтической души в открытом, распахнутом человеческом сердце: «Растворяйте – распахните / Души алые сердца» Поэтому процесс творчества Каменский определял как «песнепьянство», подчеркнув тем самым его стихийность: «Я ПЕСНЕПЬЯНСТВУЮ», – заявлял он в стихотворении «Кто Я» (1916) И в уже цитированном стихотворении «Солнцедень-ярцедень» этот мотив присутствует: «Солнцедень в солнцедень/ Ярцедень в ярцедень/ В песнях пьяных без вина…».

Мотив поэтического вина имеет богатую традицию в поэзии символистов: Шарль Бодлер, Поль Верлен, Александр Блок активно использовали в своих произведениях этот поэтический образ, и потому метафора Каменского не нова. В контексте нашей работы важно подчеркнуть, что стихийный процесс творчества у некоторых символистов (К.Бальмонта, А.Белого) ассоциируется с солнечной стихией, и Каменский реализует в своих экспериментальных образах именно такое понимание творчества, потому создает новые словесные образы, порожденные солярным «мифом»: «Все мы стали песней. Знамя: / Утровые СОЛНЦАЧИ». Неологизм «солнцачи» подчеркивает родственную связь поэта с солнцем.

Таким образом, видно, что Василий Каменский в своем творчестве опирался на открытия поэтов-символистов, при этом оставаясь оригинальным. Он не только продолжил их творчество тематически, но и поэтологически, преображая их художественные образцы принципами футуризма. На примере мотива солнца видно новаторство средств художественной выразительности Каменского, для которого важным становится визуальный аспект, в результате чего меняется сама графическая форма стихотворения («Я») и даже поэмы («Солнце»).

Кроме того, первостепенным становится звучание поэтического текста, передающее избыток энергии, жизненную динамику, масштабность эмоций поэта. Так реализуется вера Каменского в равенство поэта самому мирозданию. Родственность его природной стихии подчеркнута словотворчеством.

---

[1]Абашев В. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности // Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С.138–201; Марков В. История русского футуризма / пер. с англ. В.Кучерявкин, Б.Останин, СПб., 2000; Степанов Н.

Василий Каменский // Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С.5–48; Константинова С. Русский поэтический авангард: XX век. ПГПУ, 2007. С.39–90; Смирнова Л. Русская литература конца XIX – начала XX в. М., 1993. С.269–272.

Список литературы

Абашев В. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности // Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

Бальмонт К. Избранное. М., Худож. лит., 1983.

Белый А. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.

Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.; Л.,1966.

Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной…» Природные образы в русской литературе. М., 1990.

С.Л.Константинова (Псков)

ОТ «СТЕНЬКИ РАЗИНА» К «СТЕПАНУ РАЗИНУ»: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ПРОЗЕ В.КАМЕНСКОГО

Известно, что роман Василия Каменского «Степан Разин», вышедший в 1928 г. с подзаголовком «привольный роман» [Каменский 1991: 25–142], является переработанной версией романа 1915 г. «Стенька Разин» [Каменский 1990]. С одной стороны, писатель создает своеобразную копию уже существующего текста (похоже, до сих пор «Степан Разин» так и продолжает восприниматься целым рядом современных исследователей – речь об этом пойдет ниже). С другой – обращают на себя внимание внешне формальные, но вместе с тем, как показывает дальнейшее сопоставление текстов, довольно существенные трансформации, произошедшие, как на структурном, так и на содержательном, уровнях. В данной работе мы укажем лишь основные направления («векторы») выявляемых в романе «Степан Разин» текстовых сдвигов.

Прежде всего, изменения коснулись заголовочно-финального комплекса романа. Во-первых, изменилось название: «Стенька Разин» стал «Степаном Разиным» – заголовок, где имя главного героя приобретает совершенно иную стилистическую окраску, трансформируясь из просторечного, фольклорного «Стенька» (именно в таком варианте оно появляется в одном из источников замысла романа – стилизованном под народную песню стихотворении Д.Садовникова «Из-за острова на стрежень…») в полное и вполне официальное – «Степан». При этом, как показывает анализ текстов, метаморфоза, произошедшая с именами, совсем не случайна. Тесно связанная с замыслом, в одном случае, – создать образ вольного гусляра и песенника, в другом – образ исторического деятеля, замена имен в заглавии выполняет функцию своеобразной перекодировки текста: роман о Стеньке и роман о Степане – два совершенно разных, со всех точек зрения, произведения.

© С.Л.Константинова, 2009

Удивительно, что подобного рода перекодировка до сих пор остается практически незамеченной исследователями. Так, в одном из наиболее репрезентативных изданий произведений Каменского, репринтно воспроизводящем целый ряд текстов, в том числе роман «Стенька Разин», в «Содержании» книги составителем указан роман, имеющий заголовок «Степан Разин» [Каменский 1990: 3].

Подобного рода путаница возникает и при чтении автореферата кандидатской диссертации И.А.Тортуновой «Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М.Шукшина (традиции и специфика освоения образа)»: «Работа над разинской темой началась для В.Каменского со стихотворения «Сарынь на кичку!», ставшего основой его романа, написанного в 1915 г., и поэмы, законченной уже в 1920 г.

В своем романе В.Каменский следовал пушкинской традиции подхода к Разину не как к исторической, а скорее, как к легендарной поэтической фигуре. *Создавая «привольный роман» (именно так В.Каменский определил жанр произведения)* (курсив мой. – *С.К.*), писатель все художественные средства подчинил одной задаче – изобразить эволюцию мыслей, чувств и ощущений главного героя. Этим можно объяснить и отступление от некоторых исторических фактов (вымысел о казни отца героя, нарушение исторической хронологии событий), и необычайно экспрессивный стиль повествования, обогащенный пословицами, присказками, прибаутками и песнями» [Тортунова 2008: 14].

Если сначала И.В.Тортунова говорит о написанном в 1915 г. «Стеньке Разине», то все остальное, правда, также с большими оговорками, относится к неназванному исследовательницей роману 1928 г. «Степан Разин» и лишь в некоторой степени может быть соотнесено с романом 1915 г.

Во-вторых, укажем на трансформацию подзаголовка. Прежде акцентирующий лишь жанровую принадлежность текста – «роман», подзаголовок «Степана Разина» – «привольный роман» – дает дополнительную установку на восприятие, непосредственно увязывая жанровую специфику произведения с устойчивым мифом о казачьей вольнице.

Заметим при этом, что жанровое определение, данное тексту 1915 г., Каменский считал принципиальным. Известно, что замысел «Стеньки Разина» возник еще в 1912 г. под воздействием размышлений Хлебникова об универсальном романе: «В 1909 г. Хлебников в письме Каменскому предложил новую модель прозы: «Я мечтаю о большом романе, которого прообраз «Купальщики» Савинова /…/. Отдельные главы написаны будут… живой, другие мерной (прозой)» [Поляков 1990: 584].

Любопытным кажется здесь тот факт, что «Купальщиками» Хлебников называет широко известное в то время полотно художника А.И.Савинова «Купание лошадей в Волге» (1908). Исследователь творчества художника В.Мейланд в одной из работ приводит выдержку из письма Савинова матери, где тот объясняет замысел своей картины: «...Задачу я беру исключительно трудную, где форма, цвет и движение полны случайной, мгновенной красотой,

едва уловимой, и требуют огромного опыта и солидных знаний. Волга ухает, когда в предвечернее знойно-томное время люди и животные бросаются в теплую воду, разбивают ее в сверкающие брызги, а воздух насыщают плеском, визгом и скрытнострастным томлением разгоряченного тела. Волга ухает, стонет и играет, когда пожарные становятся кентаврами, а купающиеся бабы – наядами с белым сверкающим телом... Возрождается Пан, оживают сирены и трепещет, рвется к жизни великий первоисточник всего сущего – неисчерпаемый в своей щедрости пол... Таково содержание моей конкурсной программы» [Мейланд 2004].

Здесь же ученый цитирует, в более полном виде, и упомянутое выше письмо Хлебникова Каменскому: «Я мечтаю о большом романе, которого прообраз “Купальщики” Савинова. Свобода от времени, от пространства, сосуществование волимого и волящего. Жизнь нашего времени, связанная в одно с порой Владимира Красное Солнышко (дочь Владимира, женатая на реке Дунай), которая мнится слагателям былин и их слушателям...» [Мейланд 2004].

Как видим, в качестве источника замысла универсального романа выступает визуальный образ, определяющий, с одной стороны, основополагающий для Каменского мотив свободы, вольного разгула; с другой – специфику текстовой структуры «Стеньки Разина», где фрагментарность и «разорванность» повествования становятся важнейшими жанровыми категориями текста, также стремящегося к запечатлению «случайной, мгновенной красоты».

Своеобразным посылом к замыслу романа Каменского могли стать не только литературные и живописные источники, но и один из первых российских игровых фильмов – «Понизовая вольница» (другое название – «Стенька Разин») (1908), представляющий собой экранизацию фрагмента пьесы («исторической былины») Василия Гончарова «Понизовая вольница». Фильм состоит из ряда сцен, которые иллюстрируют отдельные моменты этого сюжета. Все они сняты и смонтированы длинными кадрами и общими планами, а сюжет развивается только благодаря титрам, подробно сообщающим зрителю, как понимать следующий эпизод.

Подобного рода «кадровое» построение характерно и для «Стеньки Разина», основанного на чередовании лирических отступлений, стихотворных текстов и собственно сюжетных фрагментов. (Эта особенность уже была отмечена исследователями: «Роман состоит как бы из фрагментов, необычно построенных: в каждом отрывке «запев», затем описание фактов и непременно стихотворные вставки. При этом возникает напряжение между стихотворной и прозаической частями. Именно стихотворные вставки – стержень, на который наслоились повествовательные и прочие эпизоды. Недаром стихотворная часть романа позже превратилась в самостоятельную поэму» [Поляков 1990: 584]).

В романе «Степан Разин» Каменский оставляет лишь сюжетно значимые эпизоды и стихотворные тексты (песни), обусловливая их появление той или иной авторской ремаркой, например, в главе «А было так»: «Видно полегчало, *когда затянул Степан* (курсив мой. – *С.К.*):

Времячко настало дивное –
Дивные вершить дела.
Лейся песня переливная.
Закуси, конь, удила.
/…/

А до поры до времени вернулись осиротелые братья Разины домой, на Дон, на ожиданье» [Каменский 1991: 30]. В «Стеньке Разине» введение стихотворных текстов в прозаический текст практически никогда ничем не предупреждается, отсутствует здесь и приведенная выше финальная фраза, выполняющая в «Степане Разине» функцию повествовательной связки, необходимость которой продиктована спецификой жанра исторического романа.

В-третьих, из переработанного текста романа Каменский убирает предпосланное к роману «Стенька Разин» посвящение:

ВЕЛИКОМУ НАРОДУ
РУССКОМУ –
МАТЁРЫЙ СЫН [Каменский 1990: 3].

В книге 1915 г. оно появляется дважды. Первый раз – на обложке. Причем специфическое расположение посвящения именно здесь и именно таким образом – текст смещен вправо и набран курсивом – позволяет прочесть его двояко: и как посвящение, и как продолжение собственно заголовка: «Стенька Разин. Великому народу русскому – матёрый сын. Роман». Второй раз – по центру отдельной страницы, где выполняет функцию собственно посвящения и акцентирует не только обращенность к народной теме, но и принципиальный для Каменского-футуриста пафос индивидуального, авторского «Я» (явно неуместный в контексте новой установки на эпичность и объективно обусловленную историчность).

Кроме того, в-четвертых, стоит обратить внимание и на украшавшие текст первого издания рисунки Аристарха Лентулова, Давида Бурлюка, Владимира Бурлюка, Георгия Золотухина, Николая Гущина, Николая Кульбина, Василия Каменского. Рисунок Аристарха Лентулова, изображающий плывущую ладью со стоящим в ней героем, предваряет собственно текст романа. Один из рисунков самого Каменского завершает его [Каменский 1990: 194].

Этот, финальный, рисунок заслуживает особого внимания, поскольку выполнен в характерной для поэтов-футуристов технике – на грани между словом и изображением, между текстом словесным и текстом изобразительным. На рисунке, представляющем собой круг, изображены два человека: один лежащий, другой – склонившийся над ним. Здесь же, в незаполненном пространстве вокруг фигур, вписаны слова: «любил молодость + поэт умер нечаянно» (слово «любил», вписанное в окружность, перевернуто). Справа, в небольшом «окошке», образующемся переплетением фигур, – две буквы: «В.К.».

Явно не ограничивающийся лишь собственно иллюстративной по отношению к тексту романа функцией, рисунок, скорее всего, призван рассматриваться как конструктивный элемент текста, вно-

сящий дополнительные, внетекстовые ассоциации, усиливающие заданную в романе трактовку образа главного героя. Слово о поэте («поэт умер нечаянно») совсем не случайно. Поэт Стенька Разин (поэтичность его натуры особо акцентируется в первом варианте текста) – давно вынашиваемый прообраз поэта Василия Каменского («В.К.»). (Примечательны его слова о том, как писался роман: «*Поэт* (курсив мой. – *С.К.*) задумал написать давно заветную книгу – роман Стенька Разин.

И чтобы раздольно вдохновиться по-истинному, по-весеннему, по-расцветному – Чтобы Волга от Жигулевских гор до Астрахани разливалась ярче по Душе Поэта и легкими, крыловейными носились бы ветровые мысли о Стеньке Разине – Поэт сел на пароход до Перми и уехал в Астрахань – работать в дороге, в движеньи, в разгуле» [Цит. по: Поляков 1990: 582]).

Стилистика романа «Степан Разин» снимает практически все намеки на поэтичность, песенность как доминантные черты характера главного героя. Обратимся лишь к одному примеру. Фрагмент «Стеньки», названный в «Степане» «Алена», заканчивается следующим образом: «Так рождалась *песня*. Так Алена стала женой *гусляра* Степана» (курсив мой. – *С.К.*) [Каменский 1990: 21]. Ср. в «Степане Разине»: «Так рождалась любовь на золотом берегу. Так Алена стала женой Степана» [Каменский 1991: 27].

Здесь же отметим и тот факт, что финальные строки «Стеньки Разина», не вошедшие в роман «Степан Разин», также акцентировали мотивы, не столь актуальные для задуманного автором исторического романа, – мотивы песенности, детскости, прощания и прощения: «Детские глаза вытекли небом, детское сердце пролилось Волгой.

Песни остались.

Прощай, Степан. Прощай.

И прости» [Каменский 1990: 194].

В финале «Степана Разина» остались лишь предшествующие процитированным строки: «С величественной гордостью принял Степан мученскую смерть и в самую последнюю минуту, перед отрубом головы, он зорко взглянул на солнце: может быть, снова увидел и Волгу, и Жигулевские горы» [Каменский 1991: 142]. Стилистика финальных строк обусловлена стремлением создать утвердительный образ народного героя-мученика, принявшего смерть «за дело великое».

Принципиальные преобразования коснулись не только заголовочно-финального комплекса, но и всей композиции романа. Во-первых, заимствованные из романа 1915 г. фрагменты трансформируются в «Степане Разине» в главы и получают свои названия («Алена», «Жизнь звала», «А было так» и т.п.), а также дополняются новыми главами, нацеленными на воссоздание эффекта исторического правдоподобия («Вавила», «По дороге укатанной», «В думной царской палате», «И на утесе, на том…», «Предательство», «Бессмертие Степана»).

Во-вторых, расположение отдельных фрагментов «Стеньки Разина», фиксирующих собственно сюжетный, событийный ряд, также подвергается «перемонтированию». Например, глава «Симбирский путь», расположенная в первом варианте романа практически в финале – после описания похода в Персию (что соответствует исторической хронологии), в «Степане Разине» предшествует ему.

Как видим, перерабатывая текст романа – его заголовочно-финальный комплекс, композицию, стилистику, – Каменский расставляет принципиально иные смысловые акценты. Трансформируется не только образ главного героя – вольный парень, гусляр Стенька выступает, прежде всего, как народный герой, «казацкий сын» Степан Разин; но и сам пафос романа – индивидуальное и личное, тоска и разгул – уступают место общему и исторически обусловленному, категориям, заданным, скорее, временем, нежели собственной волей писателя.

Список литературы

Каменский В.В. Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением / сост. и ст. М.Я.Полякова. М., 1990.

Каменский В.В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Кафе поэтов / сост., вступ. ст. и коммент. А.Г.Никитина. М., 1991.

Мейланд В. Время и безвременье Александра Савинова // Наше наследие. Историко-культурный журнал. 2004. № 70. С. 124–135. URL: http://nasledie-rus.ru/podshivka/7014.php.

Поляков М.Я. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В.В. Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. М., 1990. С. 572–591.

Тортунова И.А. Степан Разин как национальный архетип в творчестве В.М.Шукшина (традиции и специфика освоения образа): автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2008.

И.Г.Ёжиков (Пермь)

В.КАМЕНСКИЙ: «МОИ КРЫЛЬЯ НА ВЗЛЕТЕ…» СТРАНИЦЫ ДНЕВНИКА ПОЭТА (1922)

В своих биографических и мемуарных книгах поэт Василий Каменский не выходил за рамки первых послереволюционных лет. Сведения о второй половине жизни и творчества поэта рассеяны во вступительных статьях к его сборникам, в немногочисленных воспоминаниях его друзей. Подробнее и более систематично об этом сказано в содержательной книге пермского журналиста С.М.Гинца "Василий Каменский". Но и она оставляет много белых пятен в биографии поэта.

В этом убедило меня знакомство с личными фондами В.В.Каменского, журналиста и редактора «Заккниги» Б.И.Корнеева и других современников поэта в Центральном государственном архиве литературы и искусства. В личном фонде В.В.Каменского мое внимание привлекли страницы из дневника, который поэт писал летом 1922 г.

Вспомним это время. Только что закончилась гражданская война. Страшный голод обрушился на Поволжье и Урал. Пермь выглядела опустошенной и безлюдной. В Пермь возвращается поэт Василий

© И.Г.Ёжиков, 2009

Каменский. И вот новая встреча с городом детства и юности. Одна из первых записей в дневнике:

"25 мая днем был уже в Перми.

Здравствуй, моя захолустная Родина, моя вдрызг обнищавшая старуха, моя разоренная гражданской бойней Прикамская Пермь…

Дай твои мудрые глаза, преисполненные безысходных страданий, дай я поцелую их, ибо я верный сын твой и до конца останусь благодарным и любящим тебя".

Несмотря на разруху и голод, Василий Каменский не теряет бодрости и полон творческих замыслов. Он едет в свою Каменку – деревенскую усадьбу недалеко от Сылвы, где ему так вольно дышится и славно пишется.

Двадцатые годы были для Каменского важными и, можно сказать, переломными в творческом отношении. В это время Каменский работал над пьесами "Пушкин и Дантес", "Смотр актерии", "Гений случая". Двадцатые годы – период наибольшего увлечения писателя работой для театра. Многие из его пьес были поставлены на сцене. Пьеса "Стенька Разин" была одной из первых революционных пьес и пользовалась шумным, хотя и кратковременным успехом. Поэт первым среди советских драматургов обратился к производственной теме, написав в 1920 г. "Паровозную обедню" – агитпьесу, которая с успехом шла в рабочих театрах Саратова, Баку и в других городах.

В дневнике нас особенно привлекают те страницы, где он размышляет о природе своего творчества, о литературном окружении и своих учителях.

В феврале этого же года в журнале, который так и назывался "Мой журнал – Василия Каменского" поэт назвал своих учителей жизни:

"По стихийности – Природа, по свободе – тюрьма 1905 г. По разливности – Кама… По размаху – Стенька Разин. По театрарии – К.С.Станиславский, Н.Н.Евреинов, В.Э.Мейерхольд… По романтизму – Пушкин"…

Работал поэт, как он любил говорить, в "сосновом" кабинете, на открытом воздухе. В горе, на которой стоял дом Каменского, раньше была шахта, в которой добывали медную руду. Со временем вытащенная из шахты земля образовала насыпь вроде цирковой арены.

В то лето работалось ему славно. Создавая пьесу "Пушкин и Дантес". он увлеченно изучает воспоминания о Пушкине его современников (Майкова, Полевого), книги Павлищева, Анненкова, Модзалевского, Щеголева.

"Мой Пушкин, – записал он в дневнике, – будет на 70 % биографическим и 30 % – в преломлении лучей советской современности".

Перелистаем несколько страниц дневника В.В.Каменского за 1922 г.

3 июня. Льет дождь. Будто осень… Жадно читаю о Пушкине. Биографы, не зевайте, бросьте глупую привычку писать биографии через сто лет после кончины поэта и при этом непременно перед самой своей собственной кончиной…

А когда дело касается Поэта или большого мастера искусства, чей каждый час так искренно дорог одинаково всем, тут получается черт знает что такое. Ни государство, ни тем более власть, ни имущие, никто и ничто не заботится о поэте, за исключением кой каких близких друзей всегда платонически настроенных.

Мало того, так в газетах какие-то перламутровые репортеры, с непременно пахнущими ногами при всяком случае стараются обо…ть признанного Поэта, чья слава, успех, ум, ненавистны кретинам – неудачникам.

Поэтому я строго делю критический отдел литературы на три разряда:

1) это критики (вроде Белинского), но их, увы, нет;

2) это крытики – от глагола крыть во что бы ни стало, но крыть;

3) это крутики или так называемые «одесские журналисты», ловкачи и мошенники – их дело крутить, т.е. напакостить, наврать, подсунуть гадость и исчезнуть.

17 июня. Утреннее развлечение на полчаса. Алеша на дверях погреба нарисовал углем Дантеса, а я с крыльца стрелял в него из пистолета и прямо в брюхо: трах – тарарах. Получай палач русского величайшего искусства Дантес, пес Дантес, сволочь бессмертная, душа светского общества, дамский кавалер. Сифилитик.

Наше дело живых – бороться с дантесами – палачами и настанет час, мы скоро вонзим свой нож мести в последнее сердце мещанства и миллионы раз будем поворачивать рукоятку, чтобы никогда больше не повторялась трагедия «Пушкин – Дантес». Но дантесы у нас есть к несчастью.

27 июня. Утро, как во Флоренции, когда я был там (только единственное это было утро, т.к. вечером выехал, осмотрев достаточно город), утро высокое, прозрачное и уносящее.

Звуки в такое утро кажутся преувеличенно громкими, звучальными, серебряными.

Даже птицы поют осторожно.

Где-то далеко за лесом по тракту нежно поскрипывает телега.

Где-то носится мычанье коров.

Блеют овцы.

Мухи жужжат.

Тишина непроницаемая.

Будто мир остановился и не дышит.

О чем я думаю?..

О своей безоблачной любви, похожей на это утро, о любви думаю я…

Изумительно это чувство, которое живет, цветет, наполняет, возвышает, мучает, зовет, обещает, низвергает, угнетает, очаровывает, сводит с ума.

Если бы можно было не любить?..

Ведь это так просто.

И вот невозможно, недостижимо, невероятно.

Жить без любви – значит жить без смысла, без цели, без тепла и света.

Нет, нет, надо любить, надо преисполнить себя любовью, надо верить в любовь, надо – главное – самому стремиться стать самой любовью.

В этом одном мыслится спасенье.

Да, я беспредельно счастлив, что я люблю, что я умею любить, несмотря на все свои страдания.

Я горд в своих глазах, что я не кривляюсь перед современностью, которая не признает любви, предпочитая довольствоваться практической стороной.

Кстати в наши дни нравственность находится как раз на соответствующей [ступени].

Зато эти люди "не признают" любви, они свободны от страдания, так как свободны от смысла жизни, от разума Человека (с большой буквы), от духовного обаяния, от обязательств перед дружбой.

Да, истинно-безгранично счастлив я, что люблю, что и в наши страшные дни умею любить еще глубже…

Ибо, что же иное, мне дало бы столько роскошных сил чувствовать себя таким победоносным в жизни, таким гигантом и таким сияющим юношей.

Любовь. Это любовь.

Сегодня и вечер, как во Флоренции, когда я уезжал.

Слышишь ли ты об этом, любимая?

20 июля. Без глотка воды, без крошки хлеба, без минуты отдыха в жаркий день с горы на гору, по логам, колодинам, чащовнику, всякой лесной чертовщине, с 8 утра до 6-ти вечера бродил с ружьем, чтобы проверить свою выносливость, свою выдержку…

Вообще люблю экзаменоваться. Недаром же, как известно, 2-го апреля этого года я держал всенародно (в Камерном театре) экзамен на гения, под председательством Н.И.Евреинова.

Народ голосовал за… Во имя светлой бессмертной памяти Евг(ения) Багр(атионовича) Вахтангова – тогда больного привожу целиком его письмо, переданное его сыном Сережей.

"Дорогой Василий Васильевич.

Приветствую вас.

Лежу немощный и потому не могу придти обнять вас.

Гениев-аристократов духа – принято определять по признаку самобытности.

Они или совсем не должны иметь предков, или иметь их очень мало.

Гений вбирает жизнь бессознательно и бессознательно же проявляет себя.

Ступенью ниже стоит талант… У него может быть много предков. Он, проявляя себя бессознательно, вбирает жизнь сознанием.

Я не знал и не знаю таких людей, как вы.

Таких, которые жили бы так, как живете вы, и делали бы то, что делаете вы.

Поэтому… Поэтому при баллотировке считайте и мой голос.

Я поднимаю руку.

Обнимаю вас.

Ваш Евг. Вахтангов".

Думал об А.Г.Коонен – давно она играла персиянку-княжну в моем "Стеньке Разине" – изумительная артистка.

Думал о Таирове А.Я., когда он, наконец, поставит меня, а А.Г.Коонен и Н.М. Церетелли сыграют. Когда это будет?

Еще думал об авиации, о Х.Н.Славороссове, думал, как я буду летать на аэроплане из Москвы на Каменку, и в каком месте буду приземляться, и что привезу с собой.

Думал об электронной теории,о высоком гонораре за свой товар, о нижегородской ярмарке, о Федьке Богородском – отчаянной голове, о суете греховной: юф кэм юлэйт сайминг лэдк, о Борисе Гусмане, – Борисе Григорьеве, – Борисе Корнееве, – Борисе Пастернаке. Думал, если б они все жили в Борисоглебске – я приехал бы к ним в гости с Борисовым и мы все бы закутили.

Думал о… еще о… и о…

Но разве хватит сил и средств, о чем думает человек за день.

И это далеко не все, т.к. я 5 часов работал над двумя разными вещами, – значит, думал много и о том, что пишу.

Неуловим и быстр олень.

А тайга лесных дней беспредельна.

24 июля. "Пушкин и Дантес" и "Гений случая" почти закончены. Впрочем, это "почти" может продолжаться еще долго, но может быстро быть готовым…

Я не умею долго возиться с отделкой, а работаю сразу наверняка, воображая себя не столь совершенным гением, сколько мастером с темпераментом.

Сделал с огнем и кончено. Ставь точку. Закуривай. Делай другое дело, еще более захватывающее.

А шлифовка, мелкая обработка, тонкие детали, кружева – это мне не подходит, нет.

И мои рукописные черновики – сплошные беловики, где нет помарок.

Мой разум достаточно дисциплинирован, а лень переписывать достаточно велика, чтобы работать точно, остро, глубоко и без осечки.

Бью в цель и никаких. Однако мой любимец Коля Евреинов ругается, что я многое жарю с плеча.

"Во-первых, не многое, а все; во-вторых – иначе не могу, ибо такая моя природа.

Да-с."

28 июля. … Пожалуй, по работе это лето – необычайное плодородие: сам – пять триллионов.

Или проще – пять книг. Три больших пьесы, 1 книга стихов и 1 книга "Лето на Каменке".

Известный большой журналист – Николай Георгиевич Шебуев… является первым свидетелем моей карьеры и моим (тут я ему низко-благодарно кланяюсь) учителем по части теории словописания…

И вторым учителем, "мэтром современности", моим земным богом – Сократом был гениальный Давид Давидович Бурлюк, чья дружба и любовь, чья культура и обаятельность, чей гений и размах сделали меня мной, Василием Каменским…

А если к этим двум учителям прибавить тех, кто дружески оказал на меня глубокое влияние, как: Н.Н.Евреинов, В.Э.Мейерхольд,К.С.Станиславский, Максим Горький, Ф.И.Шаляпин, М.Ларионов, А.Я.Таиров, А.Г.Коонен, И.Н.Певцов, И.Я.Репин, К.И.Чуковский, В.Татлин, Х.Н.Славороссов (по авиации), П.В.Кузнецов, С.Прокофьев, О.М.Брик,

М.А.Чехов – то станет очевидным, что моя насыщенность и разряженность были на редкой высоте.

Много музыки она (Л.Н. Цеге. – *И.Е.*) написала к моим вещам, много в Саратове и Москве (у Корша, в Камерном, и в Союзе Поэтов, и на концертах) выступали с ней. И признаться, каждый раз перед началом она делала все усилия, чтобы сбежать, несмотря на уговоры и неизменный успех.

Одаренная, высокая духом – до журавлей, – музыкальная, самоцветная она – Лидия Цеге – много помогла музыке моего словотворчества и об этом я благодарно, трепетно говорю.

Всеми отмеченная музыкальность моей поэзии несомненно воспитана Лидией Николаевной, ибо всегда в работе своей над стихами я гипнотизирующе слышу ее великолепную музыку и это делает меня более звучальным и совершенным.

Сонечка писала мне, что она летом разучила несколько вещей своей матери, написанных к моим стихам…

18 августа. Нажимаю изо всех сил. Кую молнии. Кончаю "Смотр актерии". Пот градом. А впереди еще стихи и стихи… Энергия, мускулы, воля, любовь, крылья, лес, собаки, охота, карьера, – эй, выручайте!

Пру! Черт возьми! Бармамзай фарабанста. Эччч!

28 августа. …Я готов. Мои крылья на взлете, моя песня у горла, мои мысли стаей несутся вперед, мои мускулы напряжены, душа с журавлями».

1922 г. лег водоразделом в поэтическом творчестве поэта. Он еще не совсем отказался от формалистического экспериментаторства и поэзии. Об этом говорят его стихи "Прибой в Сухуми" и особенно "Жонглер". Как писал позже критик Н.Л.Степанов, стихотворение "Жонглер" – это "… последняя попытка Каменского создать чисто экспериментальную вещь, где игра звуками мотивирована самой темой стихотворения". Впрочем, без этой чисто лабораторной работы поэт вряд ли достиг бы той раскованности стиха, которая с такой силой и блеском проявилась в его лучших произведениях – исторических поэмах о вождях народных восстаний. И если в пору зарождения футуризма поэт вместе со своими друзьями выдвигал лозунг "сбросить Пушкина с парохода современности", то в начале двадцатых годов Каменский называет Пушкина своим учителем "по романтизму".

Да, еще беспечно играло золотой блесною слово в стихах поэта-рыбака, а в его груди уже теснились новые образы, рвались из уст другие песни: "Сенокос", "Гимн 40-летним юношам", а в 1925 г. увидели свет первые чеканные строки одной из лучших его поэм – "Емельян Пугачев".

В 1933 г., в дни, когда страна широко отмечала 25-летие творческой деятельности Василия Каменского, писатель и критик Анатолий Луначарский писал в газете «Известия»: "Каменского любят, его слушают, читают ... Но достаточно ли он оценен? Достаточно ли понято, какого веселого, талантливого, яркого, громозвучного друга-певца имеет в нем наша страна, какого даровитого, бодрого, в даль зовущего песельника перед рядами нашей общетрудовой армии имеет она в этом своем сыне?" Думаю, что этот вопрос звучит не менее злободневно и сегодня.

Список литературы

ЦГАЛИ, ф. 1497, оп. 1, д. 173, л.л. 1, 10, 11, 16, 24, 43, 44, 49, 56, 57, 80, 93 (об.).

Известия. 1933. 26 марта.

В.Ф.Гладышев (Пермь)

«ПИШИ КРОВЬЮ»

«Мы перешли грани возможного… Смелость футуризма выше искусства», – так писал известный художник-авангардист Николай Кульбин поэту Василию Каменскому. Они оба предвидели великие изменения…

Среди документов фонда поэта и авиатора В.В.Каменского, хранящихся в РГАЛИ (бывший Центральный государственный архив литературы и искусства), есть еще немало не опубликованных, а подчас и не расшифрованных писем известных деятелей российской культуры начала XX в. В числе адресатов поэта – художники Филипп Малявин, Сергей Малютин, Павел Кузнецов... О последнем Каменский написал обширную статью «Цветотворчество Павла Кузнецова» (также не опубликована). Особое место в этом ряду занимает Николай Иванович Кульбин (1868–1917) – один из виднейших художников-авангардистов, оригинальный мыслитель. Несколько писем его, хранящихся в РГАЛИ, достойны внимания исследователей (ф.1497, оп.1, ед.хр. 202).

Несколько слов об авторе писем. Для современников Н.И.Кульбин – и «одаренный дилетант» (А.Блок), и «сумасшедший доктор». По образованию он был врачом, специалистом по психологии и внутренним болезням, к сорока годам сделал неплохую карьеру: приват-доцент военно-медицинской академии, действительный статский советник. Взгляды Кульбина отличались оригинальностью и в области медицины, и в живописи. Он всегда интересовался искусством, рисовал, сочинял музыку. В народном университете читал курс лекций «Свободное искусство как основа жизни». И еще устраивал выставки левого искусства. Среди них: «Ретроспективная выставка всех течений в искусстве» (1908), «Импрессионисты» (1909). Написал и издал экспериментальные тексты «Слово как таковое», «Тэ ли лэ», «Взорваль». В трудах Н.И.Кульбина «было немало дилетантства и непоследовательности» (М.Матюшин). Но была и реальная помощь молодым художникам, искавшим иные, новые пути в искусстве. Кульбин оказывал поддержку В.Хлебникову, П.Филонову, О.Розановой и другим.

Отношения доктора Кульбина с футуристами и лично В.В.Каменским носили интенсивно творческий и дружеский характер. Знакомство двух творцов началось, судя по всему, с упомянутой выставки «Импрессионисты», в которой они вместе участвовали (Каменский показал свой наивный пейзаж «Березы»). Еще в январе 1914 г. в переписке они были на «вы», но через год они уже на «ты», тон общения

© В.Ф.Гладышев,2009

вполне дружеский, а со стороны Николая Ивановича – несколько покровительственный. Как вспоминает дочь Н.Кульбина, Каменский часто бывал у них в семье, однажды Василий с молодой женой (только что после женитьбы) принесли Кульбину на день рождения в подарок «очень красивую вещь собственного изделия». Изделие появилось так: брался кусок мешковины, обшивался по краям золотой тесьмой, украшался шелковыми розами разного цвета, так называемыми бубусами. В середине – стихи Каменского, с посвящением юбиляру, про «кульбиянок».

Профессор отблагодарил поэта так. В феврале 1915 г. в петербургском кафе «Бродячая собака» (художественного общества интимного театра) задумали провести «Вечер пяти»: сотворчество Д.Бурлюка, В.Каменского, А.Радакова, И.Северянина, С.Судейкина. Кульбин создал для Каменского цветистую ширму, выполненную в кубистическом стиле. Кстати, в шутливом гимне, написанном для «Бродячей собаки», среди прочих завсегдатаев кафе упомянут и «кубистический Кульбин».

«Иконография» Кульбина и Каменского. Известен графический портрет поэта, написанный его наставником, это дружеский шарж (тушь, перо) с дарственной надписью: «Дорогому ненаглядному Васе Каменскому от верного спутника. Н.Кульбин. 23 марта 1914». Ответного изо-выстрела Каменский, видимо, не сделал. Но сохранилась фотография, относящаяся к 1915 г., где Каменский и Маяковский с группой «верных спутников» запечатлены в мастерской Н.И.Кульбина. Этот снимок воспроизведен и в пермских изданиях, посвященных В.В.Каменскому. Качество их печати не позволяет разглядеть, чей же образ прорисовывается в работе на мольберте, у которого сидит хозяин мастерской. Но если взглянем на оригинал снимка, то хорошо видно: Кульбиным начат портрет Георгия Якулова.

Судя по письмам, Кульбин активно поддерживал Каменского и как художника, «встраивая» его в авангардные выставки. Вспомним стихи самого Василия Вас.: «…Я гордо славил примитив – Гогена на Таити». Надо сказать, отношение к изотворчеству поэта было различным даже у его друзей. Сравните.

В.Маяковский: «Вася Каменский не художник, а поэт».

Н.Евреинов: «Василий Каменский, как известно, не только виднейший из главарей футуризма в области поэзии и беллетристики, но и прекрасный, самобытный художник (рисовальщик и вырезальщик), чьи произведения служили, между прочим, украшением левейших выставок «Трамвай В» и «0,10»».

Добавим, что работы В.Каменского, выполненные в стиле примитива, хранятся также в пермских собраниях художественной галереи и краевого краеведческого музея.

К сожалению, не все в рукописях Н.И.Кульбина удалось расшифровать (Авторская орфография сохранена).

«23. I. 14.

Милый Василий Васильевич!

Получил Вашу поэму и смеялся и радовался… У меня уже есть и чрезвычайно добрая статья А.Шемшурина об этой поэме…»[1].

Спустя несколько месяцев (письмо без даты) Н.И.Кульбин посылает своему новому другу и единомышленнику «нескромные сведения» о себе, судя по всему, для статьи, которую готовил Каменский.

«…Живописью занимаюсь с 4летнего возраста (начал во Фребелевской школе), учился живописи только у природы, в музеях и на выставках.

До 1907 года занимался открыто естественными науками и тайно – искусством….

Измерив психику посредством устроенных мною многочисленных приборов, я нашел ЕДИНИЦЫ ПСИхики (выделено автором). Это, Вася, очень-очень малые безсознательные ощущения, из которых слагается мір…»[2]

(Далее идет подробное описание этого открытия, автор популярно объясняет, что такое «единица осязания» и пр.).

«22. XI. 15.

Сделал тебе аэро-лебедей, посылаю в сем письме заказным…[3]

Рад-рад. Хотел увидеть Васин роман.

Как милая студия? Давид по видимому жрет не сено, а что-то более живое: живопись его возстает в новых тонах.

Еще кланяюсь Рисе (?)».

В октябре 1915 года Кульбин посылает Каменскому два письма, настойчиво приглашает его принять участие в выставке современного искусства.

«…Выставка внепартийных, где, как мы с тобой условились, должна быть выставлена самостоятельная группа левых. Выставка по типу парижской Des Indepedendents (независимых – ред.). На выставке нет жюри (подчеркнуто автором письма – ред.)

Ты непременно должен выставить как можно больше своих картин.

Все доходы устроители жертвуют в пользу лазарета деятелей искусства…

Выставка будет в Интимном театре, у Неволина (на Крюковом канале возле Мариинского театра).

…Выставка стремится иметь левых.

На выставке бывает много народу и есть возможность продать картины…»

В другом письме того же 1915 г. Н.И.Кульбин дает Каменскому новые поручения:

«…Прошу тебя собрать картины Бурлюков, Лентулова, Якулова и прочих, кого найдешь достойными, и привезти их в Питер.

Сообщаю, что помещение прекрасное, в большой зале кабаре.

Предупреждаю, что картины закрываться не будут во время кабаре, что… группа левых будет отделена и помещением, и по времени (две недели мы, 2 – другие). Будет и хорошая группа финских художников.

И еще: усердно рекламирую вашу студию и смотрю на нее не как на театральную, а как на студию всех отраслей искусства...»[4].

Примерно к тому же периоду относится письмо, которое Н.И.Кульбин, вошедший в роль наставника молодых новаторов, написал в Киев, на имя Александра Иосифовича Дейча[5].

В.В.Каменскому Кульбин сообщает о своих киевских спутниках следующее:

«…Мои вернопреданные стряпают журнальчик «МУЗЫ», вышло 5 номеров. Это получше «Огонька» (российский иллюстрированный журнал из общедоступных – ред.), но это еще не словесность. Все-таки их нужно поддержать. Они подрастут и будут издавать хорошие книги-и-и-и (много). У них деньги-и-и-и (много)…

…Пошли им что-нибудь не железобетонное, а цветы лазоревы. Железа они еще (подчеркнуто автором) не приемлют... Неплохой гонорар, детишкам на молочишко. «На» – выразительное слово «на», его мне говорила одна девушка…»

Одно письмо Николая Ивановича Кульбина было опубликовано самим В.В.Каменским [Цит. по: Путь энтузиаста 1990: 495]. Написано оно, судя по всему, в первый год войны. Самому Кульбину оставалось жить всего три года.

«Васенька!

Пиши кровью. Во время французской революции кто-то писал кровью. Смелость футуризма выше искусства. Мы перешли грани возможного – мы идем дальше. Новая жизнь строится в новых высших измерениях. Цель – свобода. Ты прав: мы должны предвидеть великие изменения. Это сделает война. Так было всегда. Тем необходимее соединиться всем мастерам искусства. Бояться нечего – нас большинство, мы не боимся труда, любим труд и красоту его показываем людям. С каждым часом нас понимают глубже. Шутовство критиков кончилось крахом: критики теперь сознают, что пока они занимались дурной арлекинадой – футуризм вырос и стал великаном.

Видел А.А.Блока, он сказал: будем вместе. Часто вижу М.Кузмина, Ф.Сологуба, К.Чуковского, они нас приветствуют. Осенью ты должен быть (!) здесь с «Разиным» и друзьями. Есть важные дела»[6].

Публикуемые здесь письма – ценный источник, дополняющий наши сведения об очень интересной эпохе. «Мы должны предвидеть великие изменения», – такой подход к истории сближает двух оригинальных творцов.

Немаловажны попытки Н.И.Кульбина, а вслед за ним и самого В.В.Каменского (о чем свидетельствует его сотрудничество с художественным бюро Н.Добычиной, организация первой выставки авангардистов в Перми) объединить мастеров искусства, осмыслить перспективы художественных направлений. Отметим и гуманистическую составляющую первых русских авангардных «группировок»: не случайно доходы от выставки независимых перечислялись в пользу лазарета деятелей искусства. Шел 1915 год...

---

[1]Речь идет об одной из экспериментальных «железобетонных» поэм, «Константинополь». А.А.Шемшурин, автор статьи для сборника «Стрелец» (Петербург, 1915) был высокого мнения об этих творениях поэта.

[2]Данная теория Н.И.Кульбина упоминалась не только в научной литературе, но и в прессе тех дней. Вот один из газетных откликов: «На основании психологических исследований… он выработал теорию художественного творчества. Эту теорию он применял к музыке, изобразительным искусствам и словесности (Новое время, 1917, 8/21/ марта).

[3] Имеется ввиду рисунок для романа В.Каменского «Стенька Разин», опубликован в издании 1916 г. Помимо Н.Кульбина, в оформлении романа использованы также рисунки А.Лентулова, Д. и В.Бурлюков, Г.Золотухина, Н.Гущина (пермяка), и самого В.Каменского.

[4]В студии Д.Д.Бурлюка занимался и В.В.Каменский.

[5]А.И.Дейч (1893–1972) – литератор, редактор, историк театра. В упоминаемый период он, по окончании Киевского университета, преподавал историю западно-европейской литературы, историю театра, издавал журнал. По некоторым сведениям, В.В.Каменский напечатал в киевском издании статью «об очень ценной выставке картин «Кольцо» – настоящие художники, первый раз в русской провинции».

[6]Авторитет А.А.Блока для футуристов был очень весом. Василий Каменский в стихотворном посвящении ему писал: «Всегда верил вашему рыцарству». («Зимний сосностройр»). Позиция Блока («будем вместе») на самом деле не столь однозначна. В «Стрельце» он действительно печатался, вместе с футуристами, но в своем дневнике после встречи с Н.И.Кульбиным написал следующее: «…Я не чувствую к нему полного доверия, но многое из того, что он говорил, было очень верно и очень мне нужно. Он рассказал историю Давида Бурлюка; говорил о художественной гигиене, о том, что художнику надо знать чужие отрасли искусства, естественные науки, нельзя засиживаться. От засиживанья в своем месте, на которое посажен “призванный”, приходит “собачья старость”. Рекомендовал к аристократизму прибавить “дворняжки”…» [См. Блок 1982: 177]).

Список литературы

Блок А. Собр.соч.: в 6 т. М., 1982. Т 5.

Путь энтузиаста. Репринт. М., Книга, 1990.

В.Ф.Гладышев (Пермь)

«МЕНЯ НАСМЕРТЬ ЗАМОЛЧАЛИ…»

Письмо, которое проливает свет на самый тяжелый период в жизни поэта-авиатора В.В.Каменского (1884–1961), обнаружено недавно в Российском государственном архиве социально-политической истории. Как сообщила нам сотрудник архива доктор исторических наук Л.А.Лыкова, нашедшая ценный документ, хранился он в фонде видного партийного деятеля Н.И.Бухарина, в архиве личных писем. В 1934 г., которым датируется письмо, Бухарин еще был влиятельной фигурой, кандидатом в члены ЦК ВКП (б), ответственным редактором газеты «Известия», в 1935 г. его изберут членом ЦИК СССР и включат в Конституционную комиссию. Расстреля-

© В.Ф.Гладышев,2009

ют Н.И. Бухарина, напомним, 13 марта 1938 г. по сфальсифицированному обвинению как руководителя «право-троцкистского блока».

А за четыре года до этого громкого процесса внезапно стали сгущаться тучи над головой поэта-орденоносца Василия Каменского.

События, предшествовавшие появлению письма, носили для него крайне неприятный, болезненный и драматический характер. В тот период, в преддверие первого съезда Союза советских писателей, на Урал приехала бригада московских литераторов, возглавляемая тов. Ермиловым, критиком, представлявшим оргкомитет по подготовке съезда. Одновременно проходили выборы делегатов. Сначала в Свердловске, а затем в Перми Ермилов выступил с докладом перед участниками писательских конференций, после чего резолюция появилась на страницах пермской газеты «Звезда». И нигде, ни на конференции, ни в газете имя В.В.Каменского ДАЖЕ НЕ УПОМИНАЛОСЬ. Не было его и в списках делегатов.

Поэт жил в то время в селе Троица под Пермью. Незадолго до этого он перенес операцию и еще не оправился полностью. Глубоко задетый за живое, поэт отреагировал на ермиловский демарш письмом на имя Н.И.Бухарина.

«Дорогой Николай Иванович, я ничуть не сомневаюсь в том, что Ваше будущее слово о сов. литературе на съезде писателей будет великолепным словом исторического (значения), как не сомневаюсь и в том, что обо мне, как писателе, вероятно, ничего сказано не будет…

И это “умолчание” случится не потому, что Вы лично “против меня” (этого не допускаю), или, скажем, слабо знаете автора “Степана Разина” (12 изданий), “Емельяна Пугачева”, “Ивана Болотникова” и пр. и пр. (более 20 книг за 27 лет работы), а просто – “так вот будет”.

Так полагается: пишут ли статьи о сов. литературе, говорят ли на конференциях, делают ли обстоятельные доклады о поэзии, о прозе, о драматургии – моего имени нет нигде.

Я привык к этому гробовому замалчиванию со времен махровой групповщины и, несмотря на постановление ЦК (партии) от 23 апреля (в документе была подвергнута критике грызня литературных групп. – *ред.*) испытываю эту жестокую беду и по сию пору.

И это беда настоящая, вопиющая, о которой дальше молчать нельзя, ибо именно теперь накануне съезда писателей передо мной со всей своей властностью встал на дыбы вопрос – быть или не быть мне писателем дальше?

Поэтому я апеллирую к Вам, как к будущему докладчику на съезде, чтобы Вы не забыли сказать о тех “геростратах” (из отряда неунывающей групповщины), которые безнаказанно продолжают свою вредную работу, выступая отныне по Союзу ССР от имени оргкомитета Союза писателей, и тем самым губят, затравливают, оскорбляют неугодных им, групповщикам, вполне признанных мастеров слова, вполне достойных внимания советской общественности, вполне настроенных социалистически, вполне готовых отдать жизнь и свой творческий труд своей советской родине».

Поэта больше всего задело то обстоятельство, что столь оскорбительному невниманию он подвергся в присутствии своих литературных учеников… А в пермской газете «Звезда» была напечатана большая резолюция по докладу Ермилова, где говорится, что на Урале до Окт. Революции знали только двух писателей – Мамина-Сибиряка и Решетникова, а после революции этих писателей стало 20. И все фамилии их перечислены… кроме Каменского.

«“…Замолчал” меня насмерть… Ко мне со всех концов нашего Урала, прочитав ермиловскую резолюцию, бросились с вопросами – почему меня выбросили из литературы, почему не избрали на съезд делегатом, почему и откуда такое гонение, обида, бойкот?

Понятно, что особенно горячо реагировала Пермь, ибо Пермь еще за 10 лет до Окт. Революции знала и любила меня как поэта, как первого летчика-авиатора (1910-й год), как автора поэмы “Степан Разин” (1912-й год), как лектора по револ. литературе.

Ко мне в дер. Троица, где я живу (это около Перми), на днях прибыла делегация молодых литераторов, чтобы выразить свое возмущение по поводу ермиловского выступления, как “представления” совершенно дикого поступка по отношению ко мне.

А ведь несколько месяцев тому назад та же “Звезда” пермская писала, что я являюсь самым популярным и любимым писателем на Урале и среди рабочих и колхозников…»

Далее автор напоминает о знаках внимания к нему со стороны власти, о наградах и званиях, о статье, которую опубликовал в тех же «Известиях», к 25-летию творческой деятельности В.В.Каменского (26 марта 1933 г.), тогдашний нарком просвещения А.В.Луначарский. В письме В.В.Каменского, однако, содержится не только горькое недоумение, не один рефреном повторяемый вопрос: «Быть или не быть мне писателем?» Он призывает к борьбе с групповщиной, требует «разобраться» с «геростратом» Ермиловым и задается вопросом: «Почему совершенное им преступление должно остаться безнаказанным?»

Каменский выражает надежду, что на съезде групповщине, которая действует «отчаянно, безнаказанно, безответственно», – будет положен конец.

Концовка письма Н.И.Бухарину, однако, уже не растерянная, а скорее бодро-оптимистическая, если не сказать – бодряческая. Василий Каменский ставит перед будущим главным докладчиком глобальную задачу, в своем излюбленном стиле:

«…Ермиловы “портят кровь”. Впрочем, на рыбалках, на охоте (возле самого дома) я забываю все неприятности и только думаю: как гениально жить!

И какая изумительная быль вокруг!

Но где гениальные писатели? И как их сделать? Пора об этом позаботиться, ибо большевики могут преодолеть и это препятствие.

В советской гениальной стране должны быть гениальные писатели. Иначе быть не может. И писа-

тельский съезд обязан об этом помнить каждую минуту».

Судя по приписке к письму, Каменский послал на имя Бухарина и свои стихи. Причем делает любопытную оговорку: если стихи почему-либо не подойдут, передайте их т.Розенталю (редактору «Правды». – *В.Г.*) Упомянув про то, что он «очень стеснен материально», автор просит выслать гонорар за стихи по телеграфу.

Полнейшая уверенность в себе, в благополучном исходе. Василий Васильевич даже не догадывается, даже в мыслях не может допустить, что самые черные дни для него еще впереди.

В 1937 г. Каменского, который был на тот момент в списках «сочувствующих партии», безжалостно «вычистят». До этого имя поэта носили пароход, местные колхоз, клуб и школа – всюду «вычистили»! Еще легко отделался: люди, на хорошее отношение которых поэт всегда рассчитывал, секретарь Свердловского обкома партии И.Кабаков, руководители городского и районного партийных комитетов, – были физически уничтожены. В этом кроется уже крупная «вина» поэта: связь с «врагами народа».

На собрании сельской Троицкой парторганизации представитель районного руководства тогда заявил: «Каменский оказался как сочувствующий партии врагом, имеющим связь с троцкистами, которые райкомом исключены из сочувствующих, а парторганизация оказалась такой, что без нее исключают…»

Можете представить себе, как много компромата было на Каменского при его-то образе жизни! И в столицах, и в селе.

Чего стоила одна фотография «врага народа» режиссера Всеволода Мейерхольда, с дарственной надписью: «Последнему из могикан Василию Каменскому – королю футуристов от солдата его армии».

Если Мейерхольда-«солдата» поставили к стенке, то уж «командующего»-то тем более надо забрать под микитки!

А троицкие жители, даже недавние друзья-товарищи, обвиняли поэта в том, что… спаивал колхозников, срывал тем самым хлебозаготовки, развращал людей, не работал в культсекции, не посещал собрания. И, конечно, совсем не случайно в его доме не было ни одного портрета вождей, о чем «настучали» в письме в инстанции местные комсомольцы.

В те дни, когда Каменский обращался за помощью к Бухарину, в 1934 году, он был лучшего мнения о своих земляках. Поэт, в частности, писал: «В прошлом году наш Перм-Сергинский РИК (райисполком. – *В.Г.*) подарил мне в Троице бывший поповский дом, где я и проживаю, и работаю, и состою членом президиума Троицкого сельсовета…Я чувствую себя не только признанным, но действительно любимым. И даже очень. И даже до того, что в районной газете «Колхозный клич» крупно во всю «шапку» печатают: «Создадим мощные хлебные обозы имени В.В.Каменского».

Каким же наивным человеком надо быть, чтобы так заблуждаться! «Василь Васильич», или «Вася», как по-свойски обращались к поэту односельчане, часто реял в облаках, что и говорить. Даже когда обезножил (в результате тяжкого заболевания ему отняли сначала одну ногу, а потом и другую). Это его и спасло от более жестоких репрессий. Но морально поэт, называвший себя «непромокаемым энтузиастом», был, конечно, раздавлен. Наследники поэта вспоминали, что в те дни он не раз подумывал о самоубийстве.

Первый съезд советских писателей пройдет, как и было запланировано, в последнюю неделю августа 1934 г., и завершит свою работу 1 сентября, под бурные и продолжительные аплодисменты. С ярким докладом выступит перед делегатами Н.И.Бухарин, «любимец партии», как сказал о нем однажды сам Ленин. Но это будет последнее большое публичное выступление Николая Ивановича.

Помочь Каменскому он уже был не в состоянии.

И все же Каменский продемонстрировал всему свету удивительную жизнестойкость и «непромокаемость» своего характера. Последние годы своей жизни Василий Васильевич не мог не то что летать – ходить… Но – продолжал работать, творить. Обезноженный, прикованный к постели, он частенько брал в руки альбом, цветные карандаши и – на бумаге взмывали в воздух причудливые самолеты и творения, похожие на стрекоз…

Т.Н.Масальцева (Пермь)

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ ГАЗЕТЫ «ЗВЕЗДА» В 1925 Г.

Структура областной газеты времен первых лет советской власти включала лишь единичные материалы, посвященные литературной критике. Таким образом, проблема руководства к чтению читателей во многом решалась публикацией материалов, по жанру более относящихся к литературе, нежели собственно журналистских.

Некоторые материалы «Звезды» все же можно отнести к литературно-критическим. Например, 31 января в Перми был В.Маяковский с чтением поэмы «Хорошо», сообщение о его визите сопровождалось объявлением о витрине его книг в Центральной библиотеке и очень лаконичной оценкой творчества: «Его [Маяковского] умение откликнуться на основные, злободневные темы делает его своеобразным поэтом крупного фельетона».

Выбранный год можно отнести ко времени, весьма продуктивному для развития и местной журналистики, и литературы – периоду создания и заложения основ провинциальной советской печати. В это время Пермь часто посещалась литераторами, деятельность которых если не обсуждалась областной газетой, но все же была с нею связана.

Например, в начале июля в Пермь прилетает на гидроплане под названием «Все в Осоавиахим» Б.Пильняк, который после публикации в 1922 г. романа «Голый год» становится практически классиком современной литературы, создавшим крупное

© Т.Н.Масальцева, 2009

произведение. По полученному заданию писатель совершает путешествие на самолете по Пермской области, попутно агитируя за вступление в авиаобщество. Позднее в 1926 г. Б.Пильняк изложит подробности путешествия в книге «Россия в полете», однако писатель имел ранее ряд промежуточных публикаций-подготовок не только в «Красной нови», но и в «Звезде».

Так в очерке «Из путевой книжки» упоминается «мертвый город Оса, «худший чем тот, что в гоголевском “Ревизоре”», Лысьвенский завод, излагается впечатление от встреч с местными жителями – речь идет о полноценном журналистском материале. В очерке «От самолета до куриной парши» автор в большей степени сосредоточен на собственных впечатлениях от полета и впечатлениях пассажиров (для успешной агитации самолет также катал желающих). Очерк «Россия в полете» в большей степени производит описание Татарской республики, нравов крестьян, но имеет идентичную предыдущему структуру. Таким образом, подобного рода материалы в «Звезде» выполняют функции пропаганды, являясь попутно черновыми материалами будущей книги.

Кроме того, есть еще одна причина, по которой литераторы 1920-х годов охотно сотрудничали с местными газетами. Эту причину упоминает Л.С.Бортник в статье «Кто вы, товарищ Гайдар»: «способ существования за счет гонорара, за счет встречающихся по пути редакций». Этот способ в 1925 г. активно используется А.Гайдаром. Считается, что и свой псевдоним он выбрал именно в Перми для публикаций в «Звезде». Гайдар приезжает в Пермь по приглашению замредактора «Звезды» и принимается за активнейшую работу: конец 1925 г. для Гайдара – время высокой творческой активности. Помимо новеллы «Угловой дом» им публикуется масса материалов в самых разных жанрах: рассказы с приключенческими, динамично развивающимися сюжетами, частично связанные с изображением событий Гражданской войны («Первый пожар», «Начальник уголовного розыска», «Когда этого не будет», «Провокатор», «Вверх и вниз», «Две телеграммы», «Как хоронили Левку»), очерки («Кама»), фельетоны («Логика денег», «Записки домовладельца», «Кизеловская щедрость», «Секретные сведения», «Надгробное слово», «История о неуловимом билете», «Армотделу Пермского исполкома»), отчасти посвященные и пермской тематике. Так например, фельетон «Надгробное слово» был посвящен деятельности администрации Мотовилихинского завода. В рассказах даже встречаются знакомые по более поздним произведениям писателя фамилии (например, Чубук в рассказе «Вверх и вниз»). Кроме того, в газете в 1925 г. печаталось рекламное объявление о повести «Жизнь ни во что», полной , которая должна публиковаться в «Звезде» 1926 г. за январь: «Выписывайте на январь «Звезду» – «Жизнь ни во что» повесть Гайдара «памяти разбойника Лбова и его товарищей <…> имена которых окутаны уже дымкой легенд по рабочему Уралу».

1925 г. – время не менее активного сотрудничества с газетой Василия Каменского, который публикуется также весьма часто. 1925 г. – еще не время для объемных произведений, таких как цикл очерков «Лето на Каменке», опубликованный в «Звезде» в 1928 г. Каменский публикуется часто: рассказы («Марийка, дочь рыбака», «Яшка – председатель школьников», «Селькор N 1»), произведения, содержащих путевые впечатления («Золото на подметках»), стихотворения («Осень»), и даже фантастические зарисовки («Пермь в 1950 году»).

Рассказы его отчасти способствовали пропаганде нового образа жизни – советского, например «Фейерверк в вагоне» и «Крест и серп» с явным антирелигиозным оттенком, или «Деревенский театр», описывающий желание крестьян приобщиться к культуре, «Железная кобыла» о появлении тракторов в деревне.

Литературная деятельность Каменского газету тоже интересовала: выступления поэта перед населением Пермского края также находили освещение в небольших заметках, например о выступлении Каменского в Сергее 16 августа: «Прочитанные Каменским отрывки из поэм «Стенька Разин», «Емельян Пугачев» и рассказ «Золото на подметках слушались с большим интересом»

В ряде случаев трудно определить, был ли тот или иной автор в Перми действительно. Например, Михаил Кольцов, напечатавший в «Правды» материал фельетонного характера о Пермском орудийном заводе», перепечатанный «Звездой» («Времена меняются: «Шинель» – созвучно эпохе»). Или Мариэтта Шагинян, опубликовавшая в «Звезде» рассказ «Качество продукции» без указаний на перепечатку. Или В.Шишков с рассказом «Батрачка».

Количество участников газета «Звезда» в 1925 г. свидетельствует о становлении и активизации провинциальной литературной жизни и журналистики в данный период.

Литературные публикации «Звезды» в 1925 г.:

1. Арк. Г. Кама: Очерк // Звезда. 1925. 22 нояб. (N 268) . С.7.
2. Гайдар. Армотделу Пермского исполкома //Звезда . 1925. 25 нояб. (N 270). С.2.
3. Гайдар. Вверх – вниз // Звезда. 1925. 22 нояб. (N 268). С.3.
4. Гайдар. Две телеграммы // Звезда. 1925. 18 нояб. (N 264). С.3.
5. Гайдар. Записки домовладельца // Звезда. 1925. 20 дек. (N 292). С.2.
6. Гайдар. История о неуловимом билете // Звезда. 1925. 27 нояб. (N 272). С.4.
7. Гайдар. Как хоронили Левку // Звезда. 1925. 11 нояб. (N 258). С.3.
8. Гайдар. Когда этого не будет // Звезда. 1925. 6 дек. (N 280). С.5.
9. Гайдар. Кизеловская щедрость // Звезда. 1925. 17 дек. (N 289). С.4.
10. Гайдар. Логика денег // Звезда. 1925. 20 дек. (N 292). С.5.
11. Гайдар. Надгробное слово // Звезда. 1925. 3 дек. (N 277). С.4.

12. Гайдар. Начальник уголовного розыска // Звезда. 1925. 16 дек. (N 288). С.5.

13. Гайдар. Первый пожар // Звезда. 1925. 24 дек. (N 295). С.5.

14. Гайдар. Провокатор: Рассказ из эпохи 1905 года // Звезда. 1925. 19 нояб. (N 274). С.2.

15. Гайдар. Секретные сведения // Звезда. 1925. 12 дек. (N 283). С.5.

16. Каменский Василий. Деревенский театр // Звезда. 1925. 3 окт.(N 226). С.3.

17. Каменский Василий. Железная кобыла // Звезда. 1925. 12 авг. (N 181). С.2.

18. Каменский Василий. Золото на подметках: Рассказ с Алдана вернувшегося // Звезда. 1925. 28 мая (N 119). С.2; 30 мая (N 120). С.2.

19. Каменский Василий. Крест и серп // Звезда. 1925. 30 авг. (N 197). С.3.

20. Каменский Василий. Марийка – дочь рыбака // Звезда. 1925. 23 авг. (N 191). С.2-3.

21.Каменский Василий. На корме пароходской // Звезда. 1925. 26 июля (N 167). С.2.

22. Каменский Василий. Осень // Звезда. 1925. 15 авг. (N 192). С.2.

23. Каменский Василий. Пермь в 1950 году: Фантазия // Звезда. 1925. 3 июня (N 123). С.2; 4 июня (N 130). С.3.

24. Каменский Василий. Селькор N 1 // Звезда. 1925. 4 авг. (N 174). С.2

25. Каменский Василий. Фейерверк в вагоне // Звезда. 1925. 27 сент. (N 221). С.3.

26. Каменский Василий. Яшка – председатель школьников // Звезда. 1925. 9 авг. (N 179). С.2.

27. Кольцов Мих. Времена меняются: «Шинель» – созвучно эпохе // Звезда. 1925. 15 авг. (N 184). С.4.

28. Пильняк Бор. Из путевой книжки: Очерк // Звезда. 1925. 28 июля (N 168). С.2.

29. Пильняк Бор. Россия в полете: Очерк // Звезда. 1925. 19 июля (N 161). С.2.

30. Пильняк Бор. От самолета до куриной парши: Очерк // Звезда. 1925. 24 июля (N 165). С.2.

31. Шишков В. Батрачка // Звезда. 1925. 10 дек. (N 283). С.5.

32. Шагинян Мариэтта. Качество продукции // Звезда. 1925. 13 дек. (N 286). С.5.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Ф.И.О.	Должность, место работы (учебы), электронный адрес	Стр.
Адливанкина Анна Максимовна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	177-180
Алекса Эмилия	аспирант Российского университета Дружбы Народов из Румынии, emmyshor@yahoo.com	36-38
Александрова Надежда Константиновна	доцент кафедры мировой литературы и культуры Удмуртского государственного университета (Ижевск), zarlit@pils.uni.udm.ru	25-27
Алиева Ольга Олеговна	преподаватель кафедры рисунка Уральской государственной архитектурно художественной академии (Екатеринбург)	222-223
Алыпова Анастасия Олеговна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	48-50
Андрушко Юлия Петровна	преподаватель кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии культуры и искусств, соискатель кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета, uliandr@yandex.ru	240-243
Анцыферова Ольга Юрьевна	профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Ивановского государственного университета, olga_antsyf@mail.ru	277-280
Артамонова Мария Валериевна	ассистент кафедры английского языка Магнитогорского государственного университета, maria_art@inbox.ru	223-225
Ахмадуллина А.С.	ассистент кафедры романского языкознания Уральского государственного университета (г.Екатеринбург)	309-312
Бабенко Анна Александровна	студентка Уральского государственного университета (г.Екатеринбург) 88babenko@mail.ru	309-312
Байрамова Айсель Низами кызы	диссертант кафедры истории русской литературы Бакинского государственного университета, ladaisa@rambler.ru	328-329
Бакшеева Марина Юрьевна	аспирант Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета (Чита), marinabaksh1@rambler.ru	271-273
Балезина Мария Леонидовна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	252-255
Барышева Светлана Геннадьевна	старший преподаватель кафедры литературы Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, Sve-barysheva@yandex.ru	142-145 195-197
Бондина Евгения Сергеевна	аспирант кафедры русского языка Нижнетагильской социально-педагогической академии, bondinaes@mail.ru	136-137
Боровская Анна Александровна	докторант кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета, expense@aspu.ru	318-320
Борщ Елена Викторовна	доцент кафедры ювелирного искусства Уральской государственной архитектурно-художественной академии (Екатеринбург), ev_borshch@r66.ru	225-226
Бочкарёва Нина Станиславна	профессор кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ, nsbochk@mail.ru	48-50 58-61 191-193 193-195 200-202 227-233 243-246 247-249 252-255 289-291 329-333 339-343
Братухин Александр Юрьевич	доцент кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ, Bratucho@yandex.ru	11-14
Брехова Татьяна Викторовна	аспирант кафедры зарубежной литературы Красноярского государственного педагогического университета им.В.П.Астафьева, brekhova@list.ru	280-282
Бычков Дмитрий Михайлович	аспирант кафедры русской литературы Астраханского государственного университета, преподаватель русского языка и литературы Астраханского художественного училища им. П.А.Власова, dmitriybychkov@list.ru	76-78

Василиженко Полина Валерьевна	студентка факультета журналистика Челябинского государственного университета, journalistpolina@rambler.ru	97-99
Власова Ольга Михайловна	доцент Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества, член Союза художников России, VlasovaOM@yandex.ru	220-222
Возмилкина Валерия Олеговна	аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург), valeriya@e-sky.ru	120-124
Волгина Арина Сергеевна	доцент кафедры английского языка Нижегородского государственного лингвистического университета, arinavolgina@yahoo.com	19-22
Гашева Наталия Николаевна	доцент кафедры культурологи Пермского государственного института искусства и культуры, gashevan@list.ru	255-258
Герайзаде Лейла Зейнал кызы	доцент Бакинского государственного университета, ladaisa @rambler.ru	80-81
Герайзаде Эллада Иса кызы	доцент Бакинского славянский университета, ladaisa@rambler.ru	91-93
Гладышев Владимир Федорович	преподаватель кафедры журналистики филфака ПермГУ, член Союза писателей России и Союза журналистов России, glad51@dom.raid.ru	350-352 352-354
Графова Ольга Игоревна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	247-249
Гудина Ирина Михайловна	студентка Института иностранных языков и литературы Удмуртского Государственного Университета (Ижевск), irinagudina@mail.ru	202-204
Данилова Оксана Леонидовна	доцент кафедры русской и зарубежной литературы Елабужского государственного педагогического университета (г. Лениногорск), danilovao@mail.ru	114-116
Демидова Ирина Валерьевна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	200-202
Дубцова Евгения Константиновна	зав. кафедрой теории и методики профессионального обучения филиала Российского государственного профессионально-педагогического университета (г. Оренбург); учитель русского языка и литературы МОУ «Гимназия №1» , filial_RGPPU@mail.ru	300-302
Дюкин Сергей Габдульсаматович	доцент кафедры культурологии Пермского государственного технического университета, , dudas75@mail.ru	78-80
Емченко Дмитрий Геннадьевич	аспирант кафедры культурологи Челябинской государственной академии культуры и искусств, emchenko@mail.ru	93-94
Ёжиков Иван Григорьевич	член президиума правления Пермской краевой организации Союза журналистов России, председатель совета ветеранов журналистики г.Перми, n-sumskoy@ya.ru	347-350
Ессяк Елена Сергеевна	ассистент кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета им.Горького	204-205
Жижанова Ксения Алексеевна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	289-291
Житенев Александр Анатольевич	доцент Воронежского государственного университета, superbia@mail.ru	233-235
Загороднева Кристина Владимировна	соискатель кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного университета, zagor-kris@yandex.ru	227-233
Загриева Ольга Евгеньевна	старший преподаватель кафедры зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного гуманитарного университета (г. Киров), philol@vshu.kirov.ru	102-104
Зайцева Татьяна Борисовна	доцент кафедры русской классической литературы Магнитогорского государственного университета, tbz@list.ru	27-29
Звонова Светлана Александровна	старший преподаватель кафедры литературы и русского языка Пермского государственного института искусства и культуры, sazvonova@mail.ru	238-240
Иванова Алина Рамизовна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	243-246
Ильюшик Владимир Николаевич	аспирант кафедры теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета, v-ilyushiku@yandex.ru	154-156
Инкижекова Мария Сергеевна	доцент кафедры философии и культурологи Уральского государственного горного университета, mariainkigikova@mail.ru	94-97

Кадочникова Ирина Сергеевна	студентка филологического факультета Удмуртского государственного университета (Ижевск), irkadokh@mail.ru	282-286
Казакова Ирина Борисовна	доцент кафедры истории и теории мировой культуры Самарского государственного педагогического университета, kib_sam@mail.ru	107-110
Касьянов Анатолий Васильевич	корреспондент редакционно-издательского центра «Здравствуй» (г.Пермь)	73-76
Кёниг Ксения Михайловна	студентка Удмуртского государственного университета (г. Ижевск), kseniakoenig@rambler.ru	25-27
Кирякова Оксана Григорьевна	доцент кафедры социальных и гуманитарных наук Балаковского института техники, технологии и управления (Саратовский государственный технический университет), oks.kir@mail.ru	313-315
Козырева Мария Александровна	доцент кафедры зарубежной литературы Казанского государственного университета, kozyr@bancorp.ru	263-265
Колпакова Светлана Георгиевна	аспирант Казанского государственного университета, 42029.tschistovi@gmail.com	68-71
Кондрахина Наталья Геннадиевна	доцент, зав. кафедрой английского языка Финансовой академии при Правительстве Российской Федерации (Москва), kondrakhinan@mail.ru	188-191
Константинова Светлана Леонидовна	доцент кафедры литературы Псковского государственного педагогического университета, konsts71@mail.ru	345-347
Конькова Мария Николаевна	ассистент кафедры зарубежной литературы Астраханского государственного университета, аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, konkova-m@yandex.ru	51-52
Королёва Светлана Юрьевна	старший преподаватель кафедры русской литературы ПермГУ; petel@yandex.ru	41-43
Косарева А.А.	магистрант первого года обучения, Уральский государственный университет им. Горького phelix2003@yandex.ru	46-48
Котлярова Валентина Викторовна	доцент Челябинского государственного педагогического университета, helens82@mail.ru	185-188
Красавина Анна Александровна	студентка Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии	142-145
Крошина Вера Алексеевна	ассистент кафедры социальных и гуманитарных наук Балаковского института техники, технологии и управления (Саратовский Государственный технический университет), oks.kir@mail.ru	35-36
Кузнецова Елена Александровна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	193-195
Кузьмич Наталья Васильевна	доцент кафедры литературно-художественной критики Белорусского государственного университета (г.Минск), kuzmich_nv@mail.ru	163-165
Лазарева Татьяна Григорьевна	доцент кафедры английского языка Курганского государственного университета, lazarevat@mail.ru	258-261
Леонтьев Эдуард Петрович	доцент, зав. кафедрой филологии Рубцовского института Алтайского государственного университета	157-159
Литвинюк Марина Александровна	доцент кафедры литературы, теории и методики обучения литературе Орского гуманитарно-технологического института (филиал Оренбургского государственного университета), Sailorman27@yandex.ru	106-107
Мавликаева Екатерина Андреевна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ, katyamav@mail.ru	175-177
Макарова Людмила Юрьевна	старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (г.Екатеринбург), winterday@pochta.ru	145-148
Макрушина Ирина Владимировна	доцент кафедры отечественной литературы и методики преподавания литературы Стерлитамакской государственной педагогической академии, makruschina@mail.ru	71-73
Мамедов Сафар Ахмед оглы	доцент Бакинского славянского университета, ladaisa @rambler.ru	165-167
Мамедова Тарана Галиб кызы	старший преподаватель Бакинского славянского университета, ladaisa @rambler.ru	320-322
Маркова Ирина Васильевна	ассистент кафедры зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного гуманитарного университета	104-106

Масальцева Татьяна Николаевна	старший преподаватель кафедры журналистики ПермГУ, alba@mail.ru	354-356
Мескин Владимир Алексеевич	профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI вв. Московского педагогического государственного университета, VAMeskin@yandex.ru	307-309
Миронова Александра Вадимовна	аспирант Российского государственного гуманитарного университета (г.Москва)	6-8
Мойсиева-Гушева Ясмина	ведущий научный сотрудник Института македонской литературы при Университете им. св. Кирилла и Мефодия (г.Скопье)	207-209
Мухина Наталия Михайловна	доцент кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета (г.Екатеринбург), nsvans@yandex.ru	46-48
Нелюбин Анатолий Алексеевич	аспирант кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ	58-61
Нестеренко Юлия Сергеевна	соискатель кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, yulyanesterenko@yandex.ru	61-63
Овчарова Екатерина Эдуардовна	доцент Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, ekbs@yandex.ru	273-277
Одышева Анастасия Сергеевна	соискатель кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета	137-139
Ольшванг Ольга Юрьевна	старший преподаватель Уральской государственной медицинской академии (г.Екатеринбург), olga020782@yahoo.com	197-200
Панкова Екатерина Степановна	доцент кафедры русской литературы XX–XXI вв. и истории зарубежной литературы Орловского государственного университета	315-318
Петрусёва Надежда Андреевна	профессор кафедры теории и истории музыки, руководитель Информационного центра современной музыки Пермского института искусства и культуры, petrusyova@yandex.ru	212-216
Плахова Ольга Александровна	доцент кафедры романо-германской филологии Волжского университета им. В.Н.Татищева (г.Тольятти), plahova_oa@mail.ru	63-66
Подобрий Анна Витальевна	доцент кафедры русского языка, литературы и методик их преподавания Челябинского государственного педагогического университета, Podobrij@yandex.ru	82-84
Поздеева Ольга	студентка кафедры хореографии, художественно-педагогического факультета Пермского государственного института искусств и культуры	294-297
Полуэктова Татьяна Анатольевна	аспирант Красноярского государственного педагогического университета им. В.П.Астафьева, poluektova.06@mail.ru	183-185
Полушкин Александр Сергеевич	преподаватель кафедры литературы Челябинского государственного университета, shved80@mail.ru	171-172
Поляков Олег Юрьевич	профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного гуманитарного университета, olegpolyakov@list.ru	100-102
Пономарева Марина Сергеевна	студентка Института иностранных языков и литературы Удмуртского государственного университета (Ижевск), marynka87@yandex.ru	205-207
Поршнева Алиса Сергеевна	аспирант кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета им. А.М.Горького, alice-porshneva@yandex.ru	66-68
Преображенская Людмила Игоревна	старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета	127-130
Проскурнин Борис Михайлович	профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры ПермГУ, bproskurnin@yandex.ru	55-58 175-177 177-180 180-183
Протасова Мария Евгеньевна	аспирант Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина, zarlit@tsu.tmb.ru	130-133
Пустовалов Алексей Васильевич	доцент кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ, pustov@psu.ru	133-136
Пушина Любовь Александровна	доцент кафедры романской филологии Удмуртского государственного университета (г.Ижевск)	202-204 205-207
Разумовская Аида Геннадьевна	доцент кафедры литературы Псковского государственного педагогического университета	261-263 343-345

Рейзвих Яна Сергеевна	студентка филологического факультета Челябинского государственного университета, pchela2202@yandex.ru	171-172
Ристовская-Йосифовская Биляна	ведущий научный сотрудник Института национальной истории (г.Скопье, Македония), brjosifovska@yahoo.com	167-171
Рожкова Наталья Ивановна	аспирант Института славяноведения РАН (г.Москва), talitsa_11@mail.ru	14-17
Романова Дарья Викторовна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ, stonelady@yandex.ru	180-183
Савёлова Лилия Владимировна	доцент кафедры средств массовой информации Ставропольского государственного университета, slv2@bk.ru	118-120
Сатретдинова Альфия Хамитовна	доцент кафедры русского языка Астраханской государственной медицинской академии, Alph_Str@rambler.ru.	235-238
Саудабекова Эльмира Картамбаевна	доцент Университета международного бизнеса (г. Алматы, Казахстан), elma-67@inbox.ru	216-219
Седова Елена Сергеевна	аспирант кафедры зарубежной литературы УрГУ, старший преподаватель кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета, helens82@mail.ru	43-46
Сейбель Наталия Эдуардовна	профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета, Seibel@csti.ru	249-251
Серова Марина Васильевна	профессор кафедры русской литературы XX века и фольклора Удмуртского государственного университета, formula@udmnet.ru	282-286
Сивкова Юлия Алексеевна	ассистент кафедры зарубежной литературы и английского языка Вятского государственного гуманитарного университета, philol@vshu.kirov.ru	22-25
Склизкова Алла Персиевна	доцент кафедры литературы Владимирского государственного гуманитарного университета, burelomy@list.ru	151-154
Скокова Татьяна Александровна	аспирантка Оренбургского государственного педагогического университета, tskokova@mail.ru, tatskokova@yandex.ru	32-35
Спачиль Ольга Викторовна	доцент кафедры русистики и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета, сотрудник Центра «История культуры (Россия, Сев. Америка)», spachil.olga0@gmail.com	287-289
Станковская Мария Леонидовна	студентка факультета журналистики Челябинского государственного университета, stankovskaya1988@rambler.ru	113-114
Стоянов Владимир Владимирович	аспирант кафедры истории новейшей отечественной литературы Ставропольского государственного университета	269-271
Табункина (Пикулева) Ирина Александровна	старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ, ira-pikuleva@mail.ru	336-339
Текутова Юлия Сергеевна	аспирантка Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина	265-267
Терновская Елена Александровна	преподаватель Тамбовского политехнического техникума, lenatea80@mail.ru, elena-ternov@yandex.ru	116-118
Трубецкая Марина Александровна	доцент Саратовского государственного технического университета, marinatrubetskaya@yandex.ru	9-11
Турта Екатерина Ивановна	студентка филологического факультета Тюменского государственного университета, kitkat13@rambler.ru	53-55
Туляков Дмитрий Сергеевич	студент факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	329-333
Турышева Ольга Наумовна	доцент кафедры зарубежной литературы Уральского государственного университета (г.Екатеринбург), oltur3@yandex.ru	110-113
Удлер Ирина Михайловна	доцент кафедры теории массовых коммуникаций факультета журналистики Челябинского государственного университета, профессор кафедры лингвистики и массовых коммуникаций факультета лингвистики Южно-Уральского государственного университета, udl.irinm@gmail.com	17-19 97-99 113-114 162-163
Ушакова Елена Вячеславовна	доцент кафедры русского языка и литературы Московского государственного социально-гуманитарного института, ushakova@mail.ru	172-175
Ушакова Ольга Михайловна	профессор кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета, olmiva@yandex.ru	53-55 297-300

Фазылзянова Г.И.	доцент кафедры философии и культурологи Казанского государственного университета культуры и искусств	209-212
Фалалеева Светлана Сергеевна	аспирант Уральского государственного университета, makoto_83@mail.ru	267-269
Федорова Любовь Олеговна	студентка филологического факультета Псковского государственного педагогического университета	343-345
Федотова Наталья Фагимовна	зав. кафедрой журналистики филиала Казанского государственного университета им. В.И.Ульянова-Ленина в г. Набережные Челны, fnf1@yandex.ru	324-328
Фещенко Владимир Валентинович	научный сотрудник Института языкознания РАН (г.Москва)	333-336
Филиппов Сергей Михайлович	профессор кафедры мировой литературы и культуры ПермГУ, petrusyova@yandex.ru	303-306
Фирстова Мария Юрьевна	старший преподаватель кафедры иностранных языков и связей с общественностью Пермского государственного технического университета, legkikh76@mail.ru	124-127
Флоря Александр Владимирович	профессор кафедры русского языка, теории и методики обучения русскому языку Орского гуманитарно-технологического института, alv45.63@mail.ru	291-294
Харитонова Екатерина Владимировна	научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, доцент кафедры маркетинга и рекламы УрГЭУ-СИНХа, ev_haritonova@mail.ru	29-32
Цветков Юрий Леонидович	профессор кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета, jzvetkow@stv-info.ru	148-151
Цветкова Марина Владимировна	профессор кафедры зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета, marits@yandex.ru	19-22
Чевтаев Аркадий Александрович	старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Государственной полярной академии (г. Санкт-Петербург), achevtaev@yandex.ru	159-162
Чудова Ольга Игоревна	аспирант кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного педагогического университета, chudova-olga@mail.ru	38-40
Шамакина Ксения Валерьевна	студентка факультета журналистики Челябинского государственного университета, Shamakina_dk@mail.ru	162-163
Шарафутдинова Лилия Рагитовна	старший преподаватель кафедры башкирской филологии Нефтекамского филиала Башкирского государственного университета, liliya-akbarova@rambler.ru	84-87
Шарифова Салида Шаммед кызы	старший научный сотрудник Института литературы имени Низами Национальной Академии Наук Азербайджана, стажер-докторант Института Мировой Литературы имени А.М.Горького РАН, salidasharifova@yahoo.com, sharifovasalida@rambler.ru	87-90
Шевченко Екатерина Сергеевна	докторант кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, mkb09093@samtel.ru	322-324
Шестакова Алена Евгеньевна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	191-193
Шипицына Людмила Алексеевна	преподаватель Пермского государственного института искусств и культуры	294-297
Шкурина Мария Дмитриевна	студентка факультета современных иностранных языков и литератур ПермГУ	55-58
Экгауз Елена Леонидовна	аспирантка Уральского государственного университета им. Горького	139-142
Юрков Евгений Николаевич	ассистент кафедры теории и методики обучения проектно-графическим дисциплинам Шадринского государственного педагогического института, urkov-e@shadrinsk.net, urkov-e@yandex.ru	302-303
Яковлева Марина Станиславовна	студентка Уральского государственного университета им. Горького (г. Екатеринбург), ar88@list.ru	204-205

ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ

Научный периодический журнал **«Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология»** зарегистрирован в 2009 г. как самостоятельное издание, объединяющее две серии журнала «Вестник Пермского университета», издаваемого с 1994 г. («Филология» и «Иностранные языки и литературы»).

В журнале отражаются результаты научной деятельности российских и зарубежных филологов, в том числе ученых Пермского университета. Кроме научных статей, материалов конференций, симпозиумов и семинаров, журнал печатает рецензии на монографии, сборники научных трудов и т.п., опубликованные в России и за рубежом, тематические обзоры и развернутую информацию о событиях научной жизни по профилю издания.

Полнотекстовая версия выставляется на сайте **http://www.rfp.psu.ru** и в системе РИНЦ. На сайте журнала выставляются и другие издания по филологии, в том числе сборники статей серии «Мировая литература в контексте культуры».

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Каждая рукопись сопровождается внешней (по отношению к месту работы автора) рецензией авторитетного ученого (кандидата или доктора наук), подпись которого заверяется в отделе кадров по месту работы рецензента. Окончательное решение о публикации статей принимается на заседании редколлегии.

Члены международного редакционного совета или редколлегии, ознакомившись в материалами очередного номера по электронной почте, даже при наличии положительной рецензии могут до заседания выступить с требованием отклонить рукопись. В этом случае назначаются три эксперта из состава редакционной коллегии или совета для подготовки обоснованного заключения. В случае отрицательного решения автору рукописи направляется мотивированный отказ от имени редколлегии.

Рукописи рассматриваются в порядке их поступления в течение 1-6 месяцев в зависимости от сложности ситуации и объема работы.

Статьи аспирантов, одобренные редколлегией, публикуются бесплатно.

ПРАВИЛА ПОДАЧИ И ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСЕЙ

Статьи объемом от 0,4 до 1 п.л., оформленные в соответствии с нижеизложенными правилами, должны поступить по электронному адресу **langlit2009@mail.ru**. Убедитесь в том, что Ваша статья получена, попросив отправить подтверждение. Одновременно необходимо выслать бумажный экземпляр статьи по почтовому адресу: 614990, Пермь, ул.Букирева, 15, ПГУ, кафедра мировой литературы и культуры, проф. Н.С.Бочкаревой.

Название статьи (с УДК), Ф.И.О. автора (полностью), должность и место работы с указанием почтового адреса и телефона, E-mail, аннотация статьи (3-5 предложений), ключевые слова (5-7 наименований) должны подаваться ***одновременно*** на русском и английском языках. Основной текст может быть написан на русском или английском языках.

Статью необходимо оформить в редакторе WinWord 2003. Формат листа – А4. Размеры полей – 2 см. Расстояние до верхнего и нижнего колонтитулов – 1.25 см. Размер шрифта – 14 кегль, только Times New Roman. Абзацный отступ основного текста – 0.5, аннотации – 1.25, выравнивание по ширине, интервал – одинарный. Абзацный отступ задается автоматически, *не пробелами*. Другие отступы не допускаются. Ширина рисунка или таблицы 8 или 16 см. Подписи под рисунками и таблицами набираются курсивом.

Список литературы оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 без использования тире с обязательным указанием страниц. Имена авторов не повторяются в сведениях об ответственности. Ссылки на список литературы оформляются после цитаты в тексте статьи в квадратных скобках с указанием автора (или названия, если нет автора), года издания и цитируемых страниц, например: [White 2006: 23]. Примечания выносятся в конец статьи (перед списком литературы), отделяются горизонтальной чертой и печатаются 10 кеглем. Порядковый номер примечания в тексте и в конце статьи набирается *вручную* как надстрочный (не как вставка).

Главный редактор – д.филол.н., профессор кафедры мировой литературы и культуры ПГУ *Нина Станиславна Бочкарева*. Тел. (342)2396290, (342)2396446, (342)2368190.

Научное издание

Пограничные процессы в литературе и культуре

Сборник статей по материалам Международной научной конференции,
посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского
(17–19 апреля 2009 г.)

Статьи публикуются в авторской редакции

Подписано в печать 16.11.2009. Формат 60x84/16.
Бум. офс. Усл.печ.л. 42,32. Тираж 300 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел Пермского университета
614990, г.Пермь, ул.Букирева, 15

ООО «Кунгурская типография»
Россия, 617475, Пермский край, г.Кунгур, ул.Криулинская, д.7