

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНІСТЬ-СУЧАСНІСТЬ  
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**ВИПУСК 3**

**ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2003**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНІСТЬ-СУЧАСНІСТЬ  
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**ВИПУСК 3**

**ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2003**

**УДК 821+811+811.13**  
**ББК Ш 43(0) 5/6**

Античність – Сучасність (питання філології). – Вип.3. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – 255 с.

У збірнику репрезентовані роботи, в яких досліджуються актуальні аспекти історії й теорії світової літератури на сучаснім етапі.

Черговий випуск присвячено проблемам літератури ХІХ ст. в контексті вербальної культури ХХ століття.

Для наукових робітників, фахівці-філологів, аспірантів, студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Мироненко Л.А., доктор філолог. наук, професор,  
відповідальний редактор;  
Гіршман М.М., доктор філолог. наук, професор;  
Загнітко А.П., доктор філолог. наук, професор;  
Каліущенко В.Д., доктор філолог. наук, професор;  
Копистянська Н.Х., доктор філолог. наук, професор;  
Луценко М.О., доктор філолог. наук, професор;  
Отін Є.С., доктор філолог. наук, професор;  
Попова-Бондаренко І.А., кандидат філолог. наук, доцент;  
Сенів М.Г., доктор філолог. наук, професор;  
Соболь В.О., доктор філолог. наук, професор;  
Федоров В.В., доктор філолог. наук, професор;  
Матвієнко О.В., кандидат філолог. наук, доцент;  
Попова Г.В., ст.. викладач.

Збірник друкується за рішенням вченої ради Донецького національного університету від 01. 02. 2001 (протокол № 5)

Рецензенти:

Нямцу А. Е., доктор філолог. наук, професор.  
Потніцева Т. М., доктор філолог. наук, професор.

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

ISBN 966-639-031-0

@ Донецький національний університет, 2003  
@ Колектив авторів

### ВІД РЕДАКЦІЇ

Черговий випуск збірника «Античність – Сучасність (питання філології)» присвячено проблемам світової літератури ХІХ ст.

До збірника ввійшли праці, об'єднані спільністю аналізу історико-літературних і теоретичних аспектів класичного письменства, що розглядається в контексті діалогу культур ХІХ та ХХ століть, художньої комунікації у розмаїтті й різнобарв'ї національних варіантів, індивідуальних творчих систем. Представлений у статтях матеріал охоплює письменство країн Західної та Східної Європи, а також мовні явища, які відбивають вербальну картину епохи.

Редакція не завжди поділяє ідеї авторів. Низка положень, викладених в окремих довідках, має дискусійний характер.



## ЧАСТЬ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОЭТИКА

Ш40\*000.21  
УДК 82'06=161.1

М.М. Гиршман  
(Донецк)

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА В СВЕТЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

Эта работа возникла в связи с реализацией идеи Л.А.Мироненко о проведении семинара «Литература XIX века: взгляд из XXI». XIX век здесь представляет литературная классика, прежде всего классика русская, и более всего, если не исключительно, творчество Пушкина. При этом я исхожу из того понимания классики и классического стиля, которое развернуто в четырехтомной «Теории литературных стилей» (1976-1982 гг.), – коллективном труде ИМЛИ РАН, в котором я принимал участие. Концептуальный центр этого понимания – утверждение о том, что классика – это не только и не столько какой-то отдельный этап, но, прежде всего, пользуясь прекрасным определением А.В.Михайлова, «фундамент культуры в каждый исторический момент жизни народа» [Михайлов, 1991: 150]. И в то же время этот «фундамент» получает в редких – даже редчайших – случаях полноту творческого осуществления. Пушкин в русской литературе XIX века – одно из самых несомненных явлений такого рода, и прояснить эту уникальность может его сопоставление с такими именами, как Гете в немецкой, Шекспир в английской, Лафонтен и другие классики-классицисты во французской литературе. Так что литературная классика, конечно, не локализуется в XIX веке, но для русской литературы по крайней мере в нем концентрируется.

Что же касается XXI века и взгляда из него, то этот взгляд представляет в данном случае диалогическое сознание, интенсивно развивающееся в течение всего XX века и переходящее в XXI век в качестве одного из смыслообразующих центров культуры. Его суть, во-первых, в радикальном противостоянии идее: «Бог мертв» и утверждении, что «всеоживляющая связь» и осмысленное единство всего и всех существует. Во-вторых, создатели философии диалога, прежде всего М.Бахтин, М.Бубер, Ф.Розенцвейг, О.Розеншток-Хюсси утверждают, что это положительное всеединство всего и всех не может быть ни в ком, ни в чем, никак и нигде осуществлено и не может быть сведено к какой-то единственной сущности или единственному понятию, – оно может проявиться только в общении многих. И наконец, в-третьих, только в таком первоначальном и всеобщем общении многих может осуществляться *единственность каждого*.

Таким образом, диалог представляет собой человеческое бытие-общение, в котором может происходить осуществление и осмысление *единства – множественности – единственности* человеческой жизни в первичной взаимосвязи, развитии и взаимодействии друг с другом этих трех характеристик. В таком понимании одновременно становится ясным,

что не есть диалог. Во-первых, диалог несовместим с любым отождествлением единства и единственности. Во-вторых, диалог противостоит каким бы то ни было двоичным альтернативам и ситуациям типа «третьего не дано» и особенно разного рода «магнитным ловушкам», заставляющим выбирать: рабство или бунтарство, коллективизм или индивидуализм, национализм или ассимиляция и т.п. «Единственным дьяволом является тот, кто строит идеологию на дьяволе и делит человечество на спасенных и погибших» [Розенберг, 1990: 41], – сказал по поводу подобных «магнитных ловушек» один из современных мыслителей-диалогистов Ш.Розенберг, и это, по-моему, точная характеристика. И тождество единства и единственности, и двоичная альтернатива не есть диалог, а диалог есть «живое триединство» единства – множественности – единственности. И диалог именно в таком понимании выступает в моей статье как язык осмысления и описания литературной классики.

В свете диалогического сознания литературная классика прежде всего может быть осознана как творчески осуществляемая связь больших эпох на границах самых крупных и самых значительных культурных переломов. Это осуществление классики позволяет, вспоминая стихи О.Мандельштама, «своею кровью склеить позвонки» не только двух столетий, но и многовековых культурных миров. Так древняя классика и ее редчайшее наиболее полное проявление: античная классическая трагедия – «склеивала позвонки» архаически-мифологической и риторической, традиционалистской эпох. Об этой уникальности древнегреческой трагедии очень хорошо писал А.В.Ахутин: «Если изъять свет трагедии из античной культуры, она распадется на мертвые слои «нищенской» архаики и «винкельмановской» классики... Слышат ли в трагедии пьянящую речь «про древний хаос, про родимый», извлекают ли из нее поучительный урок относительно сверхчеловечески умного порядка вещей, – оба «образа античности» по разному выражают общую тягу современного человека уклониться от сознания, соответствующего тому, что было открыто древнегреческой трагедией» [Ахутин, 1990: 40].

Аналогично в классике нового времени, в ее творчески осуществляемом совершенстве проясняется и грозящий разрыв, и мощно одолевающая его живая связь двух других больших эпох: традиционалистской и индивидуально-авторской, исторической.

Эпохальный перелом на этом культурном рубеже был поистине всеобъемлющим и, прежде всего, он был всеобще-мировоззренческим в нарастающем кризисе всех сложившихся представлений о высших, объективных, Божественных законах всего сущего. «Бог замолчал», и то, что было ранее несомненно дано, теперь задано как проблема для лично-ответственного решения. Противоречия Божественного и человеческого именно на этом переломе становятся внутренним противоречием творческой личности и порождают внутреннее двоемирие.

Не менее резким оказывается социально-исторический перелом. Он проявляется в кризисе всех ранее сложившихся социальных общностей, в обособлении личности и ее праве на революционное преобразование своей и общей жизни, в акценте на изменяющуюся действительность реальной, человеческой истории. Противоречия возможности и действительности опять-таки становятся внутренним противоречием человеческой личности и человеческой истории.

Наконец, очень значим в контексте нашей темы общекультурный перелом, который обнаруживается в кризисе риторической культуры: она основывалась на общих правилах логики, риторики и поэтики и определяющем творческом движении от общего типа, канона, жанра к его особым индивидуальным вариациям и реализациям. Теперь же противоречие универсальности и уникальности, всеобщности и индивидуальности становится внутренним противоречием творческой личности гения, который «стоит выше правил, он устанавливает законы» [Кант, 1967: 80].

Если сопоставить эту кантовскую формулу новой, исторической эпохи с суждением Пушкина о том, что «поэта должно судить по законам, им самим над собой признанным» [Пушкин, 1956:124], то можно сразу же почувствовать суть и своеобразие классической позиции. Здесь поэт и закон отказываются от борьбы за первенство, они глубинно едины, разделены и обращены не друг против друга, а друг к другу, находятся в равнодостоинном и равноправном общении друг с другом.

У Пушкина классическая суть и классическая мера проявляются и в литературном произведении, и в литературном процессе. Одновременно нарастают самостоятельность, самоценность отдельного произведения как целостной индивидуальности и прояснение его всеобщей универсально-поэтической родовой природы. В произведении создаются образы различных жанров, трансформируются разные жанровые традиции, и вообще теперь уже не личность и воплощающий ее своеобразие стиль входят как элементы в жанровое целое, а, наоборот, жанр становится одной из сторон складывающегося личностного единства, в системе взаимосвязей и диапазоне жанровых характеристик которого непременно выявляется определенная родовая доминанта. В сочетании родовой доминанты со стилиевой цельностью наиболее ясно видна принципиально новая художественная суверенность отдельного произведения. Жанровый принцип организации художественного целого здесь уступает место принципиально иному; я предлагаю назвать этот принцип *личностно-родовым*, и это, по-моему, очень существенная характеристика литературной классики нового времени.

Лирический род и отдельное лирическое стихотворение, человеческий род и отдельная человеческая индивидуальность – таковы противоположные полюса поэтического целого. Оно творчески сопрягает идеальную полноту бытия и реальное, социально и культурно-исторически определенное существование здесь и сейчас живущего человека. «Мне не

спится», - вот одно из типичных пушкинских начал, сразу же ухватывающих живую конкретность реального жизненного мига. Но послушаем, что этот миг в себя вмещает:

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня.  
Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышь беготня...  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь ли пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

Эти «стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», творчески **обращают** реальный, проходящий миг к неизведанному миру, одновременно проявляют и создают форму их интенсивного общения, взаимобращенности таинственного мира и реального человека друг к другу. После проясненных стихотворением вопросов с их нарастающей энергией финальное завершение: «Я понять тебя хочу, Смысла я в тебе ищу» – несет в себе живое противоречие. Это и последнее слово человека, обращенное к постигаемому миру, и, благодаря этому, своего рода финальный, если не ответ, то, по крайней мере, путь или надежда на ответ мира вопрошающему человеку. Надежда на то, что «смысл мира – в раскрытии потенциально заложенных в нем смыслов, а смысл жизни человека – активное участие в этом процессе» [Налимов, 1997: 196]. И пушкинское стихотворение – это не просто мысль о мире и тем более не готовый, раз и навсегда данный смысл, а творческим усилием создаваемое поэтическое целое и заключенный в нем мир. Мир этот представляет собою внутреннее пространство постоянного порождения поисков смысла. Пространство, необходимое для полноты осуществления человека в его стремлениях и возможностях обретаť свое, никем и ничем незаменяемое слово и место в этих общих поисках.

Что касается литературного процесса, то пушкинский «истинный романтизм» и в его теоретическом самоосмыслении, и в поэтической практике явно не укладывается ни в отдельно взятую романтическую, ни в отдельно взятую реалистическую художественную систему и в то же время соединяет истоки и той, и другой. В свете диалогического осмысления классики отчетливейшим образом проясняется и глубинное единство романтизма и реализма, и необходимость их разделения, и их постоянная

взаимообращенность, общение друг с другом и в творчестве А.С.Пушкина, и в литературном процессе XIX века в целом.

Я думаю, что здесь возможно и некоторое обобщение: опыт классики, увиденный из XIX века в свете диалогических идей, должен настроить на коррекцию всех двоичных членений литературного процесса: от классических дихотомий наивной и сентиментальной, реальной и идеальной поэзии до новейших противопоставлений, например, модернизма и постмодернизма, представленных в недавней очень интересной книге Д.В.Затонского как всеобщие со-противопоставленные характеристики литературного процесса нового времени или, ближе к тексту Д.В.Затонского, «извечного коловращения изящных и неизящных искусств». Во всех этих случаях обращение к опыту классики открывает путь от альтернативы к «живому триединству», в котором предстает одновременно и разделение, и интенсивность внутренних связей, соединения несоединяемого, и энергия общения, включающего в себя и стремящегося одолеть даже зоны духовной непроницаемости.

Одновременно очень важно и то, что классика не предстает здесь отдельным этапом, не локализуется в именах и произведениях, хотя, повторю еще раз, в редких и даже редчайших случаях в них с особою полнотою проявляется. Классика оказывается именно ценностным центром и фундаментом связи: глубинного единства, необходимого разделения и взаимообращенности друг к другу – различных произведений, имен и этапов литературного развития. И даже разделение классического и неклассического или постклассического имеет смысл, на мой взгляд, прежде всего при опоре на объединяющее и разделяющее их глубинное содержание классики.

Классическое произведение в литературе нового времени не только может, но в известном смысле и должно быть многоязычным, полижанровым, стилистически разноплановым (вспомним пушкинское «мышление стилями», о котором писали очень многие филологи). В то же время не внешним ограничением, а внутренней границей этой множественности становится проясняющийся творческий центр, который объединяет универсальность общечеловеческого опыта и уникальность единственного, здесь и сейчас живущего человека в его конкретной историчности. Мир классического произведения, увиденный из XXI века в свете диалогических идей, – это прежде всего диалог согласия универсально-общечеловеческого канона – множества обращенных друг к другу традиций – единственности произведения.

В классике равно несомненными и равно достойными являются и человеческая общность, и человеческая индивидуальность, принципиально несводимые на подчинение друг другу. А гармония классического целого – это поле напряженного согласия предельных противоположностей и благодаря этому поле порождения многообразных культурных смыслов: в них концентрируются разнообразные возможности разумной человеческой жизни каждого на своем месте, в своей социальной среде, в своем

сословии, в своей стране, – обобщенно говоря, в своем доме и в конкретно-бытовом, и в символически-бытийном значении этого слова. Но обнадеживая каждого живущего человека, классика одновременно противостоит всякого рода утопиям, отождествляющим идеал и действительность.

Всеединство, мировая гармония и реальная ограниченность человеческого существования, являясь полусами классического произведения, принципиально неотожествимы в единстве их противостояния и взаимообращенности друг к другу. И стремление к совершенству, возможность творчески осуществлять этот идеал в классике внутренне связаны с осознанием его неосуществимости в рамках действительности, с осознанием радикального противоречия идеальной человеческой природы и конечности человеческого существования. Человек – никогда не Бог, он не владеет полнотой Бытия и Истины, человеку дана лишь причастность к этой полноте и задано участие в целостности человеческого бытия. Существование классических, художественно совершенных творческих созданий является своего рода эстетическим доказательством объективности существования блага и истины, которые, как говорил Гегель, «объединяются родственными узами лишь в красоте» [Гегель, 1970: 212]. Но «действует» это доказательство лишь тогда, когда становится каждый раз новым, когда снова и снова возобновляются творческие усилия «артистизма», когда снова и снова стремится к художественному совершенству новый поэт, писатель, художник – любой сотворец или, если расшифровать это со-, любой человек, одновременно сотворенный и творящий.

И как для Моцарта оказывается зачем-то нужным вроде бы совершенно бездарный слепой старик-скрипач, так и вообще в свете классики обретают свое место и своего рода осмысленность, необходимость и даже незаменимость на своем месте и писатели второго, третьего и т.д. ряда вплоть до графоманов. В этом же классическом свете могут проясниться и столь актуальные для современности внутренние разграничения между легковесной и самодовольной пустотой всеобщей относительности и трагическим прояснением пустоты как «минус-присутствия» смыслообразующей полноты бытия или по крайней мере рокового вопроса: «Что делать после оргий?» [Бодрийяр – Ильин, 1998: 44].

Во всяком случае, если есть скрепляющая века и языки классика и если она может быть осмыслена в свете диалогических идей как диалог согласия, то в свою очередь в свете классики могут оказаться наиболее плодотворными со-направленные диалогические взгляды и из XXI века в XIX и из XIX века в XXI – и на реалии XXI века, и на его возможности «быть или не быть».

## РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается классика как фундамент культуры и основа диалога между культурными мирами и эпохами, а диалог как язык осмысления и описания классики.

## РЕЗЮМЕ

В статті розглядається класика як фундамент культури і основа діалогу між культурними світами і епохами, а діалог як мова осмислення і опису класики.

## SUMMARY

The article treats classics as the basis of culture and a stimulus for a dialogue between the cultural worlds and epochs, dialogue being considered as a language for comprehension and description of the classics.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахутин, 1990: Ахутин А.В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. – М. 1990.
- Бодрийяр - Ильин, 1998: Ильин И.П. Проблема взаимоотношения постмодернизма с поздним модернизмом в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. М. 1998.
- Гегель, 1970: Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. Т.1. – М. 1970.
- Затонский, 2000: Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. М. – Харьков. 2000.
- Кант, 1967: Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге «Антропология в прагматическом отношении» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. – М. 1967.
- Михайлов, 1991: Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII – XIX веков // Классика и современность. – М. 1991.
- Налимов, 1997: Налимов В.В. Знать истину нам, людям, не дано // Новая юность, 1997. - №1-2 (22-23).
- Пушкин, 1956: Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 10 тт. Т.7. - М. 1956
- Розенберг, 1990: Ш.Розенберг. Наше поколение и вера Израиля // Таргум. Еврейское наследие в контексте культуры. Вып.1. – М. 1990.

Поступила в редакцию 25.11.02.

ББК Ш40\*000.21  
УДК 82'06 «18»

Ирина Попова-Бондаренко  
(Донецк)

## **XIX ВЕК В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Единый язык и единая система ценностей - вот идеальная база для идеальной художественной коммуникации, когда автор надеется и даже уверен, что его поймут, а читатель оправдывает эту уверенность и эту надежду. Ситуация во многом утопическая и даже в чем-то наивная, но без ее «предвкушения» не берутся за перо. Ситуация порой трагически неразрешимая, но неотменимая и безальтернативная в мире человеческих, а значит коммуникативных по сути отношений.

Литературный XIX век «пролегал» между восемнадцатым и девятнадцатым. И оба эти века пробуют его на разрыв. В целом это можно сказать о каждом столетии, но XIX – особое, знаковое, и дело не столько в топическом обновлении, сколько в обогащении художественного языка и трансформации традиционной аксиологической парадигмы. При



сохранении онтологической модели художественной коммуникации, определенной в общих чертах Th. A. Sebeok, К. Леви-Стросом (цит. по [Маранда, 1985: 259]), Р.О. Якобсоном [Якобсон, 1975], в XIX веке произошел ряд изменений в некоторых её регистрах.

Век XVIII - не просто книжный, но еще и эпистолярный, журнальный и «эпиграфический». Эпиграф и эпистола довольно часто определяют композиционный облик не только романов, но и журнальных публикаций. И тем и другим широко пользуются Дж. Аддисон, Р. Стил, Дж. Свифт, А. Поуп и др. С одной стороны, в этом приеме просматриваются знакомые в многовековой литературной практике *современательные и одновременно пиететные традиции*, которые к XVIII веку стали уже общим местом. С другой стороны, эти две коммуникативные стратегии лишней раз свидетельствуют о том, что и читатель неизменно пребывает в авторском поле зрения как ценитель и судия. Собственно, авторы и не пытаются этого скрывать: они пишут для читателей. «Для лучшего понимания нижеследующей истории желательно, чтобы читатель знал, каковы ее герои», - пишет Дж. Арбетнот в пятой главе «Автопортрета Джона Булла» (Арбетнот, Автопортрет...: 46). «Я подмечал, - словно вторят ему Дж. Аддисон и Р. Стил, - что читатель нередко без особой охоты читает книгу, пока не узнает, каков автор - темноволос или светел, кроток или гневлив, женат или холост и прочее в том же духе, ибо иначе толком и не разберешь, к чему сей автор клонит. Давы удовлетворить столь законное любопытство, я намереваюсь и в этом листке, и в следующем рассказать все, что предвдарт дальнейшие мои очерки, и поведать хотя бы немного о различных лицах, причастных к сему изданию» (Аддисон, Стил, Эссе...: 97). Снисходительной улыбки в сторону «любопытной» читательской публики у авторов все же не получается. Отношения «автор-читатель» выглядят далеко не равноправными, во всем просвечивает авторская зависимость и услужливость: так опытный дворецкий, приобретший за долгие годы службы аристократический лоск, предьявляет рекомендательные письма при поступлении на работу.

Сами журналы множатся с удивительной быстротой и даже в общеевропейских национальных масштабах поражают странным единообразием названий и коммуникативной интенцией, в них заложенной. Названия (и соответственно интенции) можно свести к нескольким крупным группам. Первая явно связана с *визуализацией* и в какой-то степени с *театрализацией* предьявляемого читателям материала, что отражает и саму общечеловеческую способность наиболее полно воспринимать именно зрительный ряд, и представления об определенном опыте тогдашней эстетической рецепции (ср.: увлечение не только театром, но и «шарадной» салонной культурой с ее мини-спектаклями, бурно развившейся именно в XVIII в.). Прежде всего это, конечно, «Репетиция» Ч. Лесли, аддисоновский «Зритель» и бурно, практически в одночасье отпочковавшиеся от него «Датский зритель», «Шведский Аргус», издаваемый О. Далином, а также российский «Зритель»

И.А. Крылова, «Телескоп» Н.И. Надеждина, итальянский «Наблюдатель» Г. Гоцци, «Французский зритель» П.К. Мариво, немецкий «Северный наблюдатель» („Der Nordische Aufseher“), шотландское «Эдинбургское обозрение», английское «Квартальное обозрение», российские «Северное обозрение» и «Московский наблюдатель». Оглядка на английский оригинал очевидна, однако названия эти отражают и дух времени: пристальное взглядывание, всматривание в текст, в жизненные явления и факты, что в каком-то смысле связано и с широким распространением печатных изданий, и с научными достижениями в области оптики, и с читательской культурой в целом (в частности, с широким использованием приспособлений для чтения – очков и увеличительных стекол иного типа, что, кстати, подчеркивает и И. Шайтанов [Шайтанов, 1987: 26]). Даже журнал Г. Сен-Джона «Исследователь» («Examiner»), задуманный и функционирующий как политический, внедряется в сознание подчеркнутой наукообразностью названия. И ренессансному, и барочному художественному миру, где всё было язычески оплотнено, где жизненные формы были упруги, корявы, полнокровны, избыточны или неудобны, миру с его «внюхиванием», «вкушением», «осязанием» и панорамностью теперь противостоит нечто более «детальное», «микроуровневое». К слову, мотивы «зрения», недальновидности и «слепоты» становятся весьма распространенными как в тенденциозном, так и в «легком» стилях (например, в серьёзнейшем «Письме о слепых в назидании зрячим» Д. Дидро, а также в салонных вариантах литературного и живописного рококо: «Красная шапочка» Ш. Перро, «Ясновидец», «Русская пророчица», «Продавец подозрительной трубы» Ж. Б. Лепренса и др.) [Srnenska, 1987: 115, 117, 121].

Как видно, в этих названиях заложены и довольно схожие коммуникативные «посылы-подпорки», по преимуществу призванные сыграть для читателя роль «второго зрения», «взгляда», некоторой вспомогательной «оптики» – что не может не вызвать в памяти и древний жанр «зерцал». Только отражают они теперь все больше не добродетели, а пороки – метафора зеркала начала работать в поле другого коммуникативного кода. Недаром эта ассоциация так настойчиво проникает в поэтику статей и эссе, в обозревательную и критическую литературу. (Ср. замечание в «Отечественных записках» по поводу памфлетов П.-Л. Курье: «Он сделался зеркалом, в котором вся тогдашняя Франция узнавала себя во всех подробностях и во всех мелочах. Но это зеркало было не аристократическое, оправленное в резную раззолоченную раму, а простое зеркало крестьянской избы, совершенно не изящное и незатейливое». Сразу оговоримся, что при всей «демократизации» и распылении жанра зеркала, зеркала он не приобретает плебейского авантюрно-плутовского колорита, как, например, у Кеведо – «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников»). Попутно отметим, что оптика (а точнее, связанный с нею иллюзионизм) становится весьма почитаемой в художественной культуре,

начиная с XVII в. (использование системы зеркал в барочных скульптурных композициях; в живописи и в интерьерах как возможность «договорить» пространство за счет зеркальной перспективы).

Вторая группа названий актуализирует *почтовую (меркурианскую)* бесперебойную и надежную связь журнально-газетного издания и читателя (английские литературные журналы конца XVII в. «Афинский Меркурий» и «Дамский Меркурий», «Почтовый ангел», «Немецкий Меркурий» К.М. Виланда, «Санкт-Петербургский Меркурий», «Северный Меркурий», «Вестник Европы» Н.М. Карамзина, «Санкт-Петербургский вестник», «Московский вестник» Н.И. Надеждина, «Финский вестник». Некоторым особняком стоят «Адская почта» Ф.А. Эмина и «Почта духов» И.А. Крылова, связанные прежде всего с эпистолярной традицией по существу: здесь бесы и/или духи пишут друг другу. Поскольку границы между рукописными и печатными новостями в начале XVIII века еще были стерты, некоторые из них оставляли несколько чистых страниц для «обратной связи» с читателями, которые могли вступить в переписку с издателями.

Еще одна прозрачная коммуникативная стратегия контактности просматривается в группе журнальных названий, как бы пытающихся предложить незатейливое, с некоторым оттенком доверительности, непринужденности *общение с читателями* - таковы английский «Болтун» и последовавшие за ним «Болтунья», «Шептун», «Ворчун» и «Брюзга», а в России первой трети XIX в. - газета «Молва». Некоторый оттенок «болтовни», разговорности присутствует и в итальянском журнальном издании П.Верри «Кофейня». Название это приобретает определенное коммуникативное расширение с учетом исторических реалий. Дело в том, что уже в конце XVII- начале XVIII вв. кофейни становились не только клубами (о чем косвенно сообщает и Ш. Монтескье (Монтескье, Персидские...: 99)), но и штаб-квартирами политических партий. Здесь не столько пили кофе, сколько дискутировали. Словесные баталии нередко переходили в рукопашные схватки. Практически одновременно в названиях появляется и облагороженный эквивалент разговора с читателем - «беседа»/«разговор»: «Беседы живописцев» (И.А. Бодмер, Швейцария – здесь для обозначения беседы не нашлось ничего более адекватного, чем *discourse* : „Discourse der Malern“), «Собеседник любителей русского слова» (Е.Р. Дашкова, Г.Р. Державин, Россия), «Чтения в беседе русского слова» (А.Н. Радищев). Развитие художественной коммуникации идет волнообразно. В коммуникативной цепочке то всплывают, то затухают различные авторские интенции, так или иначе определяющие ход (а во многом - исход) художественной коммуникации. Они сводимы к нескольким немногочисленным побуждениям, определяющим коммуникативные стратегии: стремление о чем-то поведать, рассказать; стремление что-то объяснить, доказать, опровергнуть; стремление увлечь за собой; стремление достичь определенной власти над читателем; стремление разделить с читателем

свои помыслы/чувства. Вместе с тем в процессе разворачивания бытия художественного произведения, так сказать, «перед лицом читателя», чистые коммуникативные стратегии представлены редко - чаще имеем дело с коммуникативным комплексом. При этом обращение к читателю вовсе не означает доверительного к нему отношения. В художественной коммуникации, начиная с XVIII века, закрепляются, похоже, два типа отношений к читателю. Первый, условно говоря, «аддисоновский» - серьезный, с установкой на развивающее поучение. Второй - «стернианский» - ироничный, с поддевкой, который характерен не только для просветительского романа (Дидро, Виланд и др.), но и сохранился в романтической традиции (Гофман, Гейне и др.). Естественно, что коммуникативные возможности «старых» жанров долгое время сохраняются в памяти жанров «новых». Только один пример: средневековые «разговоры», «диспуты» и «диалоги» в зависимости от тематики по-разному отозвались в последующих литературных эпохах. «Мелкотемье» (взаимные жалобы школяров на то, как злобные учителя стегают их по филейным частям; пикировки супругов, слуг и хозяев, распутниц и юношей, любовников etc., как у Э. Роттердамского или У. фон Гуттена) сосредоточилось позже в комических интеръектах (интермедиях) пьес Ренессанса, осталось «пожизненно» в комедии дель'арте, вплоть до ее затухания. Обогнув классицистическую трагедию, полную патетического напряжения и непременного *уяснения позиции*, «мелкотемье», существенно облагороженное, выжило в классицистической комедии. А вот серьезная и важная философическая проблематика этого старинного «разговорного» жанра (приписанного уже, по существу, к риторике) вошла в виртуозные виражи просветительских диалогов Дидро, Шэфтсбери, а в XIX в. напомнила о себе в «лекциях», а также романтических произведениях, как правило, жанрово стертых (например, диалоги в «Люцинде» Фр.Шлегеля, гелдерлиновском «Гиперионе»). *Диатриба* и *апология* явно просвечивают в жанре «речи»: «речи о...», «речи в защиту» - явление, характерное в целом не только для немецкой, но и всей западноевропейской литературы этого периода. При тех жанровых вольностях, которые позволял себе романтизм, скрытые коммуникативные интенции старых жанров неминуемо просачивались в жанры новые, видоизмененные. В XVIII – XIX вв. выжил позднесантичный эпистолярный жанр, представленный довольно широким регистром – от светского «письмовника» г-жи Севинье до повестей и романов (Мариво, Филдинг, Ричардсон и др.).

Кое-что изменилось и в области приемов, обеспечивающих успех художественной коммуникации. Коммуникативный *институт предварения* (или гипертекстуальность, как его определяет Ж. Женетт в «Палимпсестах») вырабатывается уже в древней драме, постепенно и неостановимо отпочковывающейся от культовой, сакральной, мистерияльной. Не только в XVIII, но и в XIX в. еще довольно долгое время (практически всю первую треть столетия) остаются актуальными

коммуникативно «озабоченные» предтекстовые приемы: *предисловия, пояснения*, а также *письма от автора или издателя*, во многом принимающие на себя пояснительные функции. В XIX веке по мере профессионализации писательского труда в цепи «писатель – читатель» нарастает напряжение. Большинство зафиксированных в западноевропейских литературных (и журнальных) текстах «выходов» автора к читателю, то есть прямых обращений к нему, окрашены наиграно уверенными, а потому достаточно напряженными интонациями: довольно часто здесь смешаны фатические начала (понимания, взаимопонимания, сочувствия) и самоуничтожение. Все чаще авторы как бы «бойкотируют» привычные «читательские ожидания», отменяя семантически прозрачные названия произведений (например, «Красное и черное» вместо более понятного «история о...»); для сравнения – «Одержимый инвалид в форте Ратону» А. фон Арнима и др.).

Уже романтическое мироощущение XIX в. начинает активно разрушать ставшую нормой коммуникативную стратегию налаживания контакта с читательским лагерем любой ценой. Так, «Ночным бдениям Бонавентуры» не предпослано вовсе ничего. Правда, Гофман несколькими годами позже открывает «Житейские воззрения кота Мурра» макростратегическим предварением, состоящим из *четырёх* небольших. С одной стороны, это является прямой аллюзией такого же утяжеленного по составу, тоже «четверкой запряженного» гриммельсгаузеновского вступления к «Симплициусу» (к тому времени уже своего рода немецкой литературной классики), а с другой – безусловным и ярким пародированием этого коммуникативного приема. Вспомним, что в «Симплициусе» автор рекомендуетя одновременно и как Мельхиор Штернфельс фон Фуксгейм, «простосовестный, диковинный и редкостный бродяга» и «вагант», который представляет публике «весьма полезное и глубокомысленное чтение с предисловием, двадцатью изрядными гравюрами на меди и тремя continuations», и как несгораемый Феникс, и как бездарный писака, и, наконец, как всезнающий и всеведающий автор: поданные им краткие двустихные содержания каждой главы призваны убедить «доброхотного» и снисходительного читателя-«соотечественника в авторской осведомленности» и привлечь его внимание.

Предварения у Гриммельсгаузена умышленно разностильны и полярно репрезентативны. Камертонами здесь становятся искательство перед читателем, авторское самоуничтожение и беспроигрышная, демонстрационная (автокомплементарная) апелляция к учености. У Гофмана же авторские интонации значительно обогащаются иронией и ощущением безусловной авторской свободы, инициативы и творческой безнаказанности. Так, «Предисловие издателя» и «Введение автора (сиречь самого Мурра, «с робостью, с трепетом» отдающего страницы жизни «на людской суд») предназначены для печати, причем последнее скромно подписано - «*étudiant en belles lettres*» («новичок в литературе»). Под наголоватым «*Предисловием автора, не предназначенным для печати*»,

стоит уверенное «*homme de lettres très renommé*» («*весьма прославленный сочинитель*»). И, наконец, «*Примечание*» от лица издателя, возмущенного «спесивым тоном литературного кота», привлекает прежде всего *своего* читателя: не просто остролова, но романтика, воспринимающего мир («природу» и «бытие») в панироническом ключе, где, по словам Шеллинга, целое поставлено против целого в единой стихии жизни. Тон «каскадного» вступления подхвачен первой главой, где блистательную иронию рождает прихотливо сменяющийся ритм высокого и филистерского планов.

Преемственность, традиция явно «расшаталась». Иногда функцию предварений начинают выполнять названия глав, иногда автор обходится и без этого. Явной стилизацией под литературную старину отдают эти «подраздельные» (то есть под каждым разделом, как в «Житейских воззрениях кота Мурра»), или «под-главные» (то есть под каждой главой, как в «Золотом горшке») расшифровки-перечни тех событий, которые произойдут далее. Здесь также скрыты коммуникативные авторские запросы - ориентация на читателя скучающего, с ленцой или не умеющего «удержать память», то есть неподготовленного по существу. Уже не искательство, но оттенок превосходства над читателем улавливается в этой авторской готовности «поиграть» ролями и уйти от серьезной в своей основе самопрезентации. Коммуникативные «правки» часто делают теперь сами авторы, следуя изменившимся (пусть и негласно) правилам. Показательно, например, что каждой из трех частей «Утраченных иллюзий» О. Бальзака, выходявших с февраля 1837 по август 1843 гг., было предпослано предисловие автора. В 1843 году Бальзак объединяет все три части, снимает разбивку на главы и убирает предисловие, внося, правда, посвящение В. Гюго, все эти части объединившее. Те же операции проделывали братья Гонкуры, А. Доде, Ч. Диккенс и др. Некогда узаконенное искательство перед читателем приобретает «смещенные формы»: все чаще к читателю обращаются как к другу, который само собой понимает автора. Иногда поиск своего читателя ведется методом «от противного»: читателя задирают, как бодливую корову, высказывая весьма обидные для него предположения в некомпетентности, а то и вовсе скудоумии и тем самым пытаются привлечь внимание к произведению (ср. уже у Стерна: «читатель вообще может пропустить эту главу/описание»; или хрестоматийное пушкинское - «читатель ждет уж рифмы «розы» - / на вот, возьми ее скорей!»; распространенное - «читатель бедный мой», встречающееся у многих писателей, и проч.).

С определенной периодичностью (примерно через 30-40 лет) проявляются тенденции смены литературно-эстетических вкусов, настроений, «дыхания» и, следовательно, коммуникативных приемов. Такая смена курса в XIX веке сопровождается усилением явной или скрытой писательской агрессивности по отношению к реципиенту. Агрессивность, похоже, – одна из предтекстовых примет («паратекстовых» - в определении Л. Липчевой-Пранджевой [Липчева-Пранджева: 1999, 147,

149 и др.) литературы XIX века. Смена какого-либо «стилевого» цикла непременно рождает волну манифестационных предварений, в которых автор уже не заискивает перед читателем, не льстит ему, не напрашивается в попутчики, советчики, проводники. Таковы предтекстовые манифесты Гюго, Готье, Золя, братьев Гонкуров, литераторов «Молодой Германии». Декларативные интенции серьезно нарушают абстрактную читательскую инстанцию, или «внутритекстовую», в формулировке В. Шмида (цит. по [Ильин, 1985: 137-140]), переводя её на внешний (внетекстовой) уровень, где установимы вполне реальные адресные связи.

Читательский круг в XIX столетии заметно расширился в сравнении с предшествующими веками, благодаря общему повышению образованности различных слоев населения и тому, что право на образование перестало принадлежать исключительно состоятельному классу. К учености, к писательскому ремеслу всегда относились двояко: простолюдины - с некоторой долей презрения, но в то же время и восхищения тем, как складно «писаки» («щелкоперы проклятые») умеют излагать мысли, а люди ученые - с неизменным уважением (иногда - с завистью), но прежде всего соотнося написанное со следованием традиции. В любом случае это приводило к коммуникативной напряженности между «авторским миром» и миром читателя, его восприятием, далеко не всегда адекватным авторскому замыслу. *Массовая литература*, бурное и качественно новое становление которой начинается с первой трети XIX века, как ни странно, если не сняла, то несколько сгладила эту проблему онтологической напряженности между пишущим и читающим: каждому читающему отныне как бы предоставлялось право обрести своего писателя, выбрать свой стиль чтения. Массовая литература уже заявляла о себе в европейских странах, начиная с конца XVI – XVII вв. В Германии, во Франции, Англии уже тогда можно было купить дешевую книжку «с лотка» [Жантеева, 1974; Фрадкин, 1974]. С развитием массовой литературы и её «конвейеризацией», с развитием «поточного» книжного производства возникают и такие паралитературные коммуникативные приемы, обнаруживающие общий корень, как *скандал и реклама*. Ярмарочное расхваливание товара (позитивная реклама) уживается с игрой в якобы заведомое отторжение литературного «товара». Ставка делается на то, что книгу (журнал) купят или прочитают хотя бы из любопытства, от желания скандальной новизны. Если раньше читателя в претекстовых композициях «зазывал» сам автор, то теперь это стал делать более опытный в делах книжного рынка литературный агент. Выражение «публичке это нравится» на долгие годы вперед определило рекламную стратегию всех тех, кто непосредственно связан с распространением печатной продукции. В старину письменное произведение не нуждалось в рекламе: его место в интеллектуальном процессе было определено традицией, включенностью в «диалог» с классикой жанра, пиететным и нерушимым отношением к «великим». Правда, его могла запретить церковь, но это уже другая история и другой тип отношений. III. Сент-Бёв



довольно зло иронизирует над теми, кто якобы пишет вынужденно, *pro victu* (для того, чтобы жить, для пропитания), а на самом деле устраивает свои денежные дела. К различного рода ухищрениям, помогающим выколотить солидные гонорары, относится многословие, доходящее иногда в своем неприкрытом меркантилизме до уровня саморазоблачения. Так, газетные романы (романы-фельетоны с продолжением) пишутся в диалогах, чтобы больше занимали места [Сент-Бев, 1970: 224].

Во второй половине века, как уже отмечал А.В. Карельский, постепенно изменяется тип *героя* [Карельский, 1990: 4-28]. Его ординарность порой могла показаться просто шокирующей, но она означала, по мнению исследователя, поворот к обычному земному человеку. Мы бы взяли на себя смелость добавить, что и в коммуникативном плане смена типажей означала «рецептивный сдвиг». Художественная коммуникация (равно как и её эволюция) осуществляется во взаимопроникающем единстве рецепции жанра, героя, стиля, а также *в духе* – ценностном восприятии картины мира в её этическом сечении. Литературный XIX век предъявил читателям образы не только благородных героев и злодеев, но и полицейских, аристократов, выскочек, крестьян, приживалок, обычных «простых душ» и др. Отдельного рассмотрения заслуживает социальный феномен *самоучки*, который нашел отражение и в литературе. Здесь рецептивная шкала героя (внутри- и внешнетекстовая) колеблется достаточно широко. Встречаются гениальные самоучки с абсолютным гуманистическим слухом, регистрирующим тончайшие вибрации бытия, искусства и души (преимущественно немецкий типаж). Встречаются и самоуверенные, нравственно несостоявшиеся, обнаруживающие столь же абсолютную коммуникативную глухоту. Жизненный опыт такого самоучки тяжел: он торит себе дорогу сам, без поддержки, опираясь только на свои силы и самолюбие, постепенно ожесточаясь против всех (преимущественно французский типаж). Социальная иерархия зачастую определяет нравственный облик таких самоучек. К ним могут быть причислены умненькие уездные барышни, нелюбимые сиротки или компаньонки, воспитанницы, и проч. Явление это носит типологический характер и встречается не только в Западной Европе, но и в России. (Кстати, именно в России появится экзистенциальный тип «подпольного человека», на которого не распространяется просветительская разумность, спасающая некоторых героев-французов – например, юного Мопра. Вторую сторону медали представляет Смердяков (в скандинавском варианте – стриндберговский лакей из «Фрёкен Юлии»: здесь умение «складывать слова» вступает в противоречие с неумением извлечь общий смысл, этический концепт).

XIX век - время появления широких идеологий и ходких идеологом, время вовлеченности человека в движение истории, которую не только специалисты, но и он сам (человек) с полным правом мог назвать (и, что важнее, - ощутить!) как мировую, общую. События Французской

революции (события 1789-1794 гг.), а также чартистские волнения, схватки в парламентах, подкуп избирателей, суфражистское и антиколониальное движение – всё это не прошло бесследно для сознания представителей самых широких социальных кругов. Массовые песни, агитки, революционная и тенденциозная публицистика, трибуна – все то, что И.А.Тертерян [Тертерян, 1989: 15-16] относит к революционно-демократическому литературному крылу, все это с немалым основанием можно было бы отнести и к этапным проявлениям формирования культуры, с одной стороны – пропагандистско-репрессивного, а с другой, закономерно связанной с ней – массового типа. В цивилизационном отношении XIX век для Европы (да и Евразии, России, например) – век особой напряженности в развитии *городской* культуры. Практически в каждой стране появляется свой «Новый Вавилон», своё гиблое место, маящее и пугающее одновременно: Париж и Лондон, Петербург и Берлин, Краков и Вена. Ему опять-таки по-новому, по-другому начинает противостоять глубинка, периферия. Остроумной, либертиножно-высокомерной и задиристой поместной литературе приходит конец. Меняется картина мира, смещаются центры и акценты: руссоистско-сенанкуровские или тиковские деревушки, «глубинки» с их нравственной чистотой или торжественной диковатостью, побуждающей к философическим размышлениям, также очень скоро будут увидены с другой точки зрения. В них проступят черты тяжелые и неприятные, порой мизантропические, что достаточно полно представлено уже у Бальзака, Флобера, Мередита, Гуцкова, Геббеля, позднего Гейне: здесь царят пошлость, невежество, разврат, патриархальная косность, граничащая с жестокостью. Пролетаризация и обнищание деревни только усиливают животность человеческой природы (Мопассан, Роллан, Гауптман, Гамсун и др.). И, «хотя Вольтер живет в веках», как справедливо заметил в свое время Бомарше, а интеллигентные традиции вольнодумства по-прежнему в чести, образ мысли и образ жизни начинают все более распараллеливаться. Появляется феномен «бегства на месте» (или ложного эскейпизма): прочно осев в столичных литературных салонах, литераторы все чаще совершают сугубо виртуальные побеги в «обитель дальнюю трудов и чистых нег». При этом они полностью дают себе отчет в том, что в деревне, глупи, все свойственные человеку недостатки и пороки приобретают характер еще более мрачный и дикий.

Хронология наступления «страшного зверя» торгашеской цивилизации в каждом отдельно взятом культурном регионе несколько сдвинута, смещена, но исторически predetermined: ничего изменить уже невозможно. Городские «песни невинности» опрокидываются в постижение трагического «опыта». Наступает неизбежная криминализация городской жизни и сознания, что в беллетристическом поле порождает жанр криминальных хроник, которому в той или иной мере отдадут дань Э. По, Ч. Диккенс, О. Бальзак, Э. Сю, Э. Бульвер-Литтон и др. Бурно развивается порнографическая индустрия, перед которой меркнет

невинный разврат античных лупанариев и античное наивное эротическое искусство. Прециозные «нескромные сокровища» сразу и как-то безвозвратно, безнадежно одряхлели перед молодым и наглым порно-коммерческим хищником. Салонная закваска рококо перестоялась и переродилась. «Улицами джина» стали интересоваться не только бытописатели и натуралисты. Равные права с высоким типом сознания получает вполне партнерское сознание *ярмарки, воровского притона и борделя*. Томики Вольтера, напудренные парики и вечернее семейное музицирование – все это, если верить Т.Манну, подвергается осмеянию уже в середине века. Развитие массовой культуры рождает новые художественные коммуникативные стратегии – соответственно защитные или наступательные - и в гуманистической, и в коммерческой литературе. Последняя практически лишена *подтекста* – этого действительного и очевидного достижения XIX в. в области литературно-художественной коммуникации. Массовая литература сохранила практически нетронутой сферу привычного («инерционного», говоря словами Ю.М. Лотмана) ожидания: здесь остались легко прогнозируемые и благополучные финалы, «номерные выходы» героев, их характерологическое деление, «формульность» (в терминологии Дж. Кавелти), хронотопическая уравновешенность, привязка к затексту. Следует отметить, что контекст и подтекст в художественном мире плотно пригнаны друг к другу. Подтекст опирается на контекст, но их субстанции несколько различны: контекст изначально оплотнен, осязаем, реален, длителен, ословеснен. Подтекст нестойк, эфемерен, преходящ, интонирован. Контекст живет *в факте* жизни и слова, подтекст - *в интонации* жизни и слова. В живой речи, в молвлении подтекст как бы надстраивает экспрессивно-оценочный купол высказывания. В литературно-художественном произведении невербальная (иногда - паравербальная) субстанция подтекста обогащает и процесс художественной коммуникации.

Подтекст, как пишет Т.Сильман, есть «подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответственные, психологически знаменательные и поворотные, «ударные моменты» сюжетного развития...» [Сильман, 1969: 89-90].

«Подтекст, – уточняет исследовательница, - используется главным образом в литературе конца XIX – XX века» [Сильман, 1969: 89]. Обращаться с этим феноменом по-настоящему научились, пожалуй, действительно только в XIX в.ск. Вместе с тем позволим себе заметить, что подтекст не только становится показателем «глубинных процессов душевного развития героя» [Сильман, 1969: 100], но и выходит порой на самые различные уровни рецепции художественного текста: то как относительно формализованный и потому относительно легко «считываемый» "старотипный" прием, то как явление универсального и глубинного **целостно-организующего порядка** (новый тип). Сегодня мало у кого остается сомнений в том, что вплоть до XIX в. авторское сознание во всей европейской литературе репрезентировано достаточно

обстоятельным описательным словом. Проще обстоит дело с юмористическим подтекстом, который вырастает из столкновения разноплановых вариантов прочтения одной и той же ситуации - приравнивания высокого и низкого, пристойного и непристойного, банального и выдающегося, что, собственно, и вызывает смех. Его истоки лежат как в народном остроловии и карнавальном (или шутовском) кривлянии и самоуничижении, так и в отлаженной столетиями риторической практике. Он откровеннее, проще, его приметы довольно легко «выучить» читателю (воспринимателю). Они вполне «ознаковлены». «Дефиниция грязи, – как полушутливо заметил как-то С.С.Аверинцев, – вещь не на своем месте». Дефиниция общего, массового смеха – тоже: босьяк, ряженный королем, и король на эшафоте одинаково смешны толпе, это слишком сильный раздражитель для неё. Их появление одинаково возбуждающе. Нахождение на эшафоте Марии-Антуанетты («Сашка» М. Лермонтова) или Андре Шенье («Стелло» А. де Виньи) толпе, заинтересованно регистрирующей положение «вещи не на своем месте», может быть только *интересно, забавно и смешно* (см. о жестокости как оборотной стороне карнавала равно любого массового зрелища: [Данов, 1998]). Смех возникает в таких случаях именно от *смешивания* закрепленной, постоянной функции объекта (утонченность/возвышенность – «как немногие») и непривычной, окказионально представленной, неожиданно ставшей возможной (огрубление/унижение до состояния «как все»). Такое же *смешное* зрелище для определенного типа читателей составляло в старину авторское «предисловное» уничижение, воспринимавшееся не столько как подтекст (хотя по своему коммуникативному «стратегическому» [Дейк, 1989: 8] генезису – это, конечно, он и есть), сколько как общепринятое правило авторской игры с читателем. Автор, «сочинитель», то есть человек грамотный, а значит, по определению находящийся выше уровня не слишком взыскательной публики, слегка кривляясь и уничижаясь, привлекает, «завлекает» читателя. С тех пор, как обращенное к читателю слово обнаружило неоднозначность, с тех пор, как писатель (автор, продуцирующее сознание) осознал уязвимость собственного слова, выражающуюся прежде всего в возможности воспринимателя к перетолкованию этого слова, он начал примерять различные «предисловные» (букв.: «идущие перед словом»), как бы расширяющие путь будущему слову) личины: дураков, глупцов, простофиль, невежд и так далее, как С. Брант, Э. Роттердамский, Г.Я.К. Гриммельсгаузен и другие.

Парадигматика подтекста как сложной коммуникативной подсистемы выглядит примерно следующим образом.

#### 1. Подтекст частного характера:

а) второй план высказывания, основанный на игре слов и представлений, который чаще всего замешан на шутке, бытовой иронии, насмешке, сарказме и т.д. Примером могут послужить все виды насмешек и подтруниваний (в том числе и

обманчиво комплиментарного характера), которые образуют по сути *оценочный* фон. Таковы обращения к собеседнику, предполагающие нарочито завышенный уровень его способностей, совершенно очевидно не выдерживающий критики («Отколе, умная, бредешь ты, голова?» – обращенное к ослу);

б) *ситуативные двусмысленности* вроде стернианского: «Мадам де В\*\*\* посадила меня рядом с собой на диван, чтобы таким образом вплотную обсудить вопрос о религии» («Сентиментальное путешествие»).

2. Подтекст *общего характера*, распространяющийся преимущественно на область широкого аллегорического приема - как в частных случаях (образы), так и на жанровом уровне: басни, притчи и др.

3. Подтекст *глобального, или концептуального характера*. Если частные и общие случаи подтекста осваивались мировой литературой настолько длительно и успешно, что создали определенную традицию, то открытие подтекста концептуального типа, выводящего читательское восприятие на новые уровни художественной коммуникации, принадлежит XIX веку. Так, в художественной практике романтиков именно ирония придает подтексту значение глобальной и принципиальной несовместимости идеала и филистерства на всех уровнях - коммуникативном, философском, экзистенциальном.

4. Подтекст *психологический*. При появлении такого подтекста, как правило, попутно избываются и столь привычные для предшествующих литературных эпох проговоренность (или избыточная выговоренность), комментарийность, откровенная («лобовая») оценочность. В строгом смысле подтекстом можно считать интенциональный смысл любого проективного текста – вербального или паравербального (обычно такой текст репрезентирует драма, где статусом языка обладают мимика, жесты, молчание, мизансцена и т.д.). Вместе с тем подтекстом невозможно «пользоваться» массово как неким техническим изобретением. Художники одной эпохи вовсе не обязательно должны оперировать подтекстом. Бальзак (за что, кстати, ему пеняет Ж. Женетт), излишне многословен и обстоятелен [Женетт, 1998: 305-307]. У Флобера же отмечается явная склонность к подтекстуальной поэтике (Женетт находит у него даже ситуации умолчания и молчания), а Готье, по нашему наблюдению, напротив, предпочитает в прозе широкие полотна описаний и «прописываний» – от нарядов до тончайших душевных движений, как бы пытаясь застраховаться от нежелательной читательской интуиции или догадки, от неверного истолкования. Высочайшего развития достигает подтекст в драме рубежа веков, в частности, символистской, а также живописном искусстве модерна (югендстиль).

Таким образом, в область художественной коммуникации, XIX век, как минимум, привнес следующее:

- 1.Изменение гипертекстуальных (предтекстовых) стратегий: уменьшение или полную ликвидацию семантической прозрачности названий произведений.
- 2.Усиление манифестального начала, разрушающего абстрактную читательскую инстанцию и, как следствие, коммуникативную органичность.
- 3.Смену коммуникативного кода в картине мира и концепции героя.
- 4.Массовую культуру, что в коммуникативном плане представляло некоторую уступку ложноромантическому пафосу и сохраняло инерционные процессы в поле читательской рецепции.
- 5.Психологический подтекст, что позволило закрепиться в художественной культуре интенциональному плану проективного текста.

#### РЕЗЮМЕ

В статье затронуты некоторые аспекты художественной коммуникации, в частности, отношения «автор – читатель», отразившиеся в различных паратекстуальных срезах (названия, предисловия, пояснения, введения авторов, эпитафьи и др.), а также манифестационных предвращениях. Отмечены изменения авторских интенций в XIX в. Перечислены основные феномены литературного процесса XIX в., повлиявшие на характер художественной коммуникации: развитие городской культуры нового типа, появление массовой литературы, рекламы (в том числе скандальной), выдвижение новых литературных типажов и художественных приемов (в частности, подтекста). Даны типы подтекста.

#### РЕЗЮМЕ

В статті порушуються деякі аспекти художньої комунікації, зокрема стосунки «автор – читач», що відбилися в різних паратекстуальних рівнях (назви, передмови, пояснення, вступи авторів, епіграфії тощо), а також маніфестаційних передувань. Відзначено зміни авторських інтенцій в XIX ст. Перелічені головні феномени літературного процесу XIX ст., які вплинули на характер художньої комунікації: розвиток міської культури нового типу, поява масової літератури, реклами (у тому числі скандальної), висунення нових літературних типажів і художніх прийомів (наприклад, підтексту). Подано типи підтексту.

#### SUMMARY

The article touches upon a series of belles-lettres communication aspects, namely “author – reader” relationship which makes itself explicit on various paratextual levels (title, foreword, explanation, author’s introduction, epigraph, etc.) as well as manifestational forestalling. The author’s intentions are shown to have undergone substantial changes in the XIXth century. The central phenomena of the XIXth century literary process which had a major influence on the belles lettres communication character, have been listed: shaping of urban culture of a new type, publication of books for mass reading, advertisements (including scandalous ones), appearance of new literary types and devices (ex.g., undertext). The latter is presented in its variety.

#### ЛИТЕРАТУРА.

- Данов, 1998: Данов Д.К. Дух карнавала: Магический реализм и гротеск // РЖ. Сер. 7. – 1998. - № 1.
- Дейк, 1989: Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ. – М., 1989.

- Дидро, 1941: Дидро Д. Письмо о слепых в назидание зрячим // *Избранные философские произведения.* – М., 1941.
- Жантиева, 1974: Жантиева Д.Г. Концепции массовой литературы в Англии // *Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада.* – М., 1974.
- Женетт Ж. *Фигуры.* В 2-х томах. Том 1. – М., 1998.
- Ильин, 1985: Ильин И.П. Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы) // *Теория, школы, концепции (критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика.* – М., 1985.
- Карельский, 1990: Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
- Липчева-Пранджева, 1999: Липчева-Пранджева Л. Пораждане и съотнасяне на темпоралните пластове в историческия роман // *Годишник на Софийския ун-т «Св. Климент Охридски».* Факултет по славянски филологии. Кн. 2. Литературознание. Том 87. 1994. – София, 1999.
- Маранда, 1985: Маранда П., Кенгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора.* Сб. статей. – М., 1985.
- Сент-Бёв, 1970: Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с франц. – М., 1970.
- Сильман, 1969: Сильман Т. «Подтекст – это глубина текста» // *Вопросы литературы.* – 1969. - № 1.
- Тертерян, 1989: Тертерян И.А. Общий характер литературного процесса // *История всемирной литературы: В 9-ти тт.* – Т. 6. – М., 1989.
- Фрадкин, 1974: Фрадкин И.М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ // *Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада.* – М., 1974.
- Шайтанов, 1987: Шайтанов И.С. «Столетье безумно и мудро...» // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Якобсон, 1975: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // *Структурализм «за» и «против».* – М., 1975.
- Srnenska, 1987: Srnenska, Dagmar. Francuzska rokokova grafika. – Tatran Bratislava, 1987.

#### ИСТОЧНИКИ

- Аддисон, Стил, Эссе...: Аддисон Дж, Стил Р.. Эссе из журнала «Зритель». -№1. // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Арбетнот, Автопортрет...: Арбетнот Дж. Автопортрет Джона Булля // *Англия в памфлете. Английская публицистическая проза начала XVIII века.* – М., 1987.
- Гофман, Житейские: Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра...// *Гофман Э. Т. А. Избранные произведения.* – М., 1989. – С. 45-371.
- Гриммельсгаузен, Симплициссимус: Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. Пер. с нем. А.А. Морозова и Э.Г. Морозовой. – Л., 1967. – 471 с.
- Монтескье, Персидские...: Монтескье Ш.. Персидские письма. – М., 1956.
- Grimmelshausen, Der abenteuerliche: Grimmelshausen H.J.Ch. Der abenteuerliche Simplicissimus // *Grimmelshausens Werke: in vier Banden.* – Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1977.

Поступила в редакцию 03.12.02.



### ПОЭТИКА РОМАНА ЭЙХЕНДОРФА «ПРЕДЧУВСТВИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ»

Среди огромного и разнообразного творческого наследия Йозефа фон Эйхендорф самым ценным по единодушному признанию является лирика. Он был одним из лучших немецких поэтов XIX века. Однако, будучи лириком по призванию, Эйхендорф помнил заветы раннеромантического универсализма и синтеза искусств и пробовал себя в различных жанрах. И в этом случае он не мог пройти мимо романа, о роли и значении которого в литературном процессе так много и убедительно рассуждали его предшественники, тем более что он и сам был склонен полагать, что «в Германии только роман был надежным средством отражения духовных коллизий» [Eichendorff, 1962: 648].

Роман Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (1815) написан в раннеромантической тональности, в традиции тиковского «Штернбалда». Молодой граф Фридрих после окончания университета отправляется в обычное для того времени путешествие без целей – сначала на пароходе вниз по Дунаю, а потом уже верхом на лошади. И в этом романе все совершается в рамках сюжетной символики – жизнь как странствие и странствие как жизнь. Герой буквально погружен в поэтическую атмосферу, каждой его шаг сопровождается песней, он просыпается под пенье соловья, его окружает летнее великолепие лесов, лугов, рек, долин и гор. Молодой граф полон томления по бесконечности и вообще выглядит типично романтическим героем. Старший брат Рудольф разбудил в нем тягу к необычному, нездешнему: «Видишь вон ту гору? За ней лежит страна, прекраснее нашей» [Карельский, 1977: 50]. И это ощущение становится путеводной звездой его странствий. Студенты, расставаясь с Фридрихом, предостерегают его от опасности стать благополучным филистером. Хочет избежать этого и друг Фридриха Леонтин, во многих отношениях дополняющий его образ. Он боится «жениться и стать жирным, в ночном колпаке выглядывать из окна, чтобы полюбоваться на утреннюю зарю» (Эйхендорф, Предчувствие и действительность: 102).<sup>\*</sup> Друзья пребывают в мечтах о «романтическом золотом веке древнего свободного блуждания, когда вся прекрасная земля была для нас местом увеселений, зеленый лес был нам и домом, и крепостью» [103]. И Фридрих, и Леонтин не любят подробностей и частностей жизни, они привыкли «воспринимать жизнь, словно в полете, большими массами» [84]. Эйхендорф хочет показать в своем романе, как в человеке «из предчувствий и воспоминаний рождается новый мир» [75].

Фридрих как романтический герой отмечен в романе чертами исключительности. Один из студентов, прощаясь, говорит ему: «Ты был

<sup>\*</sup> Здесь и далее цит. по изданию Eichendorff. Gesammelte Werke. - Berlin, 1962. Bd. 2. (Перевод автора статьи)

все же лучшим и самым бравым парнем среди нас» [14]. Возоблащенная герою Роза пишет ему, что, общаясь в последнее время с другими людьми, она поняла, что он «совершенно на них не похож...» [107]. К тому же Фридрих «напоминает по виду рыцаря старых времен» [9] и в нем всегда есть нечто загадочное, хотя в то же время, «с точки зрения обычного человека, Фридрих мог показаться натурой несложной» [9]. То есть, как и у других романтиков, у Эйхендорфа облик его героя достаточно амбивалентен, что должно свидетельствовать о сложности внутреннего мира человека.

Поэтическое настроение, в котором пребывает Фридрих, является для него средством противостояния «натиску не в меру прозаического мира» [54]. Обычное течение жизни, будничное даже в праздники, наводит на него тоску, и у него возникает желание не соприкоснуться с этой стороной бытия: «Они проплывали мимо маленького городка. Бульвар тянулся прямо у берега. Дамы и господа гуляли там в воскресных нарядах, вели друг друга под руку, смеялись, приветствовали друг друга и раскланивались налево и направо...». Миру житейской прозы у Эйхендорфа тоже противостоят также нетленные ценности, как любовь, поэзия, природа. Природа выступает в романе как возможность душевного очищения. Герой, «оказавшись посреди великолепия ночи, глубоко вздохнул, его душа словно освободилась от тысячи цепей. У него было такое ощущение, будто он... избавился от лихорадочного наслаждения...» [150-160]. Величественный мир природы и суетный мир людей противостоят в романе друг другу. Неприятности начинаются у героя, когда он из мира природы переходит в мир, где царят условности и законы человеческого общества: Фридрих замечает, что даже «естественные» люди, живущие в окружении природы, живут все же вне ее, так как далеки от ее духовной сути и бездуховны сами. Вообще герои романа, можно сказать, определяются по их отношению к природе. Фридрих разочаровывается в Розе не только потому, что природа для нее – это «вечно одни и те же скучные камни и деревья» [60]. Природа помогает герою романа отринуть все суетное и случайное и проникнуться мыслями о вечном, вневременном: «Кто плыл от Регенсбурга вниз по Дунаю, тот знает великолепное место, где бурлит водоворот. Высокие горы окружают чудесную местность. Посреди реки высится причудливой формы утес, с которого на неистовство потока взирает высокий крест, полный утешения и покою. Здесь нет ни души, не поют птицы, и только нагорный лес да ужасная воронка воды, которая затягивает в свою бездонную пучину все живое, однообразно шумят здесь от века» [10]. В природе все незыблемо, «вечно». Вечно течет река, вечно шумит лес. Все это внушает герою мысль о том, что и сам он был всегда, в нем есть нечто такое, что откликается на зов вечности. К тому же, постоянно возникают мифологические параллели. Студенты, шумной компанией плывущие по Дунаю, сравниваются писателем с аргонавтами. Графиня Роза впервые появляется в романе, стоя неподвижно на носу судна, словно Ника Самофракийская и т.д. Фридрих

начинает казаться себе какой-то современной ипостасью самого себя, существующего давно, которому столько же лет, сколько и миру. Увидев Розу, он спускается к ней не просто по тропинке, а по «тропинке, выощейся вечно» [17]. Глядя на горы, Фридрих думает о том, что, наверное, при этом то же, что и он, «чувствовали сотни лет назад рыцари, которые ночной порой шли через эти выси, мечтая о славе и великих подвигах» [18].

Природа у Эйхендорфа как бы соединяет в себя то, что оказалось разьединенным в действительности, – поэзию и жизнь. Именно это единство постигают, прежде всего, его странствующие герои, и оно воспитывает их в высокомо ключе. В отличие от Фридриха и Леонтина этого не чувствует в романе поэт Фабер. Он хоть и пишет стихи, но как-то механически. Фабер – канцелярист от поэзии: «Фридрих увидел в некотором отдалении от себя человека, который сидел в тени шпалеры за столиком, полным каких-то бумаг. Человек писал, время от времени устремляя свой взор куда-то вдаль, и снова писал с большим усердием» [23]. Фабер – это как бы нетворческая личность, занятая в творческой сфере. Характерно, что место, где он пишет стихи, он называет «мастерская» [26]. За ухом у Фабера торчит гусиное перо, а карманы набиты листками, исписанными стихами. Непишущие Фридрих и Леонтин для Эйхендорфа более поэты, нежели Фабер, посреди великолепия природы мучающийся плетением виршей. Поэт в романе – это свободный человек посреди свободного мира природы, которую не надо «поэтизировать», поскольку она уже и без того поэзия. Поэт, по Эйхендорфу, должен быть «как дерево, которое шелестит, как птица, которая поет, как охотник, который от удовольствия трубит в свой рог».

Важное место в романе занимает любовные переживания персонажей. В духе раннеромантических героев Фридрих ищет в любви не только чувственного упоения, но и духовного очарования. Поэтому он Розе предпочитает графиню Роману, которая «обнаруживала глубокое, восторженное понимание жизни» [145]. Романа возвышает Фридриха. Это находит символическое выражение в сцене, когда она ведет его по своему замку, они поднимаются все выше и выше, пока он не увидел себя совсем близко от «широкого, свободного звездного полога неба» [156]. Но концепция любви у Эйхендорфа все же гораздо ближе к той, что характерна для гейдельбергской школы. Любовь предстает в романе как греховный соблазн, как «распутное напряжение души» [271]. Она возвышает героя лишь до поры до времени. Поиски «вечно женственного» не приводят его ни к чему определенному, разочарований на этом пути никак не меньше, чем восторгов. Возлюбленные не отличаются постоянством. Роза соблазнена наследным принцем. Романа, эта «прекрасная кающаяся женщина» [187], под влиянием знакомства с Фридрихом поначалу меняет свой фривольный образ жизни, порывает все свои связи в свете и уединяется в замке, что в известной мере напоминает путь арнимовской графини Долорес. Эйхендорф, так же, как Brentano и

Арним, видит выход в религиозном отречении. На вопрос Романы, что ей делать, Фридрих отвечает: «Молитесь». Но Романа отречение явно не под силу. Эту «исправляющуюся» даму то и дело одолевает явление, которое Толстой называет «дурными мыслями хороших людей» - «когда она молилась, ее часто посещали нескромные мысли, и она вскакивала в испуге» [187]. В итоге Романа, эта эйхендорфская Долорес, кончает почти как брентановская Виолетта – во время войны она веселится с офицерами, а потом застреливается на сорванных со стен портретах своих предков.

Несмотря на известную зависимость от произведений предшествующего периода, роман Эйхендорфа представляет собой существенный вклад в эволюцию романтического романа. Путями, которыми прошли ранние романтики, писатель, создавая «Предчувствие и действительность», проходит уже как бы по второму разу, но при этом не просто восхищаясь и повторяя, но и трезво оценивая, и отказываясь. Скитания Фридриха уже не просто высокая метафора духовного совершенствования, но и вполне реальное передвижение человека в конкретном пространстве. Но дело не только в этом. Эйхендорф, по словам А.В. Карельского, «в качестве противовеса романтическому парению в высотах выдвигает требование более активного участия в общественных движениях эпохи» [Strenzke, 1973: 569]. Чем больше Фридрих размышляет над своей жизнью, тем больше проникается он идеей необходимости служения какому-нибудь общему делу: «Ему казалось прекрасным, забыв о себе, способствовать процветанию целого общества духом, словом и делом. Он удивляется тому, что он до сих пор ничего не сделал... Ему уже было недостаточно восхищаться собой, он хотел участия в живом деле. Тем глубже он чувствовал, как трудно быть полезным» [164]. Стремление быть общественно полезным роднит Фридриха с гельдерлиновским Гиперионом. Он разочаровывается в своем «штернвальдизировании» и постепенно отходит от него. У него уже нет раннеромантического чувства пресвосходства над миром, желания уйти от «толпы» в метафизические выси. Фридрих убежден, что «есть нечто более весомое и значительное, нежели жалкий человек с его высокомерием» [221]. Свою беззаботную жизнь романтического странника на фоне бедствий страны он начинает воспринимать как греховную. Герой Эйхендорфа прорывается вполне определенную духовную эволюцию. В этом смысле полна символического смысла та сцена в романе, когда Фридрих, «попутешествовав», приходит вновь на то место, с которого он отправился в путь. Он как бы завершает определенный этап своей жизни и возвращается в исходную точку для подведения предварительных итогов: «Насколько другим стало в нем все с тех пор!» Тогда его мысли и желания плыли вместе с облаками в голубую даль, за горные выси, где жизнь казалась ему прекрасной тайной, преисполненной чудес. И вот он стоял теперь на том же самом месте, с которого он начал свой путь..., и у него уже не было томления по старому хламу, лежащему там, за горами. Поэзия, его тогдашняя сладостная

спутница, больше не удовлетворяла его, все его серьезные, заветные планы разбились о пустоту эпохи, любовь к женщине незаметно уступила в нем место более высокой любви, и большая, глубокая тайна жизни разрешилась для него, наконец, в боге [223 - 224]. Примерно те же настроения у Леонтина, который уже не признает мысли о примате поэзии над жизнью. Он говорит Фаберу: «Жизнь с ее пестрыми картинками находится в таком же отношении к поэту, как необозримая книга иероглифов давно исчезнувшего праязыка к читателю» [30].

В романе звучит мотив разочарования в святой святых – в искусстве. «Я тогда думал, – говорит Рудольф, – что искусство заполнит мою душу и успокоит ее, но этого не случилось» [272]. То есть, герои романа подвергают раннеромантические ценности весьма основательной ревизии. Ни любовь, ни искусство, ни стремление к бесконечности уже не имеют над ними той власти, которая определяла духовную жизнь героев раннего романтизма. Как верно заметил Гюнтер Штрентце, персонажи Эйхендорфа «находятся во власти сил, относящихся к сфере общественной жизни [Eichendorff, 1967: 293]». Писатель приводит своего главного героя к настоящему делу. Где-то в горах на границе Германии Италии Фридрих встречает альпийского охотника, который говорит ему: «Ты мог бы теперь заняться чем-нибудь достойным, нежели путешествие» [208]. Так он попадает в ландштурм, в составе которого принимает участие в восстании тирольцев под руководством Андреаса Гофера против Наполеона и поддерживавших его баварцев. В этот период образ мыслей Фридриха целиком определяется общественными событиями. «Кто боится смерти и кто ищет ее, – рассуждает он, – равно плохие солдаты, а плохой солдат не может быть хорошим человеком» [213]. Подобные соображения для героя раннеромантического романа были бы просто немислимы. Да и романтическими вообще их можно было бы признать, если бы вместо слова «солдат» здесь было слово «музыкант», как в известном рассуждении Гофмана.

После поражения восстания Фридрих, в отличие от геллердиновского Гипериона, в аналогичной ситуации демонстрирующего свою абсолютную несприкаянность, приходит к религиозному просветлению и уходит в монастырь. Он не видит в жизни «иной помощи, кроме религии [294]. В чтении библии «нашел он утешение в смутах своего времени, а единственной правдой и спасением на земле стал для него святой крест [282]. Характерно, что если разочарованные герои раннего романтизма гордо замыкались в границах своей общезначимости. Не говоря уже о том, что он уходит в монастырь не потому, что он разочаровался в универсальном миропорядке, а потому что в данный момент невоплотил его идеал гражданского служения. Фридрих – не отвернувшийся от мира, а потерпевший в нем поражение.

Сам Эйхендорф считал очень важной связь романа с обстоятельствами и поэтому придавал особое значение времени его создания. Дело в том, что роман вышел в свет в 1815 году, хотя был

завершен уже в 1812 году. Де ла Мотт Фуке отмечал в предисловии к нему, что «неразрывная связь книги с общественными событиями помешала своевременной ее публикации» [Карельский, 1977: 529]. В романе изображается атмосфера, предшествовавшая освободительной войне 1813 года, он был, по словам самого писателя, «точной картиной того предгрозового времени ожидания, тоски и смятения» [Карельский, 1977: 7]. Но вышло так, что книга, запечатлевшая обстановку надвигающейся грозы, появилась в печати, когда гроза отшумела, что, конечно, повлияло на интенсивность ее восприятия читателем. По словам Эйхендорфа, «время, когда роман мог вызвать всеобщий интерес, прошло» [Карельский, 1977: 7]. С раннеромантическими романами такого быть не могло. Они тоже, конечно, могли быть по-разному встречены публикой, но не по тем причинам, что роман Эйхендорфа.

Так или иначе, Эйхендорф в своем произведении пытается изобразить современность. В его романе есть уже не только томление и «предчувствие», но и «действительность», неприятие которой не становится у него поводом для ее игнорирования. Напротив, оно находит выражение в форме критики различных ее сторон. Эйхендорф не щадит высокопоставленных лиц. Министр, к которому Фридрих отправился с рекомендательным письмом, принял его «с бестактной вежливостью» [126]. Фридриху, ищущему безотлагательности дела, гражданского служения, преисполненному патриотического пыла, он советует изучать экономику и право. Резиденция князя характеризуется резко отрицательно – «там люди совсем другие; верность традициям, набожность и простота там ничего не значат» [62]. Герой Эйхендорфа вообще не любит представителей светского общества. Когда к нему пришел некий маркиз, знакомый Розы, он согласился пойти с ним к министру, лишь бы не оставаться с ним наедине – «лучше иметь дело с целой кучей глупцов, нежели с одним единственным» [161]. Взобравшись на дерево, Фридрих и Леонтина наблюдают в раскрытые окна сцену бала, которая становится символическим изображением пустоты и суетности света, где всем заправляют «приличьем стянутые маски». Возникает несколько отстраненная позиция, своего рода естественный взгляд на неестественные вещи. Люди на балу кажутся Фридриху и Леонтине «марионетками, которые кланяются друг другу, смеются и шевелят губами, произнося какие-то неслышные слова» [63].

Эйхендорф пародирует то, что он сам охарактеризовал однажды как «бессмертную немецкую сентиментальность» [Oberle, 1950: 181]. Сцена свидания под деревом двух немецких влюбленных, слезливость которых находится в резком контрасте с их цветущим видом, в этом отношении весьма примечательна. Девушка говорит, что, читая романы Августа Лафонтена, она всякий раз заливается слезами. Ее друг вторит ей в лучших традициях «эпохи чувствительности»: «Ах, через несколько часов судьба железной рукой опять разлучит нас, и снова горы и доли полягут меж двух разбитых сердец» [65]. Произнося эти ритуальные речи, «наши

сентименталисты, крепко обнявшись, молча и долго смотрели на луну» [66]. Предваряя острую критику тривиальной культуры в комедии Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее», Эйхендорф высмеивает всякого рода псевдоромантические общества и кружки, которых в это время в Германии было великое множество, а также дамские литературные салоны с их «эстетическими чаепитиями». Фридрих попадает в один из таких салонов, где хозяйка «с величайшей грацией умела разливать чай», а дамы при этом «делали весьма эстетические мины» [130]. Его удивляет, «как легко эти дамы манипулировали новейшими литературными явлениями, кое-какие из которых сам он знал разве что понаслышке, как легко общались они с именами, которые он не мог произнести без глубокого трепета» [130]. И тут же в салоне находился молодой человек, мнением которого дамы очень дорожили, потому что «он обедал почти со всеми знаменитыми писателями» [131]. Характерно также, что герои романа обсуждают «Графиню Долорес» Арнима. Один из персонажей рассказывает Фридриху о том, что этот роман оказал благотворное воздействие на жену его сына. Она вела довольно беспутный образ жизни, но вдруг исправилась, прочитав «Графиню Долорес». Это убедило рассказчика в том, что литература не бесполезна, как он думал раньше, а обладает чудодейственной силой. Возможно в этом месте Эйхендорфу отказывает чувство вкуса, но сам факт обсуждения его героями только что выпешего романа весьма примечателен.

Связь романа с современной действительностью проявляется еще и в том, что Фридрих порой остро чувствует процесс отчуждения людей друг от друга. У него появляются какие-то урбанистические ощущения, которые европейской литературе еще предстояло усваивать – «первые часы и дни, которые мы проводим в большом незнакомом городе, относятся большей частью к самым тоскливым в нашей жизни» [125].

Современное состояние немецкого общества, в котором сплелись воедино именно худшие черты старого и нового, не удовлетворяет героев романа. Им остается, как выражается Фридрих, постараться «быть лучше своего времени» [32]. Леонтина «ужасало его время, как, может быть, никакого другого, но он не любил об этом говорить. С величайшей духовной энергией испробовал он все, что могло бы принести хоть какую-нибудь пользу, но постоянно убеждался в том, что люди богаты желаниями, но внутренне инертны и равнодушны и что его мысли все время превышали возможности эпохи...» [166]. То есть это уже не априорная разочарованность раннеромантического героя, который (за исключением Гипериона) заранее отказывается от общественного деяния, а разочарование, основанное на горьком опыте. Героям Эйхендорфа тесно и душно в современной Германии, они ищут спасения в религии и в природе. Лишь когда друзья уходят высоко в горы, «сердца их снова становятся сильными и вольными» [245]. В итоге герои не могут реализовать свои представления о жизни в пределах этого общества.



Фридрих ищет утешения в боге, а Леонтин со своей женой Юлией, подобно Флорентину Доротеи Шлегель, покидает Европу.

В романе Эйхендорфа нет прямого изображения исторических процессов и рассуждений политического характера, но вся совокупность художественно освоенного содержания в нем свидетельствует о глубоком понимании писателем своего времени. Во всяком случае, видно, что автор не питает иллюзий относительно социального возрождения дворянства и не возлагает надежд на восстановление дорогих его сердцу ценностей прошлого. Поэтому неправы те исследователи, которые считают, что «изображенный в романе мир как-то неисторичен» [Adorno, 1958: 32]. Теодор Адорно заметил, что своим пониманием невозвратности былого Эйхендорф выгодно отличается от представителей «консерватизма позднебуржуазной эпохи» [Kille, 1966: 115]. К тому же основной конфликт романа, когда светлые идеалы личности разбиваются о безвременье, имеет вполне определенный социальный характер.

Художественная система романа Эйхендорфа, при всей ее приспособленности к передаче каких-то особых, глубоко неопределенных внутренних состояний и расплывчатых поэтических настроений, тяготеет к ясности и конкретности. Эйхендорф стремится к предметному выражению душевных положений. Студенты любят прекрасную девушкой – «все сердца и взоры были устремлены к ней, словно новые, надутые свежим ветром паруса» [11]. Материализация духовного вообще становится приметой стиля в этом романе. «Взгляды и мысли Фридриха взлетали неожиданно, как орлы с вершины» [17] и т.п. Хотя внешний мир и в этом романе тесно связан с внутренним миром героев, все же он здесь по-особому пластичен, существует как броская зарисовка, пейзаж, объективная картина. Замки неожиданно встают со страниц этой книги, они всегда очень зримо «возвышаются над хаосом садов, виноградников и рск» [154]. Роман вообще полон какого-то неизъяснимого топонимического очарования.

Герои романа все время в движении, путешествие становится принципом организации сюжета. Скорее даже не само длительное нахождение в пути с определенными целями, а некое неожиданное и почти немотивированное срывание с места. И, конечно, в тексте много песен, стихотворений, настраивающих читателя на нужный лад, а также вставных историй, потому что персонажи Эйхендорфа вдруг ни с того, ни с сего начинают рассказывать о своей жизни. У Эйхендорфа какой-то экстенсивный способ построения сюжета. Вальтер Килли заметил, что для его романа характерно «бесконечное сложение эпизодов» [Eichendorff, 1958: 140]. При этом здесь есть легко прослеживаемая фабула, развиваемая ровно и последовательно, в хронологическом порядке. Степень «фабульности» сюжета по сравнению с романами ранних романтиков возрастает. Сам сюжет романа отличается большей занимательностью, чем это обычно бывает в немецком романтическом романе. Герой переживает жизнеподобные любовные истории, подвергается нападению разбойников,

участвует в сражениях. Он знакомится с молодым графом Леонтином, который приглашает его в замок своей сестры, и ею оказывается страстно искомая им Роза. Леонтин иногда долгое время пропадает в лесу. Уходит куда-то по ночам Эрвин, мальчик-сирота, живущий под опекой Леонтина. То есть, Эйхендорф пытается заинтриговать читателя. Брат Фридриха Рудольф скитается где-то и, видимо, надо быть готовым к его появлению в романе. Автор вообще расставляет своего рода интригующие ориентиры в повествовании – графиня Роза, которую повсюду ищет влюбленный в нее Фридрих, вдруг появляется где-то в долине, она скачет, обгоняя собственный эскорт, но пока Фридрих спускается к ней с горы, она исчезает. Долгое время остается неясным, в кого же влюблена Юлия, очаровательная дочь господина фон. А., и лишь потом выясняется, что – в Леонтина. Сцена охоты сменяется сценой пожара в замке, когда Леонтин выносит из огня спящую Юли. Загадочен и облик богатой вдовы, «женщины в белом», о котором помнит с детства. Ту же песню поет и Эрвин, а Леонтин здесь же видит портрет рыцаря, лицо которого кажется ему знакомым. В итоге Эрвин оказывается прекрасной девушкой, безнадежно влюбленной в Фридриха. К тому же выясняется, что она дочь Рудольфа и, следовательно, племянница Фридриха. «Женщина в белом» оказывается женой Рудольфа Анжеликой. Довольно много места занимает история «маленькой Марии», запутавшейся в амурах.

Словом, роман Эйхендорфа включает в себя не только то, что идет от раннеромантического романа, но и то, что идет от романа тривиального. К этому присоединяется то, что характеризует «Предчувствие и действительность» как «роман о современности», и возникает некий эклектический художественный хаос. При этом тривиальное присутствует в романе Эйхендорфа в каком-то доромантическом, «непуганом» состоянии как законный, самодовлеющий элемент повествования. Правда, ранние романтики делали тривиальному сюжету определенную уступку, но только потому, что рассматривали его как верное средство привлечь к своему роману обывателя, чтобы иметь возможность внушить ему попутно свои заветные мысли – желание «воспитывать» человека, хотя и спрятанное где-то на самом «дне» произведения, было романтикам отнюдь не чуждо. Дань тривиальному отдал и Гете, особенно в «Вильгельме Мейстере». Но Гете как художник, для которого безграничное признание любой действительности было законом, в отличие от романтиков обращал внимание не только на то, что ему нравилось, но и на все остальное. В его романе можно наблюдать стремление наполнить сюжетноносные трюизмы интересным человеческим содержанием. У Эйхендорфа же глубокие романтические мысли выглядят вторичными, а тривиальный сюжет выступает в своей традиционной банальности.

Стремление Эйхендорфа в своем «романе о современности» дать более или менее эпическое изображение жизни постоянно приходит в противоречие с его пониманием романа как «субъективной картины души» [Eichendorff, 1962: 99]. Лирическое начало пронизывает этот роман от

начала до конца, центральным его событием все равно остается характер восприятия мира индивидом, та радость непосредственного существования, которая охватывает его на каждом шагу во время странствий. По словам Герберта Маркузе, вся первая часть романа «есть не что иное, как блестящее изображение свободного блаженства бытия» [Marcuse, 1922: 202]. Тем не менее, «Предчувствие и действительность» является ярким свидетельством того, как романтический роман постепенно переходит к изображению современной жизни.

#### РЕЗЮМЕ

В результате анализа поэтики романа Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» автор приходит к выводу о том, что немецкий романтический роман первой трети XIX в. содержит ощутимые признаки тривиальности. При этом романтическая мысль, сохраняя свою глубину, как бы отходит на второй план, в то время как на первый выдвигается изображение современной писателю жизни.

#### РЕЗЮМЕ

Внаслідок аналізу поезики роману Ейхендорфа “Передчуття та дійсність” автор статті доходить висновку, що німецький романтичний роман першої третини XIX ст. вже містить відчутні ознаки тривіальності. При цьому романтична думка, зберігаючи свою глибину, начебто відходить на другий план, у той час як на перший висувається зображення сучасного письменникові життя.

#### SUMMARY

In the given analyses of the poetics of the novel by Eichendorff «Ahnung und Gegenwart» the author comes to the conclusion that the German romantic romance of the first three decades of the XIX century reveals the definite marks of triviality. The romantic idea with its intensity is ousted to the background, whilst the description of the writer's contemporary life moves to the foreground.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Карельский, 1977: Карельский А.В. Повесть романтической души // Deutsche romantische Novellen. – М., 1977.  
Adorno, 1958: Adorno Th. Noten zur Literatur. - Frankfurt am Main, 1958.  
Eichendorff, 1967: Eichendorff. Der Adel und die Revolution // Die andere Romantik. Hg. von H. Schanze. - Frankfurt am Main, 1967.  
Eichendorff, 1958: Eichendorff. Gesammelte Ausgabe. Bd. 4. - Stuttgart, 1958.  
Kille, 1966: Kille W. Der Roman als romantisches Buch // Deutsche Romane von Grimmselshausen bis Musil. - Frankfurt am Main, 1966.  
Marcuse, 1922: Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman. – Freiburg u. Brl., 1922.  
Obrlic, 1950: Obrlic W. Der adlige Mensch in der Dichtung. - Basel, 1950.  
Strenzke, 1973: Strenzke G. Die Problematik der Langeweile bei J. von Eichendorff. - Hamburg, 1973.

#### ИСТОЧНИКИ

- Eichendorff, 1962: Eichendorff. Gesammelte Werke. - Berlin, 1962. Bd. 2.

Поступила в редакцию 18.12.02.

## ТВОРЧЕСКОЕ БЫТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЭСТЕТИКЕ ИЕНСКОГО РОМАНТИЗМА

Задачей нашего исследования является прояснение непростого вопроса о *творческом бытии поэтического произведения*, его истоках и цели в эстетике иенских романтиков. Сложность проблемы, на наш взгляд, состоит в том, что романтическая поэтология творческого бытия художественного произведения исходила не из философии искусства в собственном смысле, а из философии вселенской Жизни как универсального субъекта творческого бытия, бытийствующего в творении должного бытия бытием собственного человеческого творения. «Философия жизни, – подчеркивает Ф.Шлегель, – может быть названа всеохватывающей в том смысле, что она касается живого центра всей жизни, и следовательно всего мышления и знания» [Шлегель, 1983: 376-376]. В согласии с этой мыслью, Р. Вагнер говорит: «Природа порождает и творит произвольно и непреднамеренно, подчиняясь лишь необходимости; та же необходимость является порождающей и творящей силой в жизни человека» [Вагнер, 1978: 143].

Творческое бытие человека и творческое бытие его творения могут быть адекватно рассмотрены только сквозь призму творческого бытия универсума Жизни. Творческое бытие творения – это всегда некоторый поступок относительно другого бытия, или бытия другого. Его смысл и заключается в этом изменяющем нынешнюю ситуацию поступке. Романтики формулируют идею о том, что творческое бытие творения всегда переходит границы творца и уходит в бесконечность бытия, так или иначе изменяя мир и местоположение человека в нем. Романтики любого человека рассматривают как поэта-творца, включая его, творящего и бытийствующего творческим бытием сквозь-себя всеобщего творения, в жизненный универсум творческого бытия.

Новалис, в частности, говорит о том, что любой человек «хотя бы в малой степени уже является художником...» [Литературная теория..., 1934: 3, 128]. Эта мысль присутствует у него и в размышлениях об идеальном государстве: «Истинный государь – художник из художников\*. Каждому следовало бы быть художником... Монарх ставит бесконечно разнообразный спектакль, в котором неразличимы сцена и партер, зритель и актер и в котором он сам – одновременно поэт, директор театра и главный герой» [Эстетика..., 1987: 56]. Ф.Шлегель, со свойственным романтикам максимализмом, считал, что гениальности следует требовать от каждого, но не ожидая ее. Гений – это свобода, и каждый человек должен быть свободен в своих действиях. По мысли романтиков, человеческая личность в своем поэтическом мире представляет собою взаимосвязанную систему персонажей, и этим самым она может неотчужденно **вживаться в любую сферу не только умом и воображением, а всеми силами души и духа.**

Поскольку природа и жизнь – это непрерывное творчество, то и любое действие того, что порождено жизнью человека, также является творчеством, что и составляет смысл его творческого бытия. Каждый человек, будучи субъектом творческого бытия, – творец, но далеко не каждый – художник. Искусство, по мнению Ф.Шеллинга, может возникнуть только «из живого движения глубочайших внутренних душевных и духовных сил»; или вдохновения. И только благодаря вдохновению творение художника, рожденное в муках, достигает величия, обретает «большую силу и высоту» [Шеллинг, 1989: 83]. Иными словами, обладает большей силой воздействия. Иноформой «вдохновения» мы и помыслили творческое бытие поэтики гуманного, чего не смогли осознать сами романтики.

И в этой мыслительной ситуации только гению подвластен синтез конечного и бесконечного. Гений творит подобно Богу. И если для творческого сознания обычного человека формой существования является язык как таковой, то для творческого сознания художника такой формой выступает сама поэзия. Таким образом, то, что творит гений, и то, что его сотворило, называется, по Ф. Шлегелю, *универсальной прогрессивной поэзией*, или *поэзией универсума*, сферой которой выступают все предметы, все способы выражения и изображения. Главное различие, по Новалису, между художником и нехудожником состоит в том, что «художник оживил в своих органах чувств зародыш созидающей жизни, возвысил их духовную чуткость и тем самым оказался в состоянии по собственному выбору и без внешнего побуждения творить через них идеи, употреблять их как орудия для любых изменений реального мира. В то же время у нехудожника они оживляются лишь при появлении внешнего возбудителя...» [Литературная теория... 1934: 128]. И в этом глубинном различии и состоит фундаментальная философско-теоретическая проблема романтической гуманитарной поэтологии. Романтики, таким образом, впервые поставили и попытались решить вопрос о проблеме творческого бытия художественного произведения сквозь идею возвышения его в степень творческого бытия самой Вселенной, или, говоря словами Ф. Шлегеля, Универсума Жизни. Отсюда понятие этологии и эмпатологии творческого бытия [Борисенко, Логвинова, 2001].

В творческом бытии художественного творения романтики видели возможность свободного проявления духовных сил человека, олицетворение творческой свободы как таковой. Романтики повсюду видят единую творящую и творимую жизнь. И в этом смысле всякая философия внежизненной, или безжизненной жизни осознается как абсурд. Природа и жизнь, по Шеллингу, – непрерывное творчество, возводящее свое творение в высшую степень человека творящего. Творческая природа человека, таким образом, есть порождение творчества Вселенной. Можно сказать, что в универсально-космическом творении человека обнаруживается сущность человека творящего так же, как в творении Космоса проявляется сущность самое себя творящего Бытия.

Эмотивно-этологическое бытие подобной живому существу Вселенной естественно сливается с эмотивно-этологическим бытием поэта и поэзии. И если эта интуиция была лишь *поисковой философемой* общемировой поэтической гуманологии, то для романтиков это было тривиально. Ф.Шеллинг, А.Шлегель, Ф.Шлегель, Новалис видели в поэзии мистическое, т.е. универсально-абсолютное постижение и выражение человечески переживаемого смысла мира, или, как позже скажет М.Хайдеггер, обнаружения истины бытия [Хайдеггер, 1987]. Идеальное поэтическое произведение, по Новалису, должно быть «как живой индивидуум» [Литературная теория..., 1934: 123]. Сам процесс создания поэтического произведения у Новалиса имеет мистические черты. «С каждой чертой совершенства создание отделяется от мастера – на расстояние пространственно неизмеримое. С последнею чертою художник видит, что мнимое его создание оторвалось от него, между ними мысленная пропасть, через которую может перенестись только воображение, эта тень гиганта – нашего самосознания...» [Литературная теория..., 1934: 123]. Это произведенное им на свет создание в его творческом бытии *продолжает жить уже независимо от своего творца*. «Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику» [Литературная теория..., 1934: 123]. Причем, *совершенное* произведение вызывает широкие ассоциации: «Совершенная вещь говорит не только о себе, она говорит о целом мире, родственном ей...» [Литературная теория..., 1934: 122].

Ближе всего к осознанию творческого бытия своих творений подошли сами поэты. Новалис говорит: «...поэзия есть всё и вся», «она растворяет чужое бытие в своем собственном» [Манифесты..., 1980: 94, 96]. По логике вещей, «свое собственное» – «в чужом», во вся и всех, что и составляет универсально-космический, вселенский романтизм. И в силу этого, отделяясь в процессе создания от творческого бытия мастера и активно включаясь в процессы творческого бытия, поэтическое творение начинает жить отдельной, *возвышающейся* над реально сущим жизнью, становится чем-то более значительным, чем его создатель. Оно *уже есть*, и оно творит то, чего нет, но что должно быть («Поэзия – это то, что через меня хочет быть» – гениально заметит М. Цветаева). Поэзия стремится не только стереть грань между искусством и жизнью (Ф. Шлегель), но и возвысить жизнь в степень искусства. Искусство призвано творить жизнь по Закону искусства, – такова романтическая альтернатива «пошлому историзму». Сливаясь в со-бытии бытий, жизнь и поэзия творят новые, лучшие миры, изливая в них творческую энергию поэтического слова как энергию самое себя творящей жизни. Искусство в эстетике романтизма – не отражение жизни, а ее преобразование в направлении гуманного. Иначе оно ничего не стоит.

В «Гимнах к Ночи» Новалиса мы видим глубокое осмысление универсального творчества Вселенной, проявляющегося и в человеческом творении и в творческом бытии его творения. Мотив личного страдания не

является единственным содержанием «Гимнов...», как и религиозно-мистический, эта романтическая концепция жизни как непрекращающегося творческого процесса и составляет глубинный смысл *поэтической гуманологии бытия* [Борисенко, Логвинова, 2001]. Новалис, таким образом, не только певец ночи, мистик и религиозный фанатик, как можно заключить из всего, что написано о нем, но и фундаментальный гуманолог бытия. В «Гимнах к Ночи» у него есть такие стихи: «...Wie des Lebens / Innerste Seele / Atmet es die Riesenwelt / Der rastlosen Gestirne / Die in insem blauen Meere schwimmen, / Atmet es der funkelnde Stein, / Die ruhige Pflanze / Und der Tiere / Vielgestaltete, / Immerbewegte Kraft - / Atmen es vielfarbige / Wolken und Lüfte / Und vor allem / Die herrlichen Fremdlinge / Mit den sinnvollen Augen / Dem schwebenden Gange / Und dem tönenden Munde...» (Novalis, Briefe...: 243-244); «...Ich schaue dir ins tiefe dunkle Auge, / Sehe nichts als Lieb und Seligkeit. / Wir sinken auf der Nacht Altar / Auf weiche Lager - / Die Hülle fällt / Und angezündet von dem warmen Druck / Entglüht des süßen Opfers / Reine Glut...» (Novalis, Briefe...: 246).

Новалис стремится передать свое эмотивно-неотчужденное ощущение единства мира и человека, философски осмыслить его и попытаться проникнуть в природу творческих процессов, происходящих во Вселенной каждое мгновение.

Таким образом, с романтической точки зрения, творческое бытие человеческих творений можно объяснить только определив творчество как «вечно и непрерывно движимый прогрессом стремящийся к благу жизни способ и цель всего в мироздании и мирознании сущего...» [Логвинова, 2002: 180]. В логике мысли романтической поэтологии творческое бытие творения осуществляется не ресурсами познания и знания, а ресурсами *переживания* творения в его творческом бытии, что и составляет проблему творческой этиологии поэзии.

И в самом деле, действенность поэтической мысли производна от ее телесности. В теле (словесном) она получает возможность творить другие тела (образы). Это становится возможным благодаря тому, что мысль порождается телесным человеком (в свою очередь являющимся телесным воплощением материального Космоса), облекающим мысли в тело слова. Поэтому мы можем говорить не только о творении человека ресурсами пяти гуманных начал и деятельных сил Вселенной [Логвинова, 2002], но и о творении человеком произведений, обнаруживающих человеческую природу и его способность к творчеству как собственно-духовных, «ословленных» существ. Это творчество и становится «метафизическим» способом существования и человека, и сотворившей его Вселенной, а равно и творческого бытия человеческих творений, порождающих новые творения в человеке и в мире. Круг, таким образом, замыкается, и мы имеем дело с непрерывным творчеством самое себя творящей Жизни.

Употребляя, таким образом, понятие «творческое бытие поэтического произведения», мы, в согласии с иенскими романтиками, имеем в виду вселенскую модель непрекращающегося творчества,

позтологии как универсального способа творческого существования всего во Вселенной сущего.

#### РЕЗЮМЕ

В статье обосновывается понятие творческого бытия поэтического творения, его истоков и цели в эстетике иенского романтизма. Рассматривается проблема человека творящего с точки зрения творчества как универсального способа бытия всего в мире сущего. В связи с этим автор затрагивает проблематику проблематику гуманитарной поэтологии в «Гимнах к Ночи» Новалиса.

#### РЕЗЮМЕ

В статті обґрунтовується поняття творчого буття поетичного витвору, його витоків і мети в естетичній ієнського романтизму. Розглядається проблема людини, що творить з точки зору творчості як універсального засобу буття всього в світі сущого. В зв'язку з цим автор торкається проблеми гуманітарної поетології в „Гімнах до Ночі” Новалиса.

#### SUMMARY

The idea of poetic creation's creative being, its sources and purpose at the aesthetics of Jenaer romanticism is grounded in the article. The problem of man who create by the *creative work's as universal way of being of all real at the world* standpoint is examined. In connection of it the author touch the problematic of human poetologic in the Novalises "Hymnen an die Nacht".

#### ЛИТЕРАТУРА

- Басин, 1982: Басин Е. Я. Творчество и эмпатия // Вопросы философии. 1982. № 2.
- Борисенко, 1997: Борисенко В. И. Введение в гуманитарную поэтологию (К проблеме этологической поэтики) // Материали вузівської конференції професорсько-викладацького складу за підсумками науково-дослідної роботи: Філологічні науки. - Донецьк, 1997.
- Борисенко, Логвинова, 2001: Борисенко В.И., Логвинова И.В. Поэтика гуманного и гуманизм поэзии (к проблематике гуманитарной поэтологии) // Праці наукової конференції Донецького національного університету за підсумками науково-дослідної роботи... - Донецьк, 2001.
- Вагнер, 1978: Вагнер Р. Избранные работы. - М., 1978.
- Логвинова, 2002: Логвинова И. В. Человек как субъект творческого бытия (К постановке проблемы творческого бытия поэтического произведения) // Философский век. Вып. 23 / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. - СПб., 2002.
- Манифесты..., 1980: Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. - М., 1980.
- Прозерский, 1983: Прозерский В. В. Критический очерк эстетики эмотивизма. - М., 1983.
- Хайдеггер, 1987: Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. / Сост. Г. К. Косиков. - М., 1987.
- Шеллинг, 1989: Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. - М., 1989. Т. 2.
- Шлегель, 1983: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. - М., 1983. Т. 2.
- Эстетика, 1987: Эстетика немецких романтиков / Сост. А. В. Михайлов. - М., 1987.

#### ИСТОЧНИКИ

Novalis, Briefe...: Novalis. Briefe und Werke in 2 Bd. Berlin, 1943. Bd. II.

Поступила в редакцию 20.01.03.



### **МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ НОЧИ И СНОВИДЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В мифотворческих и эстетических концепциях романтизма ведущая роль отводится оценкам душевного состояния и «изображению жизни во всей гамме ее чувственных проявлений». Романтический психологизм диктовал лирическую форму произведения, течение сюжета, многослойность образной системы, определял ее символику. Загадочный романтический герой раскрывался в исповеди, и интимное, сокровенное, тайное становилось достоянием общности, но вне его по-прежнему существовало «неведомое» как бесконечная влекущая за собой вертикаль, выраженная в образах бесконечности, вселенной, универсума, бездны, ночи. Романтики любили мифы и легенды, изобилующие метафорами и символами, потому что они предоставляли абсолютную свободу для выражения сложных идей, недостижимых идеалов, фантастических вымыслов, в которых можно было представить бесконечное конечным, невероятное - вероятным, тайное - зримым и очевидным через кантовское конструирование бесконечности и разумом, и рассудком. По мнению В. Жирмунского, в этом разграничении был наивысший трагизм, так как заложенная в разуме «метафизическая потребность и стремление к бесконечному» понимались как «коренное свойство человеческой природы», проявившееся в склонности к уединению и самоанализу. В отказе от мечты в счастье был разрыв с традицией Просвещения, «болезнь века», впервые исследованная Шатобрианом как «всеобщее зло». Мифотворческая мысль погрузилась в бездну бессознательного, вызвав к жизни лиризм нового типа, заново открыв для себя мир запредельный внутри человека и вне его. Символика бессознательного заняла в поэтике романтизма важное место, стала необходимым компонентом романтической концепции личности, вобравшей традиционные поэтические темы - жизни, смерти, любви, памяти, ощущения уходящего времени, осознания эфемерности человеческого бытия, восхищения природой, религиозной страсти, поиска счастья [Littérature, 1993: 254]. В этом контексте в поэзии и прозе детально и с пафосом разрабатывался и традиционный мотив ночи и сновидения иногда в связи с проблемой двойника, тени, раздвоения личности, но никогда - с утратой индивидуальности. В динамикс поэтического «ночного» сюжета поразному раскрывался облик лирического героя, подобно автору, сосредоточенного в круге современных проблем. В рецепции французских романтиков Ш. Нодье, А. де Ламартина, А. де Виньи, Ж. де Нерваля, испытавших сильное влияние немецкой литературы и эстетики, образы Ночи и Дня, сна и видения, как ипостаси вселенной, были составными элементами поэтических структур, построенных на игре путешествующего во времени и пространстве воображения. Ночь - благодатное время для развития сказочных сюжетов у Э.Т. А. Гофмана и

Ш. Нодье, для меланхолических раздумий в традиции лирического XVIII века в «размышлениях» А. де Ламартина; точка отсчета в раскрытии роковой тайны прелюбодеяния в «Сомнамбуле» и трагической развязки семейной идиллии в «Ночи в Венсене» А. де Виньи; идеальная атмосфера для аналитических раздумий в цикле «Ночи» А. де Мюссе и воспоминаний юности во «Флорентийских ночах» Г. Гейне. В «Гимнах к Ночи» Новалиса, созданных под влиянием Я. Беме [Микушевич, 1966], в антигетических парадигмах «день-свет-заря-рассвет-жизнь»/ «ночь-мрак-сумерки-тайна-смерть» сохранялось средневековое представление о космогонической гармонии единства и противоположности, созидания и разрушения; конечного и бесконечного; земного и вселенского, материально-чувственного и сверхчувственного. Сон у Новалиса, – «безмолвный вестник неисчерпаемой тайны», что «веет из древних сказаний», вместилище вселенной, где покоится «мировая душа». Поэтическое воображение Ш. Нодье и Ж. де Нерваля, как и Новалиса, также проникает в космические пространства и в глубины человеческого духа, находящегося наедине с самим собой и в жестоком противоборстве. Из бесконечного ассоциативного ряда унаследованных генетической памятью архетипических образов и эпизодов приносящей «радость страдания» вечной жизни рождаются сновидения, истоки которых в старых преданиях и книжности. В новелле «Смарра, или Демоны ночи» (1821) есть отсылка к греческому мифу о трех парках, которые прядут нить жизни («рока нерасторжимую пряжу распускаешь»), что оправдывает и объясняет парадоксально-логическое рождение причудливых образов, построение сюжета, сплетение историй и эпизодов второй жизни библиомана в мире фантазий, порожденных книжным знанием. В сознании засыпающего книголюба образ наводящей меланхолию и ужас ночи, соединяется с мотивом колдовских чар и кошмарными образами ночных духов; здесь действуют персонажи из античной и средневековой мифологии (силфы, ламии, грации, колдуньи) и из современной жизни. Лоренцо испытывает странные перевоплощения, подобные мифическим метаморфозам апулеевского героя. Он становится Луцием, путешественником во времени сновидения, которое совпадает с античной эпохой, но вбирает и другие историко-культурные пласты. «Я» у Нодье, как позже у Гюго, Виньи, Нерваля, переживает откровение грезы или сна, в которых раскрываются платоновская и сократовская философия «странствия по путям переходящих чувственных восприятий» и история беспокойного духа и души человека. Ламартина («Размышления», 1820) и Гюго («Восточные мотивы», 1829; «Осенние листья», 1831) особенно беспокоила проблема уходящего времени, старости человека и вечно обновляющейся природы, которую символизировали, согласно французской элегической традиции (Ронсар, например), лирические образы вечера, ночи и захода солнца. Лирический герой Ламартина восклицает: «О Время, замедли свой полет!», «Ночь, не спеши» («Озеро»), а лирический герой Гюго сокрушается: «Я скоро уйду, в

разгаре праздника, и ничто не изменится в этом огромном мире!» («Осенние листья»: «Заход солнца»). В то время как Гюго проявляет пристрастие к Востоку и средневековью, Мюссе увлечен, как и Стендаль, итальянским Ренессансом [Littérature, 1993], Нерваль возрождает в своей поэзии время Ронсара, Нодье вводит знакомый просвещенному читателю мотив путешествия по ночной Фессалии, известной своими чарами с античных времен. Описания метаморфоз прекрасного и гротескного составляют интерактивный текст, в котором повествовательные фрагменты наслаиваются друг на друга, приоткрывая новые пласты бессознательного. В подвижном и цветистом повествовании – смешение эпох и судеб, представлений и верований, вкусов, стилей и интонаций, а запутанный сюжет имеет необычную, но вполне логическую развязку. Измученный кошмарами Лоренцо-Луций-Полемон избавляется от сна сном во сне, засыпая в состоянии, близком к безумию. В новеллах Нодье «Трильби», «Смарра», «Инес де Лас Сьеррас», как в «Ночах» А. де Мюссе, в «Химерах» Ж. де Нерваля и «Ночи и ее причудах» А. Бертрана, сон как бы распространяется на всю жизнь героя, которая реализуется как иллюзия или греза. Герой находится в погоне за временем, как пережитыми на генетическом уровне утраченным прошлым, историей и мифом, так и неведомым, но воображаемым и проецируемым творческой фантазией будущим. В «Истории о царице Утра» Адонираму является видение: «Странные, причудливые фигуры то и дело вспыхивали и тотчас исчезали в зловещей игре языков пламени и клубов пара. В ослепленных глазах Адонирама мелькали среди гигантских статуй и золотых глыб светящиеся карлики, которые обращались в дым или рассыпались искрами. Эти видения не могли рассеять отчаяния мастера и утишить его боль. Вскоре, однако, они завладели его разгоряченным воображением». В таком видении или грезе переплетаются реальности дня и ночи: бессвязные слова свидетельствуют о вторжении бессознательного в сознательную жизнь, где царит «проза» повседневности и нет места иллюзии. Время сна разомкнуто в бесконечность, повседневность ограничена тесными рамками жизненной действительности и отсутствием фантазии. Отсюда – острый конфликт героя с самим собой и реальным миром, сопротивление возвращению в несновидческую действительность, нежелание терять иллюзию сна и вымышленного мира. Зыбкое настоящее связано с реальной действительностью вне сна, и так как реальность отвергается как несовершенная, отвергается и настоящее. По этой же причине время сна и время реальности противопоставлены и одновременно слиты в переживании кошмара и счастья, в жажде перенести это переживание из духовной действительности в действительность повседневную. В «Смарре» это переживание порождает нежелание Лоренцо просыпаться, в истории Адонирама – в нежелании возвращаться в чуждую творческому духу реальность, противоположную временной и пространственной стихии счастливого видения. И в первом, и во втором случае проявилось влечение поэтов к новалисовской

«наиглубокомысленнейшей загадке» стихии зыбкого, порождавшей чаяние «обрести искомое в текучем, безвестном, и зыбком», «чудесном чертоге», по отношению к которому «устойчивая вещественность в своей громоздкой неукложести» «давала разуму достаточный повод усматривать в ней подчиненное второстепенное Симплициссимус бытие» (Новалис, Ученики в Саисе: 80).<sup>\*</sup> Р. Штайнер писал по этому поводу: «...из знания, из расчлененной божественной силы в человеке рождается цельная мудрость, которая есть Логос, сын бога и смертной матери, – преходящей, бессознательно стремящейся к божественному человеческой души. Пока во всем этом мы будем видеть лишь простой душевный процесс и воспринимать как образ такового, мы будем далеки от разыгрывающейся здесь духовной действительности. В этой духовной действительности душа не только переживает нечто в себе, но и совершенно освобождается от себя самой и переживает весь мировой процесс, разыгрывающийся на самом деле вовсе не в ней, но вне ее» [Штайнер, 1996: 50]. В мифе о Тезее, победившем чудовище, Минотавр – воплощение чувственности, «ибо человек стоит перед чувственностью, как перед враждебным чудовищем» [Штайнер, 1996: 52-53]. У Нервала «мировая душа» в «Истории о царице Утра» находится не на небесах, а в центре земли и, следовательно, «духовная действительность» тоже переносится с небесных высот, где царит неведомый и незримый, в царство Тувал-Канна, покровителя огня и кузнецов. Спуск под землю, как известно, означал на языке мифологических символов «внутренние ступени развития души» и в мировоззрении грека спуск в подземное царство означал «победу над преходящим и пробуждение вечного в душе». Р. Штайнер допускал, что и Одиссей, спустившийся в преисподнюю, совершил эту победу. «Отсюда его переживания, как и переживания Геракла, получают более глубокое значение. Они становятся описанием не чувственного процесса, а именно развития души», ибо чувственно-реальные происшествия служат лишь иллюстрациями духовного развития» [Штайнер, 1996: 63]. Эти размышления помогают понять скрытый смысл блужданий Адонирама, как и библиомана Нодье, в лабиринтах сна, где лабиринт, как в античной традиции, означает хранилище мистической истины. В учении Ф. Шлегеля образ лабиринта включал идею вечного как истинного времени и мгновения, разъяснял концепцию духовной и материальной реальности. В «короткие периоды приподнятого состояния, экстаза, который порожден восторгом перед красотами подлинного искусства и высшей поэзии», исторгающего вечное [Шлегель, 1983: 336], граница между вечностью и мгновением стерта. Мгновение – это скованное временем настоящее, прошлое погружено во власть смерти, будущее смутно как тень и «витает в тусклых сумерках и обманчивом полумраке». Надменное блистательное настоящее «превратится в ничто и будет погребено во всеобщем смутном мраке

<sup>\*</sup> Здесь и далее цит. по изданию Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. – М., 1966.

прошлого и всего преходящего бытия». У Новалиса, как и у Ф.Шлегеля, созерцание приводило к «возвышеннейшему вероисповеданию, наделяя человеческую жизнь «целью, ладом и смыслом», в которой природа - храм, святилище, капище. В «Гении христианства» лес уподоблен храму, в новелле «Трильби» лес, наполненный голосами птиц, и укрывшиеся в нем монастырские руины предстают как нерасторжимое целое. Новалис прославлял «золотую старину», когда «природа благоприятствовала людям, утешала их, священнодействовала, творила ради них чудеса, разделяя с людьми обитель, где в наитии свыше человек обретал бессмертие» [86]. Новалис пел гимн Луне: «Слава всемирной владычице, провозвестнице святынь вселенских, любвеобильной покровительнице! Ею ниспослана ты мне - любящая, любимая, милое солнце ночное!» В лике луны поэту видится образ матери и образ любимой и любящей. В космических соответствиях проявляют себя психологические и философские проекции с глубинным, внутренним до конца не раскрытым смыслом. В признании героя эротическое, материально-чувственное растворяется в эзотерическом, одухотворенном: плоть теряет свое материальное значение, становится божественной тайной. В романе «Стелло» Черный Доктор стремится рационалистически объяснить происходящее в душе поэта, выразившееся в бредовом видении, и подводит к необходимости сознательного обсуждения символики сновидения. Стелло – сам аналитик, но он в состоянии неврастения, его аналитические силы ослабели. Потому он обращается к более сильной личности, не столь подверженной эмоциям, находящейся преимущественно во власти рассудка. Как врач-аналитик Черный Доктор, исследуя закономерности и регулярности явления, находится как бы между двух установок – познанием и пониманием «голубых бесов» и пророческим видением корабля как индивидуального случая и массового явления «болезни века». Автор предлагает оценку событий с двух противоположных позиций и разных перспектив. Отсюда его двойственное описание как двух частей одной системы, где одна стремится к изменениям, действию, верит в их осуществление, другая убеждена в их ненужности, рискованности и невозможности. Между этими системами мог бы быть острый конфликт, но в сократовском «я знаю, что ничего не знаю», трансформированном в «я не знаю», заключен разрушительный момент возможного конфликта. В образе-видении корабля, как и в образе сказочной птицы Феникс, погибшей в огне и возродившейся из пепла, проявлен традиционный мотив ночного плавания по морю как обновления и поиска истины. Заимствованный когда-то из египетской мифологии, этот символ уже в средневековой литературе означал новое рождение, а в мифотворческой поэтике начала века символизировал вечную жизнь бессмертной чувствительной души. Пьер Балланш писал: «Феникс, сгоревший в таинственном пламени, возродится из своего нетленного пепла. Искусство должно остаться достойным украшением общества» [Балланш, 1982: 93]». Стелло же сравнивает

поэзию с иллюзией, птицей Феникс, которая спускается на его уста и поет. Он «достиг уже степени свободно-творческого, но еще не посвященного духа и гонится за мечтами, от власти которых должен освободиться» [Штайнер, 1996: 64]. Эти слова Р. Штайнера об Одиссее можно отнести к поэту Стелло, который стоит на пути к божественному, идет к нему через испытания, боль, страдание: «После долгого изгнания поэзия возвратилась не как счастливый дар, воодушевляющий человека, но как острая, пронзительная боль, как раздражение нервов, которое ведет за собой тайную горечь сердца». Жизнь Стелло была рассказана не в подробностях серьезных фактов, но в полушутливом тоне с намеками на евангельскую историю рождения Христа. Но, посвященный в тайнства поэзии, Стелло еще не посвящен в историю «мировой драмы», которая развивается в душе поэта, и человеческой драмы, которая развивается вовне. Орфический миф был вставлен романтиками в рамку современной невротической реальности с ее неясными желаниями, и «Стелло» отразил случай невроза как болезни поколений. В поэтике иррационального это устойчивые мотивы. В стихотворении А. Рембо «Движение» герой идет к истине, свету, тайне, знанию, слову. Поэт называет таких героев путешественниками. Они преодолевают бездну позади корабля, «крутизну мгновенного ската, «огромность течения», которые «ведут к неслыханным знаниям и к химии новой». Это образ-архетип, который роднит поэта-пророка с Иисусом, Буддой, Моисеем. В таком смысле поэт – некий абстрактный тип, символ, рождению которого во многом предшествовало фантастическое проецирование Гете. В «Фаусте» уже содержался ответ на вопрос, как противостоят страху, незнанию, безумию, болезни, тирании, нищете, унижению, смерти – разным формам жестокого разрушительства, который так волновал мыслителей и писателей XIX века. Ответ на этот вопрос содержался в каждом их мифотворческом и эстетическом манифесте – это созидающее воображение, уединение, поэзия. В «Озарениях» А. Рембо (XVIII «Бродяги») появится и образ безумного «сатанинского доктора», страдающего недугом. Это темный персонаж, непонятный и таинственный, почти потусторонний, такой же печальный, как Черный Доктор, но неуравновешенный, в болезненном бреде, как Жильбер в «Истории о взбесившейся блохе». Черный Доктор тоже болен, его болезнь в его раздвоенности. Виньи записал в Дневнике: «Черный Доктор – это жизнь. Все, что есть в жизни реального, печального, удручающего, должно быть представлено в нем и его словах, и всегда его болезнь должна возвышаться над его печальным рассудком всем тем, чем поэзия возвышается над придавившей нас болезненной действительностью; но этот рассудок, как в жизни, должен заставлять чувство замолкать, и это молчание будет лучшей критикой жизни» [Vigny, 1882: 66].

#### РЕЗЮМЕ

В статье на материале произведений французских романтиков рассматривается один из важнейших аспектов романтического мифопоэтического творчества -

проблема лиризации традиционных литературных и философских мотивов ночи и сновидения в их связи с темой двойника, тени, расслоения сознания.

#### РЕЗЮМЕ

В статті на матеріалі творів французьких романтиків розглядається один з найважливіших аспектів романтичної міфопостичної творчості – проблема ліризації традиційних літературних і філософських мотивів ночі і сновидіння в її зв'язку з темою двійника, тіні, розширення свідомості.

#### SUMMARY

The article touches upon the mythopoetical interpretation of "night and dream" traditional motif in the Romantic literature in its connection with the theme of shadow, twin and split consciousness.

#### ЛИТЕРАТУРА

Балланш П. Опыт об общественных установлениях // Эстетика раннего французского романтизма. - М., 1982.

Микушевич В. Тайнопись Новалиса // Новалис. Гимны к Ночи. - М., 1966.

Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. - М. 1983.

Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. - М., 1990.

Littérature. Textes et méthode. Sous la direction d' Hélène Sabbah. Paris: Hatier, avril 1993.

Vigny A. de. Journal du Poète., 1882.

#### ИСТОЧНИКИ

Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к Ночи. - М., 1966.

Поступила в редакцию 16.12.02.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)5\*002.24  
УДК 821.111:82-1(091)

Людмила Скуратовская  
(Днепропетровск)

### О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РОМАНТИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

#### В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ (ВОРДСВОРТ)

Начало XIX века ознаменовалось для Вордсворта, среди других творческих достижений, двумя событиями, имеющими особое историко-литературное значение: это эпическая «пасторальная поэма» «Майкл» (1800) и обширный теоретический трактат – «Предисловие к лирическим балладам» (1802); оба произведения связаны друг с другом как программа и ее художественное воплощение, как итог более чем десятилетнего развития поэта и целого направления – романтизма, «отцами» которого в английской поэзии были он и Колридж.

Природу поэтического творчества Вордсворт понимает совершенно иначе, чем предшественники. Психологическое обоснование потребности в создании стихов, цель поэзии, ее язык, границы поэзии и прозы и, в первую очередь, личность поэта, - эта проблематика, общезначимая со времен Аристотеля, предстает здесь как индивидуально-психологическая и

выражена с большей остротой самонаблюдения, с серьезной самоуглубленностью внутреннего монолога.

Главное – в том, что тему «что есть поэзия» он начинает с вопроса «что есть поэт?» и, как оказывается по мере развертывания текста, – что есть этот поэт, эта индивидуальность.

«Итак, рассматривая эту тему в ее общих основаниях, я спрашиваю: что подразумевается под словом Поэт? Что есть Поэт? К кому он адресуется? Какого языка следует ожидать от него? – Он человек, который говорит с человеком: он человек – правда, наделенный более живой чувствительностью, большим энтузиазмом и нежностью, большим знанием человеческой природы, большей восприимчивостью души, чем считается обычным для рода людского; ...[человек], с восторгом созерцающий подобные желания и страсти в их проявлениях в обычаях Вселенной и склонный творить их, когда он их не находит. К этим свойствам он присоединяет склонность, большую, чем у других людей, испытывать воздействие вещей отсутствующих, как если бы они присутствовали...» (Wordsworth, *The Poems*: 877-878).\*

В подтексте здесь – аристотелев катарсис. Как известно, Аристотель считает, что трагедия полноценна, когда ее зритель через сострадание и страх достигает «очищения подобных страстей». Другими словами, страх и сострадание, испытанные в театре, не равны подобным им состояниям «в натуре»: искусство преобразует непосредственные чувства осмыслением, пониманием. Вордсворт создает индивидуальную параллель к этому месту (сигналом здесь служит слово «подобные»); у него катарсису подвергаются восторг и сочувствие, личное отношение ко всему в мире (relationship and love), и это – основной мотив его поэзии. В «Гинтернском аббатстве» он изобразил этот свой катарсис – переход от юношеского экстатического чувства природы к нынешнему, новому, просветленному мыслию и нравственным сознанием:

...For nature then  
So me was all in all. – I cannot paint  
What then I was. The sounding cataract  
Haunted me like a passion: the tall rock,  
The mountain, and the deep and gloomy wood...  
An appetite, a feeling and a love,  
That had no need of a remoter charm  
By thought supplied... [359-360].

(...Ведь природа тогда  
Была для меня всем. – Я не могу обрисовать,  
Чем я был тогда. Звучный водопад  
Преследовал меня как страсть; высокая скала,  
Гора, глубокий и сумрачный лес...

---

\* Здесь и далее цит. по изданию Wordsworth W. *The Poems*: In 2 vols. – Vol. 1, 1977.



Были жаждой, чувством и любовью,  
Которая не нуждалась в более отдаленном очаровании,  
Приносимом мыслью...).

Здесь юношеская страсть сменяется катарсисом взросления не оттого, что она была нехороша (хотя присоединение «очарования мысли» выше, ведь только так рождается поэт, способный увековечить и сделать достоянием человечества эти восторги). Вордсворт находит новые словообразы – и при этом не метафоры; это производит впечатление непосредственной, вне poetic diction, записи душевного опыта, рождающей слова как бы неуклюжие, угловатые и небывалые – «водопад был страстью», «горы и леса – чувством». Здесь эффект точного аналитического языка, который самой своей неожиданностью свидетельствует о правде индивидуального самонаблюдения.

Этот язык, лишенный множества книжных условностей, нужен для нового предмета поэзии – изображения собственного внутреннего мира «человека, как другие люди» и все-таки особенного; мира «простых» людей, окружавших поэта в Озерном краю. Этот мир разнороден: сюда входят и Колридж и Дороти Вордсворт, и фермеры и пастухи. Если бы критики нашего прошлого обратили внимание на эту его разнородность в единстве, они, наверное, заговорили бы о его «социальной неопределенности». Сегодня виднее другое – он гуманистически, демократически широк: «The still, sad music of humanity» [360]. «Простой» язык, которого, как главной черты новой поэзии, требует Вордсворт, язык без риторических клише и метафор-украшений (метафора как инструмент познания остается), пользующийся повседневной лексикой и спокойным синтаксисом (без периодов), оказывается, еще и интеллектуально точен, не боится неожиданных словосочетаний и словоупотреблений и оттого высок.

Разделил ли Вордсворт сферы употребления двух видов своего поэтического языка, оставив интеллектуальную точность таким стихам, как «Тинтернское аббатство», «Предчувствие бессмертия», таким гигантским замыслам, как психологические романы в стихах – «Прелюдия», «Прогулка», а простоту языка «честного простолюдина» (Пушкин) – балладам, «Братьям», «Майклу»? Колесбания здесь зависят от предмета, и специального установленного для себя разделения по своим жанровым образцам нет и не могло быть: «девиз» Вордсворта – переходы и смешения, а не заранее принятые правила, «органическая форма», а не установленный канон. Как и другие романтики, Вордсворт уклоняется от нормативной поэтики, и в своем предисловии он предупреждает читателя, что разные люди подразумевают под словом «поэзия» совершенно разные вещи и что его стихи, может быть, вовсе не покажутся кому-то стихами.

Проблема «стихи» и «не стихи» особенно занимает Вордсворта. Различие стихов и прозы кажется ему почти мнимым. И творческий импульс, связанный у поэта с этим странным сомнением, гораздо важнее, чем теоретические опровержения его.

«Легко доказать, что язык значительной части хорошей поэзии, даже посвященной темам самым возвышенным, не отличается от языка хорошей прозы ни в каком отношении – только правильным метром; можно даже показать, что некоторые самые интересные части лучших стихотворений написаны в прямом смысле слова языком прозы – конечно, хорошей прозы. Утверждение это можно подтвердить примерами, почерпнутыми почти из всей поэзии, даже из творений Мильтона» [874-875]. Вордсворт приводит в доказательство сонет Грея, «человека, который больше всех постарался расширить пропасть между прозой и метрической композицией». Приведем начало этого сонета – при отсутствии прямой аргументации это позволяет понять, что именно Вордсворт считал плохой поэзией, что – хорошей прозой:

In vain to me the smiling mornings shine,  
And reddening Phoebus lifts his golden fire:  
The birds in vain their amorous descant join,  
Or cheerful fields resume their green attire [876].  
(Напрасно для меня сияют улыбающиеся утра,  
Напрасно пламенеющий Феб поднимает свой золотой огонь:  
Птицы напрасно соединяют [в общий хор] свои влюбленные

песни,

Или радостные поля обновляют свой зеленый наряд).

Вот плохая поэзия: ни одного существительного без эпитета, и притом шаблонного; мифологемы; олицетворения; привычные метафоры; поэтизмы и нагромождение всего этого от стиха к стиху.

А вот что хвалит, подчеркнув, Вордсворт:

A different object do these eyes require;  
My lonely anguish melts no heart but mine;  
And in my breast the imperfect joys expire.  
(Другой предмет нужен этим глазам;  
Мое одинокое страдание не трогает ничего сердца, кроме  
моего;  
И в моей груди умирают несовершенные [неполные,  
прерванные] радости).

Здесь – «сухая», почти диагностическая лексика; «устойчивые выражения», метафоричность которых почти незаметна – или заметна лишь настолько, чтобы обострить точность самонаблюдения; вместо эпитета – определение, тоже терминологически точное и притом соединяющее и качественную и временную оценку предмета (*imperfect joys*; не это ли процитировал Чарльз Лем в названии своего известного эссе – «*Imperfect Sympathies*»?). По Вордсворту, это и есть хорошие стихи, они же – хорошая проза.

Здесь с формульной четкостью видно, что изгнал Вордсворт из поэтической системы и что хотел привить ей. И это объединение предмета поэзии (открытие человеческого сердца) с языком точным и нецветистым,

«обнаженным» - в этом вордсвортовском слове исследователи увидели почти термин [Дьяконова, 1978: 48] - в его системе с неизбежностью сопровождается жанровыми сдвигами, смешениями, «воскрешениями». Это эпос в классическом смысле слова (как героическая «гомеровская» поэма), пастораль, идиллия и их взаимопереходы, а не только баллада и автобиографический роман воспитания в стихах, по праву возглавляющие список жанровых новаций Вордсворта. Таков «Майкл» - «пасторальная поэма» и она же – героический эпос в миниатюре, и она же – трагическая идиллия.

В этой поэме, сегодня высоко ценимой литературоведами, Вордсворт создает эффекты, которые и он сам, и другие поэты романтической поры считали гомеровскими: «голая», т.е. лишенная тропов речевая ткань; преобладание прямого слова над метафорическим; весомость деталей, одновременно и вещественно-зримых, и суггестивных; белый астрофический (вольный) стих, ямбический пентаметр, по своему смысловому ореолу (эффект раздумчивого, серьезного и важного повествования) напоминающий гекзаметр.

Последнее – из самого важного; ведь стихи раньше слышатся, чем «видятся»; сначала торжественный ритм пентаметров, и мгновением позже – камни, крутые тропы и одинокий силуэт Майкла. Это опережение, эту роль метра Вордсворт не принял во внимание в своем теоретизировании о прозе стихов (но только в теоретизировании). Но ее полностью оценил Гете, за три года до «Майкла» создавший определенным образом близкую к нему «идиллическую эпопею» из современной жизни «Германн и Доротея» - в гекзаметрах, рассчитанных, как он выражался, «на ухо» - и на ассоциации с Гомером.

Все же главное в «Майкле» - монументальность и героика, столь непривычные, когда речь идет об обычном фермере-овцеводс, обитателе знакомой всем местности («адрес» указан в первом же стихе). Этот эффект создается прямыми характеристиками, искусно распределенными в тексте (как советовал Лессинг – в связи с драматическим действием, а не в статике). Майкл – старик, но он силен и свеж даже в восемьдесят лет; его предки владели этими пастбищами из рода в род; он не сломлен угрозой разорения, и, отправляя любимого сына в город ради заработка, заключает с ним «завет» (библейское слово – covenant). Этот «завет» состоит в том, что сын закладывает первый камень новой овчарни и положит последние, когда вернется. Библейская торжественность по столь прозаическому поводу – один из способов Вордсворта создать некую странность (остранение по Шкловскому), как бы не сообразную с предметом приподнятость. Пусть критики смеются (как смеялись над «Германном и Доротеей»: пьяный хозяин гостиницы, нелепо-воинственный сынок – какой уж тут Гомер!); зато внимание читателя будет приковано и восприимчивость обострена. Другой библейский подтекст «Майкла» - притча о блудном сыне; но здесь у нее несчастливый конец. Анти-идиллия

и анти-притча - испытания Майкла, убившие его, не сломив, – вот героинка поэмы.

Сын, вначале славший ободряющие письма, сбивается с пути и бежит от позора «за море». Майкл ждет семь лет; затем – смерть и его, и жены, переход земли в чужие руки, разрушение дома с идиллическим (анти-идиллическим в этом контексте) названием «Вечерняя звезда». И только груда камней у недостроенной овчарни остается памятником гибели рода и трагической стойкости человека. Налицо все элементы классической трагедии – страдание, сострадание (носитель которого – «я», рассказчик, житель этих мест) и катарсис, который должен пережить читатель, вжившийся в судьбу и личность Майкла.

Первая часть поэмы – идиллия: история бедности и тяжелого труда, но и человеческого достоинства и счастья. Дальше – драма разорения, расставания с сыном; короткий перебив – проблеск счастья, письма – лишь подчеркивает последовавшую за ним катастрофу. И радость, и окончательная гибель всех надежд даны на одной странице, стремительно, семнадцатью не разделенными никакой разбивкой стихами [431-447]: это «перипетия» классической трагедии, перелом от счастья к несчастью; «страх» (как категория трагедии) от этой внезапности, заложенной в глубинном строении смысла, а не только во внешней структуре рассказывания, приобретает самое впечатляющее воплощение.

Далее повествование снова растягивается: последняя его часть – 34 стиха [448-482] против предшествующих семнадцати. Именно здесь больше всего поднимается образ Майкла до монументальности – благодаря продуманному лаконизму предметных деталей, сведенных к первоначальным природным силам и основам бытия: скалы, солнце, ветер, работа: они служат не фоном, а «эпифаническим» освещением образа человека:

His bodily frame had been from youth to age  
Of an unusual strength. Among the rocks  
He went, and still looked up to sun and cloud,  
And listened to the wind; and, as before,  
Performed all kinds of labour for his sheep  
And for the land...[468].

(Его тело от юности до старости  
Отличалось необычной силой. Среди скал  
Ходил он, и смотрел на солнце и облака,  
И слушал ветер; и, как прежде,  
Выполнял всякую работу для своих овец  
И для земли...).

«Эпифания» и «эпифанический» - словарь Джойса, термины, призванные ввести тонкое различие между метафорой или символом – и иным, прямым предметным изображением, но таким, которое нагружено глубинными смыслами, способно дать почувствовать сущностную правду. У Вордсворта именно в «Майкле» такая эпифаничность особенно

выразительна. Вот груда камней, возле которых был «завет» и из которых должна была вырасти овчарня. В наших краях, - рассказывал Вордсворт в позднейшем автокомментарии – овчарни - это строения из камня, без крыши. (Автокомментарий как расширение текста – тоже черта, напоминающая Джойса). Дикий камень, стены, открытые небу – почти органическая часть этого холмистого каменистого пейзажа. «Я» рассказывает со слов очевидцев: сначала, после катастрофы, Майкл часто приходил сюда как бы с намерением работать, но не в силах был поднять и одного камня. Потом, в последние годы, он приходил и пробовал строить. Но недостроил – умер. «Эпифания», развертывающаяся в несколько этапов, рассказывает не о работнике у хозяйственной постройки, а о человеке на земле, в конце своего пути; сначала об острой боли пополам с надеждой (брался строить, по «завету», но рука не поднималась); потом – о потерянной надежде, но об упорстве жить и сопротивляться. Снова возникает притча, но уже авторская. Поэт должен сочинять не метры, но мифы, писал Аристотель. Миф, сочиненный Вордсвортом, – вот эта история овчарни, память о невозвращении блудных сыновей и о досмертном терпении отцов.

Гете поступил несколько иначе – в «Германне и Доротее» (1797) он позаботился прежде всего о метрах: гекзаметры во всех 9 песнях, а вступление – элегическим дистихом. Гомеровское начало от этого оказывалось более наглядным, чем у Вордсворга. Кроме того, Гете декларировал его во вступительной элегии, скромно называя себя не соперником, но последователем:

Кто бы решился бороться с богами? С Единственным, первым?  
Быть Гомеридом же, хоть и последним, - великая честь.

Но в сущности эпическая величавость героя больше удалась Вордсворту. Гете наделил своих персонажей красотой и силой, даже украсил их с помощью сапфической строчки: когда они появляются в дверях, то всем кажется, что проем для них мал. И все же Германн льет слезы как Вертер, а не как Ахилл, а Доротея, оделяя детиспек водой, слишком живо напоминает Лотту. Но, как позже у Вордсворга, здесь главным оказывается сочетание идиллии и эпоса. Идиллия начала поэмы – это уют немецкого городка, труды и дни бюргеров, красота прирейнских полей и виноградников; идиллия конца – любовь хозяйского сына и бездомной беглянки; а в промежутке между ними – эпопея наполеоновского нашествия, война, поток беженцев, на судьбах героев – постоянный ответ пожара (это лейтмотивный образ). Идиллия частных маленьких существований накладывается на фон «мирового пожара» и преодолевает его, - так верит поэт. У Вордсворга пасторальная трагедия эпического героя не завершается победой, но оставляет по себе память и памятник, дар сострадания и творчество. В обоих случаях обращение к старым жанрам и их переплетение глубоко концептуальны.

В романтическую эпоху Гомера противопоставили Вергилию, архаику, простоту и «естественность» - классицизму, манере, школе.

Поэты не захотели оставить Гомера только ученым филологам и энтузиастам-переводчикам; для них ввести Гомера в современную литературу значило вживить глубинные смысловые структуры героического эпоса – значимость человека на фоне неких не зависящих от него деяний – в современный жизненный материал. «Крупный план» изображения и «его», и «меня» потребовали парадоксальных экспериментов: смешения гекзаметров с бытом, стихов с прозой, «Истории с большой буквы» с «маленьким» несчастьем и совсем маленьким счастьем. Насколько это удалось – доказывают последствия: «Дон Жуан», «Пан Тадеуш» и далее.

#### РЕЗЮМЕ

Поэтика поэмы Вордсворта «Майкл» рассматривается в связи с индивидуальным пониманием поэтом творчества и анализируется в ее диалектической связи с античностью и романтической традицией.

#### РЕЗЮМЕ

Поетика поеми Вордсворта „Майкл” розглядається в зв'язку з індивідуальним розумінням поетом творчості й аналізується в її діалектичному пов'язі з античністю і романтичною традицією.

#### SUMMARY

The poetics of W. Wordsworth's "Michael" is viewed in the context of the author's original conception of creativity and analyzed in its dialectic connection with the traditions of Ancient and Romantic cultures.

#### ЛИТЕРАТУРА

Дьяконова, 1978: Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М., 1978.

#### ИСТОЧНИКИ

Wordsworth, The Poems: Wordsworth W. The Poems: In 2 vols. – Vol. 1 / Ed. by J.O.Hayden. – Penguin English Poets, 1977.

Поступила в редакцию 26.12.02.

ББК Ш43(4ФРА)(=471.11)5\*002.24  
УДК 821.133.1(091) «18/19»

Нинель Орлик  
(Днепропетровск)

### **К ПРОБЛЕМЕ «СТЕНДАЛЬ И XX ВЕК» (О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДВОСХИЩЕНИЯХ В «ВОСПОМИНАНИЯХ ЭГОТИСТА»)**

Проблема «Стендаль и XX в.» многоаспектна и может быть прочитана в рецептивно-герменевтическом русле или как попытка рассмотреть творчество французского романиста с позиций новых методологий и методик (психоаналитической, постструктуралистской, неомифологической), но может включать наблюдения над художественными новациями, ведущими в XX век. В данной статье речь пойдет о некоторых предвосхищениях Стендаля в автобиографическом экспериментальном сочинении «Воспоминания эготиста» (1832).

Предчувствие, постепенно перерастающее у Анри Бейля в уверенность, что его прочтут в XX веке, оправдалось и продолжает оправдываться, хотя пристальные читатели и вместе с тем почитатели появились у Стендаля уже в конце XIX в. – главным образом в лице литераторов – Золя, и Поля Бурже, Фридриха Ницше, позднее, в начале XX в., – Рсми де Гурмона, А. Франса, Стефана Цвейга. Все они видят в романисте предтечу позднейших художественных исканий.

Стендаль – писатель и человек – всегда ощущал свою принадлежность к поколению «детей революции», одновременно он чувствовал себя литературным изгоем – современники его отторгали. «Этюд о Бейле» (1840) Бальзака – исключение, лишь подтверждающее правило, ибо в нем, по остроумному замечанию Ж. Женетта, осуществлена «поразительная транспонировка стендалевского универсума в бальзаковский регистр» [Женетт, 1998: 376], создан «реалистический римейк» текста, принадлежащего самому Бальзаку» [Нерлих, 1999: 197]. Даже такой мистификатор, как Мериме, констатируя постоянное ускользание Анри Бейля от литературной самоидентификации, не понимал смысла многих творческих действий и жестов того, кто «развел симметрию понятий жизнь и творчество, смешав их различия, изменив их соотношение» [Женетт, 1998: 363]. Мериме воспринимал игры Бейля с переименованиями, псевдонимами, коллажами скорее как сумасбродство, чем креативный акт, между тем «творчество Стендаля постоянно отсылает к Анри Бейлю», который, в свою очередь, «реально существует только благодаря творчеству Стендаля» [Женетт, 1998: 363]. Потребовалась значительная временная дистанция, чтобы был понят смысл и оценена функция «игрового поведения» Стендаля [Вольперт, 1998: 205-212]. Писатель это предвидел и утверждал: то, что в его манере чувствовать, писать кажется сегодня экстравагантным, сумасбродным, даже поэой, станет через полвека общим местом.

Формула - нужно творить для будущего, для XX века – родилась у Анри Бейля в конце 1802 г., когда ему было девятнадцать лет. Тогда же был записан и способ претворения этой формулы в жизнь: «полностью уйти от своего века и считать, что жил на глазах великих людей века Людовика XIV» [Науман, 1984: 202]. Парадоксальное сочетание творческой дерзости («работать всегда для XX века») и ориентации на классику можно обнаружить и в более поздних стендалевских декларациях, и в его художественных произведениях. Запальчиво отвергая признанные литературные авторитеты, равнение на которых, по его убеждению, плодит эпигонов и обрекает словесность на прозябание, Стендаль не отрекается от самого понятия «литературный авторитет». Им стал для него Шекспир, но истинному французскому языку он учился у классиков XVII в. и советовал это делать другим - сестре Полине в 1804 г., тридцать лет спустя - начинающему литератору: «изучать в течение двух лет французский язык по книгам, написанным до тысяча семисотого года» [Стендаль, 1959: 301]. Язык классики, будучи образцовым, нес

закрепленные за словом смыслы, устойчивые коннотации, которые нужно было если и не преодолеть, обозначая новые или только открывающиеся явления, то переосмыслить. В рамках сложившихся форм, даже таких, не вполне риторических, как роман, трудно преодолимой была повествовательная инерция – непроизвольно срабатывала память жанра. Стендаль, добивавшийся естественности стиля, свойственного письмам и мемуарам, в автобиографической прозе избавлялся от романного и романического, пропуская, сворачивая, редуцируя традиционно **закреплённое** за романическим (любовь, героика, приключения), оставляя из этого арсенала лишь то, что вошло в психологический мир современного человека. В «Жизни Анри Брюлара» (1836) он откажется рассказывать о счастливых часах своей жизни и участии в наполеоновских походах, в «Воспоминаниях эгориста» прибегнет к композиционному эллипсису, превратив внутренний сюжет едва ли не в виртуальный метатекст. Задумав после разрыва с Матильдой Дембовской создать «Роман Метильды» (в архивах сохранился титульный лист, написанный рукой Стендаля), Анри Бейль осуществил этот замысел в весьма своеобразной форме: «Роман Метильды» зашифрован в книге «О любви» (1822) и контурно обозначен в «Эгоисте». Вынесенный на периферию воспоминаний, он формирует внутренний сюжет, превращая внешний сюжет (рассказ о девяти с половиной годах жизни после крушения любви) в некий субститут внутреннего.

Анри Бейль как персонаж Стендаля нагляднее всего представлен в его автобиографических произведениях. Герой воспоминаний объективирован временной дистанцией, отчужденным, похоже-непохожим именем (Анри Брюлар), включением в категорию подобных – эголист, т.е. один из тех, кто любит говорить о себе. То, что пронизательно заметил Ж. Жанетт – ощущение вторичности первоизданной формы того, что обозначено именем Анри Бейль [Жанетт, 1998: 363], – есть уже у самого Стендаля, оттого тщетными оказываются попытки достоверно восстановить себя прежнего, даже с помощью дневниковых записей, помет на книгах, вызывающих воспоминания не только о событиях прошлого, но и о пережитых тогда чувствах.

Трудность поставленной задачи и заведомо экспериментальный характер произведения, которому он может дать лишь шутивно-иронические определения: «вздорная болтовня о моей жизни», «книга признаний», «игра моего пера» – позволяет Стендалю оставить «Воспоминания эгориста» незавершенными, даже провокационно оборванными на полуслове. Его в равной мере занимает жизнь души и формы ее изображения, процесс письма как способ самопознания и как вид творчества. Его интерес к слову в его знаковой и эстетической специфике, «металингвистическая страсть», своеобразная языковая мания, выражающаяся в изобилии «вечно ускользающих номинаций» [Жанетт, 1998: 366], делает Стендаля писателем, перешагнувшим в следующее литературное столетие, как и его стремление фиксировать непроизвольную



речь, оставляя как окончательную первичную, лабораторную стадию написанного. Эта тенденция пересекается с авангардистскими опытами автоматического письма. Стремясь достичь эффекта абсолютной правды в постижении психологических глубин, Стендаль наталкивался на конвенциональность словесных кодов, закрепляющих уже известное. Семантический объем слова казался ему одновременно и меньше, и больше того, чего он добивался как художник-аналитик. Расширение возможностей слова как инструмента познания и самопознания порой осуществлялось на стыках осознанного и неосознанного, того, что возникало поверх слов. Так, вспоминая о нелепостях своего поведения после крушения любви, о впечатлении, которое производил Анри Бейль на окружающих, не догадывающихся о причинах его эксцентричных поступков, Стендаль нащупывает способ передать невыразимое – через перекодировку: эксцентрика – оборотная сторона отчаяния, другое его наименование. В романе «Красное и черное» Жюльен Сорель после очередного свидания с г-жой де Реналь в тюрьме не может точно обозначить, что с ним происходит. Субституты в сорелевском дискурсе повествователь декодирует через парафрастическое переименование: «на самом деле Жюльен был в неё (г-жу де Реналь) без памяти влюблен» (Стендаль, Красное и черное: XI, 120] – невербальные формы психологических процессов повествователем переведены на язык точных слов.

С XX веком Стендаля связывают и другие особенности повествования, в частности, интертекстуальность. Словесная фактура «Эгогиста» включает стилизацию мемуаров, часто – ироническую, в первую очередь мемуаров Сен-Симона с их портретностью, анекдотами, светскими пересудами и домыслами. У Стендаля портреты, как правило, остаются недописанными, как портрет де Траси или генерала Лафайета, ибо их светское лицо не совпадает с тем, которое очерчивают научные идеи одного и государственная деятельность другого.

Анекдот перестаёт быть штрихом в картине нравов и становится способом саморазоблачения света.

Важный структурный слой в композиции «Эгогиста» – авторская творческая рефлексия. Стендаль несколько раз повторяет, насколько легче и приятнее ему писать воспоминания, а не роман: «Я пишу легко, с удовольствием, без другой задачи и заботы, как только вспоминать» – курсив Стендаля (Стендаль, Воспоминания эгогиста: XII: 368)\*. Писатель настаивает на совершенно разном характере творческого процесса при работе над этими жанрами: «Написано четырнадцать страниц второго июля, от пяти до семи. Я не смог бы так работать над романом "Красное и черное» [389]. Он часто ловит себя на отступлениях в сторону и других композиционных вольностях, вряд ли возможных в эпических формах с непреодоленной жанровой инерцией, несмотря на опыты Фильдинга и

\* Здесь и далее цит. по изданию Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1978

Стерна. Заявляя, что он хочет быть максимально точным и правдивым, Стендаль отказывается от искусственной упорядоченности, ибо она мешает воссоздать доподлинно то, что более всего занимает этого, по определению С. де Бовуар, «романтика истинного» – внутренний мир человека. Одним из способов его изображения Стендаль считал эготизм (слово, в писательском лексиконе не менее богатое смыслами, чем Мочениго, полисемантика которого раскрыта Женеттом [Женетт, 1998: 366-367]), предполагающий предельную искренность и откровенность, в том числе – шокирующую. Таково признание Стендаля в чувственном характере влюбленности Анри Бейля-ребенка в свою мать – фрейдиизм до Фрейда, который, как кажется Женетту, обезоружил любителей психоаналитического прочтения стендалевского текста, а, по мнению М.Нерлиха, образцовый анализ эдипова комплекса в «Анри Брюларе», напротив, «прямо-таки взывал к психоаналитическим исследованиям, к настоящему времени составившим целую библиотеку» [Нерлих, 1999: 196]. К шокирующим откровениям относится и рассказ о репутации импотента, сложившейся после «фиаско» с Александриной. В тексте есть косвенное опровержение слухов об этой интимной подробности, которую Анри Бейль не стремится утаить, ибо занят утаиванием истинного – любви к Метильде. Его «поражение» объяснено в свете этого чувства: «Не знаю почему, мысль о Метильде охватила меня в ту минуту, когда я вошел в комнату с прекрасным украшением в виде Александрины» [325]. Общение с проституткой – общение с предметом, тогда как для романтически настроенного Анри Бейля любовь – высшая форма общения душ. Настаивая на том, что в 1821г. ему было не тридцать восемь, как свидетельствуют документы, а двадцать лет, Стендаль имел в виду эту юношескую экзальтацию.

Авторефлексия в «Эготисте» включает реплики в сторону и редакторские пометы: «То, что я пишу, мне кажется весьма скучным» [323]; «Боже, как это плохо написано!» [330]. Иногда она приобретает форму заметок для себя: «Я немного смущен полным отсутствием дат» [323]. Последующий комментарий дезавуирует этот недостаток как мнимый. Спонтанно возникшая повествовательная особенность - мемуары без дат – получает мотивировку: «Воображение иссякает в погоне за датами, вместо того, чтобы воспроизводить образы» [323].

Особенно много в «Воспоминаниях эготиста» самонаблюдений над процессом писания и рождающейся в этом процессе спонтанной нарративной манерой. Разрушение стройности, присущей французскому языку и уместной, по мнению писателя, скорее в научном дискурсе, входит в эксперимент Стендаля, осуществляется во многом осознанно: подвергнув шлифовке «несколько отрывков болтовни о себе», он угодил бы педантам. Его методика писания мемуаров такую обработку исключает. От стилевой непричесанности Стендаль ждет важного эффекта: «так как я заночу ее (болтовню о себе) на бумагу, будто пишу письмо, по тридцать страниц за один присест, то может быть *без моего ведома*, я пишу нечто, *похожее на*

**действительность** (выделено Стендалем). Да, я прежде всего хочу быть правдивым. Какое это было бы чудо в наш век великой комедии!» [347]. Этот образ (письмо, которое, возможно, само себя пишет) перекликается с постмодернистской эпистемологической неуверенностью, как и стендалевские сомнения, что невыразимое может быть схвачено словом.

Творческая рефлексия в «Эготисте» включает литературную полемику. Констатируя, что он «забыл» описать салон г-жи де Траси, Стендаль доискивается причин этой забывчивости – переводит то, что происходит в подсознании, на вербальный язык: «Я ненавижу описывать вещи. Скука, которую такие описания мне внушают, мешает мне писать романы» [338]. Отказ от этого вальтерскоттовского обыкновения представлен и в виде мнимых обещаний описать палату пэров в лондонском эпизоде, припомнить дома, в которых бывал, и т.п.

В отступлениях лирико-философского плана, прямо не связанных с литературой, Стендаль касается проблемы игрового поведения творческой личности: «Я с наслаждением носил бы маску, с восторгом переменял бы фамилию... Высшим наслаждением для меня было бы превратиться в белокурого долговязого немца и в таком виде прогуливаться по Парижу» [333]. В контексте произведения это желание получает психологическую мотивировку – это способ уйти от себя, от незаживающей раны, но есть в этом отступлении и онтологический аспект: «Я» множественно, многолико. Отчуждая с помощью масок, художественных превращений разные «Я», писатель стремится достичь стереоскопичности и подвижности портрета, а, значит, большей его идентичности. На лингвостилистическом уровне это стремление материализуется в переименованиях – называя по-другому, Стендаль хочет приблизиться к тому, что и будет истиной. Он мечтает о некоем священном языке, на котором мог бы общаться со своим читателем. Обостренность проблемы своего читателя была связана с тем, что у автора «Красного и черного» не было широкой читательской аудитории, как у Бальзака или Байрона. Стендаль уверял, что его вполне удовлетворило бы тридцать или сорок читателей, и с юмором пересказывал разговор с издателем книги «О любви» (1822), который сокрушался: «Она словно заколдована; никто к ней не прикасается» [Стендаль, 1978; VII: 7].

О своем читателе Стендаль не мог не думать, сочиняя откровенную и экспериментальную книгу о себе. Причудливость и парадоксальность стендалевской мысли заключалась в том, что создавая идеальную модель будущего читателя («будущим моим читателям теперь не больше десяти-двенадцати лет» [309]), он находил его прообразы в прошлом, в лице «милых его сердцу людей» – г-жи Ролан, жены известного жирондиста, мемуарами которой зачитывался, и г-на Гро, геометра, учителя в его гренобльской школе, привившего ему любовь к науке, не терпящей лицемерия.

Стендаль использует известные со времен Фильдинга и Стерна формы установления контакта с читателем: называет его «любезным»,

предлагает ему представить себе состояние героя в той или иной ситуации, просит извинить длинные отступления, но ждет не сотворчества, а созвучия, как в музыке. Этот идеальный, воображаемый читатель, подобно автору, не приемлет поэтической напыщенности «Коринны», видит в александрийском стихе «покров для глупости», предпочитает вычурному стилю современных литераторов чудесную простоту фенелоновского стиля и естественность повествовательной манеры мемуаристов XVII и XVIII вв.

К «благородным и нежным душам» Стендаль относит актрису Мелани Гильбер, м-ль Леспинас и совсем неожиданно – Наполеона и осужденного Лафарга [Стендаль, 1978; X: 127]: «Отчего я не могу писать на каком-нибудь священном языке, понятном только для них?» [там же: 128]. Этот «священный язык» писателю необходим, чтобы выразить «самые тонкие чувства». Поиски этого «священного языка» рождали тот дух лингвистического эксперимента, которым пронизаны все стэндалевские шифры и коды, о которых говорит Женетт и от которых идут нити в следующее столетие.

Тот же дух творческого поиска окрашивает композиционную структуру «Воспоминаний эгоиста»: подробности светской жизни Анри Бейля с попутными эскизами картины нравов и набросками портретов перемежаются с пунктирно обозначенной линией «Романа Метильды», начиная с конца, с момента разрыва. День 21 июня 1821 года становится началом нового летоисчисления. Далее будут всплывать в памяти предшествующие годы, осуществляться хронологическая и событийная фиксация последующих лет, включая звучащее как некролог сообщение о смерти Метильды: «Эта ангельская душа, таившаяся в столь прекрасном теле, ушла из жизни в 1825 году» [311]. Тема Метильды и любви к ней как музыкальная тема – сквозная для «Воспоминаний». Кажущаяся нефункциональность затянутого предисловия объяснена бегством («подсознательным» – сказали бы мы сегодня) от «грустной и трудной темы». В функции «замещения» выступают разговоры с ямщиками о ценах на вино («страшнее всего было заглянуть внутрь себя» [там же]) или регулярные встречи с друзьями, которые отвлекали от мысли о самоубийстве. Стендаль внимательно фиксирует – по памяти – свое состояние на разных стадиях удаления от главного события. Уезжая из Милана в июне 1821г., «считал для себя высшим счастьем пустить себе пулю в лоб», только три года спустя «воспоминание о Метильде перестало раздражать мне душу» [321].

Эпизод разрыва показан в редуцированном виде: «Словом, я простился с Метильдой. «Когда вы вернетесь?» – спросила она. – «Никогда, я надеюсь» [312]. Сжатость эпизода создает подтекст, будит воображение читателя. Стендаль называет разные следствия продолжающей жить в подсознании героя трагедии: безразличие к ложным репутациям в свете, страх, что кто-то узнает бережно хранимую тайну. К следам, свидетельствующим о глубине пережитого, писатель относит пробелы в

памяти («у меня сохранилось мало воспоминаний об этом страстном времени...» [315]), страсть к перемещению в пространстве как бегство от боли, светское остроумие, которое он презирал «в 1818г., когда любил Метильду» [314]. Стендаль изучает, как происходит возвращение к большой теме, механизмы работы памяти. Ассоциацию с Метильдой вызывает миланское наречие, итальянские географические названия, надпись на книге, сделанная во Флоренции, в ожидании Метильды, ландшафт, похожий на тот, в окрестностях Вольтерры, где произошло объяснение с Метильдой. Вещная деталь (надпись на книге или мелькнувшая в толпе белая шелковая шляпка [Стендаль, 1978; VII: 84]) – сигналы, которые вызвали когда-то кристаллизацию любви, теперь «возвращали» прошлое. Этот прием сродни прустовской «маленькой борозде», зарубке, оставленной в памяти «случайным чувственным впечатлением», способным пробудить прошлое как живое переживание и образ [Гончаренко, 2000: 51].

Разумеется, Стендаль остается писателем XIX века, он социально-исторически детерминирует и стремится психологически обосновать, объяснить поведение, внутренние движения, душевное состояние героя, но ему не чужды познавательные сомнения, которые он выносит не только в авторефлексию, структурно не отделенную от текста «Воспоминаний эгоиста», но которыми насыщает свой автопортрет. В поисках форм, которые приблизили бы этот портрет к аутентичному – с учетом подвижности, изменчивости и множественности «Я», – Стендаль обращается к мемуарам и, играя временными пластами и повествовательными перспективами, предугадывает некоторые открытия литературы XX в.: прустовскую «невольную» работу памяти, гипотетичность психологических декодировок, интерес к процессу письма, авторефлексию как часть внутреннего сюжета.

#### РЕЗЮМЕ

Статья Н. Орлик содержит наблюдения над некоторыми новациями Стендаля в «Воспоминаниях эгоиста», которые ведут в литературу XX ст.

#### РЕЗЮМЕ

Стаття Н. Орлик містить спостереження за деякими новациями Стендаля у „Спогадах егоїста“, які ведуть у літературу XX ст.

#### SUMMARY

The article by N.Orlik contains observations on some innovations of Stendhal in “Souvenirs d’egotisme” which lead to the literature of the XX-th century.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вольперт, 1998: Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. - М., 1998.  
Гончаренко, 2000: Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900–1930 гг. - Дн-ск, 2000.  
Женетт, 1998: Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. - М., 1998. Т.1.  
Науман, 1984: Науман Манфред. Юный Анри Бейль // Науман Манфред.

Литературное произведение и история литературы. - М., 1984.

Нерлих, 1999: Нерлих Михаэль. Стендаль, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. - Урал, 1999.

Стендаль, 1959: Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. - М., 1959. Т.15.

Стендаль, 1978: Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - М., 1978.

#### ИСТОЧНИКИ

Стендаль, Воспоминания эгоиста: Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. - М., 1959. Т.12.

Стендаль, Красное и черное: Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - М., 1978. Т. 11.

Поступила в редакцию 14.01.03.

Ш43(4ФРА)(=471.11)5\*002.24

Надежда Постовая

УДК 82'0:82-31

(Донецк)

### **МОТИВ РОКА В РОМАНЕ В. ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»**

Своеобразие сюжета романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» заключается в том, что авторские главы, в которых истолковывается движение истории, смена языков цивилизации, – во временном плане охватывают период с кельтского слоя до современности автора. Этот сюжет предполагает и возможность приподнять завесу будущего. Что же касается истории вымышленных фабульных персонажей в романе, то она, напротив, сжата во времени и занимает не более шести месяцев 1482 года. В «Соборе...», таким образом, решается задача установления художественного «равновесия» между внефабульным пластом повествования и фабульной линией персонажей. Осуществленный в «Соборе...» способ художественного осмысления жизни и смерти фабульных героев обеспечивает своеобразную «равновеликость» фабульной истории содержанию авторских глав. Автором найдена возможность сделать эту локальную историю во многом равнодостоинной масштабу, заданному внефабульной концепцией произведения. Механизм художественной реализации такого замысла состоит в том, что формальное время и пространство фабулы «Собора...» расширяются вторым художественным планом. Датированное время фабулы – явление того же порядка, что и временные пласты в Соборе – монументальном прототипе произведения. Оно словно прикрывает просвечивающие сквозь него иные эпохи с их культурным языком.

Уже в предисловии к роману дан «урок греческого»: мир произведения возведён к слову «Ананке» как первоначальному. Соединение языческого («Ананке» – рок) и евангельского («В начале было Слово...») характеризует атмосферу предисловия и «прогнозирует» стилевые пласты всего повествования. Художественный строй романа определяет это драматичное, во многом противоречивое сращение языческого и христианского начал.

Установка, заложенная в предисловии к «Собору...», находится в своеобразном согласии с христианской концепцией (функции Провидения

- прерогатива автора, как и само «творение»), но слово «Ананке» обнаруживает связь с языческой древностью. Дело в том, что путь дальнейшей художественной реализации концепта судьбы в «Соборе...», конкретные способы его передачи в узнаваемых, зримых для культурной памяти образах найдены автором в античной традиции. Так появилась надпись на древнегреческом языке – «Ананке» и «внутри» исторического романа возникли жанровые контуры трагедии рока. Так оказался возможен образ Собора как носителя идеи Ананке и вершителя замысла Божественного провидения одновременно.

Композиционное своеобразие сюжетной линии романа определяется мотивом рока как непостижимого, до поры таящегося («*fatum otiosum*» - «рок отдыхающий») начала. Речь идет о своего рода «мерцательном» характере событий, описываемых в I-VI книгах романа. (Эти книги составляют практически половину всего текста, насчитывающего одиннадцать книг). Композиции первой части произведения свойственно несколько замедленное развертывание повествования. По сути, книги I-VI представляют в структуре романа экспозицию – «воздвигают» то немалое пространство, которое необходимо для действия надличностных сил. Эти книги фактически охватывают всего два дня (в первой действие датировано 6 января, в шестой – 7 января 1482 года), но рамки романного времени значительно расширяются за счет ретроспекции – предыстории всех главных героев, охватывающей, по меньшей мере, 16 лет. В названиях глав, посвященных предысториям, таится некий ускользающий, иронический по отношению к самому содержанию глав смысл. О предшествующей жизни Грснгуара и обстоятельствах появления Эсмральды в Париже мы узнаем из главы «Брачная ночь» – ночи, которой бы подобало такое название, на самом деле не было. Предыстория Квазимодо рассказана в главе «Добрые души» – так названы люди, собравшиеся возле уродца-подкидыша; при этом общим для «добрых душ» было желание увидеть ребенка на «великолепной пылающей связке хвороста» (В.Гюго, Собор Парижской Богоматери: 145).<sup>\*</sup> О злоключениях уроженки Реймса Пакетты Шантфлери, известной парижским простолюдникам как затворница Гудула, повествуется в так называемом «Рассказе о маисовой лепешке», который в наименьшей степени посвящен этой самой лепешке. От различней свободны, казалось бы, лишь главы об архидьяконе Собора Богоматери, исключающие несомненное заявление в названии содержания и читательского ожидания. Это глава «Клод Фролло» (глава II книги IV) и «Продолжение главы о Клоде Фролло» (глава V книги IV). Здесь действительно рассказывается о становлении личности главного героя романа. Но при этом в авторском повествовании все же обозначается зазор между кажущимся и подлинным, нарочито акцентируется несоответствие сложившегося тривиального

<sup>\*</sup> Здесь и далее цит. по изданию В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» // Собр. соч.: В 15т. – Т.2. – М., 1953.

восприятия происходящего его глубинной сути. Клод Фролло как герой экспозиционных I-VI книг романа предстает фигурой противоречивой. Официальное признание («Его нравственные достоинства, его ученость, его положение вассала парижского епископа широко раскрывали перед ним двери церкви» [149]) не исключает для Фролло того обстоятельства, что «слава его как ученого» обернулась «в репутацию колдуна», и не только среди народа: беспощадное обличение отцом Клодом колдовства «не мешало ученым мужам капитула смотреть на архидьякона как на душу, затерянную в дебрях каббалистики... и блуждающую во мраке оккультных наук» [165]. Никакого окончательного суждения на этот счет не вынесено: авторские ремарки неоднозначны. Так, о Клоде говорится: «К этому времени он удвоил строгость своей жизни и был совершенно безупречен» [165]. Кроме того, «с некоторых пор стали замечать, что отвращение архидьякона к египтянкам и цыганкам усилилось» [166]. Автор, впрочем, отмежевывается от этих оценок, то указывая на неопределенность источника («стали замечать» – «on remarquait»), то подчеркивая кажущийся, зыбкий статус суждений: «Как по своему положению, так и по складу своего характера он всегда чуждался женщин, а теперь, казалось («il semblaît»), он ненавидел их сильнее, чем когда-либо» [166]. За этой характеристикой явленной всем «совершенной безупречности» строгой жизни Клода следует и заведомо противоречащее сложившемуся общему мнению замечание автора о всех признаках «бурного внутреннего смятения, достигших особой силы к тому времени, когда стали развертываться описываемые события» [165].

Художественный прием предысторий отчетливо связан с авторским началом в повествовании, так как здесь обнаруживается носитель сознания, которое не совпадает ни с одним из персонажей романа. Только этому, более высокому сознанию открыта тайная взаимосвязь всех предысторий. К началу книги седьмой – центральной в развитии темы рока (ее четвертая глава так и называется – «ANAGKH») – некая центростремительная сила уже собрала всех героев в Париже, возле Собора Богоматери; их пути пересеклись. «Маленькое цыганское чудовище, оставленное ведьмами», то есть Квазимодо, отослал в Париж принявший в нем участие господин архиепископ Реймский. История Пакетты Шантфлери, рассказанная жительницей Реймса Майеттой, обрывается, но ее героине «задано» то же самое направление движения: «Люди из Кабаре-ле-Вот утверждают, будто видели, как она, босая, ступая по камням, брела по большой Парижской дороге» [224]. Из рассказа Эсмеральды Гренгуару явствует, что девушка пришла в Париж «...в прошлом году. Когда мы входили в Папские ворота, то над нашими головами пролетела камышовая славка. Это было в конце августа, и я сказала себе: «Зима нынче будет суровая» [104].

Все главные герои повествования пребывают в неведении относительно подлинной сути друг друга и той тайной связи, что существует между ними. Показателен в этом отношении центральный



эпизод главы «Abbas beati Martini», когда переодетый король Франции Людовик XI является к священнику Фролло под видом провинциального дворянина кума Туранжо. Примечателен также выбор Пакеттой Шантфлери имени для дочери – она назвала ее Агнессой (латинское «agnoscēte» – узнавать, вспоминать; греческое ἀγνωστος – незнаемый). Само имя уже провоцирует ситуацию трагического незнания – в данном случае юная героиня ничего не ведаёт о своем прошлом, о своих родителях. Трагическое незнание – неотъемлемая принадлежность семантического поля понятия судьбы, восходящего к античному концепту. При этом автор в «Соборе...» не прибегает к тем вариантам античной традиции, которые эксплуатируют в сюжете линию персонажей, не знающих тайны своего рождения – сюжете, что зиждется на благополучной развязке (таковы в большинстве своем фабулы новоаттической комедии, часто – античного романа; в Новое время охотно пользуется этим приемом Г. Филдинг как автор «Джозефа Эндрюса» и «Тома Джонса»). В «Соборе...» незнание порождает трагическую иронию, предопределяющую несчастливый исход (такая ирония определяет завязку действия в классическом варианте трагедии рока – в «Царе Эдипе» Софокла). Трагической иронией определяются в романе немаловажные фабульные перипетии: проклятия Гудулы, посылаемые ею по неведению собственной дочери, которую она оплакивает пятнадцать лет; поведение Квазимодо, ожесточенно защищающего Эсмеральду от ее потенциальных спасителей (горбун мужественно противостоит натиску трюанов, атакующих Собор); возглас Эсмеральды («Феб! Спаси меня!»), пресечеркивающий всякую надежду на спасение.

Важно, что все наделенные фатальным незнанием герои находятся в поле притяжения Собора Богоматери, становящегося по ходу повествования своего рода воплощением той центростремительной силы, что собрала их в Париже и как бы вершит их участь. Вынесение в заглавие «текста судьбы» имени Собора делает закономерным предположение о Соборе как некоем зримом воплощении рока, о Соборе, осуществляющем представительство этого высшего начала. Собор противостоит «неведающим» героям как хранилище знания, причем знания сокровенного. Отец Клод, архидьякон храма, «любил в нем его внутреннее значение, скрытый в нем смысл, ... словом, любил ту загадку, какой извечно остается для человеческого разума Собор Парижской Богоматери» [164]. При этом Собор, каким он представлен в книге – уходящий корнями в древнее, соприкасающееся с язычеством основание – причастен к стихии Ананке. Оставаясь «неблекнущей эмблемой чистого католицизма» [182], он через неконформную готическую мысль связан с апокрифическим знанием Средневековья («Порой символическое значение какого-нибудь фасада, портала... было не только чуждо, но даже враждебно религии и церкви» [184]). Это важно, так как представление об ортодоксально христианизированном назначении храма не допускает его увязки с темой судьбы как единого мирового закона. (В Библии, – пишет С.Аверинцев, –

«нет места судьбе» [Аверинцев, 1970: 159]). Но в романе Гюго становится возможным отнюдь не ортодоксальный образ Собора. Более того, в речи повествователя появляются сравнения, создающие «бесовский» облик храма: «...в ночь под Рождество... главные врата можно было принять за пасть, пожирающую толпу, а розетку – за око, вззирающее на нее» [158]; «в храме царил пещерный мрак и тишина. ...Стекла... были расцвечены теперь только неверными красками ночи: лиловой, белой, голубой, – эти оттенки можно найти только на лице усопшего. ...Озаренные мертвенным светом остроконечные верхушки окон архидьякон принял... за митры погубивших свою душу епископов»; «...гигантский Собор превратился в колоссального слона, ... с двумя башнями вместо хобота и с огромной черной драпировкой вместо попоны» [373]; и т.д. В этой связи хотелось бы обратиться за подтверждением к интересному наблюдению Т.В. Цивьян: «В типичной для народной традиции контаминации языческого и христианского церковь становится как бы заклятым местом, аналогичным пустому дому, мельнице, лесу и т.п., т.е. локусам встречи со сверхъестественными существами, крайне опасным» [Цивьян, 1994: 124].

Вся топография романа В. Гюго ощутимо сконцентрирована вокруг столь же неоднозначно трактуемого храма. Это место встреч героев друг с другом, место, как бы притягивающее всех с неодолимой силой. Понятие встречи также обычно включается в концепт судьбы, хотя и не столь тесно соотносится с ним, как, скажем, понятие смерти, несчастного случая. В романе фатальную коннотацию имеют встречи Клода и Квазимодо, Клода и Эсмеральды, Эсмеральды и Феба. Энергия этих встреч предстает как максимальная, питающая важнейшие повороты на линии судьбы. Поэтика соответствующих эпизодов романа отличается широким спектром символизации. Клод подбирает ребенка Квазимодо на паперти Собора, в деревянных яслях – новозаветная аллюзия (в деревянные ясли уложен родившийся Спаситель). Встречу с Эсмеральдой архидьякон вначале расценивает антиномически: создание «могло быть послано лишь небом или адом», но затем герой впадает в роковое заблуждение: «Я больше не сомневался, что ты послана адом» [337]. Фатальная ошибка Эсмеральды – неразличение явленного и сущностного при встрече с Фебом, воспринятой ею почти как теофания – богоявление. Разъяснение Гренгуаром сущности имени «Феб» («Так звали прекрасного стрелка, который был богом...») усиливает уже возникшее у Эсмеральды ложное восприятие («Богом... - повторила она мечтательно...») [106]. При этом необходимо подчеркнуть, что разница между явленным и сущностным, между принятым как данность и потаенным, до поры скрытым, по сути, определяет структуру всех основных образов: Клода, Феба, Квазимодо, Гудулы, Эсмеральды.

Последняя из перечисленных встреч – встреча Эсмеральды с Фебом де Шатопером – происходит не в такой непосредственной близости к Собору, как две предыдущие (Клода и Квазимодо, Эсмеральды и Клода), состоявшиеся прямо на Соборной площади, но и она в своей локализации небезотносительна к храму. Преодолев «запутанный лабиринт улочек,

перекрестков и глухих тупиков, расположенных вокруг кладбища Невинных» [73], герои окажутся на углу улицы Моконсей – в четырех шагах от подножия статуи *Пречистой девы*. Нотр-Дам как бы держит в поле зрения все происходящее. Прием взгляда с высоты «птичьего полета», продемонстрированный повествователем во внефабульной главе романа, не оставляет сомнений в возможности этого: с башен Собора просматривается все, а его центральная розетка – недремлющее око, циклопический глаз.

То, что не попадает в поле видимости Собора, а значит, и физического кругозора повествователя, постепенно, по ходу сюжетного развития, отчуждается. Все более жесткими становятся законы пространственной организации повествования, происходит «отпадение» от сужающегося пространства всех иных краев и местностей, становящихся принципиально недостижимыми. Невозможность для героев вырваться за очерченные пределы подтверждается рядом эпизодов. Так, в известном эпизоде из главы «Бред» Клод Фролло, устремившийся прочь из Собора, в своем почти непрерывном беге за целый день способен лишь обогнуть городскую стену. Все иные земли, кроме тех, что видны с башен Собора – призрачны, гипотетичны: «Мы уедем куда-нибудь, мы отыщем на земле место, где солнце ярче, деревья зеленее и небо синее» [342]. Эти земли либо «запрещены» человеческим правосудием – таково звучание предсмертного монолога Пакетты Шантфлери («Мы хотим уехать! Вот идут две женщины, из которых одна мать, а другая дочь, ну и пускай себе идут! Дайте же нам уйти!») [504], либо же недостоверны и мифичны для житейского восприятия в силу своей близкой множественности («Эти цыгане пришли из Польши. ...Да нет же, ...они пришли из Испании и Каталонии. – Полония, Каталония, Валлония – я всегда смешиваю эти три провинции» [223]). Весьма смутна даже для просвещенного парижанина, героя романа Гренгуара география дальних пределов: «Цыганский табор ...водил ее в Алжирское царство, лежавшее в Ахайе; сия Ахайя граничит ... с маленькой Албанией и Грецией...» [264]. Любая удаленность, изолированность от Парижа тут же разоблачается в своей несостоятельности (таков эпизод с Гренгуаром, умиленно созерцающим будто бы уединенную хижину паромщика: треск праздничной петарды, раздавшийся из «благословенного» жилища, убеждает – о Париже забыть нельзя).

Хронотоп фабулы в романе «Собор...» имеет четко выраженную направленность к стяжению, редуцированию пространственно-временных параметров. В VII-XI книгах действие все больше и больше сосредоточивается в замкнутых пространствах: башенная келья Фролло в Соборе («пресловутая колдовская нора»); каморка старухи Фалурдель; камера пыток; узилище-темница, куда заточена Эсмеральда, затем ее убежище смертницы на верхней галерее Собора; келья Людовика XI в Бастилии; клетки для государственных преступников; «крысиная нора» вретипницы Гудулы – такая локализация становится преобладающей.

Мотив заключения – вынужденного (Эсмеральда, Гильом д'Аранкур) и добровольного (Клод, Гудула) – звучит все явственнее, нарушается прежнее течение жизни, обрываются былые привязанности. Характеристику сходной логике повествования, логике, определяющей направленность фабулы «текста судьбы», дает немецкий романтик Л. Уланд, анализируя «Песнь о Нибелунгах»: рок отрезает «героев, предназначенных смерти», от остального «живого и цветущего» мира [Уланд, 1980: 164].

В «Соборе...» органичны для атмосферы приближающейся фатальной развязки образы ночи: ночь свидания Эсмеральды с Фебом; ночь, когда Квазимодо ожидает Феба у дома Гонделорье; ночное появление Клода в убежище Эсмеральды; ночь, проведенная Людовиком XI в Бастилии, ночь сборов и штурма Собора бродягами-арготинцами.

Все более недоступным становится солнечный свет – таков лейтмотив сетований главных героев: Эсмеральды («День сияет для всех. Отчего же мне дана только ночь?»), Клода («Зима, лед, отчаяние – внутри меня! Ночь – в душе моей»), Гудулы («Дайте же ей насмотреться на солнце!»).

Крайнее проявление тенденции к сужению временного и пространственного самоопределения героев, к редуцированию фабульного хронотопа, контрастирующего с масштабностью внефабульных глав романа обнаруживается в заключительной, одиннадцатой книге романа. В эпизоде последней встречи Клода с Эсмеральдой ощущение таких предельно сжатых пространственно-временных координат передают слова священника: «Судьба предала нас друг другу. ...*Вот ночь и вот площадь* (курсив наш – Н.П.), за их пределами пустота» [482]. По сути, это реализация условия, при котором сбывается судьба – «hic et nunc», «здесь и теперь» вступает в силу приговор судьбы, в некое строго определенной точке времени и пространства. Как представляется, небезотносительны к этому обстоятельству и знаменитые аристотелевы единства, обобщающие художественный опыт трагедии рока. Аристотель писал и об общем характере движения трагедийной фабулы как о движении от счастья к несчастью, от незнания к знанию через перипетии и узнавания. Центральные персонажи «Собора...», Клод Фролло и Эсмеральда, трактуют свое состояние, относящееся к началу событий, именно как состояние счастья: «До встречи с тобой я был счастлив, девушка! – И я! – прошептала она еле слышно» [335]. В движение от незнания к знанию вовлечены – каждый по-своему – и архидьякон, и Гудула, и Эсмеральда, и Квазимодо. Узнавание – сквозной мотив фабулы, и даже узнавание «по неживым предметам» также оговорено Аристотелем в «Поэтике». (В «Соборе...», как известно, таким неживым предметом становится башмачок). Но при всем том «Собор...», разумеется, не трагедия рока, и его герой Клод Фролло не является носителем родового проклятия. Речь должна идти лишь о том, что эта жанровая аллюзия – точнее, композиционные особенности романа, связанные с определенной

жанровой традицией и самой структурой трагедии рока – необходимый компонент художественного синтеза, предпринятого автором. С этой жанровой аллюзией во многом связан и эстетический эффект надысторического, мирозданческого ракурса изображаемого. Эффект достигается, в частности, и путем включения в сюжетную линию «Собора...» мотивов рока, судьбы как концептов, определяющих причастность отдельного человека ко всему миропорядку. Но если античный трагический герой неосознанно нарушает миропорядок и затем оказывается лицом к лицу с истиной («открытие сознания» – античная трагедия в трактовке А. Ахутина), то романтический герой «Собора...» Клод Фролло осознанно почувствовал в себе способность к нарушению миропорядка, отразил в связи с этим свою индивидуальную участь как точку приложения мировых сил.

#### РЕЗЮМЕ

Анализ мотива рока как одного из важнейших сюжетно- и смыслообразующих компонентов художественного целого романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» выявляет универсализирующий характер поэтики романтического исторического романа.

#### РЕЗЮМЕ

Аналіз мотиву фатуму як одного з найважливіших сюжетно- і змістотворних компонентів художнього цілого роману В. Гюго „Собор Паризької Богоматері” виявляє універсалізуючий характер поезики романтичного історичного роману.

#### SUMMARY

In the article the motif of fate in the novel «Notre Dame de Paris» by V. Hugo is analysed. The tradition of antique tragedy is shown here as the item of artistic synthesis and the way of narration's universalisation.

#### ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1970: Аверинцев С.С. Судьба//Философская энциклопедия: В 5 т. – М., 1970.

Уланд, 1980: Уланд Л. Отрывок из «Песни о Нибелунгах» и объяснение его связей с целым // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.

Цивьян, 1994: Цивьян Т.В. Человек и его судьба – приговор в модели мира // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М., 1994.

#### ИСТОЧНИКИ

Гюго, 1953: Гюго В. Собор Парижской Богоматери // Собр. соч.: В 15 т. – Т.2. – М., 1953.

Поступила в редакцию 06.12.02.

## РУССКИЙ XIX ВЕК В ТВОРЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ВЛАДИМИРА НАБОВОВА

(к проблеме диалога культурных традиций)

Владимир Набоков как один из «наименее русских» авторов в русской литературе XX века воспринимается сегодня как универсальная творческая личность, как писатель, для которого не свойственны какие-либо национально-культурные рамки, или, тем более, ограничения. Такая его рецепция вполне обоснована с точки зрения творческих ориентиров и самоопределений самого автора. Набоков никогда во главу своих творческих принципов и концептуальных установок не ставил «русскость» своих произведений и авторитеты русской, как и всякой другой, национальной литературной классики. Образно выражаясь, писатель утверждал, что его паспорт – это его произведения: «Национальная принадлежность стоящего писателя – дело второстепенное... Искусство писателя – вот его подлинный паспорт» [Апфель, 1988: 163]. Такая позиция, с одной стороны, может быть оценена как общечеловеческая, а с другой, – как космополитическая, в чём, кстати, его часто пытались обвинять. Но заметим сразу, что Набоков был человеком аполитичным, поэтому было бы некорректно применять к его творчеству подобные штампы. На вопрос, заданный Альфредом Апфелем, для чего он пишет, **Набоков однозначно ответил**: «Чтобы получать удовольствие... Я не преследую при этом никаких социальных целей, не внушаю никаких моральных уроков» [Апфель, 1988: 163].

Один из современников писателя, его одноклассник Андрей Битов, утверждал, что «русская литература после 1917-го делится на советскую, эмигрантскую и ... Набокова, который являет собой отсаженную ветвь той гипотетической литературы, которая проросла сквозь культуру в цивилизацию» [Битов, 1990: 234]. Набоков действительно находится вне всякого рода штампов и описаний индивидуального творчества с точки зрения метода.

Ещё одно, на чём необходимо остановиться, прежде чем осмысливать набоковское отношение к русской классике и способ её восприятия. На вопрос «элитарен ли Набоков, элитарно ли его творчество?» современный исследователь, не сомневаясь, ответит положительно. Да, но сегодня мы называем Набокова элитарным в смысле его интеллектуальности, принадлежности к тем принципам напряжённого, актуального мышления художника, которые выработал XX век, тем самым полемизируя с размеренностью, спокойностью и плавностью творческого мышления XIX века, которое, согласно Набокову, «взростило» целую эпоху читательской лени. Например, в «Других берегах» писатель высказывает мысль о том, что современные издатели романов пестуют «рядового читателя» и не заставляют его думать. Писатель не только пишет по-новому, он учит читать по-новому, создаёт нового читателя, что

в своё время подчёркивала Нина Берберова. В такой его заслуге и воплощается одна из черт его элитарности. Набоков – элитарный автор произведений, нацеленных на элитарного читателя. Подобное взаимодействие элитарности авторского творчества и элитарности читательского восприятия в случае Набокова представляется необходимым, особенно по отношению к интерпретации его художественного мира. Сам автор утверждал, что мог бы назвать себя элитарным, если бы это слово не было слишком «затёртым». Он говорит и о том, что мог бы назвать себя сторонником «искусства для искусства», если бы эта теория, опять-таки, давно не стала «общим местом».

Набокову чужды и непонятны те люди, которые куда-то баллотировались или вообще примыкают к каким-либо организациям, чтобы в них раствориться. Единственная форма общности, которую он признавал, – это равноправный, свободный союз, не зависящий от искусственных сообществ бездарностей. Ко всем объединениям под каким угодно флагом и наименованием писатель относился, как к пошлости, которая, по его мнению, была определяющей характеристикой современной ему цивилизации, где «скопилась многовековая груда протухших традиций, уже давно начавших подгнивать» [Долинин, 1988: 16].

Писатель-интеллектуал, Набоков превыше всего ценил игру воображения, ума, фантазии. Вопросы, всегда волнующие человечество – судьба интеллекта, одиночество и свобода, личность и тоталитарный строй, любовь и безнадежность, – он многоаспектно преломляет в своём мировосприятии. Изысканность и виртуозность Набокова резко выделяет его в русской литературной традиции, в которой, как правило, форма была подчинена нравственной, «учительной» задаче. Поэтому определяющей для него была установка на читателя мыслящего, интеллектуального, способного к оригинальной, в каком-то смысле хитрой игре восприятия и воображения. Требования автора к читателю высоки. Готов ли к ним читатель, современный Набокову? Не всегда. Отсюда и возникали неудовлетворённые голоса литературной критики в адрес писателя. Часто возмущались по поводу некоторой его эгоистичности и даже антигуманности по отношению к героям и читателям, которые воспитаны на высоко нравственной литературе прошлого века.

Интеллектуальная игра Набокова как способ диалогических взаимоотношений с героем и читателем была слишком новой и непривычной для русского культурного типа литературной рецепции, которая основывалась на привычке к готовым, «расшифрованным» моделям мира и человека, представленным в художественном мире произведения. Оказалось, что европейский читатель середины XX века был больше подготовленным к такому творческому статусу, которого ожидал от него Набоков. К сожалению, и сегодня этот автор больше читаем и приемлем не в русском рецептивном контексте. И это не только и не столько потому, что творческое наследие писателя принадлежит и

России, и Америке. Скажем больше – его творческое наследие стало достоянием всей мировой литературы XX века, которая сейчас уже воспринимается как классическая. И сама личность Набокова также принадлежит всему миру, а не отдельной или отдельным культурно-национальным традициям. Не случайно жена писателя называла его «человеком Вселенной». Такое определение его личности имеет не только географические, но и – прежде всего – временные содержательные моменты. Будучи классиком мировой литературы, он одновременно является писателем будущего, будущих поколений. Подтверждение этому находим в его стихотворении «Будущему читателю» (второй авторский вариант названия – «Неродившемуся читателю»). Поэт обращается к будущему читателю и будущей эпохе, но это не значит, что его «я» отсутствует в том будущем, которое его воспримет и примет. С ещё нерождённым читателем он ведёт реально ощутимый, действительный диалог, выражая при этом весьма определённую удовлетворённость тем, что замысел удался, что читатель перед его волей не скрылся:

... Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.

К тебе на грудь я прянул через мрак.

Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк  
из прошлого.... Прощай же. Я доволен.

(Набоков, Всемирная...: 271).\*

Автор обладает сильной творческой позицией и экзистенциально-философской уверенностью в том, что он будет созвучен с будущим временем культуры, что он впишется в будущее пространство читательской рецепции, сохраняя в нём свою руководящую силу Игрока.

Такая же сильная авторская позиция характерна для Набокова в его отношении к русской литературной традиции XIX века. В набоковской рецепции русской классики необходимо выделить следующие характерно-мотивирующие моменты:

- отрицание традиционного гуманизма литературы как результат её глубокого и досконального осознания;
- созидание нового типа литературного героя, не согласующегося в его деятельности с классическим способом завершения героя;
- фабульная непоследовательность, сюжетная неожиданность, противостоящая устоявшемуся в литературе гармоническому, ясному, завершённому сюжету;
- «руководящая» позиция автора по отношению к герою и, в последствии, к читателю, что исключает равноправность героя и автора, читателя и автора;
- философия игры как форма диалога автора с прошедшей литературной эпохой.

Оценивая развитие русской литературы на протяжении XIX и XX веков, Набоков приходит к выводу, что она – под давлением определённых

\* Здесь и далее цит. по изданию Набоков В. *Всемирная библиотека поэзии*. – Ростов-на-Дону, 1988.



исторических обстоятельств – всегда была больше, чем просто литературой, всегда обязана была выполнять функции для искусства как такового факультативные: учить, просвещать, наставлять, порождать политические, социальные и философские идеи, внедрять их в массовое сознание, что постепенно привело к сё почти полной идеологизации, к превращению, по словам писателя, в «вечную данницу той или иной орды», требующей от художника служения общественной пользе, конкретной прагматической цели. В связи со своей книгой о Гоголе, написанной в Америке, Набоков подчёркивает отрицание морализаторства в литературе: «Я никогда не отрицал нравственное воздействие искусства, безусловно, заложенное в каждом подлинном произведении. Но что я действительно отрицаю и против чего готов биться до последней капли чернил, так это нарочитое морализаторство, которое для меня убивает все следы искусства в произведении, каким бы искусным оно ни было» (Набоков, Собрание...: 4).

С точки зрения Набокова, гармоническое целое в искусстве создаётся лишь в том случае, когда всё личное, пережитое и прочувствованное художником удаётся «так перетасовать, перекрутить, смешать, разжевать, отрыгнуть... что от авторской биографии останется только пыль...» (Набоков, Собрание...: 4). Цель искусства, считает писатель, лежит вне области его реальных источников, то есть в местах возвышенных и необитаемых, а отнюдь не в густо населённом пространстве лупевных излиятий автора. Потому любое воспоминание, любая реальная эмоция, любой реальный биографический факт должны быть переосуществлены, включены в новую систему связей, чтобы стать частью художественного целого. В этом вопросе Набоков существенно «не совпадал» с традиционной установкой русской литературы XIX века на подражание жизни.

Необходимо констатировать, что Набоков хорошо знал русскую литературу. Свидетельством этому являются его многочисленные поэтические посвящения («На годовщину смерти Достоевского», «На смерть Блока», «Ивану Бунину», «Памяти Гумилёва», «Толстой» и др.); частое использование автором и его героями цитат из стихотворений русских поэтов (цитаты из Фета, Блока, Тютчева, Бальмонта, Бунина в «Приглашении на казнь», «Даре», «Король, дама, валет»); его пародия на Чернышевского в «Даре».

Тема борьбы с традицией и её преодоления присутствует даже в таком, казалось бы, далёком от неё романе, как «Приглашение на казнь». Напомним, что до ареста занятием Цинцинната Цинциннатовича было изготовление для школьниц мягких кукол русских писателей XIX века и что, «искусственно пристрастясь к этому мифическому девятнадцатому веку», он стремился найти в нём «подложный приют». В некотором смысле все персонажи романа, кроме Цинцинната, – тюремщики, палач, посетители – как раз и представляют собой подобные ожившие куклы, поскольку их имена, речевые характеристики, одежда и прочие атрибуты отсылают нас к определённому тексту (диалог произведений), к

определённой традиции русской и мировой литературы (диалог культур). Так, мсье Пьер, по мнению исследователя А. Долинина, вызывает ассоциацию с «Войной и миром», директор тюрьмы Родриг – с романтической литературой, «официальный друг заключённых, его двойник-оборотень» бородатый Родион (Родя) – с Достоевским, адвокат Роман Виссарионович – с русской критической традицией, восходящей к «неистовому Виссариону», распутная жена героя Марфинька – с «Обрывом» Гончарова, а его мать, акушерка, живущая в посёлке Докторском – с Чеховым. Показательно, что только во взгляде матери Цинциннат обнаруживает «нечто настоящее, несомненное», «ту последнюю, верную, всё объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать», и что только она отсутствует на его казни. Не дань ли это признательности Чехову, чьи книги, как сказал Набоков, он взял бы в путешествие на другую планету? Сама же казнь Цинцинната, в итоге, оказывается долгожданным освобождением художника от гнёта «протухших традиций».

В своих поэтических произведениях Набоков, не признающий авторитетов впоследствии, всё же утверждает достижения своих предшественников: Бунина он считал своим учителем в поэзии и чрезвычайно высоко ценил его стихи, называя их «лучшим, что было создано русской музой за несколько десятилетий», отмечая «необыкновенное его зрение», способность «уловлять световую гармонию в природе» и умение преобразить её в гармонию звуковую. Подтверждения высокой оценки Бунина находим в стихотворении, ему посвящённому:

Как воды гор, твой голос горд и чист...

... Твой стих, роскошный и скупой...

... и нагота твоих созвучий стройных  
сияет мне как бы сквозь шёлк цветной.

Безвестен я и молод в мире новом,  
кощунственном, - но светит всё ясней  
мой строгий путь: ни помыслом, ни словом  
не согрешу пред музою твоей... [126].

В стихотворении «На смерть Блока» Блока встречаются:

Пушкин – радуга по всей земле,

Лермонтов – Путь Млечный над горами,

Тютчев – ключ, струящийся во мгле,

Фет – румяный луч во храме...

И

... будут петь они так нежно, -

... что и мы,

в эти годы горести и гнева,  
может быть, услышим из тюрьмы  
отзвук тайный их напева... [124]

Голоса русских поэтов придают чистоту, прозрачность и силу

поэтическому голосу Набокова, определяют ясность его слова. Как скажет он в стихотворении «Поэту»:

Болота вязкие бессмыслицы певучей  
покинь, поэт, покинь и в новый день проснись!  
Напев начни иной – прозрачный и могучий...  
... Отчётливость нужна и чистота и сила.  
Несносен звон пустой, неясность утомила,  
Я слышу новый звук, я вижу новый край... [32]

В стихотворении «На годовщину смерти Достоевского» прояснено двойственное отношение Набокова к Достоевскому:

Говорил апостолу апостол:  
«Злой был пёс; и смерть его нага,  
мерзостна...»

Христос же молвил просто:  
«Зубы у него как жемчуга...» [24-25]

В одном из интервью, говоря о Достоевском, Набоков отместил, что «Достоевский унизил свой талант журнализмом». Но та жемчужная, настоящая ценность, которую хранит в себе Достоевский, для него несомненна.

В Гоголе Набоков усматривал своего союзника, считая, что гоголевские произведения, как и все великие достижения литературы – это феномен языка, а не идей.

В «Других берегах», наиболее приближённом к индивидуальному авторскому «я» произведении, он подчёркивал, что Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь «встали по четырём углам его дома». Русская классическая традиция становится его литературным, творческим домом.

В результате долгого творческого пути, глубокого и досконального осознания всей русской литературной традиции, Набоков пришёл к отрицанию русского гуманизма, благодаря чему в его сторону посыпались обвинения в «нерусскости». Такие определения творческого характера и почерка Набокова применяет, например, Георгий Адамович, называя его писательство блестящим, но холодным, поэтичным, но не «питательным», искусным, но неинтересным, потому что «не обо мне, не для меня, не со мной» [Георгий Адамович, 1994]. Адамович, как традиционный русский читатель, ищет в произведении себя, ищет оправданий и подтверждений своей жизни, но не находит. И многие не находили. Лишь некоторые (примером послужит Виктор Ерофеев) сумели оказаться на высоте набоковского интеллекта.

К сожалению, человеческое сознание очень часто как бы «оковано» нормами реального бытия, и часто человек, даже в творчестве, поступит вопреки своей воле. В этом вечная трагедия творческой личности. И в этом победа Набокова, которого неоднократно упрекали в самовлюблённости, потому что он был свободен от общества и его законов, всегда поступая по-набоковски. По-набоковски он творит и своего героя, руководя им от начала и до конца, подчиняя его своему интеллекту. Проблема созидания

героя в литературном творчестве всегда актуальна. Достаточно вспомнить хотя бы монографию Н. В. Драгомирецкой «Автор и герой в русской литературе XIX-XX века», в которой исследовательница прослеживает историю отношений автора и героя. Кратко такие отношения можно представить следующим образом:

- для Пушкина: «Цель художества есть идеал, а не нравоучение», следовательно, герой подчинён этому идеалу и ещё не отделён от голоса автора;
- у Лермонтова: «... как бы о другом, он изливал свою душу...»;
- у Гоголя: «Герои мои ещё не отделились вполне от меня самого...».

Процесс отделения героя от внутреннего «я» автора завершился в творчестве Чехова, который скажет: «Художник должен быть не судьёю своих персонажей и того, о чём говорят они, а только беспристрастным свидетелем» [Драгомирецкая, 1991: 65]. Начатую Гоголем и Лермонтовым эпоху субъективно-иерархических стилевых систем (в которых голос автора – «осмысливающий», «высший», а героя – «осмысливаемый», «низший») завершают Толстой и Достоевский, а в творчестве Чехова происходит полное «освобождение» героя.

Набоков же созидает новый тип литературного героя, не согласующийся в его деятельности с классическим способом завершения героя. При этом ярко выражена руководящая позиция автора по отношению к герою и, в последствии, к читателю, что исключает равноправность героя и автора, читателя и автора. В подтверждение – фрагмент из интервью Набокова Альфреду Аппелю. На вопрос: «Писатели нередко говорят, что их герои ими завладевают и в некотором смысле начинают диктовать им развитие событий. Случалось ли с Вами подобное?» был получен категорический ответ: «Никогда в жизни. Вот уж нелепость! Писатели, с которыми происходит такое – это или писатели очень второстепенные, или вообще душевно больные. Нет, замысел романа прочно держится в моём сознании, и каждый герой идёт по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершенный диктатор, и за истинность и прочность отвечаю я один» [Аппель, 1988: 168]. Иногда читателя, воспитанного в духе русской литературной традиции, в которой каждый герой имеет свою логическую завершенность и конкретную предназначённость, раздражает кажущаяся незавершенность набоковского героя и сюжета. Многие критики возмущены тем, что Набоков как бы подводит читателя к вершинам и там бросает, а просторов для него не оставляет. Во многом это ошибочное представление. Ведь самую трудную работу – подъём на вершину – автор с нами проделал, и теперь уже от каждого из нас, читателей, зависит, состоится ли наш творческий диалог с писателем.

В прозе Набокова много словесной игры, и неуверенному в себе читателю порой кажется, что над ним смеются и что его водят за нос. В каком-то смысле это правда. Набоков играет с читателем. Самой

предпочтительной для него становится игра в прятки. Честь изобретения этой игры принадлежит не ему; ещё А. Белый писал: «Так – всякий роман: игра в прятки с читателем он». Но Набоков достиг в этой игре такой виртуозности, как никто до него. Поэтому принимать его романы с нашим простодушием, как приучила нас русская литература, нельзя: при игре в прятки отношения между партнёрами должны быть иными. Американский критик Марк Милли вполне обоснованно применил к Набокову термин-категорию Homo Ludens (Человек Играющий). Его творчество, в сущности, следует сути эстетических поступков, сформулированной ещё Шиллером, который утверждал, что человек должен «играть красотой одною».

Вводя в роман игру, Набоков пытается преодолеть расстояние, разделяющее читателей и сами произведения, стремится включить в игру равнодушного наблюдателя, сделав его её соучастником. Таким образом, писатель формирует нового читателя – активного, творящего, уверенного и интеллектуально динамичного.

Именно игра представляет собой ту форму диалога, которую автор предпочёл в его отношениях с прошедшей литературной эпохой, обыгрывая её в своём творчестве. Игра как форма диалога автора – героя – читателя амбивалентна: Набоков сознательно творит дистанцию между собственным «я» и «я» героя и читателя, одновременно её разрушая. Набоковская игра-диалог двунаправлена, и если нет ожидаемого автором от читателя ответа – игрового хода, то тогда дистанция не исчезнет, не разрушится, а, наоборот, усугубится.

Набоковская модель диалога находит своё подтверждение и в современной теоретической практике. Согласно авторитетному мнению М. Гиршмана, «в событийной полноте произведения словесного искусства особенно явственной становится взаимосвязь диалогического акцента на общение и столь же усиленного ударения на разделение. Его доводит до предела эстетическая завершенность, разграничивающая миры, которые в то же время оказываются взаимооткрывающимися, обращенными друг к другу. <...> Эстетическое общение совершается именно и только на границе такой завершенной разделённости, в которой предстаёт онтология бытия – общения, включающего в себя зоны духовной непроницаемости» [Гиршман, 2001: 6]. Диалог Набокова с русской литературной традицией XIX века имеет именно такое эстетическое качество: 'разделение, разграничение, опровержение, становящееся одновременно единением, обращением к единственности и неповторимости в традиции (Толстой, Достоевский, Чехов и др.), а не к традиции вообще – в её коллективно завершенном историческом смысле. Творческая деятельность Набокова другая, чем творческие деятельности Толстого, Достоевского, Чехова, но именно он, как «другой» по отношению к русской классике, оказывается с ней «лицом к лицу». На таком (не общем, а всякий раз единственным и индивидуальном) единении «других» в диалоге культур акцентирует внимание М. Гиршман: «А реальный объединитель и «осуществитель» общения – не общие принципы и не общие виды человеческой

деятельности, а только единственная человеческая личность лицом к лицу с другой, причём радикально другой и такой же единственной. <...> Диалогическое сознание противостоит тем традициям, в которых отдаётся предпочтение человеку вообще перед конкретной индивидуальностью» [Гиршман, 2001: 6-7].

Набоков обладает творческой потенцией глубинного осознания, разностороннего осмысления литературной традиции – осмысления, тяготеющего к переосмыслению, антимимезису устоявшихся моделей мира и человека в литературе. Рецепция классики связана у писателя с отрицанием того, что считается традиционным образцом в литературе, но с отрицанием философским. Философия отрицания как путь проникновения и полноценного овладения прошлым культурно-исторического времени становится у Набокова одновременно и философией утверждения. Автор утверждает русскую литературную традицию XIX века, во многом с ней не соглашаясь, полемизируя, творчески переосмысливая её. Путь его утверждения лежит через отрицание тех направлений художественного мышления, которые, как ему видится, не могут и не должны быть адаптированы к новым эстетическим потребностям и новой культурно-философской экзистенции XX века.

Новый век обладает новым философско-эстетическим качеством, **само культурное бытие** получает новые измерения своего творческого **осознания**, поэтому и в искусстве художественные новации создаются **через преодоление традиции**. Для творчества Набокова характерно весьма **активное создание новаций** как в пределах его произведений, так и за их **пределами** – в диалогических взаимодействиях с читателем, с современной, прошлой и будущей литературными эпохами. Такое **созидание** становится возможным у писателя только через преодоление, **деятельное изменение апробированных** в литературе акцентов и их **функциональных решений**. *Via negativa* – путь отрицания, который **избирает Набоков по отношению к классике** – это его осознанно-интеллектуальный, равно как и символично-философский выбор.

Философия игры у Набокова становится вершинным проявлением его индивидуально-авторского созидания диалогических моделей «автор – герой – читатель». Писатель воспринимается сегодня как одна из самых ярких и феноменальных творческих личностей XX века, воплощающих концепцию Homo Ludens Й. Хёйзинги. Набоков как Человек Играющий творит новое символически-множественное содержание автора, героя и читателя не только как участников литературного процесса, но и как философско-антропологических категорий – основополагающих для творческой картины мира.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается творческое переосмысление В. Набоковым русского литературного наследия XIX века. Основное внимание сосредоточено на авторской трактовке таких классических имен, как Толстой, Достоевский, Чехов и др. Сделаны

аналитические обобщения и интерпретационные наблюдения относительно художественного бытования литературной традиции в пространстве творческих новаций В. Набокова: авторское мышление склонно к отрицанию авторитетов и устоявшихся литературных норм из-за их глубокого понимания и переосмысления; герой является новым типом художественной личности, которая не представлена автором в ее законченности; набоковский образ художественного мышления воспринимается как философская игра; диалогические взаимоотношения между автором, героем и читателем получают свое модернистское воплощение.

#### РЕЗЮМЕ

У статті розглянуто творче переосмислення В. Набоковим російської літературної спадщини XIX ст.. Головну увагу зосереджено на авторському трактуванні таких класичних імен, як Толстой, Достоевський, Чехов та ін. Зроблено аналітичні узагальнення та інтерпретаційні спостереження стосовно художнього побутування літературної традиції у просторі творчих новаций В. Набокова: авторське мислення є схильне до заперечення авторитетів та усталених літературних норм через їх глибоке розуміння й переосмислення; герой є новим типом художньої особистості, котра не подається автором у її завершеності; набоковський спосіб художнього мислення сприймається як філософська гра; діалогічні взаємини між автором, героєм і читачем отримують свої модерні втілення.

#### SUMMARY

The recent article consists creative modern comprehension of the Russian literary heritage of XIX century. The main attention is concentrated on the author's interpretation of such classical names as Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov & others. Analytical generalizations & interpretational observations concerning artistic existence of the literary tradition in the space of creative innovations of V. Nabokof; the author's mentality is eager to negate the authorities & constant literary standards after deep understanding & modern comprehension of them; the hero represents a new type of artificial personality that is not being presented by the author in its completion; Nabokof manner of artistic mentality is being percept as a philosophical game; dialogical relations between the author, the hero & the reader are incarnated in the modern way.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Апфель, 1988: Апфель А. Интервью с В. Набоковым. – Вопросы литературы. – 1988. – № 10.
- Битов, 1990: Битов А. Одноклассники. К 90-летию О. В. Волкова и В. В. Набокова. – Новый мир. – 1990. – № 5.
- Долянин, 1988: Долянин А. Поглядим на арлекинов. Штрихи к портрету В. Набокова. – Литературное обозрение. – 1988. – № 9.
- Георгий Адамович, 1994: Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове). – Дружба народов. – 1994. – № 6.
- Драгомирецкая, 1991: Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX-XX века. – М., 1991.
- Гиршман, 2001: Гиршман М. Диалог и проблема рубежа веков. – В сб.: Античность – современность (питання філології). – Вип. 1. – Донецьк, 2001.

#### ИСТОЧНИКИ

Набоков, Всемирная...: Набоков В. Всемирная библиотека поэзии. – Ростов-на-Дону, 1988.

Набоков, Собрание...: Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – Т. 1. – М., 1990.

Поступила в редакцию 24.01.03.

**ПОЭТИКА «КЛАССИЧЕСКОГО» В ПЬЕСЕ Т. СТОППАРДА  
«THE INVENTION OF LOVE».**

В пьесе Т. Стоппарда «The Invention of Love» («Изобретение любви», 1997 г.) можно выделить множество семантических пластов, каждый из которых выводит то напрямую, то опосредованно на ту или иную историческую эпоху: времена Моисея, античность, период раннего христианства, Средневековье, Ренессанс, викторианство, рубеж XIX-XX веков. Эти пласты не отграничены друг от друга, а слиты в сложное постмодернистское целое, притом, что действие пьесы имеет четкие временные границы: октябрь 1877 – июнь 1897 гг.

Удельный вес каждого семантического слоя неравноценен. Диахроническая ось пьесы имеет две особо значимые точки – начальную и конечную: античную эпоху и два последних десятилетия XIX века. Остальные временные отрезки по большей мере выражены либо аллюзивно-реминисцентно, либо как факторы, усиливающие значимость двух основных периодов. На передний план выходят две эпохи, как в зеркале отражающиеся друг в друге, – античность и конец XIX века. Античная эпоха представляет неоспоримые классические идеалы; викторианство предстает как эпоха, определившая на многие поколения вперед систему нравственных ценностей и мировоззрение британцев.

Пьеса посвящена судьбе реальной личности, Альфреда Эдварда Хаусмэна («a poet and a scholar»<sup>\*</sup>, «Professor of Latin at Cambridge»<sup>\*\*</sup>) (Stoppard, The Invention...: 2).<sup>\*\*\*</sup> Поскольку само произведение Т. Стоппарда так же, как жизнь и творчество главного героя, мало известно широкому кругу читателей, мы приведем здесь некоторые данные из биографической справки об А.Э. Хаусмэне из «The Oxford Companion to English Literature», которые, так или иначе, относятся к сюжету пьесы.

Хаусмэн, Альфред Эдвард (1859-1936), обучался в колледже Св. Иоанна Оксфордского университета. Во время учебы в университете его дружба со сверстником, Моисеем Джексоном, переросла в глубокое чувство, что впоследствии вдохновило его на создание поэтических произведений. По необъяснимым причинам Хаусмэн, многообещающий студент, провалил выпускные экзамены, после чего в течение 10 лет проработал клерком в лондонском патентном бюро. В это время он изучал Проперция, Овидия и других классических авторов, периодически издавая статьи. В 1887 г. Джексон эмигрировал в Индию, женился, и вскоре после этого страдающий Хаусмэн начал писать стихи. В 1892 г. Хаусмэна назначили на должность профессора латыни UCL (University College London). В 1896 г. он опубликовал за свои деньги «A Shropshire Lad» («Парень из Шропшира») – серию из 63 ностальгических стихотворений, в

\* «Поэт и ученый» – Здесь и далее перевод цитат из пьесы Стоппарда "The Invention of Love" мой - Л.З.

\*\* Профессор латыни в Кембридже.

\*\*\* Здесь и далее цит. по изданию Stoppard T. The Invention of Love. – L., 1998.



основном балладного характера. В 1911 г. Хаусмэн становится профессором латыни Кембриджского университета. В 1931 г. в Германии он публикует «Ptafanda», сборник отрывков из произведений римских авторов весьма непристойного содержания, но с торжественно-ироничным ученым предисловием. Его лекция на тему «Имя и природа поэзии» (1933 г.) посвящена процессу создания поэтического произведения [The Oxford..., 2000: 499].\*\*\*\*

Действие пьесы «The Invention of Love» начинается с того, что 77-летний главный герой Альфред Эдвард Хаусмэн стоит на берегу Стикса, из чего зрителю уже становится понятно, что он преступил порог земного бытия. Догадка подтверждается первой репликой героя: «I'm dead, then» («Итак, я умер») [1]. Уже здесь начинаются темпоральные парадоксы. Следуя хронологии пьесы, не составляет труда вычислить дату смерти главного героя, еще проще подсмотреть ее в биографии Хаусмэна – это 1936 г. Но, видимо, не случайно эта дата в пьесе не упоминается. Важно другое: профессор классической филологии («a Victorian poet»\*\*\*\*, по его собственному признанию), стоящий после своей смерти на берегу Стикса в ожидании подплывающего Харона, – это заявка на основную временную оппозицию пьесы. Более того, все действие, охватывающее, как уже говорилось, промежуток с 1877 по 1897 гг., происходит тоже на берегах Стикса, в подземном царстве. Точнее, не происходит, а вновь прокручивается то ли во сне, то ли наяву, в последний раз, прежде чем отойдет в вечность тот, кто их пережил, – А.Э. Хаусмэн. И это кружение во времени зафиксировано в репликах самого героя: «I think we're in danger of going round again» («Думаю, нам грозит опасность опять пойти по кругу») [45]. Античный антураж становится хронологическим обрамлением представляющей перед нами викторианской Англии. Сравняются и противопоставляются два золотых века («Golden age» (золотой век) – одно из ключевых понятий пьесы), две классических эпохи, канувших в Лету: античность и викторианство.

Основную фабульную канву пьесы составляют эпизоды из жизни Хаусмэна, которые изображаются не в виде сценических событий, а как нечто уже свершившееся и теперь только сообщаемое. Единственный момент, проигрываемый, а не пересказанный постфактум, – это объяснение между Хаусмэном и Джексоном, в ходе которого выясняется истинная природа отношения Хаусмэна к своему другу. При этом биография Хаусмэна прорисовывается, с одной стороны, на фоне социальной и духовной жизни Англии (формирование новых философских и культурных течений, жизни Оксфорда, принятие изменений в законодательстве касательно гомосексуальных отношений и т.д.). С другой стороны, постоянно упоминаются подробности в основном скандально эпатажного характера, создающие образ Оскара Уайльда как культовой

\*\*\*\* Факты из биографии А.Э. Хаусмэна приводятся в моем переводе – Л.З.

\*\*\*\* Викторианский поэт.

личности своей эпохи. Сам Уайльд появляется лишь в конце пьесы, он встречается с Хаусмэном, уже пережив свой крах. Все эти события проходят в Аиде перед взором человека, собирающегося пересечь Стикс, - А.Э.Хаусмэна (АЕН).

Обозначенные нами выше временные пласты соотносятся с двумя понятиями «классики», представленными в пьесе. Первый – это *античная классика*, которая, в свою очередь, разделяется на два подвида, – *классическую античную литературу* и *античную философию*. *Классическая литература* представлена не только античным литературным наследием. Она включает в себя также и работу с античным словом – то в виде игры, то в виде анализа, серьезного или подчеркнуто псевдонаучного. Пьеса наводнена именами античных авторов – как признанных классиков (Эсхила, Горация, Овидия, Вергилия и др.), так и известных в основном только узким специалистам (Varius, Корнелий Галл). Именно они создают основную культурно-историческую базу произведения, в то время как писатели, работавшие в конце XIX в., почти не упоминаются. Текст пьесы насыщен цитатами из римских и греческих авторов, которые неискушенному читателю могут вначале показаться ребусами и ответы к которым подбираются только по ходу пьесы.

Античная философия представлена в пьесе, прежде всего, идеями Платона. Из всех античных авторов первым упоминается именно Платон (*поверхностное знание* которого, по словам одного из преподавателей Оксфордского университета, есть главная задача и конечная цель *классического образования*). Пьеса, как и некоторые диалоги Платона («Пир», «Федр»), посвящена теме любви, причем тому ее аспекту, который в античное время считался наиболее высокой ее разновидностью, а в конце XIX века оценивался как греховно-противоестественный, – любви мужчины к мужчине. Именно такая любовь, согласно Платону, способствует духовному самосовершенствованию и приближает к пониманию прекрасного. В XIX веке подобная любовь либо делает человека отшельником (судьба Хаусмэна), либо карается несколькими годами тюремного заключения и приводит к краху творческой карьеры (судьба О. Уайльда).

Одна из основных проблем пьесы вырастает из платоновского вопроса: что есть добродетели, в чем заключается истинно благое и прекрасное? Некоторые идеи Платона по ходу действия не «прописаны» четко, но явно угадываются: понятие андрогинности, любовь возвышенная (Афродита Урания) и низменная (Афродита Пандемос) и др.

Второй пласт классического (а точнее – «псевдоклассического») имеет культурно-национальную окраску. Он включает в себя, во-первых, классическое образование, представленное в пьесе миром Оксфорда и взглядами, высказываемыми персонажами относительно университета, его идеалов, целей и задач обучения. С оксфордскими воспоминаниями героя связан практически весь первый акт «Изобретения любви». Во-вторых, сюда же относится уже ставший классическим для британцев

викторианский период с его нравственными ценностями и двойными стандартами. Поэтом викторианской эпохи считает себя и Хаусмэн.

Итак, понятие «классический» в контексте пьесы становится многоаспектным.

Столкновение с миром античной классики происходит уже в первом акте, в авторской ремарке, предваряющей действие:

*АЕН ... stands on the bank of the Styx watching the approach of the ferryman, Charon (АЭХ ... стоит на берегу Стикса, наблюдая за приближением паромщика, Харона) [1].*

Поскольку главный персонаж пьесы действует в двух ипостасях – в молодости, как бы живым, и в 77-летнем возрасте, уже после смерти – то автор именует его по-разному. Когда он молод, он – Хаусмэн, когда мертв – «АЕН» (аббревиатура его имени – Alfred Edward Hausman). Это буквосочетание не просто настраивает на классический лад, но в определенной мере дублирует греческий знак  $\text{Α}$ , что кажется неслучайным, ведь дело жизни Хаусмэна – классическая филология. И сам он – уже своего рода классика. Вторая часть ремарки, упоминание Стикса и Харона, обрисовывающее своеобразие разыгрываемой ситуации, на начальном этапе выглядит как игровой элемент скорее декоративного, нежели концептуального плана. Однако именно содержащиеся в этой начальной ремарке два указания на *классическое* (непрямое, ассоциативное и мифологическое) вовлекают читателя/зрителя в классический мир пьесы в двух его основных проявлениях – классическая филология и античность.

Поначалу античный мир, как кажется, выступает исключительно в качестве интереса и предмета изучения юного студента-филолога, только что зачисленного в колледж Св. Иоанна Оксфордского университета. Тем не менее, самые первые, вроде бы случайные обращения к латыни сразу же начинают обозначать тематическую канву произведения – гомосексуальность. Три студента-первокурсника – Поллард, Джексон и Хаусмэн – читают устав университета, написанный, естественно, на латыни. Джексон, не филолог, не понимает слово «trochos» – обруч. Поллард же и Хаусмэн не только переводят отрывок из устава («Yes, we are forbidden by the statutes to trundle a hoop» («Да, по уставу нам запрещено катать обруч»)) [6]). Они также вспоминают и контекст, в котором это слово употребляется в «Одах» Горация, что наталкивает Хаусмэна на критические замечания в отношении стиля одной из строк: «... “trochos” is Greek, it’s the Greek word for hoop, so when Horace uses “Graecus trochus” it’s rather like saying “French chapeau”. I mean he’s laying it on thick, isn’t he?» («trochos» и есть греческий, это греческое слово, обозначающее «обруч», поэтому, когда Гораций пишет, “Graecus trochus”, это все равно, что сказать: «французское chapeau». В том смысле, что он здесь перестарался, верно?»)) [7]. Мысль будущего выдающегося латиниста по ассоциации движется дальше, выводя читателя на основную тему, а самого героя – на грядущую личную драму:

... a hoop, a *trochos*, was a favourite gift given by a Greek man to the boy he, you know, to his favourite boy («...обруч, *trochos*, был излюбленным подарком, который мужчина-грек дарил тому мальчику, которого он... ну... вы знаете... своему любимцу» [7]).

Реакция XIX века не заставляет себя долго ждать, исход сюжетной линии в принципе уже запрограммирован в ответной реплике Джексона, которому суждено будет стать предметом любви и источником вдохновения и мучений в жизни Хаусмэна:

**Oh, beastliness, you mean?** («Вы имеете в виду эту гадость?») [7]

Так судьба персонажей вначале «проговаривается» ими: Хаусмэн полюбит Джексона, воспылает к нему истинно античным, «платоновским» чувством, будет не понят и отвергнут.

К теме любви мужчины к мужчине после этого эпизода персонажи пьесы обращаются вновь и вновь, стыдливо намекая на оксфордские нравы, на мифологические сюжеты, где фигурируют мужские пары любовников-героев (Тесей и Пирифой, Ахилл и Патрокл и т.д.), и исторические факты. Так, несколько раз вводится в пьесу описанная Плутархом гибель священного отряда фиванцев в битве при Херонее в 338 г. до н.э. Отряд состоял из 150 пар любовников и был непобедим, поскольку ни один из воинов не мог выказать трусость перед своим возлюбленным. А когда соперник (Филипп Македонский) оказался сильнее, фиванцы предпочли пасть в битве на глазах у своих любимых, но не сдаваться врагу. Это событие подается в пьесе как образец античного героизма, вдохновенного возвышенным чувством.

Латинские тексты, которые изучает юный Хаусмэн, проникают в его сознание, предлагая классические, а потому безоговорочно прекрасные моральные нормы. Обстановка, в которой он находится, способствует этому. Перед нами Оксфорд - мужской закрытый, изолированный от внешнего мира институт, пропитанный дортуарной атмосферой, где не случайно отмечается постоянное соскальзывание на табуированную тему содомии («buggery»), где периодически случаются инциденты, о которых упоминают лишь эвфемистически («unnatural behaviour», «aberration», «the canker that brought low the glory that was Greece» и т.д.<sup>\*\*\*\*\*</sup>). Но, с другой стороны, это - Оксфорд как средоточие знаний, в особенности классических, место, где был опубликован «Verona Codex» Катулла, поэтому и названный «Codex Oxoniensis». Здесь были переведены все дошедшие до нас античные авторы. Это действительно классический храм науки. Неизбежно возникает ассоциация между храмом науки и античным храмом, известным как место, допускающее блуд сакрального характера, оправданный по законам того времени идеей плодородности. Понятие же блуда в оксфордском контексте приобретает не только похотливо плотский оттенок, но и порочно интеллектуальный: блуд переходит в словоблудие. Как будет показано далее, слово в Оксфорде зачастую обесценивается,

\*\*\*\*\* «Противоестественное поведение»; «отклонение от нормы»; «червоточина, которая разрушила былую славу Греции».

идеологизируется, извращается. В дальнейшем Хаусмэн увидит свое предназначение в том, чтобы восстановить истину, вернув античному слову его изначальную наполненность, по возможности очистив его от искажающего налета времени и трактовок, – «A small victory over ignorance and error»<sup>\*\*\*\*\*</sup> [38].

Слово «искажение» (corruption) вообще становится в пьесе одним из ключевых. В тексте оно по большей части используется в своем основном значении и относится к сохранившимся античным текстам. Но, появляясь слишком часто, к тому же в оксфордском контексте, оно приобретает еще одно значение (извращение, развращение) и характеризует уже не античность, а викторианскую эпоху. С позиций англичанина XX в. викторианство традиционно воспринимается как вершина в истории Британии, время ее политического, экономического и культурного расцвета. Как любили говорить тогда, солнце никогда не заходило над Британской империей. Такой взгляд на свою страну был связан с обширностью британских колоний. Но, с другой стороны, викторианское общество печально известно своей двойной моралью. Неприятие и перекраивание античного мира оксфордскими профессорами, проявляющиеся при переводах работ древних авторов, свидетельствует о том, что обществу XIX в. есть что прятать, чего стыдиться. И если возвышенно-идеализированный античный мир представляется в пьесе как героическая эпоха, то период викторианства предстает как антиклассический, антигероический.

«Героем» этого времени может быть, например, скандальный журналист Сид, «защитник добродетели», купивший тринадцатилетнюю двенадцатилетнюю за пять фунтов и расписавший об этом в газетах, чтобы, как он заявляет в пьесе, заставить парламент принять поправки к уголовному законодательству. Поправки приняты, в результате чего Оскар Уайльд оказывается осужденным на два года тюремного заключения, причем людьми далеко не безгрешными, ведь все представители высшего класса прошли систему закрытых учебных заведений, где гомосексуальные отношения были в порядке вещей. Но викторианское общество само выбирает своих героев, а Уайльд, имевший достаточно мужества, чтобы остаться самим собой, становится изгоем.

В Оксфорде мы видим профессоров, которые слишком заняты созданием и провозглашением своих собственных философских концепций (Дж.Рескин, У.Патер, М.Пэттисон), а потому мало интересуются духовным совершенствованием своих подопечных. «Personally I am in favour of education but a university is not the place for it» («Лично я за образование, только университет для этого неподходящее место») [15], говорит Пэттисон, ректор Линкольн-колледжа Оксфордского университета. Профессора замкнуты кругом своих идей и даже в ученых спорах остаются невосприимчивыми к другим точкам зрения. «I have

---

<sup>\*\*\*\*\*</sup> маленькая победа над невежеством и заблуждением.

announced the meaning of life in my lectures" («Смысл жизни я провозгласил в своих лекциях») [15] – вот аргумент Рескина в одном из таких диспутов. Мало того, они еще и переиначивают, исходя из требований викторианской морали и собственного вкуса, то небольшое из античного наследия, что сохранилось до этого времени.

Так, Джоуэтт, «one of the legendary figures of late Victorian Oxford», «a teacher of genius» («одна из легендарных фигур Оксфорда периода позднего викторианства», «гениальный преподаватель») [The Oxford..., 2000: 543], был также автором популярных в то время переводов Платона. Рассуждая о том, каким изменениям подвергались работы Катулла на протяжении веков, он заявляет, что лучше бы те, кто переписывал их от руки, не знали латыни вообще, чем считали себя «лучшими латинистами, чем сам Катулл» («fancying themselves better Latinists than Catullus» [24]). В своих же переводах Платона он оправдывает все изменения, хотя речь идет не просто о букве или запятой – перекраивается сама платоновская идея, а античное мировоззрение стыдливо «перефразируется».

«Jowett In my translation of the Phaedrus it required all my ingenuity to rephrase his (Платона – Л.З.) depiction of paederastia into the affectionate regard as exists between an Englishman and his wife. Plato would have made the transposition himself if he had had the good fortune to be a Balliol man» («В моем переводе «Федра» потребовалось все мое мастерство, чтобы перефразировать его (Платона – Л.З.) описание педерастии в нежную заботу наподобие той, что существует между англичанином и его женой. Платон и сам бы сделал такую перестановку, будь у него счастливая возможность преподавать в Баллиоле») [21].

Классическая модель высшего образования оказывается химерой, форма обучения довлечет над материалом обучения, каноны классической древности адаптируются к запросам английского буржуа. Вот как реагирует Джоуэтт на попытку студента Хаусмэна усомниться в истинности изучаемого латинского текста:

«You are here to take the ancient authors as they come from a reputable English printer and to study them until you can write in the metre» («Здесь вы должны брать античных авторов такими, какими они выходят от уважаемого английского издателя, и учить их, пока не научитесь писать стихи») [23].

«Юноша жаждет набраться образованности и мудрости», как говорил Платон (Платон, Пир: 93). Он обращается к своему наставнику, но вместо приобщения к мудрости получается отповедь. И уж кому, как не человеку, переведшему «Федра» Платона, не разгадать это стремление к знанию, абсолютно чистое даже с позиций XIX века. Тем не менее, вместо сократовского диалога получается его пародия, завершающаяся приговором:

«If you cannot write Latin and Greek verse how can you hope to be of any use in the world?» («Если вы не можете писать стихи на латыни и

древнегреческом, как вы надеетесь приносить хоть какую-то пользу обществу?») [23-24].

Оксфорд становится оплотом европейской схоластики, моделью механизированной цивилизации вообще. Здесь «когда-то при свете первых и последних лучей солнца можно было увидеть муз, танцующих перед Аполлоном, и услышать игру свирели» («once you may have seen at first and last light the Muses dance for Apollo and heard the pan-pipes play») [14]. Теперь этот «культурный рай» совсем не тот, он подорвал сам себя прогрессом «науки ради науки», хотя по-прежнему потенциально может послужить фундаментом для нового. «... Таким же образом сохраняется и все смертное: в отличие от божественного оно не остается всегда одним и тем же, но, устаревая и уходя, оставляет новое свое подобие» (Платон, Пир: 118). Подобием героически-возвышенного античного периода становится утонченно-холодный эстетизм, взращенный, кстати, именно на оксфордской почве.

Парадоксально, но к истинной мудрости, к которой стремится молодой Хаусмэн, он все-таки приобщается, причем от умудренного себя же самого в ипостаси «АЕН». И сократовский диалог все-таки имеет место, диапазон его вопросов крайне широк: кто лучший переводчик Проперция?, что интереснее для научного анализа – работы философов или поэтов?, кто первый «изобрел любовь» – создал первую любовную поэму?, «what is virtue?, what is the good and the beautiful really and truly?» (что есть добродетель?, в чем же истинно благое и прекрасное?) [41]. Но философия Платона уже не вписывается в викторианскую парадигму.

В одной из дискуссий оксфордских профессоров был поднят вопрос о том, как можно привить студентам “идеал нравственности, искусства и социального порядка” (“the ideal of morality, art and social order”), так необходимый для того, чтобы стать полноценным членом общества. За этим следует блистательная ироничная пикировка, цель которой – поиски модели, соответствующей этому идеалу. Первая модель, предложенная Джоуэттом, – классическая античность: «Nowhere was the ideal of morality, art and social order realized more harmoniously than in Greece in the age of the great philosophers» («Нигде идеал нравственности, искусства и социального порядка не был воплощен более гармонично, чем в Греции в эпоху великих философов»). При этом он добавляет: «не считая содомии» («buggery apart»).

У Патера свое представление об идеальном мире: «Italy in the late-fifteenth century... Nowhere was the ideal of art, morality and social order realized more harmoniously, morality and social order apart» («Италия конца XV века... нигде идеал искусства, нравственности и социального порядка не был воплощен более гармонично, не считая нравственности и социального порядка»). Идеал Рескина – средневековые готические соборы. Именно они «were the great engines of art, morality and social order» («были великими двигателями искусства, нравственности и социального порядка») [17]. И далее в том же духе. В отличие от своих оксфордских

учителей, «АЕН» способен так же оценивающе смотреть и на современную ему эпоху. От своего времени он дистанцирован берегами Стикса. Нельзя сказать, что лично он считает викторианство идеальным, золотым веком, более того, сравнивая античность и XIX век, он говорит: «... then as now, ideals become debased» («... тогда, как и сейчас идеалы обесцениваются») [42]. Тем не менее, он допускает возможность того, что « We're always living in someone's golden age, it turns out...» («Мы всегда живем в чей-то золотой век, как выясняется...») [44]. Великое всегда легче «видится на расстоянии».

Не найдя ни наставника, ни ответа на интересующие его вопросы, молодой Хаусмэн покидает Оксфорд (к всеобщему удивлению проваливает экзамены) и выходит в большой мир (акт II). Исчезает та мужская атмосфера, которая вынуждала прибегать к однополым контактам. Но античное мировосприятие, помноженное на аномалии общественной и учебной организации Оксфорда, настолько прочно укоренилось в сознании героя, что его уже ничем нельзя изменить. Во втором акте гораздо сильнее, чем в первом, проступает еще одна сюжетная линия, затрагиваемая до сих пор лишь мельком и часто зашифрованная: это линия Оскара Уайльда и эстетизма. Как известно, Уайльд также изучал в Оксфорде классическую филологию и был «a brilliant classical scholar» («выдающимся ученым, знатоком классических языков») [The Oxford..., 2000: 1098]. Хаусмэн и Уайльд – герои-двойники, но двойники кривозеркальные, две противоположные судьбы, исходящие из единого начала.

Имя Уайльда постоянно упоминают на протяжении первого акта – кто восхищенно, а кто возмущенно («an Irish exquisite, a great slab of a youth» («ирландский щеголь, юноша-здоровяк»), «this man Oscar Wilde» («этот тип, Оскар Уайльд»), «fellow in velvet knickerbockers» («парень в бархатных бриджах») и т.д.). Судьбы Хаусмэна и Уайльда все время пересекаются. Герои посещают одного и того же наставника в колледже Магдален. Преподаватели путают героев, принимая Хаусмэна за Уайльда: хвалят Хаусмэна, думая, что это Уайльд («...you capable of great things» («Вы способны на многое») [22]), но чаще бранят («If you can rid yourself of your levity and your cynicism, and find another way to dissimulate your Irish provincialism than by making affected remarks about your blue china and going about in plum-coloured velvet breeches, which you don't, and cut your hair – you're not him at all, are you?» («Если Вы избавитесь от Вашего легкомыслия и цинизма и найдете иной способ скрывать Вашу ирландскую провинциальность вместо того, чтобы производить впечатление своими высказываниями о синем фарфоре и расхаживать в бархатных бриджах сливового цвета, которых на Вас нет, и подстрижетесь – Вы что, совсем не он, что ли?») [22]).

Поэма Уайльда выигрывает премию Ньюдигейт – Хаусмэн начинает писать стихи, чтобы тоже участвовать в этом конкурсе. Зарождающаяся



любовь Хаусмэна к Джексону образует еще одну параллель с судьбой О. Уайльда.

Выказывая на людях напускное безразличие к личности Уайльда, Хаусмэн, как выясняется во втором акте пьесы, на самом деле пристально следит за его судьбой.

Во втором акте Уайльд по большей части лишь упоминается. Мы узнаем об опере Гилберта и Салливана «Терпение», в которой высмеивается Уайльд и весь эстетизм. Мы видим людей, которые считают, что создали Уайльда (Лабушер, член парламента, журналист Стид), а затем, способствуя принятию билля о наказуемости гомосексуализма, погубили его. Появляется Дж. К. Джером, выступление которого против оксфордского журнала «Хамелеон», где иногда печатался Уайльд, послужило поводом для начала судебного разбирательства против Уайльда, «from which all that followed, followed» («и потом пошло-поехало») [101], как вспоминает Хаусмэн, то восстанавливая последовательность событий с документальной точностью, то срываясь на старческий «поток сознания». В лодке с Джеромом мы даже проплываем мимо Редингской тюрьмы, в которой О. Уайльд писал свою исповедь «De profundis».

Прием «минус»-присутствия О. Уайльда в пространстве пьесы почти до самого ее финала отнюдь не формален. Он словно передает социальную позицию Уайльда, подтвержденную им самим, когда он все-таки появляется на сцене. Это позиция героя-одиночки, противопоставляющего себя своему времени, обществу, стоящего над ним.

Оскар Уайльд выходит на сцену только в конце пьесы, в июне 1897 г., во время празднования 60-летия правления королевы Виктории. Темпоральные и пространственные парадоксы продолжают: в разговоре участвуют умерший 77-летний Хаусмэн и 41-летний (но тоже умерший, поскольку он уплывает, видимо, вместе с Хароном) Уайльд. Две очень схожие, но такие разные линии судеб, наконец, пересеклись.

Эта встреча подчеркивает разнонаправленность судеб двух героев и их несовпадение с XIX веком. Хаусмэн – человек прошлого, Уайльд – будущего. Но есть нечто, что их объединяет. Это любовь, вернее, их восприятие любви. Она вне времени и вне истины, она *изобретает* саму себя, принося больше боли, чем радости. Оба героя, давая определение любви, предпочитают обращаться к строке из несохранившейся драмы Софокла «Возлюбленные Ахилла»: «...the piece of ice in the fist you cannot hold or let go» («кусочек льда в кулаке, который нельзя ни удерживать, ни выпустить»). Эта цитата придает особую значимость креативной теме, заложенной в заглавии пьесы. Придумать, изобрести любовь, возлюбленного и видеть в этом смысл жизни, всегда помня о том, насколько непрочное, ненадежное это изобретение, – таков удел героев пьесы, Хаусмэна и Уайльда. И осознание роковой предопределенности этого удела временами окрашивает произведение Стоппарда в поистине античный трагедийный тон.

Хаусмэн не смеет выказать свою любовь и не может совершить ничего героического. Одна из ключевых фраз пьесы, адресованная Джексону, но уже в Лиде и потому безответная – «I would have died for you but I never had the luck!» («За тебя я отдал бы жизнь, но, к сожалению, мне так и не представилась возможность!»). Всю свою энергию Хаусмэн направляет на «вторую половину» его жизни – любовь к слову, филологию.

С позиции прожитой жизни выдающегося ученого, «АЕН»-Хаусмэн объясняет себе, молодому и неопытному Хаусмэну-студенту, важность избранного им жизненного пути. «Textual criticism is the crown and summit of scholarship» («Текстология – венец и вершина науки») [38], потому что позволяет восстановить истину: «There is truth and falsehood in a comma... By taking out a comma and putting it back in a different place, sense is made out of nonsense...» («В одной запятой может заключаться истина или ложь... Запятая, взятая в одном месте и поставленная в другое, создает смысл из бессмыслицы...»)[37-38].

То, что поначалу кажется некой интеллектуальной игрой, словесной забавой, «dry and dull» («сухой и скучной») [38], оказывается огромным усилием максимально приблизить к веку ныншнему более или менее правдивый образ древности. Такая задача неподъемна – сохранившееся антично наследие совсем не обязательно представляет собой лучшие образцы того, что существовало прежде:

«Housman ... scholarship is a small redress against the vast unreason of what is taken from us – it's not just the worthless that perish...»

**Pollard Stop** – stop it, Housman! ... The best survives because it is the best.

**Housman ...** Have you ever seen a cornfield after the reaping? Laid flat to stubble, and here and there, unaccountably, miraculously spared, a few stalks still upright. Why those? There is no reason. Ovid's *Medea*, ... the lost Aeschylus trilogy of the Trojan war... gathered to oblivion in *sheaves*, along with hundreds of Greek and Roman authors known only for fragments or their names alone – and here and there a cornstalk, a thistle, a poppy, still standing, but as to purpose, signifying nothing»

(«Хаусмэн ... наука – малое возмещение за неизмеримое отсутствие смысла в том, что у нас отнято, – ведь погибает не только никчемное...»

**Поллард Прекрати, Хаусмэн, прекрати!** Лучшее выживает потому, что оно лучшее.

**Хаусмэн ...** Видел ли ты когда-нибудь поле после жатвы? Голые жнивье, и вдруг то тут, то там – несколько колосков, сохранившихся необъяснимым, чудесным образом. Почему именно они? Да просто так. «Медea» Овидия, ... утерянная трилогия Эсхила о Троянской войне...собраны в снопы забвения вместе с сотнями греческих и римских авторов, известных нам лишь по фрагментам или только именам, но то здесь, то там – колосок, репейник, мак все еще стоят, а почему именно они, неизвестно») [71-72].

Итак, сохранившееся по воле слепого случая античное наследие – это все, чем располагают филологи. Античный рок как бы догоняет свой

собственный «классический» мир, уничтожая его, не позволяя современным людям познать его во всей полноте, оставляя его загадкой, которую невозможно разгадать.

Но и то немногое, что выжило, к тому же еще и в искаженном виде, изменяется самими нынешними учеными в соответствии с требованиями эпохи и собственным вкусом. Забылась истина: «taste is not knowledge» («вкус не есть знание») [37]. В результате то, что выходит в большой мир из рук профессионалов, - лишь “the wreck of ancient literature” («обломки античной литературы») [36], формирует совершенно искаженную картину античного мира в сознании людей.

Миссия Хаусмэна – хоть на толику исправить это искажение, воссоздать хотя бы частично изначальный, истинный вид текста, т.е. вернуть «псевдоклассическому» тексту его классический статус, придавая понятию «классический» «представление о порядке, мере, гармонии» [Хализев, 2000: 123]. Но литература, художественные образы и мифологические сюжеты, зафиксированные в сохранившихся античных текстах, завладевают его жизнью и в его судьбе в чем-то повторяются вновь.

Так, например, один из лейтмотивов пьесы задан строкой из «Diffugere nives» Горация:

«Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro vincula Pirithoo. And Theseus has not the strength to break the Lethan bonds of his beloved Pirithous» («Но не было у Тесея силы разбить оковы Леты на его возлюбленном Пирифосе») [39].

Эта строка отсылает к другим образам и мотивам из поэмы Горация и их трактовке в контексте пьесы Стоппарда.

1. Образ Тесея, который преступил ради своего товарища и возлюбленного Пирифоя «меру возможного, установленную богами для героев, и тем самым стал ослушником и дерзостным героем» [Тахо-Годи, 1992: 504], с одной стороны, противопоставлен образу Хаусмэна, мечтавшего всю жизнь и даже после смерти о подобном поступке, но не свершившего его. С другой стороны, он сопоставляется с образом О.Уайльда, который также презрел законы своего времени и, как Тесей, «оказался увлеченным стихией недозволенных поступков, приведших к крушению его жизни» [Тахо-Годи, 1992: 504]. Уайльд, воспитанный в Оксфорде, бросает вызов модели, прививаемой Оксфордом (искусство, мораль, социальный порядок), производя революцию одновременно во всех трех сферах:

«Wilde Pure of stain! But the artist is the secret criminal in our midst. He is the agent of progress against authority. The artist must lie, cheat, deceive, be untrue to nature and contemptuous of history... I made art a philosophy that can look the twentieth century in the eye... I tasted forbidden sweetness and drank the stolen waters. I lived at the turning point of the world where everything was waking up new... Where were you when all this was happening?»

АЕН At home»

(«Уайльд Незапятанный! Но художник – это притаившийся среди нас преступник. Он – агент прогресса, подрывающий авторитеты. Художник должен лгать, мошенничать, вводить в заблуждение, изменять природе и презирать историю...Мое искусство стало философией, которая может смело смотреть в глаза двадцатому веку...Я отведаль запретной сладости и испил краденых вод. Я жил в переломное время в мире, где все пробуждалось заново....А где были Вы, когда все это происходило?

АЭХ Дома») [96-97].

Если Хаусмэн, будучи в это время всего лишь клерком в патентном бюро, выступает против общепризнанных авторитетов в узком филологическом мире, то Уайльд провоцирует все английское общество. Античный героизм, выходящий за пределы дозволенного, сочетается в пьесе с библейским мессианством (пьесе пронизывают аллюзии, связанные с Моисеем и Иоанном Крестителем). Векторы мессианства Хаусмэна и Уайльда, как и их судьбы в целом, разнонаправлены. Оба выпадают из дня сегодняшнего. Первый живет в героическом возвышенном прошлом, изолируя себя от настоящего. Второй из настоящего устремляется в неизведанность будущего.

«АЕН ...Your life is a terrible thing. A chronological error. You should have lived in Megara when Theognis was writing and made his lover a song sung unto all posterity... and not now!

Wilde ...What would I have done in Megara!? – think what I would have missed! I awoke the imagination of the century»

(«АЭХ ... Ваша жизнь – ужасная хронологическая ошибка. Вам бы жить в Мегаре, когда писал Феогнид, воспев своего возлюбленного и сохранив память о нем в веках.

Уайльд. ...Что бы я делал в Мегаре!? Подумайте, что бы я пропустил! Я разбудил воображение своего века.») [96-97].

В этом несовпадении *со своим временем* и заключается трагедия, сближающая обоих героев. Но отношение к ней разъединяет их. Уайльд отвергает сочувствие Хаусмэна, поскольку, по словам С.С. Аверинцева, «героев не жалеют: ими восторгаются, их воспевают» [Хализев, 2000: 69]. Жалость Хаусмэна подвергает сомнению героический статус жизни О.Уайльда.

И тем не менее и Уайльд и Хаусмэн, противостоящие, каждый в своем масштабе, общепринятым нормам, действительно герои. Творчество каждого становится его подвигом, и как любое «героическое деяние в традиционном его понимании (независимо от победы или гибели его вершителя) – это верный путь человека к посмертной славе» [Хализев, 2000: 69]. На этом фоне все превратности приватной и общественной жизни каждого героя незначительны (вспомним последнюю реплику партии Уайльда в пьесе: «Nothing that actually occurs is of the smallest importance» («Ничто из того, что случается на самом деле, не имеет ни малейшего значения») [102]). Важно, что после них в мире остается след – их произведения («Wilde ...your poems. How can you be unhappy when you

know you wrote them? They are all that will still matter.» («Уайльд. Ваши поэмы. Как можно быть несчастным, зная, что Вы их написали? Только они будут по-прежнему что-то значить») [97]).

Реализуется еще одно понимание любви в духе Платона, - любви как стремления к бессмертию (Платон, Пир: 117).

Античная философия по сравнению с античной литературой вроде бы отходит на задний план. Как заявляет «АЕН»-Хаусмэн, «The only reason to consider what the ancient philosophers meant about anything is if it's relevant to settling corrupt or disputed passages in the text» («Размышлять над разными суждениями античных философов стоит только тогда, когда уместно будет их использовать, исправляя искаженные или спорные отрывки в тексте»)[31].

Тем не менее, взгляды античного философа, в частности концепция Эроса, выдвинутая в диалоге Платона «Пир», может служить ключом к расшифровке заглавия пьесы. Согласно Платону, любить значит «родить в прекрасном как телесно, так и духовно» (Платон, Пир: 116). Такова высшая стадия любви. Коль скоро творчество есть духовное рождение в красоте, то творчество есть любовь. Следовательно, изобретение любви есть рождение прекрасного, т.е. творчество. А «рождение – это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу» (Платон, Пир: 117). И хотя сейчас герои находятся в Аиде, они обрели бессмертие, совершив подвиг «изобретения любви».

2. Другой образ поэмы Горация также связан с основной темой любви. Это возлюбленный лирического героя, атлет, бегущий по Марсову полю:

“– *but – sed – cur heu, Ligurine, cur –*

*Jackson is seen as a runner running towards us from the dark, getting no closer.*

– but why, Ligurinus, alas why this unaccustomed tear trickling down my cheek? — why does my glib tongue stumble to silence as I speak? At night I hold you fast in my dreams, I run after you across the Field of Mars, follow you into the tumbling waters, and you show no pity”.

(«– *но – sed - cur heu, Ligurine, cur –*

Появляется Джексон-бегун, бегущий из темноты по направлению к нам, но не приближаясь.

– но почему, Лигурин, увы, почему непривычная слеза стекает по моей щеке? – почему запинается и умолкает мой бойкий язык, когда я говорю? Ночью в своих снах я крепко обнимаю тебя, я бегу за тобой по Марсову полю, я следую за тобой в набегающие воды, а ты не выказываешь жалости») [49].

Как видно из цитаты, параллель между бегущим атлетом и образом Джексона совершенно очевидна. Спортсмен он интересуется гораздо больше, чем учебой, принимает участие во всех университетских соревнованиях. Автор не дает нам описание его внешности, но о его атлетическом телосложении можно догадаться по одной своеобразной

детали. После одного из состязаний по гребле к Джексону подошел какой-то незнакомец (как выяснилось позднее, им был Оскар Уайльд), желая сделать комплимент: «Your left leg is a poem» («Ваша левая нога – поэма»). Эстетский стиль комплимента заставляет вспомнить описание ног Венеры в «Истории Венеры и Тангейзера» О. Бердслея: «От бедра до колена – двадцать два дюйма и от колена до пятки тоже двадцать два дюйма; одним словом, как подобает быть ногам богини» (Бердслей, История Венеры...: 198). «Сколько безукоризненной дерзости» [Маковский, 1992: 256] и в строках Бердслея и в комплименте О. Уайльда. Хотя спортивное телосложение Джексона и близко к античному идеалу, сам он невероятно далек от античного мира: он не способен даже отличить латынь от древнегреческого, называя оба языка «all that *veni, vidi, vici*» («все эти *veni, vidi, vici*»). Богине любви Джексон готов служить, но не той, которую Платон называл Уранией, а Афродите Пандемос (пошлой, всенародной). Джексон никак не может запомнить имена Тесея и Пирифоя, которые постоянно упоминаются Хаусмэном, мифологические намеки слишком сложны для него. Куда понятнее и ближе Джексону цикл Катуллы, посвященный Лесбии («Catullus is Jackson's sort of poet» («Катулл – поэт во вкусе Джексона», - говорит Поллард, друг и сокурсник Хаусмэна) [12]. Хотя, нужно признать, имен Катуллы и Лесбии он тоже не запоминает. Джексон – типичный обыватель, ему чужды и античность Хаусмэна, и эстетизм Уайльда. Но и у него в художественном мире пьесы тоже есть своя миссия: он невольно становится источником вдохновения для творчества Хаусмэна, научного и поэтического. Именно с этой миссией связана одна из расшифровок заглавия пьесы:

«Wilde ... before Plato could describe love, the loved one had to be invented. We would never love anybody if we could see past our invention. In the mirror of invention, love discovered itself. Then we saw what we had made – the piece of ice in the fist you cannot hold or let go». («Уайльд ... прежде чем Платон мог описать любовь, нужно было изобрести возлюбленного. Если бы мы видели то, что выходит за грани нашего изобретения, мы никогда бы никого не полюбили. Любовь обнаружилась в зеркале изобретения. А потом мы увидели то, что сами создали, - кусок льда в кулаке, который нельзя ни удержать, ни отпустить») [95].

В Джексоне для Хаусмэна заключается смысл жизни. Но их отношения - по большей мере действительно плод воображения Хаусмэна. Ему кажется, что они с Джексонем – пара античных героев, готовых отдать жизнь друг за друга. Джексон же ни о чем подобном и не думает, признание Хаусмэна повергает его в шок. Кусок льда растаял в кулаке, друзья расстаются, но изобретение Хаусмэна остается с ним, помогая заниматься наукой и творчеством, просто жить. Идеальный образ возлюбленного не покидает Хаусмэна даже в Аиде.

3. Осознание быстротечности любви ведет к экзистенциальному по сути своей выводу, заимствованному из «Diffugere nives», - о

быстротечности и тщете человеческой жизни в целом. Гораций пишет:

- «the snows fled, and the seasons rolling round each year but for us, when we've had our turn, it's over!» («тают снега, и времена года приходят на смену друг другу, но для нас, когда пройден жизненный путь, все кончено!»)

При первой встрече молодой и старый Хаусмэн от обсуждения филологических проблем вскоре перешли к теме, волновавшей обоих, – отношениях мужчин, изображенных в античной литературе, и их неприятию современным обществом и, как следствие, переименованию в переводах. Тогда и звучит эта цитата из Горация. Реагируют они на нее по-разному. Юный герой видит в ней только лингвистическую трудность: практически невозможно, считает он, передать смысл латинского оригинала языковыми средствами английского. А после смерти герой воспринимает ее и как приговор (жизни уже не вернуть), и как реализацию «трудного смысла» в его собственной судьбе.

Действие пьесы, как уже говорилось, разворачивается на берегах Стикса. Теперь героям можно сожалеть о прошедшем, пытаться его переосмыслить, но переписать заново его нельзя. «АЕН» дает множество советов себе молодому по поводу того, как нужно прожить их жизнь. Один из них также связан с Горацием. Амбициозный юный Хаусмэн задается вопросом:

«How am I to leave my mark?, a monument more lasting than bronze as Horace boasted, higher than the pyramids of kings, unyielding to wind and weather and the passage of time?» («Как мне оставить свой след?, памятник крепче бронзы, как похвалялся Гораций, выше царских пирамид, не поддающийся ни ветру, ни непогоде, ни течению времени?») [35].

Ответ он получает не сразу, и тоже из произведения Горация:

«I wouldn't worry so much about your monument, if I were you. If I had my time again, I would pay more regard to those poems of Horace which tell you you will not have your time again. Life is brief and death kicks at the door impartially. Who knows how many tomorrows the gods will grant us?» («О памятнике себе я бы так сильно не беспокоился на Вашем месте. Если бы я мог прожить жизнь заново, я бы уделил больше внимания тем поэмам Горация, в которых говорится, что жизнь заново прожить нельзя. Жизнь коротка, и смерть бесстрастно стучится в дверь. Кто знает, сколько завтрашних дней даруют нам боги?») [39].

Человек, которому не отведено уже ни единого завтра, дает этот совет себе молодому, которого это ничуть не волнует. И, конечно, этот совет трагически *не может быть услышан*.

Похоже, что наивысшая ценность – это человеческая жизнь, так щедро расходуемая героями. И только перед лицом вечности становится ясна относительность «нормативов» и «установлений». Эта нормативность никого еще не сделала поистине счастливым, никому не продлила жизнь:

смерть равно уносит и тех, кто устанавливает законы, и тех, кто их исполняет, и тех, кто нарушает нормы и переступает через запреты. И лишь талант и искусство могут оправдать «нарушителей». Вновь, как и в большинстве своих пьес, Стоппард лишь ставит проблему, не намереваясь ее решать, не сводя разнообразие постмодернистского бытия к одному «коду».

Итак, вводимая в пьесу платоновская концепция Эроса, а также античные идеи, сюжеты и художественные образы, созданные древними авторами и образующие лейтмотивы пьесы, раскрывают основную идею произведения Стоппарда, заявленную непосредственно в заглавии, - «Изобретение любви». Причем раскрытие это достигается путем со- и противопоставления двух «золотых» эпох (античной и викторианской) и выявления их принципиальной неравноценности.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается своеобразие понятия „классическое“ в пьесе Т. Стоппарда „Изобретение любви“, которое состоит в сопоставлении и противопоставлении двух эпох, античной и викторианской.

#### РЕЗЮМЕ

У статті розглядається своєрідність поняття “класичне” у п’єсі Т.Стоппарда “Винахід кохання”, що полягає у зіставленні та протиставленні двох епох, античної та вікторіанської.

#### SUMMARY

The article deals with the specific character of the notion “classic” in T.Stoppard’s play “The Invention of Love”. It consists in juxta- and contraposition of the Ancient and the Victorian epochs.

#### ЛИТЕРАТУРА

Маковский, 1992: Маковский С. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М., 1992.

Тахо-Годи, 1992: Тахо-Годи А.А. Тесей // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – Т.2 – М., 1992.

Хализев, 2000: Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.

The Oxford Companion to English Literature, 2000: The Oxford Companion to English Literature. – Oxford, 2000.

#### ИСТОЧНИКИ

Бердслей, История Венеры...: Бердслей О. История Венеры и Тангейзера // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М., 1992.

Платон, Пир: Платон. Пир // Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. – М., 1999.

Stoppard, The Invention...: Stoppard T. The Invention of Love. – L., 1998.

Поступила в редакцию 18.12.02.

## ЧАСТЬ 2. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА



**ARS LONGA: РЕЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО  
XIX ВЕКА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ  
НАСЛЕДИИ АНДРЕ МОРУА**

*«Обыденное и бессознательное и  
в самом деле занимают очень  
важное место в нашей жизни, но  
мир к этому не сводится».*

*А.Моруа*

Андре Моруа – романист и новеллист в контексте литературы последних десятилетий кажется добротным, но заметно старомодным художником, плохо вписывающимся в постмодернистские реалии. Газтан Пикон в своей «Панораме новой французской литературы» уже три десятка лет назад отвел ему почетное место «традиционалиста» (continuateur) [Picon, 1988: 35]. Тем не менее, Андре Моруа – создатель жанра романа-биографии, знаток литературы – и не только французской, писатель, чье многожанровое литературно-критическое наследие составляет несколько томов, может быть включен в проблематику нынешних, далеких от оптимизма размышлений о человеке, жизни, искусстве, гуманитарных ценностях. В этом отношении его, скажем так, «допостструктуралистские» подходы к этим вопросам, закрепляющие за ним несколько двусмысленный титул мэтра, чье время все-таки день вчерашний, могут быть интересными для анализа ценностных ориентаций и этого «вчерашнего дня», и лучшего осознания сегодняшнего. Моруа также дает материал для содержательного разговора о классическом XIX веке, что он есть в глазах «традиционалиста», художника XX-го столетия, а в перспективе видоизменения проблемы – что он есть для нас.

Интерес к литературному движению у писателя носит не случайный, а систематический характер. Он, по сути, создал своеобразную историю французской литературы, охватив период с XVII столетия по 50-е годы XX-го века, вплоть до 60-х годов. В сборниках критических статей, эссе, заметок, литературных портретов особо разработанными окажутся XIX-ый и XX-ый века. По понятным причинам XIX-ое столетие предстанет с большей полнотой.

Не претендуя ни на полный охват как критических произведений Андре Моруа, так и проблем, связанных с ними, – в частности, убедительности и адекватности его конкретных наблюдений, выводов относительно литературных произведений и их авторов, выделим аспект *восприятия* художником XX-го столетия века минувшего, зависимости и свободы художника от избранного материала. По отношению к этому материалу Моруа выступает и как критик, и как ученик, реализует себя и как художник, творящий свою картину мира, и как историк литературы,

приверженный факту, и, наконец, как философ-моралист.

Многое в литературной картине XIX-го века, создаваемой писателем, вырастает из кардинальных идей самого прошлого столетия.

Одна из опорных идей, и не только французского, XIX века – роль Личности, Личность в своей автономности, противопоставленная массе, толпе. Эпоха, простившись или прощаясь с сословностью и унифицированной в сословии поведенческой моделью, освободила место для индивидуально-личностной неповторимости, осознавая в философии и литературе ее ценность и цену. Конечно, в разных странах в силу особенностей исторических реалий личностное своеобразие получало национальную окраску. Немец, рефлектирующий в полуфеодальной стране и обремененный в ходе истории национальное самосознание, не идентичен француз, ввергнутому в водоворот социальных потрясений. Равно и француз, живущий в ритме, когда танцевальная мелодия «Карманьолы» с задорным рефреном «Аристократов – на фонарь!» едва ли была стремительнее, нежели топор гильотины, рубивший повинные и невинные головы, когда режимы и революции сменяли друг друга, не похож на англичанина, признавшего в аристократии «парадную касту», живущего в стране, где не шок все переворачивающих постоянных перемен определяет сознание, а парадоксальное сосуществование, казалось бы, взаимоисключающих общественных форм. В Англии аристократия в почете у буржуа, промышленный капитализм разоряет деревню, но в начале века в Шотландии еще сохраняются родовые кланы! [Лависс, Рамбо, 1934]. Вместе с тем, идея Личности, вначале провозглашенная романтиками, обретает знаковый характер, маркируя время.

Литературный век преображенно воспроизводит историческую эмпирию, и во Франции, пожалуй, непосредственное всего. Здесь самый язык манифестирует параллельность социальных и литературных баталлий («романтическая битва», «битва за Эрнани», главу «Сенакля» Виктора Гюго именуют «генералом» и т.д.). Примечательно, что не философ (Вольтер, Руссо), а писатель, поэт определяет в эту эпоху и морально-этический идеал, и тип личностного поведения, и литературно-эстетический вектор (Байрон, Жорж Санд, Гюго).

Моруа, выстраивая картину литературного века, проясняет литературоцентризм эпохи и особый характер литературы XIX-го столетия. Он создает целостную художественную картину, составленную из отдельных фрагментов, образующих единство.

Французская литература XIX в. открывается жанром «личного романа», рожденного Шатобрианом и мадам де Сталь, жанром, который востребовал Сент-Бева и биографическую школу с ее принципом анализа произведения искусства через духовную биографию творца. Андре Моруа, создатель романизированной биографии, делает это основным приемом в выстраивании своей истории литературы. Объективно через десятилетия двадцатого века писатель противоположен, полемичен по отношению к теории «смерти автора», «смерти субъекта», противостоит идее

превращения «произведения» в «текст». Литературоцентризм, достигший апогея в XIX столетии – основа картины XIX-го века у Моруа. Это по определению делает кардинальными вопросы «искусство – действительность», «художник – общество», «творец – творение». Со времен античности проблема искусства и художника не утрачивает актуальности, но с приходом романтизма с его культом Поэта, теорией Гения, ощущением дуальности они, эти проблемы, обретают особую значительность в иерархии ценностей. И после того, как эпоха романтизма осталась позади, романтическая идеология, ее поведенческие модели, вероятно, влияют и на мессианскую позу Гюго, демонизм Бодлера, вагабондаж не только Нерваля, но и Верлена и Рембо.

У Моруа литература XIX-го века рассматривается под углом бинарности: романтизм / классика. Не вполне корректно у нас [Наркирьер, 1990] это противопоставление расшифровывается как противостояние романтизм / реализм, что не соответствует смысловой нагруженности понятия «классика» у Моруа. У него оно не сводится ни к семантике термина «классицизм», ни к термину «реализм», хотя и включает какие-то содержательные их частности. В классицизме актуальной для него остается категория нормы, хотя, разумеется, нормативность у Моруа совершенно иная, чем у Буало. Его норма не над-личностна, не над-жизненна, а формируется в самой жизни, ею поверяется и проверяется. Постоянным критерием ее становится критерий соответствия, применимости моделей и ценностей, выработанных литературой, в жизненной практике.

Именно в этом звене вопросов искусства притягивание и отталкивание, согласие и полемика, т.е. диалог литературы и жизни, писателя XX века с веком предшествующим и одновременно созидание образа XIX-го ст., особенно отчетливы. Внутри этого диалога вырисовывается понимание и романтизма, и классики, и роли литературы в жизни человеческой. Последнее – особый штрих в выстраиваемой французским писателем концепции: не глобальный срез – роль литературы в культуре человечества, – а акцентированно интимный – ее роль в жизни человека.

Моруа всегда обращен к проблеме художника и искусства, но в 1950-е – 60-е гг. интерес явно возрастает [Maugois, 1964]. Обилие литературно-критических работ, романов-биографий тому свидетельство. Именно в эти годы и написана своеобразная история французской литературы XIX в., созданы портреты, пожалуй, всех художников первого плана, за исключением разве что Бодлера (но и о нем есть небольшой очерк) и Золя. Выбор материала для этого периода, может быть, и традиционен. В это время выходят и «Свет Стендаля», «Читали ли вы Виктора Гюго?» Луи Арагона, «Бесчеловечная комедия» Вюрмсера, «Альфред де Мюссе – драматург» Лефевра и др. Но при том, что Моруа - внутри этого культурного движения, включающегося в диалог XX-го модернистского века с классическим XIX-ым, но понимание искусства у

него свое. Прежде всего он уходит от социологического анализа и идеологической оценочности. Он изначально настроен на *понимание* и изначально исключает ригоризм.

Самый способ решения проблемы «жизнь – искусство – художник» у Моруа вытекает из его представления о мире и человеке, определивших своеобразие его выводов. Исходную точку размышлений писателя в определенной мере проясняет не только отбор материала, но и исключения из него. В галерее его персонажей нет Шарля Нодье, Жерара де Нерваля – не самых крупных, но значительных художников. Заметим, что к Нервалю с 1950-х гг. резко повышается внимание французской критики, что на Моруа влияния не оказало. Вероятно, судьбы и произведения, в которых эзотерическое, иррациональное являются непременным компонентом, не возбуждают интерес писателя. Его почва – французская культура рационализма.

Заметная особенность метода Моруа-аналитика проявляется в том, что, превосходно зная историю в фактах и лицах, он всегда уходит от интерпретации эпохальных исторических событий, социальных потрясений, меняющих и корректирующих сознание людей. Конкретика времени ему словно бы нужна лишь для того, чтобы ею пренебречь, чтобы сосредоточиться на том, что в художнике превышает время, временем не определяется. Но при этом эпоха в ее интеллектуально-нравственных потенциях и внешней выразительности у него сохранена.

Политико-социологическая сущность художника для Моруа демонстративно непринципиальна. Триада «здесь, теперь, этот» у Андре Моруа трансформируется в своеобразный антитезис «везде, всегда, каждый», – но все же каждый по-своему! У него нет педантичного вглядывания в социальную принадлежность художника, столь значительную для социологически ориентированной критики, но психологические нюансы мироощущения своего героя Моруа не упускает. Он не склонен детерминировать талант биологической наследственностью. У него акцентируется выработанное романтизмом чувство неповторимого своеобразия личности, дополненное верой в бесконечность числа человеческих индивидуальностей, возникающих и развивающихся однако на общей для всех людей основе. Отсюда и разнообразие оттенков в истолковании причин и следствий в сходных ситуациях. В целом Моруа развивает линию психологического анализа биографического метода, сосредоточиваясь на личности создателя, рассматривая его творения, как отражение этой личности, преобразование ее в художественном произведении. В этом аспекте Моруа вполне сопоставим с Сент-Бевом. Но самая личность художника понимается у них по-разному. Моруа принципиально не отсекает ту часть жизни, когда «не требует поэта к священной жертве Аполлон», хотя всегда демонстрирует понимание и уважение к таланту. Не противопоставление искусства жизни, а преобразование жизни в искусстве определяют подход Моруа. В его методе парадоксально соединяются истины доромантические,

романтические, постромантические, антиромантические. Последние превосходно показывают и его новеллы об актерах, писателях. Природа героев его художественных произведений и героев литературно-критических статей одинакова: она игровая по своему содержанию. Художники – своеобразные актеры. Актерство же в концепции Моруа осмыслено как естественная норма человеческого бытования. Оно может вырождаться в расчетливое каботинство, но может становиться и формой творческого самостроительства и собственно творчеством. Чем дальше игра от утилитарного расчета, тем ближе она к искусству. В самой популярной у нас новелле Моруа «Фиалки по средам», подчас нестерпимо сентиментально воспринимаемой, актриса Женни Сорбье воплощает тот тип художника, который автор генерализирует и в своей теории искусства. Великая верность Женни, в течение десятилетий посещающей могилу своего поклонника, ни разу не виденного ею, – столь же жизнь, сколь и игра, столь же реальна, сколь и условна. Вариант «играя, я насмерть играл» у Моруа навсегда исключен. Верность погибшему 20-летнему мальчику, в которой Женни воплощает себя как достойную героиню высокой трагедии, не препятствует светской и профессиональной карьере: она успешно сражается с конкурентками на сцене и прекрасно ориентируется в выборе как мужей, так и любовников. Подобно героине этой новеллы, и выдающиеся художники у Моруа являют себя в своей идеальной и своей будничной сущности. Это преобразованное двойничество лишено у него романтического беспокойства, противоборства разнонаправленных сил, это и не игра вариаций жизни, способности личности воплощаться в многообразных формах. Поэтому у героев Моруа нет и конфликта между *être* и *paraître*. Игрой углубляется, одухотворяется, поэтизируется жизнь. Игрой перерабатывается обытовленность жизненной повседневности. Последняя получает высокий смысл и ценность в игре, которая собственно и является аналогом искусства, личного творчества. Этот дуализм все же не романтический, хотя и сродни ему. Отсюда и словно бы прорвавшийся сквозь сдержанный и светский тон статьи возглас писателя: «Чем была бы жизнь для большинства людей, если бы она не восполнялась искусством?» [Моруа, 1990: 70].

Изначальная оправданная ситуация для Моруа – нетождественность жизни и искусства, их содержательная неравноценность. Это представление уже в XIX в. не поражало новизной, но Моруа вносит неожиданный поворот: ему чужды как раз те, кто по-разному укоренял эту концепцию, возвысив одно и принизив другое, – романтики, декаденты, символисты. Он реабилитирует действительность, но с парадоксальным сохранением разочарованности в ней. Его действительность полноценна только тогда, когда она дополняется искусством: «Мы ждем от искусства – романа, драмы или фильма – того, чего не может дать жизнь» [Моруа, 1973: 70]. Но и искусство, по Моруа, ценно, если оно «впадает в жизнь». При утрате или деформации одной из составных неизбежна ущербность.

Отсюда и вечная роль художника: «писатель и, шире, художник играет в человеческом обществе неизменную роль, независимо от времени и места» [Моруа, 1990: 61]. Этот неизменный аспект Моруа и разрабатывает в своих статьях.

Неоднозначным по отношению к романтической концепции предстает и вопрос о судьбе художника в мире. Ни один из героев его статей – ни Шатобриан, ни Стендаль, ни Бальзак, ни д'Ореви́льи и т.д. – ~~никогда~~ не является примером счастливицы. Вопрос о счастье («погоня за счастьем») – один из принципиальных и трагических в классической французской литературе. Пьер Леру, на исходе 1830-х написавший статью «О счастье», завершает ее словами: «Если счастье не существует, от него лучше отказаться» [Leroux, 1839: 130]. Моруа, снимая как будто возможность счастья, просто переносит его в иную плоскость. «Лишенный возможности жить жизнью, которую он любил, он стал в нее играть, – пишет Моруа о Б.д'Ореви́льи. – Он играл в нее и в действительности, и в своем воображении (выделено нами – Л.М.). Литература была блестящим праздником будней, его единственным утешением» [Моруа, 1990: 154].

Игра в счастье – это и есть счастье. Какой-то своей гранью Моруа соприкасается с экзистенциализмом («надо представить себе Сизифа счастливым»), но без его трагизма. Его Стендаль играет в литературе в первого любовника, Бальзак – в дэнди всемогущего, д'Ореви́льи – в дэнди невозмутимого, Виньи – в пророка и т.д. Подход Моруа определен психологизмом XX в. – от Фрейда до наших дней, но писатель устраняет тему подсознания, сохраняя четкие рационалистические контуры человеческой структуры. Не «вытесненное желание», а достраивание и познание себя в искусстве составляет принцип «художник – произведение».

Художник у Моруа «играет» сразу на двух уровнях: в жизни и искусстве. Возникает структурно-композиционный вариант: игра в жизни – это эмпирия искусства, ее периферийный момент. Превосходство искусства над жизнью осуществляется через абсолютные возможности первого и извечно относительные второй. Но искусство и жизнь у Моруа друг другу необходимы, и художник не заперт в жизнь. Бессильно стремясь в искусство, он продолжает себя в искусстве. В конструкции «жизнь – художник – искусство» все взаимосвязано, одно перетекает в другое, не наталкиваясь на препятствия.

Особый характер иронии Моруа уточняет его концепцию творца. Речь может идти о любви Шатобриана или Гюго, Байрона или Мюссе, горестных начинаниях Бальзака, неудачах Стендаля или Флобера, об обстоятельствах очевидно драматичных, но ирония непременно **откорректирует** тон и эпизод. Она упорно разрушает ореол **чрезвычайности**, исключительности, единственности. Художник включен в общую систему человеческих отношений, жизненных вероятностей и устремлений, а если так, то его неудачи и несчастья – производные от его собственной опрометчивости, амбициозности, доверчивости и др. Ирония

снимает драматизм человеческой жизни, а заодно и оппозицию «поэт – толпа». В то же время ирония идет и по другому пути, доказывая не только естественность страстей, отмеченных пагубой, но и их благотворительность. Характерная стилевая фигура Моруа – «если бы не было этого, то не было бы и того». Если бы Жорж Санд и Мюссе вконец не запутались в своих отношениях, изранив друг друга, не было бы «Ночей», пьес, «Исповеди сына века». Если бы не застыл в высокомерной гордости Виньи, не было бы «Стелло», «Смерти волка» и т.д. «Для того, чтобы сублимировать страсти, надо прежде всего их иметь», – пишет он [Моруа, 1973: 147].

Искусство – сублимированная страсть, художник – кто эмпирию может в творческом акте преодолеть и преобразовать. В искусстве, по Моруа, жизнь познает свои неосуществленные возможности. Художника рождает неудовлетворенность и неутоленность.

Специфический парадокс Моруа – в соединении особой привязанности к XIX в., его культуре, защите ее, с одной стороны, и споре с этим веком, хотя и скрытым интонацией принципиальной терпимости. Этот парадокс удваивает свою остроту и обретает значение художественной рефлексии еще и оттого, что «антиромантизм» Моруа предстает чаще всего в жанре литературного портрета, столь любимого романтиками, и в котором достиг совершенства мэтр романтической критики Сент-Бев.

Принципиальные моменты конструирования и истолкования триады «жизнь – искусство – художник» у Моруа иные, чем в романтизме, но и, пожалуй, в XIX веке в целом. Он последователен в снятии напряженности между ее составными. Отвергнув идею мессиянства поэта, он ослабляет и оппозицию «художник – толпа» (общество), «жизнь – искусство». Для него существенным оказывается потребность сосредоточиться на том, в чем гений, как все. Психологическая проницательность Андре Моруа направлена на то, чтобы в индивидуально-неповторимом обнаружить общечеловеческое, иногда и просто житейское. Зрелость художника у Моруа, как правило, связана с идеей преодоления эгоцентрического своеволия, личностного постижения вечных законов бытия, недебатизируемо разочаровывающей действительности.

XIX литературный век Моруа состоит не из жанров, даже не из великих произведений, а из личностей. Концепция искусства и художника, опирающаяся на галльские традиции логики, у Моруа заметно сужает характерные для XIX в. масштабы личности романтического поэта-творца. Однако гуманизм писателя, заявляющий о себе и сдержанным драматизмом, и особой иронической формой, защищает ценности XIXго в. Не скриптор и текст, а Художник и Произведение дороги Андре Моруа.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется своеобразие понимания французским писателем

классического искусства, его прерогатив, жизненной философии и этических установок, формулируемых им в литературно-критических статьях.

#### РЕЗЮМЕ

В статі аналізується своєрідність розуміння французьким письменником класичного мистецтва, його прерогатив, життєвої філософії і етичних настанов, які формулюються ним в літературно-критичних статтях.

#### SUMMARY

The present article treats the peculiarities of the French writer's perception of the classical art, its foundations, philosophy of life and ethical principles which A.Maurois formulates in his literary criticism.

#### ЛИТЕРАТУРА

Picon, 1988: Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. – P., 1988. (В этом ключе рассматривает писателя и Сюффель: Suffel G. Andre Maurois. – P., 1963).

Лависс и Рамбо, 1934: Лависс и Рамбо. История XIX в. – Л., 1934.

Наркирьер, 1990: Наркирьер Ф.С. От Роллана до Моруа. – М., 1990.

Maurois, 1964: См.: Maurois A. De La Bruyere à Proust. – P., 1964.

Моруа, 1990: Моруа А. 60 лет моей литературной жизни. – М., 1990.

Моруа, 1973: Моруа А. Литературные портреты. – М., 1973.

Leroux, 1839: Leroux P. Du bonheur. – Revue des Deux Mondes. – 1839.

Поступила в редакцию 19.12.02.

ББК Ш43(;ФРА)(=471.11)5\*002.24  
УДК 82-312.6(44)

Анна Попова  
(Донецк)

### **МЕМУАРЫ Ф.Р.ДЕ ШАТОБРИАНА И ПРОБЛЕМА ИСПОВЕДАЛЬНОГО ЖАНРА**

На первый взгляд, ни один жанр так не противоречит самой идее диалога, как исповедь, в основе которой - монолог индивида в момент наиболее острого осознания им драматичности своего существования. Картина мира, увиденная через призму восприятия говорящего, представляется вполне завершенной и самодостаточной. Вместе с тем, будучи жанром речевым и являясь завершенным высказыванием, исповедь изначально содержит в себе зерно диалогичности, так как предполагает адресата слова, возможность и даже необходимость ответа. При внешней монологичности она формирует внутренний диалог, и эволюция жанра демонстрирует накопление энергии этого диалога, развертывание его.

Истоки исповедального жанра – в религиозной культуре, в сфере клерикальной литературы. Христианство дало мощный импульс проблеме персонализации человека. Обращенность к его внутреннему миру, утверждение двойственности человеческой природы, фактически представляющей собой диалог-противостояние материально-телесного низа и духовного верха, свойственные христианской религии, создали в литературе предпосылки к глубокому и многостороннему изображению индивида во всем драматизме его существования. Первым, кто задался целью не только познать, но и запечатлеть в слове свой внутренний мир в



момент его становления, был Блаженный Августин. «Исповедь», написанная им в 400 году, обращена к Богу и хотя по форме монологична (ибо диалог с Богом предполагает монологическую речь (молитва)), в развитии мысли, в способе поиска истины с помощью вопросов и ответов уже формируется диалогизм, который станет впоследствии формообразующим фактором исповедального жанра [Бахтин, 1979: 203-204]. Ветхозаветный диалог человека с Творцом превращается под пером епископа Иппонийского в инструмент самопознания. Для ответа на вопросы «Что же Ты, Боже мой?»; «Где же пребываешь Ты, Господи, в памяти моей...?» (Августин, Исповедь: 9 ,145) Августину приходится проникнуть в глубины своей души. Личностное Я раскрывается в общении с Ты Бога в этом Я неизменно заключенном и одновременно его – Я – в себе содержащим. «Меня не было бы, если бы Ты не был во мне. Нет, вернее: меня не было бы, не будь я в тебе...» (Августин, Исповедь: 9)

Внешне диалог формируется вопросами к Богу, которые, по сути, не что иное, как вопросы самому себе и ответами на них становятся слова человека, самого автора, но уже просветленного, обращенного, прошедшего часть пути становления. Результатом же погружения в себя становится изумление человека перед великой тайной, которой он является: «Не загадка ли я сам для себя?» (Августин, Исповедь: 156).

Автобиографическое сочинение Аврелия Августина, при всей новизне подхода к изображению своей личности в динамике ее развития, и по форме, и по содержанию продолжает оставаться в рамках религиозной традиции. Возникнув внутри теологической литературы, «Исповедь» и сосредоточена на решении теологических вопросов, как, например, «Что есть Бог?». Предельная обнаженность самоизображения, максимализм предъявляемых к себе требований диктуются не осознанием собственной ценности, а избранным жанром и обращенностью к высшему, всеведущему существу, «очам которого обнажена бездна человеческой совести» (Августин, Исповедь: 129). Но в поисках Бога автор познает себя, так как ищет Бога именно в себе. Будучи неуверенным в самой возможности до конца познать свое Я, Августин, тем не менее, намечает важнейшие проблемы самопознания, такие как многообразие и неоднозначность человеческой личности, механизм памяти, особенности воображения, а также пытается прояснить природу времени.

Для автобиографических произведений последующих столетий характерен поступательный и неуклонный отход от религиозного аспекта проблемы самопознания как пути познания Бога; светский и литературный аспекты берут верх над религиозным. В «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра, написанной в 1129 году, и жанр, и общий тон диалога уже иные, по сравнению с Августиновой «Исповедью». Диалог переходит в литературно-художественную плоскость. Появляется вымышленный адресат – Абеляр пишет «утешительное послание» своему якобы отсутствующему другу: «... я решил написать тебе, отсутствующему, утешительное послание с изложением пережитых мною бедствий, чтобы,

сравнивая с **момми**, ты признал свои собственные «невзгоды или ничтожными или незначительными и легче переносил их» (Абеляр, История...: 260).

Подобное обращение оправдывает авторскую сосредоточенность на себе и своих бедствиях. Эпистолярная форма подразумевает диалог, но на деле оказывается, что сочинение Абеляра гораздо более монологично, чем монологичная по определению «Исповедь». Автор всецело поглощен самим собой, преисполнен осознанием своей человеческой, личностной значимости. Если Аврелий Августин ни во что не ставит свой ум, легко справлявшийся со всеми науками, но заблуждавшийся в науке благочестия, то Абеляр, напротив, с горечью размышляет о «бесполезной и жалкой» жизни в монастыре, лишившей его возможности принести пользу клирикам, преподавать ученикам богословие и риторiku (Абеляр, История...: 287). Для Августина бедствия, которые ему пришлось претерпеть в земной жизни - лишь неизбежные препятствия, которые приходится преодолевать христианину на пути к жизни вечной. Для Абеляра реальная, проживаемая им в данный момент жизнь не менее значима. В «Истории моих бедствий» усиливается земное, личностное начало. Автор ощущает себя единственным, уникальным. Из самобичевания существа жалкого, греховного, распростертого у алтаря Господа, каким мнит себя Августин, находящийся в таком смирении перед божественным величием источник самоутверждения, рассказ о себе и своей жизни превращается в самоутверждение личности одаренной, способной на самостоятельные суждения, достойной самоутверждения и признания коллег. Абеляр уже не опасается, подобно Августину, что за рассказ о превратностях своей судьбы он подвергнется осмеянию. Более того, он не сожалеет, как Августин о своей гордыне, а склонен скорее приписать причину своих невзгод козням завистников (Абеляр, История...: 274).

Показательно то, что в «Истории», как того и требует жанр, гораздо больше, в сравнении с «Исповедью», уделяется внимания собственно биографии автора. Повествование о жизненном пути философа соединяется с взволнованным рассказом о трагической любви, составленном в увлекательной романной форме. Наблюдается приращение сфер человеческого существования, предвещающее титанические образы ренессансных автобиографий. Личный опыт приобретает у Абеляра самостоятельную ценность. Жизнь важна для него во всех ее проявлениях, ибо все они равно составляют одну единственную, ЕГО жизнь – Пьера Абеляра, человека из плоти и крови, страдающего и радующегося, вполне материального. А потому и рассказ о бедствиях называется историей, а не исповедью; и адресат другой – не Бог, а человек (правда, друг не реальный, а вымышленный). Исповедь как жанр заметно обмирщается. Исповедующийся Августин раскрывает свою душу Богу в надежде на божественное милосердие и откровение; Абеляр рассказывает свою

историю другу, пусть вымышленному, но потенциально, по-человечески способному понять и сопереживать.

Еще дальше от христианской традиции общения человека с Богом отходит Мишель Монтень, чье творчество приходится на эпоху Возрождения. Собственно, и избранный им жанр не исповедь, а эссе (от фр. «essai» – опыт). Для автора важно личностное наполнение опыта, хотя идет он в том же направлении, что и исповедальный жанр – вглубь «непостоянного и вечно колеблющегося существа» – человека. Формально Монтень возвращается к традиции Августиновой «Исповеди», но Я, к которому он обращается, уже вполне самодостаточно. Исследуя самого себя, Монтень постигает не Бога в себе и себя в Боге, как Августин, а общие закономерности человеческой природы. По этой же причине биографические частности интересуют его гораздо меньше, чем Абельяра. Пространственно-временные рамки «Опытов» расширяются за счет привлечения примеров из истории и современности помимо пережитого лично автором. Кроме того, эссе гораздо более разнообразны по вопросам, затрагиваемым в них: это не только анализ собственных страстей или рассказ о своих бедствиях, но и наблюдения за нравами, обычаями людей разных эпох и национальностей. В отличие от двух вышеупомянутых произведений исповедального жанра, «Опыты» уже предполагали широкого читателя, были обращены к нему, как представителю той же «человеческой породы», что и сам автор. Вначале круг их ограничен родней и друзьями (Монтень, Опыты: I, 7), затем, во второй книге, расширяется, включая просто соседей (Монтень, Опыты: II, 592), и, наконец, в третьей книге, адресат уже все человечество (Монтень, Опыты: III, 186).

Постепенно развиваясь, исповедальный жанр приходит к углублению и расширению диалога, что, в свою очередь, становится одной из причин возникновения фрагментарности в изображении внутреннего Я. Став публичной, светской, исповедь лишилась сокровенности, присущей религиозному таинству и позволяющей предельную цельность и откровенность самовыражения. Нормы приличий, дружеские привязанности, политическая и иная ангажированность диктуют автору меру откровенности, а зачастую и правдивости, в изображении своей жизни. Уже Монтень, претендуя на изображение себя таким, “каков он в действительности”, тут же делает оговорку: «Насколько это совместимо с моим уважением к публике» (Монтень, Опыты: I, 7).

Ограничения в отборе материала, обусловленные этим пресловутым «уважением к публике» и позволили Руссо, спустя два века, с большим недоверием отнестись к искренности всего монтеневского автопортрета. В этом контексте полемически звучит его заявление о собственном стремлении «обнажить всю душу» (Руссо, Исповедь: 4). Здесь отчетливо проявилось противоречие между тем, что Л. Баткин называет «искренностью» и «откровенностью». Последняя, по мнению исследователя, характерна для исповедующегося и предполагает

«овнешнение личного» [Баткин, 1994: 53]. С этой точки зрения выбор Руссо названия своей автобиографии – попытка заострить проблему, подчеркнуть сосредоточенность на самоанализе, меру откровенности которого сам индивид не определяет – он обнажает всего себя целиком.

Трудно, однако, найти другое произведение столь же далекое от религиозной исповеди, как «Исповедь» Руссо. Главное и принципиальное отличие последней – в подчеркнутой обращенности не к Богу, а к людям. Если Блаженный Августин публично исповедуется в грехах с тем, чтобы прославить Бога, очистившего его от скверны греха («confesso» в латинском означает «признание», «прославление»), то Руссо, в предисловии к автобиографии, заявляет о своем намерении предстать перед Богом с «Исповедью» как оправданием своей жизни и надежным гарантом спасения. «Я хочу вспомнить прошлые мерзости свои и плотскую испорченность души моей не потому, что я их люблю, но чтобы возлюбить Тебя, Боже мой», – пишет Августин (Августин, Исповедь: 22). «Пусть кто-нибудь скажет тебе, если осмелится: «Я был лучше, чем этот человек», – такими словами завершает Руссо предисловие «Исповеди» (Руссо, Исповедь: 5).

По степени осознания уникальности своего личного опыта Руссо продолжает ту линию осмысления собственной жизни, которую обозначил Абельяр в «Истории моих бедствий». Результатом самоанализа у Руссо становится не раскаяние человека («праха и пепла», как любит повторять Августин, цитируя Библию (Августин, Исповедь: 10, 131)), а открытие многоплановости и непредсказуемости человека, толкающих его на непредвиденные, труднообъяснимые с точки зрения рации поступки и, в конечном счете, доказательство уникальности и ценности личности в ее самобытности. По сути же в «Исповеди» автор соединяет августиновскую и абельяровскую традиции самоизображения. Предметом исследования становится биография человека и для исследователя одинаково важны как внешние, так и внутренние проявления человеческой личности. Уникальность «Исповеди» заключается в том, что, сохраняя не только неизменный формальный элемент исповедального жанра – наличие слушателя-оппонента, – но и эмоциональный накал исповеди, Руссо расширяет аудиторию до пределов всего человечества. Внутренняя энергия диалога усиливается из-за отсутствия прямых выводов: каждому участнику диалога предоставляется равная возможность вынести свое собственное суждение на основании предложенных автором фактов.

Являясь своеобразным итогом многовекового развития французской автобиографической литературы, «Исповедь» завершает переход от церковного канона изображения человека как существа изначально греховного до усиления личностного начала в литературе, оправдания права человеческого «Я» на самопознание и самоутверждение.

Убежденный руссоист в пору своей юности, «патриарх романтизма», создатель «личного романа», Шатобриан, принимаясь уже в зрелом возрасте за мемуары, счел своим долгом в первую очередь отмежеваться

от этой излишней, на его взгляд, откровенности, несовместимой с «человеческим достоинством» (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 598-599). «Естественный человек» Руссо уступает место человеку универсальному, который в одной из своих ипостасей, как личность светская, ограничен в признаниях вкусом, тактом, чувством меры, разного рода привязанностями и, главное, представлением о себе таком, каким хотелось бы, чтобы его воспринимали окружающие. Наличие некоторых, безусловно, табуируемых тем в мемуарах, таких как, например, женщины, деньги, свидетельствует не только о подчеркнутом аристократизме, культивируемом Шатобрианом как в обыденной жизни, так и в творчестве, но и о принципиально ином подходе к изображению себя. Романтиков пугала та высота, на которую поднял Руссо планку откровенности в изображении самого себя в «Исповеди».

Шатобриан в «Замогильных записках» решительно уходит от канонов как религиозной исповеди с обязательным покаянием, так и от исповеди как литературного жанра, имея в виду, в первую очередь, «Исповедь» Руссо. Он заметно сокращает поле откровенности, одновременно углубляя разработку таких общеизвестных тем, как бег времени, быстротечность человеческого существования, заостряя проблемы соотношения памяти и забвения, жизни и смерти. В мемуарах Шатобриан синтезирует то, что было наработано предшествующей литературой в сфере самопознания и самоизображения. В размышлениях о Боге, о путях духовного совершенствования он цитирует Августина (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 70); говоря о горестях своей юности, о душевном смятении, сравнивает себя с Абельром, покинутым Элоизой (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 147); в рассуждениях о человеческой природе на помощь приходит Монтень, цитируемый много и охотно (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 113; II, 253, 611), к нему же обращается Шатобриан, описывая впечатления от многочисленных путешествий (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 298, 570; II, 709-711).

Основоположник романтизма, человек романтического мироощущения, он делает свое произведение универсальным, соединив на страницах мемуаров исповедь новообращенного, рассказ о своих бедствиях, личный роман, исследование человеческой природы и эпопею, включившую не только историю Франции, но и всю мировую историю. Причина универсальности – в изменении масштабов личности. Человек в культуре романтизма мыслится содержащим в себе космос, способным самореализоваться в самых разных сферах деятельности. Следствием усложнения личности у Шатобриана становится одновременно эгоцентризм и повышенное чувство ответственности не только за свою судьбу, но и за судьбу своего народа, отечества.

Обращение к читателям «из глубины гроба» (Chateaubriand, *Mémoires...*: I, 37) позволяет автору, как участнику диалога со слушателем-оппонентом, подняться на качественно иной уровень общения, заняв позицию над реальной жизнью, придать своим суждениям значение

большей истинности и беспристрастности. И аудиторию он выбирает соответствующую – не просто человечество, но потомков, к которым он обращается уже после своей смерти. В этих условиях диалог приобретает формы, несвойственные произведениям исповедального жанра в предшествующие эпохи. Личность автора приобретает колоссальные масштабы, расширяясь до пределов космоса, в осознании своего смертного удела и в способности постичь божественный замысел, сравниваясь с Богом. Перспектива «d'outre-tombe» позволяет Шатобриану, выйдя за пределы жизненных пространства и времени, не только охватить жизнь в максимально возможной полноте, но и рассмотреть ее в исторической перспективе. Говоря о своей жизни, он вступает в диалог со временем, сталкивая реальную личность с той, какой она была когда-то. Всякий момент жизни может быть помещен автором как в синхронический, так и в диахронический срезы. Многочисленные сравнения своих действий и состояний с личностями из минувших эпох и выдающимися современниками придают реальной жизни, проживаемой автором здесь и сейчас, историческую перспективу и объем. Но этим диалог не исчерпывается, он продолжается внутри самого образа героя «Замогильных записок». На страницах мемуаров существуют герои, которые, при всей своей непохожести, едины в главном – все они – ипостаси одной личности – авторской. Шатобриан выделяет четыре: путешественник, солдат, писатель, политик. Они соответствуют четырем основным этапам его жизни и сменяют друг друга в хронологическом порядке.\* Но есть в мемуарах и варианты авторского образа, существующие одновременно. Это:

– человек биографический, проживающий свою индивидуальную и единственную жизнь;

– человек исторический – звено в цепи эволюции, не мыслящий себя вне ее и в себе ее заключающий, в личном опыте повторяющий судьбу предшествующих поколений;

– человек вечности - вне исторического времени и географического пространства, вместивший личное и историческое, уникальное и универсальное, неуничтожимый, вечно возрождающийся сам и дающий жизнь другим благодаря искусству.

Они не изолированы друг от друга. Как сталкивает Шатобриан различные эпохи своей жизни, жонглируя временными отрезками в десятки лет и, посредством аффективной памяти, возрождая прошлое, так смешивает он и разнообразные пласты своей жизни, не забывая в рассказе о путешествии в Северную Америку напомнить о том, что путевые заметки послужат ему неисчерпаемым источником описаний красот природы в пору пика его литературной карьеры, а описывая свое прибытие

---

\* Слово «карьер», избранное Шатобрианом для обозначения основных этапов своей жизни усиливает ощущение линейности, поступательности развития человеческой жизни в пределах биографического времени

в качестве посла в Англию, вспомнить мытарства бедного эмигранта, солдата Армии Принцев.

Такое смелое обращение с временной тканью повествования усиливает полифонию «Записок», так как герой реальный, здесь и сейчас пишущий мемуары, сталкивается с собой прежним, вступая в ироничный, приправленный нотками горьких сожалений диалог об утраченной молодости. Шатобриан создает особый художественный синтез, в котором зримо представлена история Франции в лицах и событиях и исповедь писателя. Новаторство заключается в постоянной подвижности взгляда и положения автора, повествующего то изнутри проживаемого времени, то возвышаясь над ним. Но к синтезу того, что наработано, Шатобриан добавляет свое понимание личности в эпохе, в истории, в культуре. То, что есть у Августина, Абельяра, Монтеня, Руссо включено в перспективу личного существования, расширяющегося за пределы биографии, вступающего в диалог с эпохой, историей, вечностью. Исповедь, история, опыт, роман, переплетаясь, придают диалогу эпический масштаб, создают полифонию мемуаров, равных в своей универсальности эпохее. Шатобриан создает в «Замогильных записках» особую форму родовидового единства, в которой сливаются эпическое и лирическое начала.

#### РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка анализа основных этапов развития исповедального жанра во французской литературе и его трансформации в «Замогильных записках» Ф.-Р. де Шатобриана.

#### РЕЗЮМЕ

В статті зроблено спробу проаналізувати основні етапи розвитку сповідального жанру у французькій літературі і його трансформацію в „Замогильних записках” Ф.-Р. де Шатобріана.

#### SUMMARY

The article presents an attempt to analyze the genre of confession in its evolution in the French literature and its transformation in “Memoires d'outré-tombe” by F.-R.Chateaubriand.

#### ЛИТЕРАТУРА

Баткин, 1994: Баткин Л.М. Ради чего Абельяр написал свою “Исповедь”// Мировое древо. - 1994. - №3.

Бахтин, 1994: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 20-х годов. Киев, 1994.

#### ИСТОЧНИКИ

Абельяр, История...: Абельяр П. История моих бедствий // Аврелий Августин. Исповедь. Абельяр П. История моих бедствий. - М., 1992.

Августин, Исповедь: Августин Аврелий. Исповедь // Аврелий Августин. Исповедь. Абельяр П. История моих бедствий. - М., 1992.

Монтень, Опыты: Монтень М. Опыты. В 2 т. - М., 1979..

Руссо, Исповедь: Руссо Ж.-Ж. Исповедь: Прогулки одинокого мечтателя - М., 1949.

Chateaubriand F.-R. de Memoires...: Chateaubriand F.-R. de Memoires d'outre-tombe. - Paris, 1973. V.I-III.

Поступила в редакцию 28.01.03.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)5\*4 155.1

Ольга Матвієнко

УДК 820.09

Донецьк

### ДОЛЯ ГОТИКИ В АНГЛІЙСЬКИМ ПИСЬМЕНСТВІ ХІХ СТ.

Серед чинників, що зумовили розвиток англійської літератури ХІХ століття, чи не найвпливовішим був *готичний роман* (інакше — *чорний роман, або роман жахів*). Йому по праву належить особлива роль у національному і – ширше – західноєвропейському історико-літературному процесі: позначивши світоглядну кризу доби Просвітництва, цей жанр водночас істотно розширив філософські, художні, естетичні та психологічні горизонти свого часу. Як відлуння в літературі грозової революційної епохи, готичний роман звістував про початок ери романтизму.

Відомий у численних жанрових різновидах: sentimental (А.Радкліфф, сестри Лі), oriental (В.Бекфорд), psychological (В.Годвін) and horror Gothic (Г.Волпол, М.Г.Льюїс).<sup>\*</sup> готичний жанр, проте, відзначається певною художньою цілісністю й єдністю. Дослідження в галузі літературної готичістики, здійснені протягом ХХ ст. зарубіжними (Д.Варма, М.Саммерс, М.Седлер, Е.Беркхед, Дж.Вілт) і вітчизняними літературознавцями (В.Жирмунський, Г.Єлістратова, М.Ладигін, Н.Соловйова тощо), уможливили вивести художню формулу жанру. Так, його загальними прикметами слід вважати:

- 1) *антираціоналістичний пафос*, який закономірно у працях вітчизняних дослідників Г.А.Єлістратової [Єлістратова, 1945: 590], М.Б.Ладигіна [Ладыгин, 1982:34] сприймався як *антибуржуазний* – адже раціоналістична філософія була в цілому створена третім станом; пафос, що позначився у відстороненості «готичних письменників» від сучасної англійської дійсності і зверненні до *історичної* (європейського середньовіччя) чи *географічної* (східної) *екзотики*;
- 2) *агностицизм*, що становить філософську основу «літературної готики», з його ідеєю кінцевої непізнаваності буття, відчуттям безпорадності й самотності людини у ворожому, непривітному світі; *іраціоналізм* як сумнів у необмежених можливостях людського розуму, проголошених добою Просвітництва; християнський провіденціалізм, в якому Божественне Провидіння визнається всевладним началом всесвіту і людської – суспільної, родової, особистої – історії;

<sup>\*</sup> Класифікація запропонована англійським дослідником «готичного роману» М.Саммерсом [Summers, 1938].



- 3) в естетичному плані це *культ готики*, звернення до естетики «високого середньовіччя», на протипагу культу античності, якого остаточно не позбувається просвітницька література;
- 4) помітний інтерес до народних казок, легенд, переказів, стилізація «літературної готики» під фольклорні жанри, літературні містифікації;
- 5) з *поетологічної* точки зору «готичний роман» синтезує в собі прикмети двох жанрових різновидів: сучасного побутового і старовинного фантастичного романів (*romance and novel*). Успадкувавши від мистецтва XVIII ст. дидактичні інтонації, «класична готика» межі XVIII-XIX ст. принципово зводить усю множинність соціальних, філософських, психологічних конфліктів до фундаментального – *морального* конфлікту: абстрагованого зіткнення Чесноти й Пороку, Добра і Зла. У системі персонажів це означає висунення на перший план антитетичної в моральному плані пари героїв, які водночас уособлюють дійову, активну («вселенський злочинець») і споглядально-інтуїтивну (героїня – «безневинна жертва») філософію буття. Проте в характерологічних акцентах вже дається взнаки проголошена готикою реабілітація *розважальної* – на протипагу повчальній – функції літератури: постать демонічного героя стає ідейним та сюжетним центром роману, в той час як роль ідеальної героїні – переважно дидактична і статична. Серед дійових осіб «чорного роману» важливе місце посідають потойбічні, надприродні сили у функціях рушіїв романної дії або створювачів характерної для готики атмосфери «таємниці, остраху і напруженого чекання» (*mystery, terror and suspense*). Цій же меті послуговує *готичний хронотоп*: замковий чи кляшторний інтер'єр з обов'язковими потаємними переходами, підземеллями, каплицями, ідилічний або похмурий «краєвид із руїнами», контрастні картини дикої, стихійної або ж умиротвореної природи. До *сюжетних* особливостей «чорного роману» слід віднести динамічне і напружене розгортання подій, виключну роль фатальних випадковостей, збігу обставин, тему всесильної долі. Суто готичними є також лейтмотиви гонитви й переслідування, злочину й карі, пророчих снів, віщувань, видінь, родового занепаду/прокляття, протиприродної любові/ненависті (*інцесту*), смерті.

Жанр «роману жахів» у його класичному варіанті практично вичерпує себе на початку XIX століття. Але роль і значущість «готичної школи» зумовлена не стільки художніми досягненнями її авторів, скільки перспективою подальшого розвитку англійської та європейської літератури, заплідненої готичними концептами.\*\* Як показує літературний процес XIX ст., на відміну від самого «чорного роману», який після стрімкого, але короткочасного злету на межі XVIII-XIX ст. припиняє існування, поетологічна, естетична, філософська, світоглядна модель готики

\*\* Функціонування літературної готики у постготичний період останнім часом стає об'єктом літературознавчих студій Дж.Вілт, В.Сейджа тощо, хоча розглядається переважно на рівні індивідуальних письменницьких контактів і впливів.

виявляється набагато життєстійкішою. Готика зазнає трансформацій під впливом різних художніх напрямів – романтизму, реалізму, неоромантизму, естетизму, утворюючи з ними своєрідні художні сплави. Постготичний період англійського письменства виявляє широкий спектр побутування готики: її підкреслену інтелектуалізованість (Т.Л. Пікок) або умисне редукування до рівня невибагливої масової читанки, дамської літератури (Дж. Остен); глибинну метафізику (М.Шеллі) або удавану філософічність, псевдоглибокодумність готики (Т.Л.Пікок); її фантазійний, примарний характер (Г.Джеймс), відроджену нею мову символів, архетипів (М.Шеллі, Ч.Діккенс, О.Вайльд) або вочевидь заземлений, психологічно-конкретний план її буття (Дж.Остен); готику в серйозному та пародійному тлумаченні. Універсальність готичної поегики уможливило в ХІХ ст. її прояви в таких несхожих між собою літературних жанрах, як філософський, сповідальний роман, роман з елементами наукової фантастики (М.Шеллі), трилер (Б.Стокер), психологічний роман/новела і детектив (Е.Бронте, Ч.Діккенс, В.Коллінз, Г.Джеймс, Р.-Л.Стівенсон), звичасво- і побутоописовий роман і роман виховання (Дж.Остен), роман-бесіда, роман-дискусія (Т.Л.Пікок), різдвяне оповідання (Дж.К.Джером, М.Р.Джеймс), алегорична казка і притча (О. Вайльд).

На готичних творах ХІХ ст. лежить виразний відбиток неповторного індивідуально-авторського бачення, але разом з тим вони віддзеркалюють особливості рецепції «готичного феномена» конкретним художнім напрямом, на кожній окремій стадії літературного процесу. Одним з найпродуктивніших та найорганічніших є синтез готичного начала з митецькою мовою романтизму. Романи М.Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», Ч.-Р.Метьюріна «Мельмот-Блукач» переконливо свідчать про те, що саме англійський *романтизм* уповні розгортає міфопоетичний потенціал класичного «чорного роману», здійснюючи масштабну міфологічну революцію, у сферу якої залучає не лише традиційні образи й мотиви християнських та середньовічних легенд (Бог-Творець, Люцифер, Адам, Каїн, Фауст і гомункул у «Франкенштейні», Люцифер у «Мельмоті»), але й античні (Прометей-богоборець), юдейські (Голем і Агасфер у М.Шеллі, Вічний Жид у Ч.-Р.Метьюріна) та інші міфологеми, з їхнім докорінним переосмисленням. Замість чітких моральних імперативів готики у романтизмі з'являється відчуття етичної кризи, втрати орієнтирів. Подвійна – дидактично-розважальна – спрямованість літератури, декларована готичними авторами, а на практиці реалізована саме романтиками, дозволяла останнім, уникаючи відвертої повчальності, з небаченою метафізичною глибиною ставити «кляті питання» буття, діалектично поєднувати сувору трагедійність і гуманістичний пафос з авантюрним началом, гротескову фантастику із гострим, напруженим психологізмом. «Готичне» передчуття світової дисгармонії в романтиків М.Шеллі і Ч.-Р.Метьюріна, пізніше в Е.Бронте, чия творчість позначена яскравими силовими лініями готики, переростає у втрату фідеїстичності й апологію богоборства, що створює рівночасний

вихід і на нову, вищу за середньовічну, мораль, і на імморалізм, інфернальність, сатанізм.

Наступники і спадкоємці англійських романтиків першої хвилі – Р.-Л.Стівенсон, Дж.Конрад, Г.Джеймс, розвиваючи помічену зацікавленість готичної літератури тіньовою стороною психіки, відкривають сферу підсвідомого, досліджують механізм його роботи, зв'язок породжуваних підсвідомістю образів із реальністю. Готика в їхніх творах передає характерне для доби *fin de siècle* відчуття катастрофічної руйнації традиційних вікторіанських форм життя і свідомості, хоча ці колізії мають не всесвітній розмах, як у романтиків, а підкреслено камерний масштаб. Це позначається й на новому художньому мисленні: місце романтичної міфологічної революції в неоромантизмі і в письменстві кінця століття в цілому заступають напружена, сповнена внутрішнього трагізму рефлексія. Її предмет – людська природа, щойно відкритий «вимір підсвідомого», «психологічне підпілля» зовні соціально благополучних героїв («Дивна історія доктора Джекіла й містера Хайда» Р.-Л.Стівенсона, «Серце темряви» Дж.Конрада, «Поворот гвинта» Г.Джеймса).

Друга, ігрова, іпостась переосмисленої в мистецтві кінця ХІХ ст. готичної спадщини – тяжіння до рафінованої стилізації та містифікації, ледь помітна гра у готичні настрої, з-поміж художніх засобів – витончена іронія, мистецтво натяку і недововленості, вигадливе плетиво асоціацій, прийом «відзеркалень», що їх добре ілюструють готичні новели Г.Джеймса і «моторошні оповідання» його сучасника й однофамільця М.Р.Джеймса. Англійський *естетизм* приваблює в готиці її прихована театральність, широкий діапазон драматичних і видовищних ефектів, естетизація жадливого – «the delights of terror» («захват страху»), що доводить пародія-казка О.Вайльда «Кентервільський привид».

На цьому тлі *реалізм середини ХІХ ст.* (зокрема, його діккенсівський варіант) постає мало не єдиним художнім напрямом доби, чий підхід до готичної спадщини відзначається традиціоналізмом. Хоча й у цім випадку можна спостерігати певну еволюцію: від мало не механістичних запозичень і «готичних цитатій» у раннім доробку Діккенса (характерна моральна дилема та герої як носії ідей абстрактного добра і зла в «Олівері Твісті»), «Крамничті старожитностей»), через розчинення готичного начала в різдвяній філософії і підпорядкованість останній (повісті 40-х рр., «Домбі і син») – до повернення до готичних першоджерел на новій інтелектуально-емоційній та морально-психологічній основі (детектив «Тамниця Едвіна Друда»). В цілому за готикою в англійському реалізмі зберігається статус фрагменту загальної панорамної картини буття, бодай містичного і таємничого, покликаною відтіняти упорядкованість художнього всесвіту.

З'ясувати природу готики, закарбовану в «пам'яті жанру», допомагає традиція її пародійного переосмислення, яка в англійській літературі є не менш репрезентативною, ніж «серйозна» готика (Дж.Остен, Т.Л.Пікок, Дж.К.Джером, О.Вайльд тощо). Основу готичної пародії, як правило,

складає програмний конфлікт «дійсність і готика», «життя і вигад», який розв'язується на користь реальності, таким чином закріплюючи за «готичним романом» синонімію книжкового, хибного уявлення про життя. Це принципове протиставлення готичної пародії та її об'єкта, характерне для «Нортенгерського абатства» Дж.Остен і «Абатства Жахів» Т.Л.Пікока, значною мірою нейтралізується в «Кентервільському привиді» О.Вайльда, де термін «готика» чи не вперше вжито у значенні «Englishism» («національної особливості»). Помітно еволюціонують також художні принципи пародіювання, до котрих вдаються англійські письменники: від комічної гіперболізації, бурлеску, фарсу й буфонади до рафінованого інтелектуалізму і ексцентризму; від загостреної полеміки з конкретними зразками «роману жахів» до непростого, часом суперечливого діалогу з філософською і поетологічною парадигмою готики в її цілісності; від ідейної, тематичної, стильової дискредитації «чорного роману» до його органічної інтеграції в загальний контекст пародії, де в казковому часопросторі готика відновлює свою функцію містка до містеріальності, до втаємничення в одвічні буттєві цінності.

Є підстави вести мову про певні константи *готичної поетики*, закріплені і кристалізовані митецьким досвідом літератури XIX ст.:

а) на *метафізичному* рівні це провіденціалізм, ствердження думки про нескінченність, невичерпність пізнання, реальність надприродного буття, принципове визнання відносності людських знань та уявлень про світ, роздуми про трагічне злиття добра і зла у всесвіті й людській природі, – комплекс ідей, генетично пов'язаний із епістемологічною резиньяцією і теологічним провіденціалізмом класичної готики кінця XVIII ст., проте набагато ширший і складніший за них;

б) на рівні *естетичному* готика знаменує міфологізацію мислення, звернення до культурного і художнього досвіду минувшини – європейської й орієнтальної, культ «готики» в мистецтві, естетизацію християнської середньовічної ментальності;

в) на *власне художньому* рівні «роман жахів» утверджує за собою замковий хронотоп з його замкненим простором (confinement), характерним інтер'єром і ландшафтом, специфічними зоровим і акустичним рядами, що набуває різноманітних форм і покликаний виконувати різні сюжетні та символічні функції. Замок, собор, абатство по чергово постають уособленням «англійськості» та занедбаним родовим гніздом романтичних мрійників, похмурою пам'яткою середовіччя й осередком модерного комфорту, правлять за декоративне тло і вивисшуються до образу-символу осяяного євангельським світлом Дому, виступають в архітектурній версії споруди-лабіринту або її психологічної проєкції. Подібною ідентифікаційною ознакою готики є характерологічна антиномія «вселенського злочинця» і «безневинної жертви», яка відтепер сприймається не стільки як моральне протистояння героїв-антагоністів, скільки розглядається крізь призму побутових конфліктів, зіткнення

поколінь, у світлі проблем жіночої емансипації, в контексті міжнародних, загальнолюдських відносин чи навіть екзистенційних опозицій. Майже в недоторканому вигляді успадковані літературою XIX ст. від «готичних інкунабул» лейтмотиви блукань, погоні й переслідування, віщих снів і візій, інцестуальна і кримінальна тема;

г) запроваджена готикою атмосфера тасмниці, остраху і напруженого чекання сприяла вкоріненню *психологізму* та його розвитку на новім щаблі, відкриттю допір незнаних або заповітних теренів людської свідомості. Страх інтеріоризується, його джерело прозирається не лише в зовнішніх обставинах існування, а й у безодні людської душі. Через пізнання людини, її духовних злетів і падінь готика з її художньою протейстичністю відбиває розмаїття ликів всесвіту, історично-конкретних і метафізично-абстрагованих. Все це свідчить про закладений у поетиці, естетиці, філософії готики величезний потенціал саморозвитку і самооновлення, що забезпечує їй тривале життя в літературі.

Отже, готика як історико-літературний феномен має чітко визначені хронологічні межі – порубіжжя XVIII-XIX ст. Своєрідність же її подальшого буття в національному мистецтві XIX ст. полягає в тому, що з нею фактично не боролись, її вплив не долали, проте охоче засвоювали й використовували – всерйоз чи в пародійному ключі – її прийоми, сюжети, образи. Ми стикаємося з нечастим явищем, коли поетика, створена літературною школою, виявляється важливішою, ніж продукований нею жанр. Готична традиція постає безперервною, плідною, живою і творчою тенденцією розвитку англійської літератури XIX століття, що наскрізно пронизує увесь історико-літературний процес доби. А очевидність легкої трансформації готичної поетики у різноманітних літературних жанрах і напрямках, зростаюча зацікавленість готикою в літературі сьогодення підтверджують її невмирущість, незавершеність її історії в мистецтві, розсувають рамки її існування й у прийдешнє, XXI ст.

#### РЕЗЮМЕ

Стаття О.В.Матвієнко присвячена проблемі функціонування поетики «готичного роману» в англійському письменстві XIX ст. Розглянуто філософський, естетичний, психологічний, власне поетологічний складники готичної митецької парадигми в її розвитку від першовитоків жанру до готичних модифікацій, запропонованих різноманітними художніми системами XIX ст.

#### РЕЗЮМЕ

Статья О.В.Матвиенко посвящена проблеме функционирования поэтики «готического романа» в английской литературе XIX в. Рассмотрены философская, эстетическая, психологическая, собственно поэтологическая составляющие готической художественной парадигмы в ее эволюции от первоисточков жанра до готических модификаций, предложенных разнообразными художественными системами XIX в.

#### SUMMARY

Olga V.Matvienko's article focuses upon the problem of Gothic novel poetics and its functioning in the XIX-th century English literature. The philosophical, aesthetic, psychological components of the Gothic paradigm as well as peculiarities of its poetics are

highlighted, the genre being shown in its evolution from the origins up to modifications suggested by various artistic languages of the XIX-th century.

#### ЛИТЕРАТУРА

Summers Montague, 1938: Summers Montague. The Gothic Quest. - London, 1938.

Елистратова, 1945: Елистратова А.А. Готический роман // История английской литературы: В 3-х тт.- М.-Л., 1945. - Т.1, с. 588-613.

Ладыгин, 1982: Ладыгин М.Б. Концепция мира и человека в литературе предромантизма (к вопросу о своеобразии метода) // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. - М., 1982. - С. 34-50.

Поступила в редакцию 20.01.03.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)5\*4-15

Татьяна Потницева  
(Днепропетровск)

### **РОМАН С ПРОДОЛЖЕНИЕМ (РОМАНЫ Ш.БРОНТЕ В СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ)**

Речь идет о современных версиях двух романов Ш.Бронте. Источником одной послужил роман “Эмма”(1854) – практически не известный отечественному читателю, да и литературоведению, второй – “Джен Эйр”(1847) – роман, по которому собственно и знаем творчество знаменитой писательницы викторианской поры.

Версии эти создают известные и популярные сегодня за рубежом авторы: Констанс Сейвери (Constance Savery) и Роберт Барнард (Robert Barnard). К сожалению, имена эти малознакомы у нас. Между тем оба писателя чрезвычайно плодотворны и пользуются популярностью в англоязычных странах.

Констанс Сейвери, скончавшаяся совсем недавно, в марте 1999 г. на 101 году жизни, – автор многочисленных произведений для детей, историко-приключенческих романов об Англии периода XVIII-XIX веков. Роберт Барнард – современный английский писатель, профессор, занимающийся историей английской литературы, автор учебника, создатель многочисленных романов в духе mystery novel.

Интерес и Сейвери, и Барнарда к эпохе и творчеству Ш.Бронте, как видно, не случаен, он подготовлен последовательным изучением и художественным освоением викторианской поры. Отметим, что Р.Барнард был президентом общества по изучению творчества Ш.Бронте и совсем недавно издал очередную книгу – биографию Эмили Бронте (2000).

Разные по стилистике и жанрам варианты интерпретаций творчества Ш.Бронте у К.Сейвери и Р. Барнарда (в одном случае буквальная стилизация, в другом – пародия) действительно оказываются знаком некоего общего “ностальгического интереса к художественным, нравственным, да и бытовым чертам ушедшего века” [Васильева, 2001: 11], характерного для многих известных авторов в XX веке, но интереса, добавим, обусловленного разными причинами и задачами. Какими – попробуем разобраться.

Роман «Эмма» был задуман Ш.Бронте в конце ее творческого пути, но не воплощен в жизнь. Всего лишь две главы из 17 имеющихся сегодня были написаны ею собственноручно. Констанс Сейвери, написавшая большую часть романа, имеет полное право ставить свое имя на титульном листе. Тем не менее, современная писательница долго скрывала свое авторство под именем «Another Lady», следовавшим за именем Ш.Бронте. Тайна авторства была раскрыта совсем недавно.

О начале работы Шарлотты Бронте над новым романом в 1854 году было известно современникам. Фрагмент из начальных двух глав был замечен У.Теккереем и опубликован в журнале «Корнхилл» [Теккерей, 1989: 271].

Что же было в этом фрагменте, что привлекло его и могло бы, по мнению автора «Ярмарки тщеславия», привлечь читателя? Что заворожило в нем и нашу современницу, пробудило ее воображение, в результате чего появился полновесный том под стать викторианскому фолианту?

Две начальные главы романа «Эмма» – всего лишь контур некоего сюжетного рисунка, обозначающего будущий конфликт и психологические типы участников событий. Место событий знакомо по романам Ш.Бронте – это пансион для девочек, куда неожиданно поступает новая воспитанница Матильда Фицгиббон. Спустя некоторое время хозяйка пансиона, мисс Уилкоккс, обнаруживает, что имя и аристократическое происхождение девочки ненастоящие, во всем этом скрывается какая-то тайна. В раскрытие этого “skeleton in the cupboard” втянуты вдова Чалфонт (от ее лица ведется повествование) и некий добродетельный мистер Эллин.

Что будет в итоге, каковым был сюжет в воображении писательницы, а главное, кто такая Эмма, о которой в этой части ни слова – все это и взялась разгадать Констанс Сейвери на протяжении придуманных ею 15 глав, с трепетностью воссоздавая стиль, дух, атмосферу «первоисточника». В какой-то мере профессионалу пера, ощущавшему духовное родство с автором «Джен Эйр»\*, это могло быть и не столь сложно. Тем более что стиль, манера Ш.Бронте были узнаваемы, приметы их были очевидными уже для ее современников. У.Теккерей вспоминает, как муж Ш.Бронте, которому были прочитаны начальные главы «Эммы», заметил: «Критики скажут, что ты повторяешься» [Теккерей, 1989: 271].

И все же – построение сюжетных ходов, включение новых участников событий, психологическая мотивировка событий и поступков людей при наличии всего лишь вступительного фрагмента – задача чрезвычайно сложная и для профессионала. Но К.Сейвери, думается, с ней успешно справилась. Практически неощутима «состыковка» двух веков, двух культур в переходе от второй к третьей главе. Но кто сегодня будет

\* Есть много схожего в биографии К.Сейвери и Ш.Бронте. Писательница XX века тоже происходит из многодетной семьи священника. Она – старшая из пяти сестер. Все девочки семьи Сейвери, как и Бронте, были наделены писательским даром.

удивлен мастерством стилизации после знакомства с продолжением истории Скарлетт О'Хара, Наташи Ростовской, стилистическими изысками Б.Акунина, Вл. Сорокина? Читатель втянут в буйство фантазии, восхищен изобретательностью художественного воображения К.Сейвери. Сама писательница признавалась, что она живет только жизнью литературных вымыслов из-за безуспешных поисков идеала в жизни («Все мы ищем в жизни идеальное», - скажет повествовательница «Эммы») [Бронте, 2001: 15]: «Моя внешняя бессобытийная жизнь наполнена приключениями, описанными в моих книгах» [Васильева, 2001: 11].

В основе истории, рассказанной уже К.Сейвери, - знакомый по викторианским романам и по романам самой Ш.Бронте мотив «семейной тайны», борьбы добра и зла, история ощутившей собственное достоинство женщины. Современный автор мастерски распутывает причудливые линии судеб всех обозначенных Ш.Бронте персонажей и, главное, придумывает свою версию истории той, кого зовут Эмма.

Эмма – по версии К.Сейвери – роковое, демоническое начало, воплощенное в образе падчерицы миссис Чалфонт. Именно она, Эмма, разрушает благополучие своей мачехи, терзая ее своей ревностью к отцу. В итоге - совершено преступление: в ночь рождения долгожданной дочери молодой еще миссис Чалфонт младенца объявляют мертворожденным. Эмма выкрадывает ребенка и тайно отдает его своей бездетной подруге, которая и воспитала девочку, появившуюся под именем Матильды Фицгиббон в пансионе мисс Уилкоккс. К счастью, время и упорство мистера Эллина помогают разобраться в том, кто есть кто. Виновные обнаружены, Матильда находит свою мать, а Эмма, мучаясь угрызением совести, раскаивается и жаждет искупить свою вину. В результате – всеобщее примирение, счастливое замужество Матильды, рождение ее дочери, которую в знак объединяющей всех любви и всепрощения называют Эмма.

Уже в этом кратком пересказе истории заметна схожесть и существенная несхожесть К.Сейвери с Ш.Бронте. Схожесть – в узнаваемости викторианского сюжета, «рождественской философии», типажей, преимущественно женских. Несхожесть – в подозрительно концентрированной смеси всего того, что нарабатывала викторианская романистика и, главное, в преобладании авантюризма над психологизмом. Последнее сближает романную стилизацию К.Сейвери с всенародно любимыми «мексиканскими» сериалами, увлекавшими родного телезрителя прежде всего остротой событий, не обременявших его необходимостью напрягаться интеллектуально. Пребывание в иллюзорном мире экзотических страстей радовало ясным пониманием того, кто воплощает добро, а кто зло, кого следует наказывать, а кого вознаградить. Своего рода духовный наркотик, но востребованный временем, где такая ясность в понимании добра и зла отсутствует. Не эта ли причина удивительной актуальности сегодня у среднего читателя викторианского или «а ля викторианского» романа, восславившего



«униженного и оскорбленного» в категориях добра и зла, еще понятных и не перепутанных философскими учениями конца XIX – начала XX века? Это тот вариант нравственной опоры, которую ищут сегодня многие: от высоколобых интеллектуалов-постмодернистов до писателей, идущих навстречу массовому потребителю. Думается, К.Сейвери относится ко вторым. Книга ее, тем не менее, – отражение осознаваемого культурологического сдвига, отмеченного, вероятно, у нас бумом вокруг «Рабыни Изауры» и выявлением особой функции литературы, которая призвана воодушевлять читателя, не предаваясь ни чрезмерному дидактизму, ни чрезмерной развлекательности («uplift the reader with a sense of hope, escaping the snare of the moralizing or overly sweet talk» [Savery, htm]).

Версия Роберта Барнарда – отражение того же культурологического сдвига, но в другой форме и с иными намерениями.

«Читатель, я его задушила» («Readers, I strangled him”) – так называет известный современный писатель свою пародию — вариант продолжения «Джен Эйр», обыгрывая последние слова героини «первоисточника»: «Читатель, я вышла за него замуж».

В традициях Теккерея, пожелавшего в свое время предугадать дальнейшую судьбу героев «Айвенго» В.Скотта и таким образом дать свою ироничную оценку манеры, стиля «шотландского чародея», но в большей мере посмеяться над вкусами его почитателей, Роберт Барнард направляет свое остроумие и острословие на разоблачение, прежде всего, духовных запросов своих современников. Он как бы стремится удовлетворить неизбывную потребность массового читателя в «подробностях», его желание узнать, «кто любил, а кто убил». И если К.Сейвери озабочена тем, чтобы сохранить иллюзию викторианской сказки, спроецированной на современника, то Р.Барнард нацелен на ее разрушение. Для этого он ищет совсем другого, чем К.Сейвери, адресата. Он адресует свою пародию тому, кто еще в состоянии увидеть весь драматизм несоответствия иллюзии реальности. И то, что это так, убеждает одна из рецензий читателей на книгу Р.Барнарда «Пропавшая Бронте» («The Missing Brontë», 1997), опубликованная в лондонском «Книжном Обзрении». В романе этом разыграна детективная история о пропаже неизвестной рукописи произведения одной из сестер Бронте. Рукопись досталась в наследство некоей старой даме, но была похищена. Читатель, написавший рецензию на книгу, сокрушается по поводу того, что книга мол увлекательна, но вот есть у нее один недостаток (drawback): автор чересчур полагается на дополнительные знания читателя о жизни и творчестве Бронте («... personally I've never heard of them, so it's pity he (Barnard – Т.П.) didn't describe more about them in the first chapter of his book» [Bookreviews, htm]).

Р.Барнард на самом деле рассчитывает на образованного читателя, способного с ним вместе сопереживать кризис культуры, кризис вкусов и духовных запросов. Весь иронико-пародийный эффект создается игрой,

многоаспектным диалогом с романом Ш.Бронте, обозначенным, как видим, уже самим названием пародии. Игра – в уподоблении собственного восприятия восприятию массового читателя, заглядывающего за рамки идиллической картины семейного счастья Джен Эйр и Рочестера. Как и Теккерей, Барнард играет в снижение высокой тональности исходного повествования, придает новое движение механизму сюжетного конструирования. Фантазируя в маске усредненного потребителя чтива, пародист иронизирует по поводу убогости и примитивности восприятия своего оппонента, для которого важнее всего последовательность событий, подробности семейно-бытовых отношений между людьми.

Итак, Рочестер, в версии Р.Барнарда, спустя некоторое время прозревает (разумеется, благодаря заботливому уходу любящей жены) и обнаруживает, что есть вокруг девушки и покрасивее, чем его верная Джен. Последствие такого открытия – расширение любовного опыта, все возрастающее желание обрести былую свободу. Джен снова слышит уже знакомые напоминания о происхождении и о подобающем ей месте гувернантки [Jackson, htm] — единственное, что может ожидать от судьбы эмансипированная женщина её социального статуса. Развитию событий способствует роковой (как и в "Джен Эйр") приезд Джона Мэзона, брата сумасшедшей жены Берты, сгоревшей, как помним, в романе Шарлотты Бронте в замке Рочестера. Из разговора мужа и Мэзона Джен узнает ошеломляющую новость: оказывается, Рочестер был уже двоеженцем, когда женился на Берте, которую он, кстати, любил. Первый тайный брак был заключен им с матерью маленькой Адели. Может ли остаться спокойным тот читатель, который в свое время умиротворенно закрывал последнюю страницу знаменитого викторианского романа? Что уже говорить о Джен Эйр Барнарда, узнавшей о новой тайне подлого Рочестера? Естественно, её гордая, свободолюбивая натура жаждет возмездия. И немедленного.

Нежными ручками Джен Эйр XX века намертво стягивает шнурком от халата шею мистера Мэзона, перепутав его в темной гостиной с ненастоящим теперь уже мужем. Преступление обнаружено Рочестером, в судьбе которого возникает ситуация «déjà vu»: он вновь один на один с обезумевшей женой, совершающей преступление. Логика дальнейшего поведения такая же, как когда-то (своего рода «getake» романа, психологии героев и психологии ожидания современного читателя): уже готова тайная комната, куда поместят Джен, уже прибыла бессмертная мисс Грейс, которая будет охранять её так же усердно, как и Берту. Но это еще не конец. Последнее слово остается за лукавым Р.Барнардом, сумевшим обыграть и героев Ш.Бронте, и потребителя «тривиального чтива».

Попав в западню, Джен пребывает отнюдь не в отчаянии. Ведь она одна из тех женщин, которая хорошо изучила повадки и намерения мужчин и потому убеждена, что в отличие от женщин, мужчины не развиты в достаточной мере интеллектуально и не учатся на своих

ошибках. По всей видимости, уж она-то знает, как выпутаться из ситуации, имевшей прецедент в прошлом...

Каков итог предложенного сопоставления двух разных версий классического викторианского романа? Один из них – в осознании сегодня роли литературы как важного инструмента массовой коммуникации, где читательская масса активно отстаивает свое право быть не только объектом, но и субъектом этого процесса. Все это подтверждает суждения Т.Д.Венедиктовой о своеобразии и роли классической литературы XIX века, где возникает впервые это осознание коммуникативной функции литературы, благодаря тому, что появлялся «новый читатель» и четкая дифференциация беллетристики «высоколобой» и «низколобой», «серьезной» и «популярной» [Венедиктова, 2000: 119-120]. Спецификой реалистического дискурса классической литературы XIX века, по мнению российской исследовательницы, было её некое срединное положение между популярной беллетристикой и высоким модернизмом, не сводимое ни к одному из них [Венедиктова, 2001: 216], что и позволило, как думается, нашим версификаторам играть с разными стилевыми и жанровыми регистрами викторианского романа.

Не менее важно и то, что классическая литература сохраняет свою актуальность и в наши дни как та духовная, гуманитарная сфера, к которой обращаются то ли в поисках утраченных нравственных ценностей, то ли в творческих играх, отражающих потребности и настроения социокультурной среды. И это не может не радовать. Пусть будут многотомные современные летописи жизни Наташи Ростовской, Скарлетт О'Хара, Джен Эйр! Пусть только не умирает классическая книга даже как источник удивительных творческих экспериментов, каковыми и явились импровизации на викторианскую тему Констанс Сейвери и Роберта Барнарда!

#### РЕЗЮМЕ

Статья Т.Н.Потницевой посвящена современным версиям двух романов Ш.Бронте. Подчеркивается схожесть и несхожесть стилизации К.Сейвери «Эмма» и пародии Р.Барнарда «Читатель, я его задушила» с произведениями английской писательницы XIX в.

#### РЕЗЮМЕ

Стаття Т.Н. Потніцевої присвячена сучасним версіям двох романів Ш. Бронте. Підкреслюється схожість і несхожість стилізації К. Сейвері „Ема” і пародії Р. Барнарда „Читачу, я його задушила” з творами англійської письменниці XIX ст.

#### SUMMARY

T.N.Potnitseva's article treats modern versions of two novels by Ch.Bronte. Similarity and contrasts of "Emma" — C.Savery's stylization and R.Barnard's parody "Readers, I strangled him" in comparison with the works of the English writer of the XIXth century are analyzed.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бронте, 2001: Шарлотта Бронте and Another Lady. Эмма. - М., Фолио.2001.
- Васильева, 2001: Васильева И. «И обернулась смерть бессмертием своим» // Шарлотта Бронте and Another Lady. Эмма. - М., Фолио.2001.
- Венедиктова, 2000: Венедиктова Т.Д. Литература на пороге «века толпы»: «новый человек» как читатель и писатель // На границах. Западная литература от средневековья до современности. - М., 2000.
- Венедиктова, 2001: Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. - М., 2001.
- Теккерей, 1989: Теккерей У.М.. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. - М., 1989.
- Bookreviews, htm: Bookreviews, 7-th of March, 1997. //http://hem.passagen.se/gumby/gota10/reviews/The Missing Bronte.htm/.
- Jackson, htm: Jackson Mark. The position of Middle-Class Women as Context for Bronte's Jane Eyre. //http://65.107.211.206/victorian/bronte/ebronte/3ebwomen.htm/
- Savery, htm: Constance Savery //http://www.bothlehembooks.Com/authors.Illustration/savery.htm/.

Поступила в редакцию 20.12.02.

ББК Ш43 (4ВЕЛ)(=432.11)5\*3  
УДК 821.111(091):82-311.1

Елена Захарова  
(Донецк)

### **ДОМ КАК ЦЕНТР АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В РОМАНАХ «ДОМБИ И СЫН» ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА И «СОБСТВЕННИК» ДЖОНА ГОЛСУОРСИ.**

Дом – один из базовых архетипов художественной картины мира в разнонациональных культурах. Г.Гачев, занимающийся изучением национальных образов мира, считает, что дом – это проект мироздания, национальный космос в миниатюре: «Устройство жилища, с одной стороны, есть отпечаток, отражение Космоса: дом строится как схема того, что человек видит вокруг, так что по дому можно изучать воззрение народа на мир – как он его понимает. А с другой стороны, дом не готовым берется, а строится и есть выражение нутра человека, невидимого устройства его души, проекция сокровенного микрокосмоса» [Гачев, 1995:11]. Следовательно, понятие «дом» не может быть отнесено к области периферии при исследовании того или иного национального характера в силу своей исключительной важности для любой национальной целостности, в том числе английской: недаром М.В. Цветкова в статье «Концепт «Englishness»: основные константы» относит «home» – дом/очаг к основополагающим константам «английскости» и ставит ее во главе наиболее важных констант английской картины мира [Цветкова, 2000: 89].

К середине XIX века понятие дома как неотъемлемой составляющей английского национального характера приобретает новое содержание. В эпоху экономического процветания Великобритании, пик которого приходится именно на середину XIX века, ощущается стремление снова обрести потерянный дом: характерная черта английского романа XVIII века проявляется в художественной композиции возвращения героя домой (Гулливер, Робинзон, Том Джонс) или

обретения бездомным дома (Моль Фландерс), а в XIX веке эту модель будет нередко использовать в своих романах Чарльз Диккенс [Мироненко, 2001: 56]. Во время своего правления королева Виктория возвела на пьедестал шкалы ценностей идеалы семьи, дома, трудолюбия, моральной чистоты, послушания церкви. Таким образом, Англия представляется и поныне очень «домашней» и «семейной» страной, так как, в первую очередь, она представлена королевской четой. Следует, однако, помнить о том, что те черты, которые в какой-то период считались характерными для того или иного народа, со временем могут значительно измениться, потерять свою значимость или наоборот – прочно укорениться в сознании представителей определенной национальной целостности. Данная работа имеет своей целью проследить эволюцию трактовки центральной константы «английскости» – понятия «дом» – в английской литературе рубежа веков по сравнению с эпохой Викторианства на материале романов «Домби и сын» Чарльза Диккенса и «Собственник» Джона Голсуорси.

Литература последней трети XIX века (так называемое позднее Викторианство (1870-1901)) и начала XX века, то есть литература рубежа веков, вырастающая из предшествующей эпохи, формируется в новых условиях, в переходное время и заметно выделяется как самостоятельный этап. Кризис викторианского сознания становится все более ощутимым, основополагающие викторианские добродетели и отжившие свой век условности все чаще становятся объектом критики английских авторов. Если для викторианских писателей, даже самых радикальных, существовали некоторые табу, то для литературы рубежа веков не осталось запретных тем. Для нее характерна ломка старых ценностей и отчаянные поиски новых, разрыв с традициями, которые, в первую очередь, касаются «трех китов» Викторианства – семьи, веры и морали. Посвягая на эти «свята святых» викторианской Англии авторы стремятся обратить внимание современников на тупиковое состояние всех трех сфер, расшевелить обывательские умы, акцентировать необходимость перемен во всех областях общественной жизни (так как в сфере экономической они уже имели место). Иначе говоря, на рубеже веков «английскость» как и прежде является центром критического осмысления английских авторов, теперь уже в контексте антивикторианского бунта: появляются новые герои, по-новому воплощаются их «английскость», отображается новый быт, новые умонастроения, поднимаются новые проблемы, в то время как старые приобретают еще большую остроту. Лейтмотивом многих произведений становится неприкаянность героя, его одиночество, связанное с отсутствием людей, близких ему по духу, и социальная маргинальность, препятствующая самореализации личности. Кризис семьи как социального института обуславливает все увеличивающуюся пропасть между понятиями «house» – место проживания и «home», которое подразумевает не только дом, но и атмосферу, создаваемую живущими в нем людьми. «Дом» в романе «Собственник» Джона Голсуорси является символом уходящего в прошлое величия клана Форсайтов. Наглядно это иллюстрирует опустевший огромный дом старого Джолиона и его решение продать его и поселится у сына, а также крушение дома Сомса: Ирэн, словно раненная птица, возвращается к несуществующему домашнему очагу. Но это лишь временное затишье перед

новым бунтом Красоты против Собственности. Как видим, у Голсуорси явно ощущаются приметы нового времени: викторианские дом и семья подвергаются критическому осмыслению, а также дается альтернатива существующему порядку вещей, то есть утверждается необходимость свободного выбора – по крайней мере, в сфере частной жизни, чего нет у викторианца Чарльза Диккенса. В его романе «Домби и сын» дом и его хозяин-англичанин – мистер Домби – имеют много общего – недаром автор характеризует их одними и теми же эпитетами: «величественный» и «мрачный»: «Mr. Dombey's house was a large one, on the shady side of a tall, dark, dreadfully genteel street in the region between Portland Place and Bryanstone Square. It was a corner house, with great wide areas containing cellars frowned upon by barred windows, and leered at by crooked-eyed doors leading to dustbins. It was a house of dismal state, with a circular back to it, containing a whole suit of drawing rooms looking upon a graveled yard, where two gaunt trees, with blackened trunks and branches, rattled rather than rustled, their leaves were so smoke-dried» (Dickens, *Dealing with...*: 50) («У мистера Домби был большой дом на теневой стороне темной, но элегантной улицы с высокими домами, между Портленд-Плейс и Брайанстон-сквер. Это был угловой дом с просторными «дворниками», куда выходили погреба, которые хмуро взирали на свет своими зарешеченными окнами и презрительно шурились косоглазыми дверьми, ведущими к мусорным ящикам. Это был величественный и мрачный дом с полукруглым задним фасадом, с анфиладой зал, выходявших окнами на усыпанный гравием двор, где два чахлая дерева с почерневшими стволами скорее стучали, чем шелестели, - так были прокопчены их листья» (Диккенс, *Домби...*: 44)). Домби, как и его отец был почти двадцать лет единственным представителем фирмы «Домби и сын» и «имел слишком суровый и напыщенный вид» (как и его жилище), чтобы располагать к себе: «Mr. Dombey... was one of those close-shaved, close-cut, moneyed gentlemen who are glossy and crisp like new banknotes, and who seem to be artificially braced and tightened as by the stimulating action of golden shower-baths» (Dickens, *Dealing with...*: 45) («Домби ... был одним из тех чисто выбритых, холеных, богатых джентльменов, которые блестят и хрустят, как новенькие кредитные билеты, и кажется, будто их искусственно взбадривает действие золотого душа» (Диккенс, *Домби...*: 39-40)).

Диккенс персонифицирует дом мистера Домби: это строение одушевлено, оно словно наблюдает за жизнью тех, кто в нем живет, но холодом и мрачностью своих комнат оно словно лишает их души и сердца жизни и наполняет их одиночеством и пустотой. Дом, словно живое существо, презрительно взирает на все вокруг, словно осознавая величие своих построек.

Образ мистера Домби вызывает ассоциации, связанные с холодом [Уилсон, 1975: 215]. Его дом холоден и пуст, особенно после смерти жены, а потом Поля, которые при жизни наполняли его слабым, но человеческим теплом: «It was as blank a house inside and outside... Bell-handles, window-blinds, and looking-glasses, being papered up in journals... obtruded fragmentary accounts of deaths and dreadful murders... Odours, as from vaults and damp places, came out of the chimneys. The dead and buried lady was awful in a picture-frame of ghastly bandages» (Dickens,

Dealing with...: 51) («И внутри этот дом был так же мрачен, как и снаружи... Ручки колокольчиков, жалюзи и зеркала, завешенные газетами и журналами ... навязывали отрывочные сообщения о смертях и страшных убийствах... Из каминов неслись запахи, как из склепа или из сырого подвала. Портрет умершей и похороненной леди, в рамке, повитой трауром, наводил страх...» (Диккенс, Домби...: 45)). Как видим, в описании этого дома находит свое отражение тема закрытого жизненного пространства («в целом, английский дом представляет собой микромодель острова» [Цветкова, 2000: 90] – влияние геополитического фактора), воплощением которой в свое время стали английские частные школы и клубы. Дом для англичанина – место, где он может снять свою социальную маску, ненадолго побыть самим собой, но с Домби этого не происходит – он всегда одинаково холоден и дома, и за его пределами.

Домби, по словам Диккенса, «might have been hung up for sale at a Russian fair as a specimen of a frozen gentleman» (Dickens, Dealing with...: 93) («можно было бы вывесить для продажи на русской ярмарке, как образчик замороженного джентльмена» (Диккенс, Домби...: 85)). Домби всегда «холодно» смотрит на дочурку, да и не только на нее – всем становится не по себе от его ледяного высокомерия. Гости на его свадьбе «хладнокровны и невозмутимы и не оскорбляют чрезмерным оживлением черные гербы на портретах, взирающих со стен»; у Домби «холодная и сдержанная натура», которая «словно ледяной поток» или замерзшая «твердая глыба»; комнаты дома «мрачные, холодные»; «температура понизилась», когда Домби холодно взирал на дочь; «леденящая пауза» во время крестин Поля и после – «холодная закуска ... в холодном великолепии хрустала и серебра, похожая скорее на покойника, ... чем на гостеприимное угощение» и т.п. И, тем не менее, Диккенс делает возможным развитие этого на первый взгляд статичного образа: в конце книги Домби, после крушения фирмы, утраты сына и бегства жены, не ожесточается еще больше, но прозревает и становится любящим отцом и дедом, обретает настоящий дом в любящей и заботливой дочери Флоренс и ведет тихую и скромную жизнь. Такой поворот событий – следствие диккенсовской «рождественской философии»: веры в торжество человечности в человеке и победу добра над злом.

Несмотря на то, что события, описываемые в «Домби и сыне» и «Собственнике» происходят с разницей в десять – пятнадцать лет (в своем романе Голсуорси точно обозначил время действия – 1886 год – «пору цветения» Форсайтов и викторианской Англии; по дате выхода романа Диккенса – 1848 год – можно предположить, что события имели место в середине века), трактовка понятия «дом» претерпела существенные изменения, что неудивительно: Голсуорси – писатель рубежа веков, и на минувший век смотрит без иллюзий, критически оценивая викторианские идеалы. «Собственники»-буржуа Джона Голсуорси не обладают гордыней в той мере, как мистер Домби, они больше похожи на живых людей со своими слабостями: как и Домби, старый Джолион подтянут и величав на публике, но дома он – всего-навсего одинокий старик, с грустью осознающий, что его время прошло. Ему неуютно в огромном доме, пустом и холодном без Джун; бездушная роскошь его кабинета в безупречном классицистическом духе лишь острее напоминает старому джентльмену о потере

внучки. Молодой Джолион, посетивший дом старого отца после четырнадцатилетней разлуки, не представляет отца живущим в маленьком доме, хотя понимает, что дом «стал обузой». Решение старого Джолиона продать дом отражает понимание разницы между «home» и «house»: дом, не согретый теплом любящих сердец, – лишь нагромождение камней, пусть в самом престижном районе Лондона.

Примечательно, что, описывая жизнь и характер своих героев, Голсуорси при этом обязательно уделяет особое внимание дому как оплоту «английскости». Дом дает наиболее полное представление о характере и материальном положении его владельца, и то, что дома Форсайтов расположены в наиболее уважаемой части Лондона говорит само за себя. Дом является визитной карточкой Форсайтов и одним из наиболее ценных для них видов собственности: «All Forsytes, as is generally admitted, have shells... in other words, they are never seen, or if seen would not be recognised, without habitats, composed of circumstance, property, acquaintances, and wives, which seem to move along with them in their passage through a world composed of thousands of other Forsytes with their habitats. Without a habitat a Forsyte is inconceivable – he would be like a novel without a plot...» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 90) («Все Форсайты, как это общеизвестно, живут в раковинах ... другими словами, в натуральном виде Форсайты никогда не встречаются, а если и встречаются, то никто их не узнает без этой оболочки, сотканной из различных обстоятельств их жизни, их имущества, знакомств и жен, без всего того, что на каждом шагу сопутствует им в этом мире, кишашем тысячами других Форсайтов, запрятанных в такие же оболочки. Представить себе Форсайта без раковины невозможно, в таком случае он уподобился бы роману без интриги...» (Голсуорси, *Сага...*: 110-111)). Форсайты несвободны, они зависят от вещественного мира, которым себя окружили. Описывая жилища Форсайтов, писатель обычно останавливает внимание читателя на одной - двух наиболее характерных деталях, часто указав при этом на стоимость данной вещи, что придает, по мнению Форсайтов, вес и значительность в обществе.

Дома членов клана, имея некоторые отличия, очень похожи - они свидетельствуют о принадлежности их хозяев к высшему обществу. По замечанию Голсуорси, «...the house had acquired a close resemblance to hundreds of other houses with the same high aspirations, having become: «That very charming little house of the Soames Forsytes, quite individual, my dear – really elegant!» For Soames Forsyte – read James Peabody, Thomas Atkins, or Emmanuel Spagnoletti, the name in fact of any upper-middle class Englishman in London with any pretensions to taste; and though the decoration be different, the phrase is just» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 69) («...дом Сомса приобрел очень близкое сходство с сотнями других домов ..., и стал тем, о чем говорили: «Очаровательный домик у Сомса Форсайта, такой оригинальный, милочка, по-настоящему элегантный!» Подставьте вместо Сомса Форсайта Джемса Пибоди, Томаса Аткинса, Эммануила Спаньоветти или любого англичанина из лондонской буржуазии, выказывающего претензии на хороший вкус, и пусть убранство их домов будет несколько различным – оценка эта применима к ним всем» (Голсуорси, *Сага...*: 83)). Но Ирэн никогда не называет дом Сомса «home», для нее он всегда был, есть и будет «house»: после свидания с



любимым, на вопрос мужа, где она была, она отвечает «In heaven, out of this house!» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 189) («В раю – не у вас в доме!» (Голсуорси, *Saga...*: 227)).

Робин-Хилл не является типичным английским жилищем и уж тем более «раковиной», он не похож ни на один дом, виденный Форсайтами ранее: его создатель – итальянец – не сделал ни малейшей уступки стремлению собственников к комфорту и практичности. Не случайно, описывая отделку Робин-Хилла, автор использует выражение «the heart of the house» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 215) («сердце дома» (Голсуорси, *Saga...*: 221)), таким образом одушевляя его. Робин-Хилл – воплощение бунта против закостеневших норм и догм, оплотом которых являются Форсайты и им подобные охотники за наживой. Именно поэтому это произведение архитектурного искусства вызывает в душе Форсайтов смутную тревогу и недоверие.

Робин-Хилл вызывает у всех Форсайтов одно и то же чувство – «должно быть, всадили сюда уйму денег», и значит, его владелец очень состоятельный человек. Сам Сомс с удовлетворением констатирует, что «a house, if built in really good style, was a first-class investment» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 61) («...такой дом, если его выстроить в хорошем стиле, – верные деньги» (Голсуорси, *Saga...*: 75)) (его постройка стоила Сомсу двенадцать тысяч четыреста фунтов – точность, характерная для Голсуорси при психологической обрисовке Форсайтов). Таким образом, понятие «дом» у Голсуорси (“house”, но не “home”) тесно связано с понятием «собственность» – “property”.

Робин-Хилл – символичен. Строение обладает «some self-respect of its own» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 94) («чувством собственного достоинства» (Голсуорси, *Saga...*: 106)), неповторимой индивидуальностью. Голсуорси отказывается от детального описания интерьера, заменив его почти исключительно цветovým решением. Внутренняя атмосфера Робин-Хилла возникает из передачи цветовой гаммы дома – лиловая кожаная портьера, черный дубовый пол, стены цвета слоновой кости, темно-красные плиты. В описании дома много общего с описанием внешности Ирэн: по мнению многих исследователей, Ирэн – скорее фигура, чем полноценный образ. Сам Голсуорси в предисловии к «*Saga*» отмечает: «The figure of Irene, never, as the reader may possibly have noticed, present, except through the senses of other characters, is a concretion of disturbing Beauty impinging on a possessive world» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 6) («Образ Ирэн, который, как, вероятно, заметил читатель, дан исключительно через восприятие других персонажей, есть воплощение волнующей Красоты, врывающейся в мир собственников» (Голсуорси, *Saga*: 26)). Для автора она олицетворяет собой понятие прекрасного, и, понимая, что идеал красоты нельзя передать обычными средствами, он создает очень поэтический, но несколько расплывчатый, словно окутанный легкой дымкой образ. Магия волос, улыбки, взгляда, губ, фигуры Ирэн передается с помощью нежных, мягких полутонов и поэтических сравнений, этот портрет становится действительно манящим, как сама Красота: «A tall woman, with a beautiful figure, which some member of the family had once compared to a heathen goddess, stood looking at these two with a shadowy smile. Her hands, gloved in French grey, were crossed one over

the other, her grave, charming face held to one side, and the eyes of all men near were fastened on it. Her figure swayed, so balanced that the very air seemed to set it moving. There was warmth, but little colour, in her cheeks; her large, dark eyes were soft. But it was at her lips – asking a question, giving an answer, with that shadowy smile – that men looked; they were sensitive lips, sensuous and sweet, and through them seemed to come warmth and perfume like the warmth and perfume of a flower» (Galsworthy, *The Forsyte Saga*: 20) («Высокая, прекрасно сложенная женщина, которую кто-то из Форсайтов сравнил однажды с языческой богиней, смотрела на эту пару (Босини и Джун), еле заметно улыбаясь. Ее руки в серых лайковых перчатках лежали одна на другой, она склонила голову немного набок, и мужчины, стоявшие поблизости, не могли оторвать глаз от этого спокойного, очаровательного лица. Ее тело чуть покачивалось, и казалось, что достаточно движения воздуха, чтобы поколебать его равновесие. В ее щеках чувствовалось тепло, хотя румянца на них не было; большие темные глаза мягко светились. Но мужчины смотрели на ее губы, в которых таился вопрос и ответ, на ее губы с еле заметной улыбкой; они были нежные, чувственные и мягкие; казалось, что от них исходит тепло и благоухание, как исходит тепло и благоухание от цветка» (Голсуорси, *Saga...*: 36)). Это сравнение Ирэн с языческой богиней придает ей конкретность и одухотворенность и вместе с тем делает ее красоту недозволенной с точки зрения Форсайтов, могущей нарушить установленный ими порядок. Как и образ Ирэн, Робин Хилл окутан романтической дымкой, он словно соткан из сочетания цвета, света воздуха, аромата цветов и музыки Шопена, несмотря на его реальность и совершенство со всеми его сараями, коровниками, конюшнями и огородом. Совершенные формы и общая композиция дома прекрасно гармонирует с холмистым рельефом местности, деревьями и простирающейся впереди долиной. Построенный Босини в период расцвета его любви к Ирэн, Робин-Хилл становится в «*Saga*» символом всепоглощающей страсти. С ним связана любовь Босини и Ирэн, ее зарождение, расцвет и гибель, а также мечта Сомса о счастье с Ирэн. Ведь Сомс пытается любить, что отличает его от бездушного Домби, который не может и не хочет иметь настоящий Дом. Сомс тянется к Ирэн, всеми доступными путями добивается ее, но увы: не только ему не дано любить Ирэн - она не испытывает физического влечения к нему (в своем предисловии к роману Голсуорси отмечает, что Сомс – человек «не внушающий любви», но осознающий свою трагедию). Как и образ Ирэн, Робин-Хилл становится символом тонкой одухотворенной красоты, открывающейся только тем, кто отдает ей себя целиком, поклоняется ей. Поэтому Робин-Хилл, как и Ирэн, так и не достался Сомсу – собственнику, всегда жаждавшему владеть красотой, а не просто любоваться ею. Робин-Хилл постоянно напоминает Форсайтам о том, что успешное предпринимательство – не главное в жизни. Этот дом выступает как единство архитектурного и природного начал, воплощает взаимосвязанность Красоты и Свободы.

Таким образом, трактовка центральной константы «английскости» - понятия «дом» – несомненно эволюционировала в английской литературе рубежа веков по сравнению с эпохой Викторианства. Понятие «дом» более не является

монолитным в сознании англичан, что символизирует произошедшие серьезные перемены в сфере частной и общественной жизни Англии.

#### РЕЗЮМЕ

В статье показана эволюция трактовки центральной константы «английскости» – понятия «дом» – в английской литературе рубежа веков по сравнению с эпохой Викторианства (на материале романа Ч. Диккенса «Домби и сын» и романа Дж. Голсуорси «Собственник»).

#### РЕЗЮМЕ

В статті показано еволюцію трактування центральної константи „англійськості” – поняття „дім” – в англійській літературі рубежа століть в порівнянні з епохою Вікторіанства (на матеріалі роману Ч. Дікенса „Домбі та син” і роману Дж. Голсуорсі „Власник”).

#### SUMMARY

The article focuses upon the evolution of the basic constant of the phenomenon of “Englishness” – the concept of “home” – and the peculiarities of its interpretation in the context of the English literature of the Victorian epoch and the beginning of the XXth century (in “Dombey and Son” by Ch. Dickens and “The Man of Property” by J. Galsworthy).

#### ЛИТЕРАТУРА

Гаврилюк, 1977: Гаврилюк А. М. Стиль Форсайтовского цикла Джона Голсуорси. – Львов, 1977.

Гачев, 1995: Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – психо – логос. – М., 1995.

Дубашинский, 1979: Дубашинский И.А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. – М., 1979.

История...: История всемирной литературы / под ред. Ю. Б. Вишпера, в 9 т., Т. 6. – М., 1989; Т. 7, 1990; Т. 8, 1994.

Клименко, 1971: Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века. – Изд-во Ленинградского ун-та, 1971.

Мироненко, 2001: Мироненко Л.А. Просвещение / Романтизм: Архетипы дома и дороги // Античність – сучасність. Зб.наук.праць. Вип.1 – Донецьк, ДонНУ, 2001.

Уилсон, 1975: Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса – М., 1975.

Форстер, 1977: Форстер Э. М. Заметки об английском характере / Избранное. – Л., 1977.

Цветкова, 2000: Цветкова М.В. «Концепт «Englishness»: основные константы» /Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. Т.2 – Воронеж, 2000.

Шрайбман, 1973: Шрайбман А. М. Национальное своеобразие художественного стиля «Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси /Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Сб. науч. работ. – Л., 1973.

Landow, The reality...: Landow. G. P. The reality of Victorianism. - Brown University, Harlan Wallach copyright, 1994.

Landow, Victorian...: Landow G. P. Victorian and Victorianism. - Brown University, Harlan Wallach copyright, 1994.

#### ИСТОЧНИКИ

Диккенс, Домби...: Диккенс Ч. Домби и сын. – Киев, 1978, в 2-х т..

Голсуорси, Сага...: Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах. Собственник/Собр. соч. в 8 т. - Т.1 - М., 1979.

Galsworthy, The Forsyte Saga: Galsworthy John. The Forsyte Saga. Oxford University Press, 1995.

Dickens, Dealing with...: Dickens Charles. Dealings with the firm of Dombey and son Wholesale retail and Exportation. - Moscow, 1955, V 1-2.

Поступила в редакцию 15.01.03.

### ДЖОЙС И ТРАДИЦИИ ИРЛАНДСКОЙ ПРОЗЫ XIX ВЕКА

Такие исследователи ирландской литературы, как Шеймас Дин, Джон Бранниган, говорят о господстве устной поэтической и повествовательной традиции в Ирландии вплоть до XIX века [Dean, 1977; Brannigan, 1988: 83-84]. Письменная ирландская литературная новелла возникает лишь в начале XIX в. и связана с именами Джеральда Гриффина, Вильяма Карлтона и братьев Баним. Эта новелла, написанная по-английски, или, как уточняет Ш. Дин, на «ирландском английском», была рассчитана прежде всего на то, чтобы познакомить английскую публику с ирландскими нравами и особенностями; отсюда – интерес к местной специфике, акцент на комическом и странном и выделение в ирландской культуре прежде всего тех моментов, которые могут показаться экзотическими образованной английской аудитории. Дж. Бранниган считает, что одной из главных забот было объяснить англичанам обычаи, особенности речи и черты социальной жизни Ирландии [Brannigan, 1988].

Отличие тех рассказов, которые создавались в конце XIX в. писателями, близкими к Ирландскому Возрождению – В.Б.Йейтсом, Джорджем Муром, леди Грегори, – прежде всего в том, что они были адресованы ирландскому читателю; даже те произведения, которые основывались на ирландском фольклоре, имели целью не столько разъяснить что-то для чужой аудитории, сколько заставить “своих” полюбить родную культуру. Отсюда изменения в структуре и тональности рассказов: никаких объяснений, «экзотика» (суеверия, легенды, мифы) не преподносится как национально-психологическая данность, нередко рассказ о ней окрашивается юмором и иронией, которые отнюдь не противоречат любованию и любви: «...в Ирландии между людьми и духами существует что-то вроде застенчивой привязанности. Иногда они досаждают друг другу, но в разумных пределах, считаясь с чувствами другой стороны». Йейтс в этом рассказе 1893 г. (Йейтс, Укор шотландцам...: 212) обращается к шотландцам, сравнивая фольклорную фантастику обоих народов: уже это лишает ирландские мотивы рассказа экзотической исключительности: человеческое своеобразие – другое дело. Обращает на себя внимание также свободная форма рассказов Йейтса (сборники «Кельтские сумерки», 1893; «Сокровенная Роза», 1897; «Рассказы о Ханрахане Рыжем», 1897): черты устного сказа, сказки, народного предания, истории, записанные со слов очевидцев, хранящие народную память о действительно живущих людях, соседствуют с исторической хроникой, с эссе, и нередко – в одном и том же тексте. Так, рассказ «Прах скрыл очи Елены» (1902) назван цитатой из стихотворения Томаса Нэша (поэта XVI века), что присуще скорее литературным эссе, содержит записи народных рассказов о поэте Энтони Рафтери (1784-1834) и красавице Мэри Хайнс, т.е. о лице совершенно реальном (Мэри Хайнс –

персонаж стихов Рафтери и рассказов деревенских стариков), перевод стихов Рафтери и ссылку на леди Грегори: все эти черты сюжетной новеллы, фольклористической записи и литературного эссе органически соединены в свободном повествовании, как бы не заботящемся о жанровой чистоте, содержащем в себе несколько сюжетов, каждый из которых мог бы сам стать предметом отдельного рассказа (любовь деревенского парня, погибшего из-за Мери; любовь поэта; судьбы красавиц). Пожалуй, острота и яркость сюжетов – общая черта и «Кельтских сумерек», и «Сокровенной Розы»: здесь всегда содержится событие, способное вызвать эмоциональное потрясение читателя или воспламенить его воображение.

Вероятно, поэтому, говоря о непосредственных предшественниках Джойса в области рассказа, называют скорее Джорджа Мура, чем Йейтса: «самым значительным антецедентом в ирландской новеллистической традиции для Джойса был Джордж Мур» [Brannigan, 1988: 83] – ведь никакие черты новеллистики Йейтса – ни сюжетная яркость, ни живописная фольклорность, ни свободная, но подчёркнутая повествовательность (явное «рассказывание», лично окрашенный голос) – Джойсу не свойственны.

Джордж Огастес Мур (1852-1933) считается основоположником англо-ирландского натурализма. В 1870-е – начале 1880-х гг. он жил в Париже, учась живописи, и здесь хорошо узнал художественную среду, в особенности литературу. Он и стал проводником «французского начала», привив технику Бальзака, Золя и Гонкуров к канонам викторианского романа: это сказалось в лучшем из его романов, «Эстер Уотерс» (1894), и в его рассказах; собственно, сборник его рассказов «Невозделанное поле» («Untilled field», 1903) и считается непосредственным предшественником «Дублинцев».

В рассказах Мура усматривают влияние Тургенева, Достоевского, Флобера [The Oxford..., 1985: 665]: первых – в социально-острой тематике, контрасте и конфликте различных социальных групп и образов жизни, в критике ирландской стагнации, в чём видят параллель с критикой российского общества у упомянутых выше классиков; влияние Флобера видится в стремлении к сложной простоте и объективности стиля, образцом которых для английской литературы стала флюберовская новелла «Простое сердце».

Название сборника Мура первоначально было иным: «Портрет Ирландии». Оно говорит о замысле: представить картину современной Ирландии в традициях реалистической и натуралистической прозы, стремящейся быть «портретом» и «зеркалом», скорее, чем туманным, хотя и многозначным символом действительной жизни. Однако влияния любимой Ирландским Возрождением аллегорико-символической образности Мур всё-таки не избежал: именно таков заглавный образ книги. «Невозделанное поле» – аллегория Ирландии в названии и символ её в тех рассказах, где появляется соответствующий предметно-материальный образ. Невозделанная земля – то ли каменистая и мёртвая, то ли способная

ожить и ждущая своего пахаря. Можно высказать догадку, что художественная семантика джойсовского «паралича» отчасти перекликается с этим образом, хотя приговор Джойса гораздо более решителен.

Особенно перекликается с Джойсом рассказ Мура «Ностальгия» («Home Sickness»), в которой американский богач ирландского происхождения возвращается на родину в надежде, что родной воздух поможет ему поправить здоровье. Такой сюжет даёт Муру возможность сопоставить две страны, два образа жизни. Приговор, возникающий в результате этого сравнения, напоминает джойсовский рассказ «После гонок»; там – цивилизация, энергия, богатство, блеск, здесь, в Ирландии – застой, отсутствие каких бы то ни было возможностей, всеобщая задавленность, идеологический диктат мертвенной, погрязшей в формализме церкви: почти джойсовский «паралич». Герой Мура со вздохом облегчения возвращается в Америку.

Читая Мура, ощущаешь, что «французская» объективность остаётся для него желанной, но так и не достигнутой целью. Его осуждения и предпочтения выражаются гораздо более прямо, чем у Флобера, не говоря уже о Джойсе, который в «Дублинцах» выступает как само воплощение объективности. Сравнение показывает, во-первых, чем хороша объективность: такой многозначности и глубины смыслов, как у Джойса, без неё не достигнешь. Во-вторых, ярко выступает жанровая доминанта, новаторство Джойса: он – создатель абсолютно объективной новеллы.

Непосредственными предшественниками Джойса в области преобразования европейской новеллы все литературоведы единодушно называют Мопассана и Чехова (реже – Флобера, если считают «Простое сердце» новеллой).

Уже первые читатели «Дублинцев» остро почувствовали новизну этих рассказов (даже те, кто не принял их). Среди этих первых читателей был Станислав Джойс, голос которого для Джойса был очень важен. Станислав написал Джойсу письмо с тщательным критическим анализом рассказов и похвалой их новизне [Ellmann, 1982: 211]. Ответ Джойса знаменателен, особенно в интересующем нас аспекте.

«...Авторы, которых ты упоминаешь<sup>\*</sup>, пользуются такой высокой репутацией, что боюсь, ты ошибаешься...Твоё замечание, что в «Двойниках» («Counterparts») я обнаруживаю некую русскую способность вовлекать читателя во внутричерепное путешествие, заставило меня задуматься, что же, в конце концов, люди имеют в виду когда они говорят о «русском». Наверное, ты имел в виду известную грубую «скрупулёзность» и силу письма; но... это не кажется мне специфически русской чертой. Самое главное, что я нахожу почти у всех русских, это тонкий кастовый инстинкт. ...Тургенев несколько скучен и моментами театрален. Думаю, многие восхищаются им только потому, что он

<sup>\*</sup> Имеется в виду лестное для Джойса сопоставление с предшественниками.

«джентльмен», точно так же, как восхищаются Горьким, потому что он «не джентльмен». ...Толстой – великолепный писатель. Он никогда не скучен, не глуп, не утомителен, не педантичен, не театрален! Он на две головы выше остальных». Далее Джойс восхищается русским языком Толстого и «феодалным» аристократизмом его искусства, его политической смелостью и защищает автора «Воскресения и «Анны Карениной» от нападок английских журналистов и настаивает на том, что его нужно читать более внимательно – «романы, рассказы, пьесы и всё остальное». Джойс продолжает: «Однако я согласен с тобой относительно Мопассана. Он отличный писатель. Его рассказы иногда несколько небрежны, но вряд ли можно было этого избежать, учитывая обстоятельства его жизни» (Letters...: 106)\*\*.

«Что касается Чехова: на постоянные сравнения его рассказов со своими – «самая близкая параллель к «Дублинцам» – рассказы Чехова» [Ellmann, 1982: 166], Джойс отвечал, что ко времени создания «Дублинцев» он не читал Чехова [Gorman, 1939: 135].

Письмо это, написанное в сентябре 1905 г., высвечивает некоторые жанровые ориентиры Джойса во время создания «Дублинцев». Во-первых, он не собирался создавать «сентиментальный», «тургеневский» рассказ, занимающийся чувствами в открытой авторской трактовке; во-вторых, его рассказ не должен быть «скучным», т.е. растянутым, описательным, накапливающим подробности, – в той же мере, как и «театральным», создающим броские эффекты и игру страстей. Он ценит «скрупулёзное» письмо (это слово повторяется дважды и совпадает с его известной оценкой собственного стиля) – т.е. точность, тщательность, по сравнению с которыми даже Мопассан кажется «небрежным», но мера этой тщательности не должна переходить в «педантичность». «Театральность», дважды осуждённая в письме, в сопоставлении с прозой «Дублинцев» раскрывается и как отвергнутые им мелодраматизм, острая интрига, необычность событий, вызывающих некую драму чувств.

Сопоставление этих оценок с рассказами Джойса подчёркивает, что Джойс создал тип рассказа, как бы подрывающий самые основы жанра новеллы: лишённые не только сюжетной выразительности, но и вовсе бессобытийные (а ведь событие до сих пор и было, и признавалось теоретиками жанровым центром новеллы); лишённые не только открытых авторских разъяснений, но и тех незаметных «подпорок» (будь это неброский, но красноречивый эпитет, деталь, символ), которые всё-таки сразу подсказывают читателю оценку и понимание изображённого. Строгая точность, вплоть до «натуралистической» верности подробностей, и глубокое сокрытие в подтексте не только лиризма, но и юмора, – вот признаки этого нового жанра, воспринятого первыми критиками то ли как очерки, то ли как не доведённые до уровня новеллы зарисовки с натуры, то ли как «клеветнические» журналистские выпады.

\*\* Здесь и далее цит. по изданию Letters of James Joyce: vol.I, ed.by S.Gilbert 1957, new ed.1966; vol-s II and III, ed.by R.Ellmann, 1966.

Джойс сознавал не только новизну, но и опасность этих свойств. «Я не могу писать, не обижая людей» [92] – «оборотная сторона» его точности. Эффект точности, узнаваемости создавался бесконечной требовательностью к верности деталей. Прежде, чем отослать рассказы издателю (3 декабря 1905 г.), Джойс ещё раз пишет Станиславу с требованием удостовериться в следующем: может ли священник быть похороненным в рясе («Сёстры»? Действительно ли Уиклоу-Стрит находится в районе Королевской биржи, и могут ли муниципальные выборы происходить в октябре («День плюща в Комитете по выборам»)? К какому дивизиону относятся полицейские, которые дежурят на станции Сидни-Перейд, вызовут ли туда городскую скорую помощь, если произойдёт несчастный случай, и точно ли жертву отвезут в больницу Св. Винсента («Несчастный случай»? И обеспечивается ли снабжением помина, государством или поставками по частным контрактам («После гонок»)? [109] Не каждый читатель замечает следы этих деталей в тексте рассказов. Но для Джойса без них в его книге не было бы Дублина и дублинцев. «Я написал эту книгу в убеждении, что только очень дерзкий человек решился бы изменить, не говоря уже о том, чтобы исказить, то, что он видел и слышал» [132].

Этот культ личности касался не только деталей среды, но и характеров и судеб. Жизнь засвидетельствовала, что он добился в этом успеха. Станислав Джойс, интернированный во время первой мировой войны в Австрии, встретил там соотечественника, которому показал «Дублинцев»; тот взволнованно сообщил, что знал женщину, изображённую в «Несчастном случае», её мужа, и помнит тот вечер, когда она попала под поезд, и то, что при ней нашли бутылку; он назвал и адреса, и должность мужа, и станцию. «Когда это было? » – спросил Станислав. – «Осенью 1909г. » – «А рассказ был написан в 1905 г., в Австрии». Джойс воспринял это как подтверждение пророческой силы своего творчества [Ellmann, 1982: 210]; но эти пророчества возникают из знания, повышенной восприимчивости и силы понимания человека и жизни.

«Несчастный случай» напоминает нам, по меньшей мере, о двух чеховских рассказах о трагедии в любви, кончившейся самоубийством героини: это «Рассказ неизвестного человека» (1893) и «Следователь» (1887). Но сходство судеб подчёркивает разницу: в первом из них чувства всех героев прояснены автором для читателя, не остаётся загадкой и внутренний облик героев, даже несмотря на то, что «неизвестный человек» должен быть загадочен по самой своей роли (террорист-народоволец, проникший к крупному чиновнику под видом лакея). Точно так же к финалу проясняется намерение героини и владевшая ею страсть (ревность и месть); трагическая психологическая загадка, которая теперь до конца жизни будет терзать героя – «неужели умереть легче, чем простить!» – прямо сформулирована в концовке рассказа. У Джойса характеры до конца остаются непрозрачными, и в этом отношении мы можем говорить,



вероятно, не только о реализме, но и гиперреализме художника-наблюдателя: не только наблюдения над другим, но и самонаблюдение не может дать ни абсолютного ответа, ни даже точной формулировки самой «тайны» человека (поскольку такая формулировка уже несёт в себе зачатки ответа). Даже мистер Даффи, казалось бы, полностью прояснённый для читателя всем строем рассказа как чёрствый педант и эгоист – деталями, сюжетом, со- и противопоставлениями, – к концу рассказа переживает кризис, суд над собою и осознание собственной бесплодной сухости; но и это не последнее слово, – неясным остаётся, насколько длительным может быть это раскаяние и насколько глубоко (или поверхностно) новое самосознание.

В чеховских рассказах есть острота экзистенциального события – не условно-книжного, не заимствованного из традиционной сюжеттики новеллы, а напоминающего «случай из практики» – из докторской практики; но всё-таки события, потрясения, изменившего всю жизнь человека. Это не только в двух вышеупомянутых рассказах, но и в цикле «О любви», и в «Именинах», и в «Дуэли»; есть, так сказать, портретно-панорамный подход к человеку и сюжету, дающий возможность читателю понять личность героя и всю его дальнейшую жизнь: миниатюрный роман в рассказе – «Анна на шее», «Бабы царство», «Три года».

Рассказы Джойса почти всегда – о «не-событии». Не состоялся побег на «Дикий Запад», даже игровой или однодневный, у детей из «Встречи» (а у чеховских «Мальчиков» состоялся, пусть и ненадолго); не смог ничего подарить любимой мальчик из «Аравии»; никуда не уехала Эвелина; ничего не случилось ни «после гонок», ни «в день плюща»; не состоялся ни концерт, ни успех, ни «карьера пианистки» в рассказе «Мать»; о несостоявшемся, о «не-событии», не-преображении собственной жизни – «Облачко».

Вероятно, в этом – самая яркая черта жанрового преобразования рассказа: созданный для того, чтобы быть рассказом о чём-то, он превращается в «рассказ ни о чём». И в отличие от Мопассана, это не анекдот, не броско-смешная история о низменных нравах низменных буржуа («Орден»), не житейская трагедия, внешне обыкновенная и всё же необычная («Ожерелье»), не фантазия («Орля»), не человеческая драма, которая так потрясла Толстого («В порту»): все эти вещи – в той традиции, где внятен «острый галльский смысл», никакая будничность не сделает их «рассказами ни о чём».

А джойсовская «Мать»? А «Эвелина»? А «После гонок» или «День плюща»? Пожалуй, по законченной выраженности этого «ни о чём» с джойсовскими может сравниться лишь «Почта» Чехова (1887) – рассказ, в котором – «сонная» дорога, студент, ящик и почталён, трясущийся в непогоду на почтовой тройке, злые и хмурые люди – и всё: это рассказ об отсутствии, отсутствии приключения, отсутствии «тепла и покоя».

И рассказы Джойса – рассказы об отсутствии. Это – и тема, и лейтмотив, и доминанта «скрупулёзно бедного» стиля. Вместе с «отказом

от уверенности» в прорисовке людей и судеб этот мотив «отсутствия» и в семантике, и в поэтике меняет весь жанровый облик джойсовского рассказа.

В критической джойсиане можно встретить утверждение, что Джойс лишь однажды обратился к «малой форме», рассказу, и больше никогда к этому не вернулся [Brannigan, 1988: 7]. Но верно ли это? Во-первых, «Дублинцам» предшествовали ещё более малые формы – эпифании. Во-вторых, и то и другое тяготело к единству и создавало эффект единства. Можно было бы возразить также, что Джойс к любому жанру обращался лишь однажды и любой жанр преображал в нечто единичное: и «Портрет художника в юности», и «Улисс», и «Финнеган» – всё разные виды «большой формы» и «нетипичные» романы (а «Финнеган» – и совсем не роман). И наконец, что-то из жанрового, а не только стилистического, опыта «Дублинцев» Джойс всё-таки вынес в своё творческое будущее: это опыт большого художественного целого, рождающегося из разных и разнородных, и художественной самостоятельности эпизода, входящего в целое.

#### РЕЗЮМЕ

В статье анализируется самобытность жанра новеллы в творчестве Д. Джойса в сопоставлении с новеллистической прозой Чехова и Мопассана.

#### РЕЗЮМЕ

В статті аналізується самобутність жанру новели в творчості Д. Джойса в зіставленні з новелістичною прозою Чехова і Мопасана.

#### SUMMARY

The originality of the short story genre in Joyce's works in comparison with Chekhov and Maupassant is considered in the present article.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Brannigan, 1988: Brannigan J. Dubliners: notes. – L., 1988.  
Deane, 1997: Deane S. Joyce the Irishman // The Cambridge Companion to James Joyce. – Cambridge University Press, 1997.  
Ellmann, 1982: Ellmann R. James Joyce. – N.Y.: Oxford University Press, 1982.  
Gorman, 1939: Gorman H. James Joyce. – N.Y., 1939.  
The Oxford..., 1985: The Oxford Companion to English Literature / Ed.by M.Drabble // Oxford University Press, 1985.

#### ИСТОЧНИКИ

- Йейтс, Укор шотландцам...: Йейтс У.Б. Укор шотландцам, омрачившим нрав своих духов и гоблинов // Йейтс У.Б. Роза и башня. – СПб, 1999.  
Letters...: Letters of James Joyce: vol.I, ed.by S.Gilbert 1957, new ed.1966; vol-s II and III, ed.by R.Ellmann 1966 (N.Y.: The Viking Press; L.: Faber & Faber).

Поступила в редакцию 18.12.02.

**ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЛЮБВИ В XIX И XXI ВЕКЕ (НА ПРИМЕРЕ  
РАССКАЗА ДЖ. БАРНСА «ВСПЫШКА»).**

Рассказ Дж. Барнса «Вспышка» (The Revival», 1996) представляет собой авторское представление о последней любви И. Тургенева. Обращение к творчеству писателя другой национальности уже встречалось в практике Барнса, например, в его известном романе «Попугай Флобера» («Flaubert`s Parrot», 1985).

Нам кажется, что существует закономерность в том, что английский писатель из всего многообразия значимых имен в русской литературе обращается именно к Тургеневу. Для Дж. Барнса И. Тургенев – единственный, кто не просто писал о любви, но кто смог показать внутренние механизмы возникновения и развития страсти, причем делал это с особой виртуозностью художника.

В основе рассказа «Вспышка» история любви И. Тургенева к актрисе М.Г. Савиной.

В 1872 г. первая постановка пьесы русского писателя «Месяц в деревне» закончилась провалом. Вторично «Месяц в деревне» был поставлен в Петербурге в 1879 г. в бенефис М.Г. Савиной, которая исполнила в пьесе роль Верочки. На одном из представлений присутствовал И. Тургенев и был поражен ее игрой: «Верочка... Неужели эту Верочку я написал?! Я даже не обращал на нее внимания, когда писал... Вы живая Верочка» (Барнс, Вспышка: 218).<sup>\*</sup> Именно эта «живая Верочка» затронула глубины его души. Однако, как в литературе, так и «в жизни, у него любовь не удавалась». Не случайно, Ракинтин, который, по мнению многих исследователей, был отражением самого Тургенева, рассуждал: «Любовь... - болезнь... обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли – ни дать, ни взять холера или лихорадка». В рассказе «Вспышка» Барнс тонко подметил, что такое любовь по Тургеневу: «...Любовь <...> была источником сильнейших ощущений жизни, делала его свежим, как весенний цвет, а потом колесовала, как отступника... Любовь учила его наивной жадности предвкушения, горькой обездоленности провала, стону сожаления и глупой нежной памятьливости» [218].

Рассказ Дж. Барнса в переводе называется «Вспышка», оригинальное заглавие текста – «The Revival» (англ. – «возрождение», «восстановление», «возобновление»). Как известно, заглавие вместе с именем автора – это всегда «сильная позиция текста» [Арнольд, 1972], оно играет важную роль в любом произведении, фокусируя в себе его смысл. В титуле анализируемого рассказа заявлена идея возрождения, восстановления, возвращения к жизни. Дж. Барнс, таким образом, понимает любовь как силу возрождающую. Русский перевод – «Вспышка»

<sup>\*</sup>Здесь и далее цит. по изданию Барнс Д. Вспышка // Иностранная литература. – 1999, №1.

соотносим с английским «flash» (англ. – «вспышка»). «Переименовываемая» произведение, переводчик нарушает «паратекстуальные отношения» (Ж. Женнет [Цит. по: Ильин, 1996: 227]) между титулом рассказа и самим текстом. Как нам кажется, он исходит из смыслового уровня произведения, концентрируя в одном слове тургеневское понимание любви, как ослепляющей вспышки, как мига, который оставляет после себя лишь горечь воспоминаний. Тургенев напишет М.Г. Савиной: «Вся ваша жизнь впереди <...>, моя позади – и этот час... был последней вспышкой лампы» [220]. Понимание любви как «вспышки», как мига, как «солнечного удара» определяется, как нам кажется, «русскостью» переводчика, воспитанного на произведениях И. Бунина, А. Куприна, И. Тургенева. По мнению Г.Р. Яусса, «истолкование текста в процессе рецепции всегда предполагает некий контекст опыта эстетического восприятия» [Цит. по: Теория..., 2000]. Русская традиция, воспринятая переводчиком, побудила его изменить титул рассказа, что, в свою очередь, «перестроило смысловую камеру произведения».

С изменением паратекстуальных отношений смещаются акценты: Барнс осознает, что люди утратили нечто ценное, необходимое и для него важна вера в возрождение; переводчик через свой опыт эстетического восприятия дает собственное представление о любви Тургенева.

В русской литературе невозможна история любви со «счастливым концом», любовь понимается как страдание, это особое внутренне состояние, парение духа, ослепление, и боязнь ее расплескать, убить бытом и порождает невозможность любви [220]. Русский человек, мучаясь любовью, идет на плаху, на каторгу, стреляется, пускается в загул, принимает монашество или отрекается от нее.

В рассказе Барнса важное место занимает метафора света, которая пронизывает весь текст. «После 40 лет суть жизни сводится к одному-единственному слову: самоотречение...», а любовь из солнечного удара превращается в ярко вспыхивающую и печально гаснущую лампаду и бесконечное «если бы...».

В концепции автора понятие любви в XIX веке и веке XXI соотносимо как понятия «дом» и «карточный домик». В XIX веке было «целование ножек», а в XX столетии – «сосание пальчиков на этих ножках», они – «накоротке с любовью», мы – «накоротке с сексом», у них – «невозможность любви», «самоотречение», «умолчание», а «нам, теперешним, подавай чистую правду, без примеси, но чистой она никогда не бывает: то секс примешивается к чувству, то чувство к сексу» [222].

Через призму чужой национальной литературной традиции Барнс демонстрирует, как много утрачено в наше время. Подвергая критике молодое поколение, для которого, по мнению автора, свойственна бездуховность, автор выдвигает на первый план русскую культурную традицию, ее нравственность в качестве альтернативы стандартизированному миру: «Насмехаясь над изысканными недотепами прошедшей эпохи, мы должны быть готовы к издевкам века грядущего

уже над нами... В старой России люди любили мечтать о лучших временах, и мы считаем эти мечты своим лавровым венком. Чем доказываем только свою ограниченность...».

Резко сталкивая разные эпохи и разные литературные традиции, Барнс показывает, как ценности прошлого «обитовились» в циничном и «американизованном» XXI веке. Построение текста по принципу пульсирующего света призвано заострить внимание на том, что в нашем веке любовь все, что угодно, но не вспышка, для настоящего глубокого чувства нужно иметь особую душу, способную уберечь любовь от «вульгарных интерпретаций».

Метафорическая насыщенность текста призвана акцентировать то, что автор считает необходимым донести до читателя XX и XXI века. Барнс не иронизирует над веком предыдущим, он с горечью констатирует, что XX столетие стало «практическим и раздражительным» [220] и утратило чувство любви как нечто святое, делающее жизнь яркой, насыщенной, и наполненной смыслом. Говоря о любви как о силе возрождающей, автор указывает на то, что выжить можно, но при условии возвращения к тем ценностям, которые делают человека человеком. Для Дж. Барнса важно показать, что, может быть, тургеневский вариант любви-страдания, любви-очищения спасет прагматичную Европу от духовной нищеты.

#### РЕЗЮМЕ

В современной постмодернистской литературе наблюдается тенденция обращения к огромному культурному и литературному наследию XIX века. В частности, в данной статье анализируется рассказ “Вспышка” английского писателя Дж. Барнса, который через призму жизни русского писателя И.С.Тургенева пытается донести до читателей XXI века истинные нравственные ценности.

#### РЕЗЮМЕ

В сучасній постмодерністській літературі спостерігається тенденція звернення до величезної культурної і літературної спадщини XIX століття. Зокрема, в цій статті аналізується оповідання „Спалах” англійського письменника Дж. Барнса, який крізь призму життя російського письменника І.С. Тургенева намагається донести до читачів XXI століття справжні моральні цінності.

#### SUMMARY

In postmodernistic literature there is a tendency of appealing to the vast literary and cultural heritage of the XIXth century. The present article “The Idea of love in the XIX and XXth centuries in “The Revival” by Julian Barnes” focuses upon the author’s attempt to bring through the life experience of the Russian writer Ivan Turgenev the veritable moral values to the readers of the XXIth century.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арнольд, 1972: Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе – 1972, № 4.

Ильин, 1996: Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. - М., 1996.

Теория...2000: Современная литературная теория. Сборник материалов / Сост., перевод, коммент. И.В. Кабанова. – Саратов, 2000.

## ИСТОЧНИКИ

Барнс, Вспышка: Барнс Д. Вспышка // Иностранная литература – 1999, № 1.

Поступила в редакцию 29.11.02.

ББК Ш43(РОС)(=411.2)\*4-15

Татьяна Теличко

УДК 821.111(091):82.091

(Донецк)

### **РОССИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА «ГЛАЗАМИ АНГЛИИ»: К ВОПРОСУ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ**

Проблема восприятия и художественного воплощения России в английской литературе не нова. Литературные связи двух стран освещены в фундаментальных трудах М.П.Алексеева, В.И.Кулешова, Н.П.Михальской, Ю.Д.Левина, М.М.Лурье. Однако типы восприятия, специфика усвоения инонационального, естественные препятствия, затрудняющие идентифицирование «чужого» исследованы все же мало, и вопросы остаются. В данной работе мы попытаемся ответить на некоторые из них.

В истории англо-русских отношений нас интересует *начало XX века*. Этот период примечателен тем, что *политический* интерес к России, находящейся в эпицентре мировых катаклизмов, вызывает интерес *культурный*. Русская культура в значительной степени и определяет рецепцию России и русского характера. По словам Моэма, «именно в это время Европа как бы заново открыла для себя Россию. Все читали русских прозаиков; русские танцоры покорили все цивилизованное человечество, русские композиторы затронули некие сокровенные струны в душах людей, уставших от Вагнера. Русское искусство прокатилось по Европе с неотвратимостью эпидемии гриппа» (Моэм, Любовь...: 221). Особую роль в стихийной «экспансии» русской культуры сыграла литература «великих русских» – Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова\*... В.В.Розанов, пытаясь объяснить феномен успеха русской литературы в начале XX века в Европе, пишет: «Он (Запад) преклонился вовсе не перед *художеством* русских писателей, довольно неуловимом в переводе, но перед новым нравственным миропорядком, какой открывался просто картиннами русской жизни и характерами русских людей» [Розанов, 1990: 331]. Не случайно, видимо, именно в период нового «европейского развала» столь востребованной оказалась русская литература, оказывающая, по словам Розанова, необыкновенное, *исцеляющее* действие на иностранцев в каком-

---

\* Появление Тургенева на английской сцене датируется 1855 годом, к 1890 появляются переводы основных произведений автора; знакомство английских читателей с произведениями Достоевского и Толстого приходится на 1880 – 90-е годы; с 1903 года появляются переводы Чехова. Мы сознательно, учитывая рамки статьи, не касаемся проблемы восприятия различными английскими писателями каждого из названных русских писателей. Анализ рецепции выводит как на проблему национальной идентичности, так и на проблемы индивидуального стиля, особенности которого могут объяснить как творческую близость, так и различие писателей двух национальных литератур. По этой же причине мы не прибегаем к анализу романа Конрада «Глазами Запада» (1911). Конрад и русская литература – тема, требующая отдельного рассмотрения.

нибудь несчастья, в «ломке жизни», в «крушившейся судьбе» [Розанов, 1990: 331]. Созвучна Розанову и точка зрения В.Вульф, которая отмечает свойственное русской литературе «уважение к человеческому духу», «сочувствие к страданиям других» [Вульф, 1986: 475]. Хотя пафос сострадательности характерен для мировой литературы в целом, в русской литературе он во многом становится определяющим. Д.С.Лихачев писал, что «ценности русской литературы своеобразны в том отношении, что их художественная сила лежит в тесной связи с ее нравственными ценностями. Русская литература – совесть русского народа» [Лихачев, 2001: 62]. Интересуемый англичан феномен «русскости», постигаемый через литературу, таким образом, неизбежно приводит к открытию характера русского человека. Тогда и возникает разоблачение «легенды России» и одновременно – осознание ее истинной, а не придуманной, самобытности. На этом пути – от России художественной к России реальной, от литературы к человеку – большую роль на начальном этапе постижения сыграла английская наука о литературе. В этот период появляется ряд серьезных научных исследований: «Вехи русской литературы» (*Landmarks in Russian Literature, 1910*) и «Очерк истории русской литературы» (*An Outline of Russian Literature, 1914*) Мориса Беринга; исследования Эдварда Гарнетта\*\*; критическое исследование «Федор Достоевский» (1916) Джона Миддлтона Мёрри (J.Middletone Murry), работы русского эмигранта Д. Святополка-Мирского «История русской литературы до смерти Достоевского» (*History of Russian Literature to the Death of Dostoevsky, 1924*) и «Современная русская литература» (*Contemporary Russian Literature, 1926*). Широко была известна работа Э.-М. Де Вогюз «Русские романы» (*Les Romans Russes, 1886*). Хотя в английском переводе она появилась лишь в 1913 году, некоторые английские читатели были знакомы с ней в оригинале [Russian Literature..., 1965: 3]. Исследование Вогюз, лучшие страницы которого посвящены Достоевскому, на раннем этапе, безусловно, способствовало более глубокому знакомству англичан с русской литературой.

Самый перечень исследований, причем, далеко не полный, показывает, что в это время Россия и русская литература вызывает и интерес читателей, и интерес исследователей, и интерес писателей. Нас в данном случае интересует рецепция творческая, когда читателем является творец – писатель. Непосредственное – «читательское» – восприятие, в данном случае, усложняется профессиональным осмыслением и творческим усвоением русского литературного опыта. Творческий интерес писателей к России воплощается в появлении в английской литературе этого периода, так называемых, «фантазий в русском стиле на английские темы и фантазий в английском стиле на русские темы» [Cross, 1985: 57]. «Фантазии в русском стиле», как результат влияния русской литературы в конце XIX – начале XX века на

\*\* По переводам Констанс Гарнетт, жены Э.Гарнетта, английские читатели узнавали Достоевского, Толстого, Чехова, Гоголя, Герцена.

английскую, – проблема, достаточно изученная в отечественном литературоведении<sup>\*\*\*</sup>. «Фантазии на русские темы» – явление не менее интересное и достаточно перспективное для исследования, предоставляющее возможность анализа образа России и русского характера, воспроизведенных по законам английской логики. Появление «русских» романов мотивировано и увлеченностью русской литературой, и непосредственным «русским» опытом писателей. Явления эти между собой связаны, так как именно увлеченность русской культурой толкала многих на «русские» авантюры. Они, как Голсуорси (который, правда, в России не бывал) считали, что для понимания русских у них «было то, что школьники называют шпаргалкой» – *русская литература* [Голсуорси, 1962: 370]. Размыкая круг межкультурного, межлитературного общения, писатели выходили на реально-жизненный диалог с *русским национальным в русской национальной стихии*. При этом их книжное представление о России неизбежно подвергалось корректировке, что находило отражение в художественном воплощении России и русского характера.

Безусловно, все, что было создано в это время в английской литературе на «русскую» тему неравнозначно и требует дифференцированного подхода. На «волне» моды на Россию, закономерно использование национальных стереотипов, шаблонов в восприятии русского национального и создание новых мифов и легенд для удовлетворения вкусов массового читателя. В качестве примера можно привести Элинор Глин (*Elinor Glyn, 1864-1943*) – автора скандально-известных романов «Три недели» (*Three Weeks, 1907*), и «Его час» (*His Hour, 1910*)<sup>\*\*\*\*</sup>, Стивена Грэма (*Stephen Graham, 1884-1975*), с энтузиазмом исследовавшего лабиринты «странной и мистической русской души» в романах «Неоткрытая Россия» (*Undiscovered Russia, 1912*), «Меняющаяся Россия» (*Changing Russia, 1913*), «Путь Марфы и путь Марии» (*The Way of Martha and the Way of Mary, 1915*)<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Это образцы достаточно успешного использования массовой литературой инонационального материала. Обывательское представление о России основывалось на легендах и мифах и едва ли соответствовало реальности. Популярность всегда по природе своей двойственна и гипертрофированный интерес зачастую ведет к

<sup>\*\*\*</sup> См. работы: Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы» (1975), Г. М. Фриденлера «Достоевский и мировая литература» (1979), М. М. Лурье «Достоевский в английской литературе 1920-х годов» (1977), Э. П. Зиннер «Творчество Л. Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия» (1961), Н. Я. Дьяконовой «Иноязычные влияния в творчестве Р. Л. Стивенсона» (1983), В. В. Захарова «Л. Н. Толстой и Томас Гарди: русские сны в «Династах»» (1966), Т. Л. Мотылевой «Толстой и Достоевский за рубежом» (1982), А. Г. Образцовой «Бернард Шоу и русская культура на рубеже XIX-XX веков» (1992) ... Безусловно, список не предлагается как исчерпывающий по теме.

<sup>\*\*\*\*</sup> Главный герой романа «Три недели» покупает тигровую шкуру и предается на ней запретной страсти с русской княжной – чувственной и загадочной. События романа «Его час» происходят в России, а главные герои – Гришко Милаславский – темспраментный и безрассудный "monsieur le demon de Lermontoff" и английская девушка.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Мы ссылаемся на библиографический обзор русиста Э. Кросса «Русская тема в английской литературе с ХУП ст. до 1980 года».



«мифотворчеству». «Русофилия», граничащая с «русоманией» в Англии начала века не исключение. Активно протестовал против стереотипного, шаблонного восприятия России, моды на бесконечные «толки о «славянской душе», «стране крайностей», «русской мистике» и прочем вздоре...» [Казнина, 2000: 207] русский эмигрант Святополк-Мирский.

Со складывающейся традицией мифологизации России полемизирует Сомерсет Моэм (1874-1965). В рассказе «Любовь и русская литература», который вошел в сборник «Эшенден, или британский агент» (*Ashenden, or The British Agent, 1928*), Моэм использует мотив испытания «русофила», взрастившего свою любовь на литературе, реальной Россией. Герой рассказа – *писатель* – ошибочно принимает свою увлеченность русской культурой за любовь к русской женщине: «В темных печальных глазах Анастасии Александровны писателю виделись бескрайние русские степи, Кремль с его звенящими пасхальными колоколами, пасхальные торжества в Исаакиевском соборе, густые серебристые леса и Невский проспект – поразительно, сколь многое ему виделось в ее глазах, круглых, блестящих и чуть выпуклых, как у пекинеса. Они заставляли вспомнить об Алеше из «Братьев Карамазовых», о Наташе из «Войны и мира», об «Анне Карениной» и «Отцах и детях» (Моэм, *Любовь...: 222-223*). Используя прием снижения, как основной, заострив до предела характерные для романа Достоевского черты, автор добивается ироничного эффекта в изображении столкновения литературы и жизни: «Эшенден отчетливо видел перед глазами захватывающие и страшные страницы, страницы, на которых подобную ситуацию описал бы Достоевский. Он знал, что там встретились бы невыносимые терзания героев, разбитые бутылки шампанского, поездки к цыганам, водка, обмороки, каталепсия и долгие речи всех без исключения действующих лиц. Это были бы ледяные кровь страницы – одновременно прекрасные и душераздирающие» (Моэм, *Любовь...: 224*). Как только «путаница» между мирами – художественным и реальным – героем была осознана, без лишних волнений и ненужных страданий, он «заказал себе спальное место в каюте первого же судна, отправляющегося в Америку. Ни один эмигрант...не взирал на статую Свободы с большей благодарностью, чем Эшенден...» (Моэм, *Любовь...:229*). Используемый Моэмом в рассказе мотив испытания «книжной» любви к России, несет в себе кое-что автобиографическое. Моэм знал и любил русскую литературу. Когда писателю представилась возможность поездки с секретной миссией в Петроград, он «не мог упустить случая пожить... в стране Толстого, Достоевского и Чехова» [Моэм, 1991: 150]. Но, по собственному признанию, он «уезжал разочарованный»: «Бесконечные разговоры там, где требовалось действовать; колебания; апатия, ведущая прямым путем к катастрофе; напыщенные декларации, неискренность и вялость, которые я повсюду наблюдал, – все это оттолкнуло меня от России и русских» [Моэм, 1991: 150-151]. «Оттолкнуло» Моэма от России и русских, к слову сказать, то, с чем он был уже знаком по «тонким и трогательным», как

охарактеризовал их сам писатель, [Мозэм, 1991: 223] рассказам Чехова, в которых герои, «словно тени, они испытывают неопределенные благие порывы, но лишены силы воли, слоняются без дела, лгут, любят красивые фразы, иногда имеют возвышенные идеалы, но не способны их осуществить» [Мозэм, 1991: 225]. Считавший, что у него, благодаря Чехову, к которому он относился «с величайшим восхищением» [Мозэм, 1991: 225], есть «ключ к пониманию этой загадочной России» [Мозэм, 1991: 262], Мозэм отказался принять в реальной жизни «исконно русскую бесхребетность», которую, по словам Голсуорси, Чехов «воспринимает как некий рок» и в творчестве своем стремится к «беспристрастному раскрытию ее» [Голсуорси, 1987: 332]. Не скрывая своего раздражения по отношению к России и русским, Мозэм, тем не менее, отмечает, в качестве национальной русской черты, «искренний и прямой взгляд на вещи» [Мозэм, 1991: 227]. Он объясняет это «потрясающей наивностью» русского народа, отсутствием ноши «культуры за плечами» [Мозэм, 1991: 227]: «Русские – полуварварский народ, сохранивший способность видеть вещи естественно, как они есть, словно взвешенные в безвоздушном пространстве...они видят, можно сказать, вещь в себе» [Мозэм, 1991: 227]\*\*\*\*. «Дионисическое» начало русского искусства, воплощенное, прежде всего, в творчестве Достоевского, вызывало у англичан, «объятых покрывалом Майи», чувство опасности\*\*\*\*\*. Неслучаен семантический ряд, используемый Мозэмом в характеристике русского писателя: «подобно стихиям природы», он «поражает воображение, вызывает восторг, повергает в ужас и наводит оторопь» (выделено нами) [Мозэм, 1991: 262]. Через одиннадцать лет после выхода сборника «Эшенден», куда вошел упомянутый рассказ «Любовь и русская литература», появится роман «Рождественские каникулы» (*Christmas Holiday, 1939*), герой которого - Чарли Мейсон – не сможет с такой легкостью как Эшенден оградить свой мир от разрушающего воздействия «русскости». Молодой англичанин из добропорядочной типично-английской семьи, отправившись на каникулы в Париж, чтобы немного развлечься, в отличие от героя романа Э.Глин, все дни и ночи напролет проводит в бесконечных и мучительных разговорах со странной женщиной - дочерью русского профессора, эмигрировавшего во Францию после революции. Лидия, известная, как русская «княжна» из парижского публичного дома, вовлекает героя в «хаос» чувств, заставляет его испытать непривычное для него глубокое волнение и душевный дискомфорт. По возвращению домой после парижских каникул, обернувшихся для него вместо ожидаемого развлечения кошмаром, Чарли

\*\*\*\* След за Мозэмом подвергает сомнению ценность «цивилизованного» взгляда и В.Вульф, замечая, что русские «видят больше...и при этом без сложных помех, свойственных...видению» англичан, принадлежащих к более древней цивилизации [Вульф, 1986:476].

\*\*\*\*\* Используя в данном случае теорию искусства Ницше, мы не предлагаем рассматривать оппозицию русская – английская литературы по принципу: дионисическое- аполлоническое искусство. Это неизбежно привело бы к упрощению. И в той, и в другой культуре есть образцы и дионисического и аполлонического начал. Однако, если говорить о доминанте в каждой из литератур, аналогия, думается, уместна.

с радостью погружается в теплую и уютную атмосферу родного дома, где «все мило, знакомо..., где еще найдешь такую прочность и устойчивость...» (Мозэм, Рождественские...: 188). Но его не покидает странное ощущение, что вся эта «благопристойная, но заурядная окружающая жизнь, которая выпала ему по воле слепого случая, уютно укрыла и защитила, это всего лишь театр теней», а «ночной кошмар, от которого, как воображал Чарли, он счастливо очнулся, на самом деле страшная действительность, рядом с которой все остальное самообман» (Мозэм, Рождественские...: 188). И ощущение, что «*весь его прошлый мир рухнул*» мешает ему обрести утраченное спокойствие. Скрываемое от семьи беспокойство неожиданно прорывается в музыку Скрябина, которую он играл и прежде, но теперь, под влиянием открывшегося ему ранее неведомого, исполнил совсем с иным чувством, привнес в манеру игры что-то *болезненное*.

Не случайно, образ болезни часто сопровождает рассуждения английских писателей о русской культуре и литературе. Вспомним слова Мозэма: «Русское искусство прокатилось по Европе с неотвратимостью *эпидемии гриппа*» («*with virulens of an epidemic of enfluenza*») [Cross, 1985: 57]. Стивенсон так охарактеризовал свое восприятие «Преступления и наказания»: «Это было как приступ тяжелой *болезни*» («*It was like having an illness*») [Russian Literature..., 1965: 3]. Д.П. Святополк-Мирский отмечал, что «соприкосновение с русской культурой губительно для всех лучших качеств англичанина и, особенно, для его прославленного «чувства юмора»... Проникнутый «русским духом» англичанин делается мрачным истериком и анархическим педантом» [цит. по Казнина, 2000: 206]. Это ироничное высказывание, конечно, менее всего следует рассматривать как декларацию непреодолимого непонимания двух культур и трагических последствий их сближения. Однако, в «открытой» англичанами русскости на рубеже веков, видимо, было что-то тревожащее пресловутую английскую невозмутимость. Это привлекало, поскольку позволяло ощутить «трепет жизни», но и пугало, поскольку невозможно противостоять ее «нашептывающему» влиянию [Розанов, 1990: 329], влиянию изнутри. Мозэм, разоблачая русское, по сути, демонстрирует победу его над рациональным западным умом, хотя и прячется за маску иронии. Герберт Уэллс (1866-1946), неоднократно бывавший в России, в романе «Джоанна и Питер» (1918) и в публицистической книге «Россия во мгле» (1920) предстает скорее ученым, который исследует, используя его же сравнение, «род эпилептического гения среди наций - нечто вроде «Идиота» Достоевского – гения, настаивающего на моральной правде, подымающего крест над человечеством...» [цит. по Казнина, 2000: 204]. И в первом, и во втором случаях очевидная и намеренная дистанция - попытка сохранить свою самость от разрушительного воздействия русского.

Национальная природа особенно отчетливо проявляется в столкновении с «чужим», инациональным. Попытка ответить на вопрос, *почему* англичанину трудно принять многое из проявлений русскости,

неизбежно приводит к разговору о сути английскости. Однако, и в столь, казалось бы, противоположных национальных проявлениях человеческой природы можно найти путь к диалогу. Голсуорси, к примеру, считал, что «русский и англичанин составляют как бы две дополняющие друг друга половины одного целого» [Голсуорси, 1962: 370]. В искусстве, с точки зрения Голсуорси, англичане могут многому научиться у русских, зато в жизни русским есть что позаимствовать у англичан. И хорошо бы русским «немного заразиться... здоровым смыслом» англичан, а англичанам – русским «не от мира сего». Надежду Голсуорси возлагал прежде всего на тех русских и тех англичан, «которые умеют *видеть*» – писатель верил, что они «найдут друг в друге много привлекательного и интересного...что обогатит их ум и сердце» [Голсуорси, 1962: 375].

В этом контексте интересна еще одна категория английских писателей, которые, в отличие от создателей «дешевого чтива», не идут вслед за мифами и легендами России, но «книжная» любовь к России которых все же выдерживает испытание *реальной* Россией. Морис Беринг (*Maurice Bering, 1874-1945*), писатель, журналист, корреспондент «*The Morning Post*», литературный критик – хорошо знал русскую литературу. Написал ряд критических работ, о которых упоминалось выше. Начиная с 1906 года – год издания «С русскими в Манчжурии» (*With the Russians in Manchuria*) – опубликовал целый ряд книг, посвященных России и русской жизни. Как он признавался в предисловии к книге «Русские» (*The Russian People, 1911*), весь его «русский опыт» подтвердил верность его представления о стране, сформированном под влиянием русской литературы. Находясь под сильным влиянием Чехова, он зачастую воспринимает Россию через призму чеховского театра, в «вишневом саде» видя символ всей России [Казнина, 2000: 207]. Длительное знакомство со страной его не разочаровало, и в книге «Кукольный театр памяти» (*The Puppet Show of Memory, 1922*) он говорит о «потрясающем очаровании страны и невероятном обаянии людей» («an overwhelming charm in the country, an indescribable fascination in the people») [Cross, 1985: 65].

Близок к беринговскому восприятию русской литературы и России Вильям Герхарди (*William Gerhardie, 1895-1977*), который родился и вырос в Санкт-Петербурге, а образование получил в Лондоне. Во время 1 Мировой войны служил в Британском посольстве в Петрограде. «Чеховские темы и чеховская атмосфера меланхолии, горькой радости, неразберихи, банальности и бесцельности» в оригинальной авторской трактовке отличают роман писателя «Бесцельность» (*Futility, 1922*), с подзаголовком «роман на русские темы». О.А. Казнина в своих материалах к исследованию образа Москвы в английской литературе приводит характеристику персонажей Герхарди, данную критиком Г. Гаулдом: они «непрестанно танцуют, пьют вино или чай и бесконечно рассуждают. Это нескончаемый кошмар, в котором врачи не могут никого вылечить, писатели не могут опубликовать ни строчки, любовники не могут вступить

в брак, мужа и жены не могут ни развестись, ни оставаться вместе» [Казнина, 2000: 207].

Если на Беринга и Герхарди огромное влияние оказал Чехов, то Хью Уолпол (*Hugh Walpole, 1884-1941*) находился под несомненным и сильным влиянием Достоевского. Увлеченность Уолпола Россией заставляет его совершить довольно неординарный поступок. С запасом знаний о стране, почерпнутом из русских романов, с убежденностью, что «тайна бытия скрыта в самом сердце России», далекой стране «волшебства и грез» [Hergesheimer, 1919: 20], без «языка», писатель едет в Россию и прилагает немало усилий, чтобы попасть на фронт в составе Красного Креста<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Преодоление собственных иллюзий о России и открытие ее истинной самобытности отражено в «русских» романах писателя – «Темный лес» (*The Dark Forest, 1916*) и «Таинственный город» (*The Secret City, 1919*), в которых Уолпол, по его словам, стремится осуществить встречу двух душ – русской и английской – «so different, so similar, so friendly, so hostile...» (Walpole, *The Secret...*: 4).

Примечательно, что и Беринг, и Герхарди, и Уолпол, для которых Россия *реальная*, оказалась не менее интересной, чем Россия *художественная*, не ограничились ролью ироничного наблюдателя и бесстрастного исследователя. Погрузившись в русский космос, они безоглядно и безгранично приняли боль и радость этой страны. Россия, которая претерпевала тяжелые испытания, в свою очередь, испытывала – по-русски, *страданием* – не только их «книжную» к ней любовь, но и степень их человеческой отзывчивости, которая проявляется как в способности к состраданию, так и в потребности в нем. По словам В.В.Розанова «есть души, которым русская песня одна нужна на свете, как ушибленному – его мать, как больному ребенку – опять же мать его... Как бы то ни было, но «убаюкаться на Руси» многим хочется...» [Розанов, 1990: 332].

В заключении хотелось бы отметить, сколь бы различны ни были типы восприятия англичанами России, они выдают *английский* характер рецепции. Английское сознание реагирует на проявления русскости по принципу *контраста* с английскостью. Таким образом, воплощенная в произведениях английских писателей Россия непременно проявляет английскую логику, служит своеобразным зеркалом «английскости».

#### РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка рассмотреть характер рецепции «русскости», ее уровни, проследить путь постижения России англичанами - от русской литературы к русскому человеку.

---

\*\*\*\*\* За участие в боях Уолпол был награжден Орденом Св. Георгия.

## РЕЗЮМЕ

В статті зроблено спробу розглянути характер рецесії „російськості”, її рівні, прослідити шлях розуміння Росії англійцями – від російської літератури до російської людини.

## SUMMARY

The article presents an attempt to consider the character and levels of the English reception of “Russianness”, investigate the way of comprehension of Russia: from the Russian Literature to the Russian mentality.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вульф,1986: Вульф В. Современная художественная проза //Называть вещи своими именами. - М., 1986.  
Голсуорси,1962: Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Собр.соч. в 16 т., Т.16. - М., 1962.  
Голсуорси,1987: Голсуорси Дж. Еще четыре силуэта писателей // Собр.соч. в 8 т., Т.8. - М., 1987.  
Казнина,2000: Казнина О.А. Москва глазами англичан // Москва в русской и мировой литературе. - М., 2000.  
Лихачев,2001: Лихачев Д.С. Раздумья о России. – СПб, 2001.  
Моэм,1991: Моэм С. Подводя итоги.- М., 1991.  
Розанов,1990: Розанов В.В. Сочинения.- М., 1990.  
Cross,1985: Cross A. The Russian Theme in English Literature from the sixteenth century to 1980:an introductory survey and bibliography.- Oxford, 1985.  
Hergesheimer,1919: Hergesheimer J. Hugh Walpole. An Appreciation.- N.Y.,1919.

## ИСТОЧНИКИ

- Моэм, Любовь...: Моэм С. Любовь и русская литература // Полное собрание рассказов в 5 т., Т.2 - М., 2000.  
Моэм, Рождественские...: Моэм С. Рождественские каникулы. - М., 1992.  
Walpole, The Secret...: Walpole H. The Secret City.- Sutton Publishing, 1997.  
Поступила в редакцию 21.01.03.

ББК Ш43(4ФРА)(=471.11)6\*4-15  
УДК 821.111(091):82-311.1

Надежда Виненцова  
(Донецк)

## **АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ И ФОРМЫ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ Ф. МОРИАКА «ПУСТЫНЯ ЛЮБВИ»**

Формы реализации авторского сознания в произведениях Ф. Мориака до сих пор еще остаются недостаточно изученными в отечественном литературоведении. При этом исследователи отмечают организующую роль авторского сознания в романах писателя и обязательное наличие в них авторского голоса. Об этом пишут Ф. Наркирьер, З.И. Кирнозе, А. Строев и другие. Нам представляется, что обращение к проблеме авторского сознания, специальный анализ форм его реализации в романах Мориака поможет установить отличительные черты его индивидуальной художественной системы, уточнить и расширить представление об этических воззрениях писателя, его отношении к миру, к человеку.

В качестве материала для исследования избрано одно из ранних произведений Ф. Мориака «Пустыня любви» (1924), в котором прослеживаются художественные приемы воплощения авторского сознания, ставшие неотъемлемой частью индивидуальной системы писателя. В самых общих чертах можно говорить о присутствии в романе двух уровней реализации авторского сознания. Первый уровень образует безличное, формальное начало, воплощенное в отборе и организации материала, в темпоральной выстроенности повествования. Второй уровень объединяет вербальные формы выражения авторской позиции (к ним относятся авторские комментарии, ремарки, обобщения, собственно способы организации авторской речи и речи героев, обращение к определенным лексическим единицам и т. д.).

Самый отбор материала проявляет доминанты авторского интереса, раз и навсегда очерчивает проблемно-тематическое наполнение авторского сознания. Сюжет «Пустыни любви» обладает характерными для всех последующих романов писателя чертами; он неотделим от четко обозначенной пространственно-временной локализации. Франция, провинциальный городок первой половины XX века, среда средних и крупных буржуа или землевладельцев - таковы основные составляющие мориаковского художественного мира.\* Обращаясь к жизни французской глубинки, писатель просматривает ее сквозь призму быта провинциальной семьи, ставшей центром этого четко обозначенного в повествовании узкого мирка.

Основные события произведения связаны с семьей провинциального доктора Поля Куррежа. Жизнь обычной семьи, полная конфликтов, скрытого и явного противостояния, освещается в двух проекциях – бытовой и психологической. На бытовом уровне причины семейных конфликтов можно объяснить неизбывными разногласиями отцов и детей, спорами из-за наследства, разрывом интеллектуальных уровней супругов (Поль и Люси Куррежи), жизненного опыта старших и младших поколений (Поль и Рэймон Куррежи) т. д. Психологический анализ тех же ситуаций проявляет и укрупняет личную драму каждого, обнаруживает в героях нереализованное желание быть понятыми и услышанными, и, вместе с тем, неумение понять и услышать, которое, во многом, и объясняет отчуждение самых близких людей. Подобная дифференциация бытового и психологического в романе осуществляется в пользу последнего. Психологизм повествования становится одним из способов воплощения авторского сознания, обнаружения авторской позиции по отношению к проблеме, к герою.\*\*

Так, проследить это можно на примере реализации одного из центральных конфликтных узлов сюжета, связанного с экстремальной

---

\* См. в этом аспекте работы Ф. Наркирьера, М. Ваксмахера, З.И. Кирнозе, А. Моруа и др.

\*\* О психологизме как способе обнаружения авторской позиции в произведении см. в работе А.Н. Алексеевой «Нравственно-эстетическая позиция писателя и пути ее художественной реализации». – Киев, 1983.

ситуацией особого характера (любовью доктора Куррежа и его сына Рэймона к одной и той же женщине - Марии Кросс - содержанке бордосского богача Виктора Ларусселя). Как отмечено в статье Ф. Наркирьера и А. Строева, «это отнюдь не банальный любовный треугольник – неразделенная страсть мешает участникам драмы постичь чувства других. Мориак показывает безнадежное одиночество человека среди людей, когда каждый отделен от другого – и в первую очередь от своих близких – стеной непонимания» [Наркирьер, Строев, 1983: 9]. Истинные чувства героев остаются неведомыми для других - тайно страдает от любви доктор Курреж, так и не решившийся открыться Марии; только рождающееся чувство Марии к Рэймону разбивается о его грубость и несдержанность, что приводит героиню к попытке самоубийства, о которой Курреж-младший так и не узнает. Под пером писателя скандальная ситуация перерастает во всеобщую драму одиночества и непонимания, достигается это как раз за счет пристального внимания автора к малейшим душевным движениям героев, к их напряженной внутренней жизни, более значимой, чем поступки и слова.

Приоритет психологического над бытовым прочитывается и в минимизации описаний «вещных», материальных сторон жизни персонажей. Бордо, его жители не «персонифицируются», нет развернутых пейзажей либо зарисовок провинциального общества, частью которого являются герои, нет даже четкой датировки событий. Для автора «Пустыни любви» историческое время не имеет особого значения, это лишь фон, на котором разворачиваются индивидуальные драмы, а потому оно часто условно. Так, в рассматриваемом нами произведении по некоторым деталям можно приблизительно установить время действия - 20-е годы XX века (огни трамвая сравниваются с огнями «Титаника», а сидящий в парижском баре Рэймон, размышляет о войне, преждевременно состарившей его сверстников). Мориак идет иным путем, нежели последователи бальзаковской линии романа, у которых конфликты, характеры и психология героев, отношения – в том числе и семейные – находятся под влиянием социально-политических условий реальной исторической эпохи, приметы которой всегда четко обозначены.<sup>\*\*\*</sup> Отсутствие «привязки» к историческим событиям позволяет писателю сосредоточиться на проблемах человеческого взаимопонимания, не зависящих от какой-то определенной эпохи, но актуальных в силу своего вневременного, универсального характера.

К первому уровню реализации авторского сознания относится и композиционная выстроенность повествования. Композиция романа, объединяющая несколько сюжетных линий, фрагментаризованная, отрывочная, постоянно «перескакивающая» с одного события на другое, усиливает впечатление разобщенности, одиночества, изолированности героев. Одно и то же событие может освещаться с позиций разных

---

<sup>\*\*\*</sup> Таковы, например, произведения Р. Роллана, Роже Мартена дю Гара.



действующих лиц, при этом их точки зрения не совпадают, вступают в спор. Среди причин взаимного непонимания - отсутствие полноценного общения между героями, прочитывающееся в доминировании внутренних монологов, оттесняющих диалоги. Внутренний монолог является одним из средств психологизации повествования, в то же время, это и способ проявления драматизма авторского сознания (самое важное остается несказанным, не услышанным, никому так и не удастся пробиться сквозь стену непонимания).

Авторское сознание проявляет себя и в темпоральной организации произведения, в котором время автора и время героя совпадают лишь частично. Временное пространство автора шире за счет его «внеаходимости» (термин М. Бахтина) по отношению к повествуемым событиям. Происходящее рассматривается автором из особой точки, из которой и настоящее, и будущее героев видятся как уже свершившиеся; доминирующая глагольная форма романа – прошедшее завершённое время “*passé simple*”. Обращение к прошлому героев выявляет разнонаправленность временной оси автора и героя. Герой «линеен» во времени, прошлое для него бездна «мертвого» времени, некая необратимость. Автор же иногда максимально сближает «сейчас» и «тогда», делая границу времен почти прозрачной, легкопроницаемой в обоих направлениях, т. е. прошлое и настоящее как бы сосуществуют в авторском восприятии в одной плоскости: «Он (Раймон) присел посреди лужайки на теплый камень.... На втором этаже от окна к окну металась тень отца. В пыльных и душных сумерках, опускавшихся над предместьем Бордо, мерно звонил колокол, звонил по умершему ребенку той самой женщины, которая в эту минуту допивала свой бокал так близко от Рэймона, что пожелай он только, он мог бы дотронуться до нее рукой» (Мориак, Пустыня...: 94)<sup>\*\*\*\*</sup>. Начало отрывка, до слов «той самой женщины» относится к моменту «тогда» героя. Далее временной план меняется, «переключение» происходит мгновенно, и уже с середины фразы повествование ведется в рамках «сейчас» героя. Неоднократно появляются в произведении и «забегания» вперед, когда автор сообщает то, что будет с героем дальше: «Позднее, когда Рэймон Курреж будет восстанавливать в памяти обстоятельства этой ночи, он вспомнит, с какой горечью в душе он входил в маленький пустой бар, но забудет о ее причинах...» [95].

Следующий уровень реализации авторского сознания в романе – уровень вербальный. Одной из центральных является в произведении тема пустыни любви; заявленная в названии, она проецируется на все ситуации романа, в котором каждый любит, но никто не может достичь понимания. Люси Курреж любит мужа и страдает, ощущая его холодность. Поль Курреж испытывает безответное чувство к Марии Кросс, которая, в свою очередь, тянется к его сыну – Рэймону. Рэймона влечет к Марии, однако, «всецело занятый мыслью о том, как сорвать и вкусить этот плод», он

<sup>\*\*\*\*</sup> Здесь и далее цит. по изданию Мориак. Ф. Пустыня любви. – Київ, 1995.

растоптывает зарождающееся чувство любви, ставшей для него первой и единственной. Образ пустыни любви в художественной структуре романа получает двойное воплощение – пустыня отчуждения пролегает между героями; формула «пустыня любви» определяет психологическое состояние каждого из участников повествуемых событий.

Пустыня становится ключевым образом произведения. Пустынны улицы, парки и сады Бордо, пустынные комнаты дома Марии Кросс, внутреннюю пустоту ощущают Мария, доктор Курреж. Молчание, тишина, отсутствие общения, диалога – ее контекстуальные синонимы. Слова «пустыня», «молчание» и их производные («пустой», «пустынный», «опустевший», «тишина», «безмолвный» и т. д.) образуют семантическое поле, обладающее огромным суггестивным потенциалом. Посредством приведенного лексического ряда создается атмосфера всеобщей разобщенности, отчуждения, одиночества. Использование символических образов, особая манера изображения пейзажей являются еще одним способом передачи драматизма авторского сознания.

Существует в романе и зона непосредственного функционирования авторского сознания «в чистом виде», где автор утрачивает свою безликость, «персонифицируется», становится как бы одним из действующих лиц, «субъектов» повествования совпадая во времени и пространстве со своими героями, однако оставаясь для них невидимым. Авторским проявлением на вербальном уровне является форма повествования от третьего лица. Здесь одной из важнейших характеристик автора становится практически полное знание о своих героях, которое проступает уже в первой фразе романа: «Долгие годы Рэймон Курреж тешил себя надеждой, что еще встретит на своем пути Марию Кросс, которой он так жаждал отомстить» [81].

Авторское пространство воссоздается и посредством использования принципиального для Мориака приема авторского комментария, который имеет несколько разновидностей: непосредственно комментарий, ремарка, обобщение. Этой же цели служит особое оформление авторской речи (использование конкретных лексических единиц, сравнений, апелляции к реальным историческим фактам, к событиям, неизвестным героям, другие способы проявления «избытка авторского видения»).<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Большинство эпизодов романа построены по принципу психологической коллизии, когда одна и та же ситуация по-разному воспринимается разными героями, которые, часто исходя из ложных посылок, истолковывают поступки других неверно. Именно в этих ситуациях авторский взгляд принципиально важен, т.к. он один помогает установить истину, и, в то же время, раскрыть одну из причин всеобщего непонимания – несовершенство человеческого видения (способного фиксировать лишь одну сторону действительности и базирующегося на представлениях о людях, о мире, часто не соответствующих реальности).

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Термин М. Бахтина [Бахтин, 1979].

Так, например, сцена между Рэймоном и Марией в загородном доме Виктора Ларусселя дана одновременно с точки зрения обоих героев, однако лишь авторский комментарий позволяет создать истинную картину происходящего, т.к. он поясняет психологическое состояние героев, выявляет их истинные чувства. Автор видит то, что недоступно Куррежу-младшему – улыбка Марии Кросс, воспринятая им как насмешка, на самом деле лишь маска, скрывающая разочарование: «Рэймон Курреж сдерживает слезы ярости, бесконечно далекий от мысли, что улыбка Марии Кросс может быть притворной и она вовсе не хочет оскорбить обидчивого мальчика, а лишь пытается не выдать своего смятения, краха своей мечты» [167]. С подобной же авторской «подсветкой» даны в романе и другие ситуации общения между героями (сцены между Полем Куррежем и Марией Кросс, Полем Куррежем и его женой Люси, Полем Куррежем и Рэймоном).

Введение авторского голоса в повествование – для Мориака радикальное средство прояснить причины несладывающихся отношений между героями, т.к. только автор обладает достаточным знанием о каждом из них.

Авторский комментарий в романе неоднороден, он может быть «нейтральным», в данном случае он имеет пояснительную функцию: «Всю жизнь он будет помнить об этой минуте, когда женщина сочла его отвратительным (чего вовсе не было), да еще и смешным». Иногда он отражает отношение автора к герою, становится эмоционально окрашенным – часто за счет употребления лексики оценочного характера: «Бедная женщина всякий раз слишком поздно спохватывалась, что своими речами как нарочно отталкивает доктора от себя».

Кроме того, авторский комментарий может быть четко отграниченным от речи героя, либо же частично с ней слитым. В первом случае авторский комментарий может переходить в авторские отступления (развернутые либо неразвернутые), носящие, по большей части, обобщающий характер и позволяющие автору в частной ситуации усмотреть действие неких общих законов межчеловеческого общения. Через размышления о герое автор приходит к раздумьям о людях вообще, наряду с местоимением «он» здесь звучит «мы», приобщающее не только автора, но и читателя к драме героя. Подобный прием позволяет также, с одной стороны, придать повествованию черты дидактической прозы, с другой же, значительно расширить временные рамки повествования, вплоть до их размыкания – местоимение «мы» дает выход на реальное биографическое время автора и читателя. «Тематика» обобщений отражает доминанты авторского интереса, ключевыми понятиями здесь являются «любовь», «семья», «человеческие взаимоотношения». Обобщения могут относиться к какому-либо определенному герою, взятому в определенной ситуации. Так, о Рэймоне Мориак скажет: «Над ним тяготело роковое предопределение, по которому мы раз и навсегда становимся в глазах женщины лишь соединением произвольно выбранных элементов, и других

она знать не желает». Часто же авторские обобщения носят более универсальный характер: «Как объяснить матери, которая сидит здесь и ждет, что он ей откроется, какую безмерную тоску он пережил в те минуты, минуты вынужденного отказа от ежедневного грустного счастья – беседы с Марией Кросс. (...) Да и что может понять сидящая здесь старая женщина в той глубинной музыке, которая звучит в душе ее сына, в ее кричащих диссонансах? Сына, человека другого пола – другой породы. Ничто так не отдаляет нас друг от друга, как пол, словно расстояние между двумя планетами» [112-113].

Кроме автономной авторской речи в романе можно выделить моменты, когда бывает трудно разграничить речевые проявления автора и героя (несобственно-прямая речь): «Черт побери, он ненавидит такие вот потерянные вечера, а сегодняшний вечер потерян из-за этой скотины Эдди Х.». Интонация фразы, употребление слов «черт побери», «ненавидеть», «скотина» характерны для речи героя, и соответствуют его психологическому состоянию, однако употребление местоимения 3-го лица – «он» позволяет отнести данную реплику и к речи автора, которая передает состояние и ощущения героя опосредованно, объективно. Такое, на первый взгляд, противоречивое соединение авторской речи и речи героя, демонстрирует полное проникновение автора в мысли персонажей.

Часто в повествование вкрапляются вопросы, которые можно отнести и к речи автора, и к речи героя: «Врач, который несколькими минутами позже у себя в клинике будет принужденно и властно разговаривать с подчиненными, ... уже не один месяц тщетно искал слова, способные смягчить существо, которому сам он дал жизнь. *Как проложить путь к этому сердцу, ожесточившемуся в постоянной самообороне?* Когда доктор радовался, что нашел, наконец, подход...» []. Вопрос «Как проложить путь?» заключен в рамки авторской речи, однако его содержание соответствует ходу мыслей Поля Куррежа, пытающегося найти подход к собственному сыну. Нарочитая нерасчлененность речи автора и речи героя в подобных случаях заключает в себе и своеобразную стилистическую загадку, когда невозможно однозначно определить, кому принадлежит высказывание, и в то же время, проявляет открытость авторского сознания для размышлений, создает эффект непроясненности истории для самого автора. Т.о., к характеристикам автора добавляется еще одна – его недидактичность, автор не становится истиной в ее последней инстанции, а мучительно ищет ответы на те же вопросы, что и герои.

В самой структуре романа присутствуют индикаторы, в большинстве случаев дающие возможность «разграничить» автора и героя. К ним можно отнести упоминавшиеся уже апелляции к фактам, неизвестным героям, временную позицию автора, более свободную, чем у героев, наличие в авторской речи обобщений универсального порядка. Кроме того, авторская речь более образна, поэтична, более насыщена сравнениями, эпитетами, чем речь героев. В произведении возникают зарисовки природы, более

свободные в пространственном отношении, чем те, которые могли бы дать герои, замкнутые в узком мире Бордо, не видящие ничего, кроме его узких пустынных улочек и маленьких садиков. Несомненно, автором нарисована картина надвигающейся грозы: «Крылатые кони ветра, сделав свое дело, мчались в бешеной скачке дальше, храпели и бились в ветвях деревьев. Не иначе как они пригнали сюда, на реку, с просторов взъярившейся Атлантики морских голубков и серебристых чаек, не садящихся на воду; казалось, этот ветер своим дыханием окрасил облака, что неслись над предместьем, в мертвенно-зеленый цвет водорослей и забрызгал листву горько-соленой пеной» [157].

И вербальные, и невербальные формы проявления авторского сознания в романе помогают воссоздать образ автора не дидактичного, вглядывающегося в жизнь простой провинциальной семьи, размышляющего над ее проблемами, над проблемами человеческого взаимопонимания. Драматизм авторского сознания прочитывается в отборе жизненного материала, в обращении к критическим, кризисным ситуациям, в акцентированности проблем человеческого взаимопонимания, в композиционной выстроенности повествования, в использовании особого рода символики, образности, подчеркивающих одиночество, царящее в воссозданном писателем мире.

#### РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу форм реализации авторского сознания в одном из ранних романов Ф. Мориака «Пустыня любви» (1924).

#### РЕЗЮМЕ

Статтю присвячено аналізу форм реалізації авторської свідомості в одному з романів Ф. Моріжка „Пустеля любові” (1924).

#### SUMMARY

The article deals with the analysis of the forms of realization of the author consciousness in one of the earliest novels by F. Mauriac «The Desert of Love».

#### ЛИТЕРАТУРА.

Алексеева, 1983: Алексеева Н.В. Нравственно-эстетическая позиция писателя и пути ее художественной реализации. – К., 1983.

Бахтин, 1979: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

Ваксмахер, 1967: Ваксмахер М. Реализм в веригах. // В кн. Французская литература наших дней. Книга очерков. – М., 1967.

Кирнозе, 1970: Кирнозе З.И. Франсуа Мориак. – М., 1970.

Кирнозе, 1977: Кирнозе З.И. Французский роман XX века. – Горький, 1977.

Наркирьер, 1983: Наркирьер Ф. Франсуа Мориак. – М., 1983.

Наркирьер, Строев, 1989: Наркирьер Ф., Строев А. Мир Франсуа Мориака. // Мориак Франсуа. Дорога в никуда. – М., 1989.

Raimond, 1966: Raimond M. La crise du roman. Les lendemains du naturalisme aux annees vingt. – Paris, 1966.

#### ИСТОЧНИКИ

Мориак, Пустыня...: Мориак Ф. Пустыня любви. – Київ, 1995.

Поступила в редакцию 18.12.02.

**РИТМО-ФОНЕТИЧЕСКАЯ КАРТИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ  
"МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ" И ПЕРЕВОДА Н. ГАЛЬ).**

Фонетическое оформление художественного произведения или, как называет его А. Карельский, "звуковая аранжировка", является одним из "тех, "проклятых", вопросов переводческой профессии" [Карельский, 1994: 213]. Это может объясняться, прежде всего, тем, что в тексте, написанном на бумаге, отсутствуют "живые" звуки речи. Автор, создавая звуковой образ художественного произведения, использует целый ряд индивидуальных приемов, начиная от аллитераций и ассонансов и заканчивая ритмическим оформлением фразы. И если в поэзии ритмический рисунок текста более или менее очевиден, то в прозе дела обстоят гораздо сложнее. Порой необходим глубокий фонетический анализ для того, чтобы прочувствовать ритм произведения, его настроение, степень напряженности повествования.

Зачастую возникает вопрос: а нужно ли вообще при переводе обращать внимание на фонетику произведения? Так уж ли это важно? Ведь перед переводчиком и так стоит ряд серьезных задач: не только донести до читателя ту информацию, которую хотел передать автор, но и по возможности сохранить лексико-грамматические особенности его индивидуального стиля. Но дело в том, что стиль писателя проявляется на всех уровнях языковой системы, и на фонетическом в том числе. Звуковой образ художественного произведения является его неотъемлемой частью, которую нужно и должно передавать в переводе. Как отмечает Н. В. Белинская, "поэтическая семантика художественной речи, принципиально отличающаяся от языковой, неразрывно связана с ее звуковой формой, ритмической структурой – иначе художественность утрачивается, остается лишь информативность" [Белинская, 1991: 64].

По мнению М. Н. Кожиной, "прямое изображение словом проявляется и в элементах звукозаписи и звукоподражания (в том числе и неологизмах писателя). Созданию образа способствует отбор и повтор слов с одинаковыми звуками и сочетаниями звуков в словах, семантика которых перекликается со смыслом образа в результате возрождения внутренней первосигнальной формы слова (чему как раз и способствует повтор звуков)" [Кожина, 1966:102]. Именно фонетика, "накладываясь" на смысл слов, создает суггестивный пласт художественного текста, его "настроение". Задача переводчика – проникнуться этим настроением, "настроиться в унисон" [Карельский, 1994: 242] и передать его средствами родного языка. Иначе говоря, переводчику необходимо, прежде всего, прочувствовать ритм произведения. Ритм – это душа произведения. То, что зачастую трудно поддается анализу, но всегда "слышится" и чувствуется.

Многие известные переводчики-практики в первую очередь говорят о настроении художественного произведения и об обязательной передаче его при переводе. Как отмечает В. Голышев, "...переводчик не от семантики автора зависит, а от его мотивчика: размером иногда диктуется подбор слов" [Голышев, 2000: 240]. Так или иначе, теми или иными словами, практически все переводчики высказывают ту же мысль, в сущности, имея ввиду одно и то же – ритм художественного текста. Ритм является неделимой частью единого целого, и если переводчик не почувствует и не передаст его, то ни о какой верности перевода не может быть и речи, ибо как писала Н. Галь, "нельзя музыку разъять на части и не убить ее" [Галь, 2001: 232]

На современном этапе, вопрос о существовании ритма в художественном произведении практически потерял свою остроту. Благодаря работам М. М. Гиршмана, Г. Р. Гачичеладзе, И. Р. Гальперина и других исследователей, наличие ритмической организации художественного текста уже не вызывает сомнений. Однако, сложности возникают с выявлением ритма в прозаическом тексте, определением форм его проявления.

Многие исследователи, давая определение понятия "ритм художественной прозы", пытались, прежде всего, изучить природу ритма, способы и приемы его достижения. Естественно, существуют различные мнения на этот счет, однако точки соприкосновения есть.

Прежде всего, однозначным является то, что ритм прозы отличается от ритма поэзии, а потому наличие "равномерного чередования ударных и неударных слогов" [Гальперин, 1958: 264] (как в стихе) в данном случае не является первоопределяющим фактором (хотя возможность его наличия не отрицается). В самом деле, при чтении прозаического текста, трудно и даже можно сказать, практически невозможно следить за равномерностью чередования слогов. По мнению И.Р.Гальперина, это происходит из-за "пестрого неодинакового ритмического строения предложения. Кроме того, - продолжает И. Р. Гальперин, - деление предложения на смысловые группы иногда не совпадает с делением на ритмические группы" [Гальперин, 1958: 264]. Да и авторы прозы, в отличие от поэтов вряд ли стремятся к достижению такой равномерности.

Вслед за М.М. Гиршманом, мы придерживаемся широкого понимания ритма художественного текста "как организованности речевого движения, которая опирается на периодическую повторяемость отдельных элементов этого движения и охватывает закономерности членения на отдельные речевые единицы, следования этих единиц друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения их в высшие единства" [Гиршман, 1982: 22]. Исходя из этого, можно утверждать, что на уровне сегментном, то есть звуковом, ритм все-таки способен проявляться – прежде всего с помощью ассонанса, аллитерации, звукоподражания. На данном этапе перед переводчиком возникает ряд трудностей. Прежде всего, он не должен упустить те случаи, когда автор использует выше упомянутые приемы.

Ему необходимо "услышать" звуковой образ, созданный автором, прочувствовать мелодику фразы. С другой стороны, переводчик сталкивается с еще одной трудностью: несовпадение фонетического строя языков (в нашем случае это французский и русский). Система гласных французского языка имеет гораздо более разветвленную структуру, нежели в русском языке. Французские согласные в большинстве своем схожи с русскими, однако есть и такие, которые значительно отличаются (например, французские согласные "г" и "л"). К этому добавим редукцию русских гласных и согласных в так называемых "слабых" позициях. Принимая во внимание все это, переводчик должен найти средства в фонетической системе родного языка для передачи звукового образа оригинала.

Попытаемся рассмотреть это на конкретных примерах.

В сцене, где Летчик увидел змею, беседовавшую с Маленьким Принцем, автор следующим образом описывает движение змеи:

*"...le serpent se laissa doucement couler dans le sable, comme un jet d'eau qui meurt, et, sans trop se presser, se faufila entre les pierres avec un léger bruit de métal"* (Сент-Экзюпери, Маленький...: 62)\*.

(Дословный перевод: *Змея тихо потекла в песке, как умирающий фонтан и, не особенно торопясь, проскользнула между камней с легким металлическим звуком.*)

Даже не зная французского языка, можно легко заметить, что аллитерация звука [s] создает определенный фонетический образ данного фрагмента, придавая ему суггестивную окраску. Сент-Экзюпери как бы имитируя звук, издаваемый змеей при движении, позволяет читателю "услышать" его в буквальном смысле слова. Задача переводчика – не только передать смысл фразы, но и сохранить звуковой образ оригинала.

Н. Галь это удалось с помощью умелого чередования русских звуков [з] и [с]:

*"... змейка тихо заструилась по песку, словно умирающий ручеек, и с еле слышным металлическим звоном, неторопливо скрылась меж камней"* [62].

Н. Галь, во-первых, сумела передать содержание и метафорику фразы, сохранив ключевые слова "змея", "песок", "металлический звон"; во-вторых, заменив слово "фонтан" ("jet d'eau") на "ручеек", она сумела избежать возникновения у русскоязычного читателя совершенно противоположных ассоциаций (по аналогии с устойчивыми выражениями типа: "Фонтан эмоций", "энергия бьет фонтаном" и т.д.). Кроме того, переводчик заменила слова "потекла" и "проскользнула" на слова "заструилась" и "скрылась", что не только обусловлено контекстуально, но и более подходит по своему звуковому оформлению.

\* Здесь и далее цит. по изданию Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц: Парал. тексты на рус. и фр. яз. – М., 1992.



В другом фрагменте, где Сент-Экзюпери описывает колодец с водой, аллитерация согласного [l] в сочетании с [d], напоминает звук падающих капель, а повторение носового гласного [ɑ̃] создает дополнительную напевность:

*"Dans mes oreilles durait le chant de la pouliè et, dans l'eau qui tremblait encore, je voyait trembler le soleil"* [60].

(Дословный перевод: "В моих ушах продолжалось пение ворота, и в воде, которая еще дрожала, я видел, как дрожало солнце").

Перевод Н. Галь: "В ушах у меня еще отдавалось пенье скрипучего ворота, вода в ведре еще дрожала, и в ней дрожали солнечные зайчики" [60].

В тексте перевода повторение звонких согласных "в", "д" и "р" (особенно во второй половине фразы) дает практически тот же эффект, что и аллитерации звуков [l] и [d] в тексте оригинала.

Из данных примеров видно, что не обязательно при переводе звуки оригинала передавать теми же звуками. Важно сохранить звуковой образ (в нашем случае это движение змеи и пение колодца). С другой стороны, для иноязычного уха текст должен восприниматься естественно, без натяжки, и у читателя перевода должен возникнуть тот же звуковой образ, что и у читателя текста оригинала.

Некоторые исследователи считают, что звуковые повторы – это прерогатива поэзии, что же касается прозы, то здесь ритм создается прежде всего на макро-уровнях, т.е. на уровне фразы или отрывка текста с помощью повтора некоторых фраз, фрагментов или смысловых отрезков. Выше приведенные примеры доказывают, что это не совсем так. Звуковые повторы могут создавать ритм в прозаическом тексте, просто это не всегда заметно. Если, к примеру, параллелизмы или различные лексические повторы чаще всего "бросаются в глаза", то аллитерации и ассонансы, рассчитанные прежде всего на слуховое восприятие, при первом прочтении могут остаться незамеченными, так как зачастую влияют на читателя имплицитно.

Ритм как единое организующее начало произведения проявляется на всех уровнях художественного текста.

Как уже упоминалось выше, если говорить о макро-уровнях, то прежде всего параллелизмы, анафоры, эпифоры, антитезы способствуют ритмической организации текста.

С точки зрения перевода, здесь тоже возникает ряд трудностей, связанных с особенностями употребления различных грамматических и синтаксических форм в разных языках. То, что естественно, скажем, для французского текста, может выглядеть громоздко и неуклюже в русскоязычном переводе.

Решение нам подсказывает Г. Р. Гачичеладзе, вводя понятие "стилистический ключ" (А. Карельский в сущности имеет ввиду то же самое, говоря о "стилистическом слухе" [Карельский: 242] переводчика), поиски которого необходимо вести в области общего соответствия

мировоззрения автора и его стиля" [Гачичеладзе, 1972: 133]. По мнению ученого, "найдя это соответствие, переводчик легко устанавливает, что все служащее этому соответствию должно быть передано в переводе, остальное же, второстепенное, может в переводе не отражаться" [Гачичеладзе, 1972: 133].

Из этой мысли следует, что при переводе нужен не формальный подход (1 предложение = 1 предложение или длинное предложение = длинное предложение), а сущностный — важно передать ритмический рисунок текста, а не калькировать чужой синтаксис. Сама Н. Галь писала: "В речи француза причастия, деепричастия, отглагольные существительные — естественны, легки, изящны, в русском языке, в живой речи, тем более в устах ребенка, совсем не так. Русские слова обычно длиннее, у причастий сложные, не всегда благозвучные (шипящие!) суффиксы, длинные окончания. И диковато, неправдоподобно звучали бы они в чудесной, поэтической сказке, получалось бы сухо, казенно. Поэтому в переводе я часто перестраиваю фразу, больше прибегаю к самой живой и динамичной части речи — глаголу. С другой стороны, в русском тексте не нужны и только загромождали бы фразу вспомогательные глаголы — их я, разумеется, опускаю (...): русская проза становится более ясной, гибкой, прозрачной, интонация — более непосредственной и достоверной" [Галь, 1991]. Как видим, Н. Галь занималась именно поиском "стилистического ключа". Рассмотрим на конкретных примерах, как ей удалось это сделать при передаче ритма текста.

Вспомним сцену, в которой главный герой впервые увидел Маленького принца:

*"Or mon petit bonhomme ne me semblait ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur" [9].*

(Дословный перевод: *Но мой маленький человечек не казался мне ни заблудившимся, ни умирающим от усталости, ни умирающим от голода, ни умирающим от жажды, ни умирающим от страха*).

С помощью повторения фразы "ni mort de..." автору удалось придать ритму некоторое напряжение и передать ту крайнюю степень удивления, которую испытывал герой. Впечатление усиливается еще и благодаря многократному повторению частицы "ni". Употребление причастий придает фразе сжатость и в то же время емкость.

Однако, в русском языке, как уже упоминалось выше, причастия звучат громоздко. Французское причастие прошедшего времени *mort* ("умерший", "мертвый", "умирающий") в данном случае не может переводиться так же причастием: контекст требует глагола, что делает невозможным повторение отрицательной частицы "ni".

Н. Галь перевела следующим образом: *"А между тем ничуть не похоже было, чтобы этот малыш заблудился или до смерти устал и напуган, или умирает от голода и жажды"* [9].

Переводчик добилась естественности, гибкости русской фразы, но ценой утраты ритма текста оригинала.

А вот пример, где, на наш взгляд, Н. Галь сумела найти очень удачное решение. Эпизод, в котором Маленький принц сердится на летчика и сравнивает его с деловым человеком, живущим на другой планете:

*"Il n'a jamais respiré une fleur. Il n'a jamais regardé une étoile. Il n'a jamais aimé personne. Il n'a jamais rien fait d'autre que des additions"* [22].

(Дословный перевод: *Он никогда не понюхал цветка. Он никогда не посмотрел на звезду. Он никогда никого не любил. Он никогда ничего не делал, кроме расчетов.*)

Перевод Н. Галь: *"Он за всю свою жизнь ни разу не понюхал цветка. Ни разу не поглядел на звезду. Он никогда никого не любил. И никогда ничего не делал. Он занят только одним: складывает цифры"* [22].

Сент-Экзюпери использовал принцип параллелизма (структура первых трех фраз абсолютно идентична) и применил анафору: *Il n'a jamais...* В последних двух предложениях – двойное отрицание (*jamais ... personne, jamais rien*). Все фразы короткие. Ритм отрывистый, чеканный – герой поистине раздражен!

В русском языке постоянное употребление личного местоимения "Он" загромождало бы текст. Это – во-первых. Во вторых, наречие "никогда" требует употребления глагола несовершенного вида, что замедлило бы темп.

Н. Галь поступила следующим образом. Она расположила фразы симметрично. В первых двух предложениях она заменила "никогда" на "ни разу", а в двух следующих сохранила слово "никогда". Предложения, начинающиеся с местоимения "Он" повторяются через одно. При этом сохранена краткость фраз. Передано все – темп, напряжение, эмоциональная наполненность.

Особую трудность при переводе представляют собой выделительные обороты "c'est ... qui", "c'est ... que". Согласно правилу, эти обороты могут переводиться с помощью слов "именно", "это", передаваться посредством инверсии или интонационно. Но в художественном контексте эти способы не всегда приемлемы. Они могут перегрузить текст (особенно при повторях), изменить ритм, динамику повествования. А интонацию вообще трудно передать на бумаге. Поэтому в каждом конкретном случае удачный перевод этих оборотов – своего рода находка.

В качестве примера рассмотрим сцену, где Маленький принц возвращается в сад, чтобы объяснить розам, что его цветок – единственный в мире.

*"...puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est elle que j'ai mise sous le globe. Puisque c'est elle que j'ai abritée par le paravent. Puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles (...). Puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelques fois se taire. Puisque c'est ma rose"* [55].

(Дословный перевод: *...потому что именно ее я поливал. Потому что именно ее я поместил под колпак. Потому что именно ее я укрыл ширмой. Потому что именно для нее я убил гусениц (...). Потому что именно ее я*

слушал, когда она жаловалась или хвасталась или даже когда иногда она замолкала. Потому что это моя роза).

Здесь ритмическое звучание отрывку придает анафорический оборот "Puisque c'est elle que..." плюс параллельная структура предложений.

Н. Галь опустила громоздкое "потому что", а выделительный оборот передала с помощью противопоставления и инверсии:

*"Ведь это ее, а не вас я поливал каждый день. Ее, а не вас накрывал стеклянным колпаком. Ее загораживал ширмой, оберегая от ветра. Для нее убивал гусениц (...). Я слушал, как она жаловалась и как хвастала, я прислушивался к ней, даже когда она умолкала. Она — моя" [55].*

Н. Галь построила свой перевод таким образом, чтобы все внимание было сконцентрировано вокруг личного местоимения "ее" ("она"). За счет этого, несмотря на то, что динамика фразы все-таки изменилась, эмоциональная напряженность оригинала сохранена.

Итак, учитывая все выше сказанное, подведем некоторые итоги:

1. Роль ритма как носителя суггестивного заряда художественного произведения несомненна. Несомненно и то, что переводчик обязан сохранить ритмическое своеобразие оригинала, ибо ритм является неотъемлемой частью всей художественной системы произведения.

2. А. де Сент-Экзюпери использует в своем произведении широчайший спектр ритмо-фонетических средств, что с одной стороны, позволяет сэкономить языковой материал, а с другой – расширяет возможности создания эмоционального настроения произведения.

3. С помощью звуковых повторов Сент-Экзюпери удается создать вполне осязаемые фонетические образы, которые мастерски переданы в переводе Н. Галь.

4. Н. Галь, ценой некоторых утрат, сумела сохранить ритмо-фонетический образ оригинала и воссоздать его в иной языковой системе, добившись естественности звучания переводного текста.

5. Ритм, наряду с другими составляющими художественного произведения, подчинен одной цели – художественному воплощению авторской идеи. Нарушение ритма при переводе может привести к нарушению художественной целостности произведения.

#### РЕЗЮМЕ

В статье исследуется роль и функции ритмо-фонетических средств в создании художественной картины мира произведения. Рассматриваются также возможности воссоздания этих средств в иной языковой системе.

#### РЕЗЮМЕ

В статті досліджується роль і функції ритмо-фонетичних засобів в створенні художньої картини світу твору. Розглядаються також можливості відтворення таких засобів в іншій мовній системі.

## SUMMARY

The article surveys the role and functions of rhythmic and phonetic means in the creation of the artistic picture of the world in the work by A. de Saint-Exupery. The possibilities of recreation of these means in a different linguistic system are also treated.

## ЛИТЕРАТУРА

Белинская, 1991: Белинская Н. В. Ритм как элемент художественной целостности переводного прозаического текста // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк: ДонГУ, 1991.

Галь, 2001: Галь Н. Слово живое и мертвое. – М., 2001.

Галь, 1991: Галь Н. Под звездой Сент-Экса. – www.vavilon.ru, 1991.

Гальперин, 1958: Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1958.

Гачичеладзе, 1972: Гачичеладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – Тбилиси, 1972.

Гиршман, 1982: Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.

Гольшев, 2000: Гольшев В. Очень много по части чувства // Вопросы литературы. – 2000, № 4.

Карельский, 1994: Карельский А. Творческая индивидуальность переводчика и его стилистический слух // Иностранная литература - 1994, № 6.

Кожина, 1966: Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. – Пермь, 1966.

## ИСТОЧНИКИ

Сент-Экзюпери, Маленький...: Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц: Парал. тексты на рус. и фр. яз. – М., 1992.

Поступила в редакцию 17.12.02.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)5/6\*44

УДК 821.111(091) «18/19»

Наталья Ченцова

(Воронеж, Россия)

## **КОНЦЕПТОСФЕРА АКАДЕМИЧЕСКОГО МИРА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ (У. ТЕККЕРЕЙ, Д. ЛОДЖ).**

Термин «университетская проза» сравнительно недавно вошел в литературоведение, хотя мир кампусов появился в английской литературе еще в XVIII веке (Г. Филдинг «История Тома Джонса, найденыша» 1749; Т. Смоллетт «Приключения Перегрин Пикля» 1751), а начало истории «университетской прозы» датируется первой половиной XIX в. [Люксембург, 1988], свое же продолжение она получила в XX веке и теперь уже шагнула в век XXI-й.

Академический мир – это «университетский муравейник», живущий по своим правилам, имеющий традиции и даже свой язык, это некий закрытый клан, где, как и в любом клане, можно выделить основополагающие уровни: социо-культурный, политический, нравственный. В совокупности всех перечисленных составляющих академический мир вполне возможно рассматривать как отдельную социо-культурную концептосферу.

История академического мира Англии прослеживается в этапах развития английской университетской прозы: XIX век – зарождения жанра

университетского романа, XX век – его становления как самостоятельного жанра. Среди писателей XIX века, обращавшихся к теме университетской жизни, особое место занимает творчество У. Теккерея. И хотя он не принадлежит к авторам собственно университетских романов, но и те небольшие эпизоды его произведений об академическом мире Англии, отличает высокий уровень критического анализа, которого не смогли достичь первые университетские прозаики: Б. Дизраэль, Ч. Левер, Э. Бульвер-Литтон и др. Мир Оксфорда и Кембриджа, знакомого Теккерее по личному опыту, нашел отражение в ряде его книг: «Книга снобов» (The Books of Snobs, 1846), «История Пенденниса» (The History of Pendennis, 1848-1850), «История Генри Эсмонда» (The History of Henry Esmond, Esq, 1852) и «Приключение Филипа» (The Adventures of Philip, 1861-1862). Так, в первой из этих книг писатель создает галерею сатирических портретов людей различных социальных слоев и профессий, связав их воедино понятиями снобизма, в трех главах которой он подвергает всю английскую образовательную систему суровой критике. Воспитание молодежи, саркастически замечает Теккерей, считается в Британии малозначительным делом. Что же касается снобизма, то это явление, по мнению автора, пустило в старинных университетах мощные корни, о чем свидетельствует культ освященных обычаями несправедливости: молодому лорду диплом выдается в конце второго года без экзаменов, в то время как у простых смертных на это уходит 7 лет и немало усилий. В свете сатиры Теккерей на университетских снобов в ученых кругах и в сфере университетского студенчества академический мир Англии предстает как «закрытый мир», доступный не каждому, которым правит тщеславие профессоров, порождающих себе подобных среди студентов.

Спустя всего несколько десятилетий сфера высшего образования в Англии стала демократичнее и заняла огромное место в жизни общества. Академический мир сумел завоевать значительный общественный интерес и, изолированный от бытия в XIX веке, в XX веке университет становится микрокосмосом политических, эмоциональных и интеллектуальных ситуаций [Кабанов, 1999]. А университетская проза стала важным художественным и культурным феноменом, особенно в 60-70-ые гг. Ярким примером тому служит университетская трилогия Д. Лоджа: «Академический обмен» (Changing Places, 1975) «Мир тесен» (Small World, 1984), «Хорошая работа» (Good Work, 1988).

«Академический обмен» - это роман, написанный в жанре университетской хроники, где автору удалось запечатлеть академический мир шестидесятих годов в Англии и США. Объединяющим элементом всех уровней «университетского муравейника» выступает язык, через него-то и показана структура университетов с его студенчеством и профессорско-преподавательским составом. Будучи порождением социума, язык наделен определенной властью над этим социумом. Удастся ли языку быть реализацией социальной власти в университетской

структуре, и насколько свободным ощущает себя человек в создавшейся ситуации?

В идеале социальная власть должна базироваться на реалиях времени и своеобразном «общественном договоре», который предполагает выполнение обязательств с двух сторон – преподавателей и студентов, – соответственно давать и получать знания. Но вот только участники договора говорят на разных языках, и причиной возникновения разноречия внутри единого языкового поля становится невыполнение обязательств со стороны преподавателей, которые используют любые предлоги, чтобы не проводить занятия. Так, например, раммиджские преподаватели имели обыкновение жаловаться на накладки в расписании, но подлинной проблемой было их нежелание проводить занятия до десяти утра, после четырех часов, во время ленча, вообще в какие бы то ни было часы по уик-эндам – в результате у них оставались считанные минуты, чтобы вскрыть свою корреспонденцию, не говоря уже о занятиях. Отчего бы и не организовать студентам забастовку, когда у них на глазах рушится университетский мир.

В сложившейся ситуации властные функции, доверенные университету, заменяются насилием: административные меры (разгон полицией шествия пикетчиков) и квазиинтеллект. Последнее названное средство является лишь маской, чтобы скрыть свое истинное «я», и одновременно способом удержать внимание студентов независимо от того, являются ли для них полезным «демонстрационные» профессорские знания. А действительная «умность» профессуры (без квазиинтеллекта) проявляется в игре в «унижение», придуманной преподавателем из Раммиджа Своллоу и опробованной на университетских филологах Эйфории. В результате, внешне невинное развлечение ведет к грандиозному скандалу. Вскрывается чудовищное невежество литературоведов – профессисзалов.

Итогом всех наблюдаемых нами событий в академическом мире Эйфории и Раммиджа становится превращение университета в некое тоталитарное объединение, где язык осуществляет функцию насилия, а не установления взаимопонимания между людьми. И как ответная реакция на происходящее – стремление студентов обрести свободу, причем свобода для них – это бунт, анархия, уход в свой, малопонятный для окружающих, мир сленга.

На протяжении столетней истории английской университетской прозы концептосферы академического мира XIX и XX веков мало чем отличаются. Несмотря на то, что роль университетов в обществе изменилась, изменилось место жанра университетского романа в жанровой системе литературы, в академическом мире XX века, как и прежде, властвуют снобы, скрывающие свою несостоятельность за квазиинтеллектом.

Сравнительный анализ концептосферы академического мира XIX и XX веков позволяет увидеть ее изменение, выявить определенные отличия.

Если Теккерей, реализуя свой излюбленный прием автора – демиурга, высказывает собственную точку зрения на проблему образования, то постмодернист Д. Лодж в парадигме другой эстетической системы отказывается от роли всзнающего автора и отдает право высказаться студентам. Думается, что отсутствие гневной авторской инвективы - попытка стать на позицию другого позволяет более четко сформулировать следующие вопросы:

- какова роль университетов в современном обществе;
- в чем социальный смысл университетского образования?

А ответом на них может быть только новая, совершенно иная, концептосфера академического мира XXI века.

#### РЕЗЮМЕ

В статье Н.Ченцовой речь идет об университетском романе в английской литературе от зарождения жанра в XIX веке (У.Теккерей) до его становления как самостоятельного жанра в XX веке (Д.Лодж).

#### РЕЗЮМЕ

В статті Ченцової йдеться про університетський роман в англійській літературі від зародження жанру в XIX столітті (У. Теккерей) до його становлення як самостійного жанру в XX столітті (Д. Лодж).

#### SUMMARY

The article by N.Chentsova traces evolution of University novel in the British literature from its origin (XIXth c., W.Thackeray) to its modern status of an independent genre (XXth c., D.Lodge).

#### ЛИТЕРАТУРА

Кабанов, 1999: Кабанов И.В. Английский роман 30-х годов XX века. – Саратов, 1999.

Люксембург, 1988: Люксембург А.М. Англо-американская университетская проза: История, эволюция, проблематика, типология. - Ростов-на-Дону, 1988.

#### ИСТОЧНИКИ

Lodge D. Changing Places. – L., 1975.

Lodge D. Small Wordl. – L., 1984.

Thackeray W. The Books of Snobs. – L., 1846.

Поступила в редакцию 29.11.02.

ББК Ш43(4ВЕЛ)(=432.11)6\*4-15  
УДК 821.111(091):82-312.1

Татьяна Струкова  
(Воронеж, Россия)

#### **ТАЙНА ИМЕН В «МОРСКОЙ ТРИЛОГИИ» У. ГОЛДИНГА**

Последние прижизненные произведения У. Голдинга образуют «Морскую трилогию: на край света» («Ритуалы дальнего плавания», 1980; «Две четверти румба», 1987; «Огонь внизу», 1989). Название трилогии свидетельствует о голдинговском понимании такого национально значимого явления, как море и корабль. «Морская трилогия» не является в



целом литературной пародией, хотя пародийные элементы в тексте присутствуют. Художественная мысль Голдинга обращена к философскому исследованию культурной традиции, которая на протяжении столетий формирует сознание британцев как нации, государства. Действие трилогии отнесено к 1812-1813 годам. Совмещение разных временных пластов, перепрыгивание из одного исторического времени в другое, перенос событий в иной хронологический ряд свидетельствует о том, что Голдинг создает не классический исторический или морской роман. Автор представляет читателю игровое воссоздание прошлой жизни частного лица, которое по мере нарративного развертывания превращается в философские размышления о смысле жизни, о предназначении человека, о роли отдельной личности в историческом процессе\*.

У. Эко писал, что «заглавие <...> – это уже ключ к интерпретации» [Эко, 1997: 597]. Если перефразировать высказывание итальянского писателя, то можно сказать, что имя персонажа – это не менее важный ключ к интерпретации. Имена собственные могут быть использованы в произведении нейтрально или иронично, но они всегда свидетельствует о множестве художественных смыслов и внехудожественных реалий. Английская традиция использования антропонимов в художественном тексте такова, что многие писатели дают своим героям «говорящие» фамилии, нацеливая тем самым читателя на расшифровку содержательно-смыслового пласта произведения [Rajec, 1978]. У. Голдинг в «Морской трилогии» виртуозно пользуется антропонимическими знаками; чаще всего имена собственные являются сложными по составу и значению.

Писатель апеллирует к древнеанглийским, среднеанглийским, старофранцузским, германским, древне-скандинавским версиям европейских языков, которые помогают обнажить истинную природу человека, целеположение героя, его социальную принадлежность и родовые признаки, его побуждения и глубинные свойства характера, специфику профессиональной деятельности. Иногда в имени содержится несколько корней из разных европейских языков, что соотносится с идеей корабля-мира, который движется по опасной дороге в никуда. И хотя все персонажи существуют внутри одного языкового поля, через их имена мерцает вавилонское смешение языков: все они – представители единого человечества и в то же время каждый из них бесконечно одинок и с трудом понимает другого. Герой-трикстер, вынужденный исполнять ритуальный социальный танец, основные фигуры которого определены целым комплексом общественных предписаний, превращается в голдинговской интерпретации в голого короля, когда внешние претензии исчезают и обнажается ядро личности. Но для внимательного читателя истина уже открыта в имени героя, ее просто надо заметить.

---

\* Более подробно о «Морской трилогии» У. Голдинга см: Струкова Т.Г. «Морская трилогия» У. Голдинга: традиция и новаторство. — Воронеж, 2000; Струкова Т.Г. Английский морской роман XIX-XX веков. — Воронеж, 2000.

Фамилия протагониста, Эдмунда Тэлбота (Talbot), как и все остальные, многозначна, ее этимология до конца не прояснена, скорее всего, она восходит к старофранцузскому Talebot [Рыбакин, 1986], составной частью которой выступает слово tale (наволочка, бельмо). И в ней же скрыто среднеанглийское tal – приличный, красивый, послушный. Последний вариант значения соотносится с целью его путешествия. По приказу крестного отца он *послушно* отправился в Австралию, чтобы заложить основу собственной политической карьеры. А вот детали его жизни в Англии, о которых протагонист нехотя проговаривается, позволяют сделать вывод, что для матери он был своего рода бельмом на глазу, немым укором былого величия семьи, именно поэтому судьбой молодого человека занимается крестный.

В этимологии имени слышно эхо древнеанглийского toll, что означает право взимать пошлину. Тэлбот действительно принадлежит к древнему аристократическому роду, обедневшему и в момент повествования теряющему влияние. Но и это еще не все: имя отдаленно перекликается с talebearer – сплетник, ябедник, доносчик. Тэлбот желает донести до читателя (первым, если не единственным читателем, должен был стать его уважаемый крестный отец) перипетии трудного вояжа, поэтому он начинает свой «журнал» как легкую, ни к чему не обязывающую болтовню. И он же имеет тайный приказ от родственника – следить за мистером Приттименом, чтобы тот, известный своими антиправительственными речами, не занес якобинскую заразу в колонию. У капитана Андерсона (Anderson), на первый взгляд, незатейливая фамилия, антропонимное прозвище указывает, что он – сын Эндрю. Голдинг в имени героя кодирует и его происхождение, и его место в общественной табели о рангах. Древнеанглийское an означает одинокий, единственный, что сопрягается с его уникальным положением на борту корабля, где капитан – царь и Бог, судья и палач. Он для всех недоступен, даже пространственное расположение командира судна – на четвердеке, то есть над пассажирами и командой. И, в то же время, капитан единственный отвечает за судьбу корабля, от его решений, умения, опыта зависит, быть или не быть всем тем, кто доверил ему жизнь.

Графическим и фонетическим вариантом его фамилии является дериват Enderson, в ней мерцает древнеанглийское ende (предел, конец, граница), что в свою очередь соотносится с названием трилогии «*Морская трилогия: на край света*» – корабль направляется в Австралию, которая в начале XIX столетия была за пределами цивилизованного мира. Кроме этого, можно предположить, что Голдинг шифрует в имени капитана некую пройденную ступень развития цивилизации. И действительно, именно Андерсону выпала участь решать, ставить ли в открытом океане в трюме корабля паровую машину или нет. Парусный этап развития судоходства завершился, мир убыстрял свой бег, гармония природы и парусника была, по словам Д. Конрада, нарушена рычащими и все сокрушающими машинами.

В фамилии Андерсона есть отсылка к древнеанглийскому *syn* ■ среднеанглийскому *son* – сын, что, на первый взгляд, является традиционной частью отантропического прозвища, указывающего на степень родства. Однако Голдинг, тонкий знаток языка, воспользовавшись своим излюбленным приемом оборотничества, кодирует в имени совершенно иной смысл. Капитан Андерсон как раз не может похвастаться, что он чей-то сын. Он – бастард, незаконнорожденный отпрыск аристократа, имя которого в романе не звучит. Младенцем его отдали на воспитание в семью сельского пастора, лишив надежды на достойное положение в обществе. Наличие в его фамилии составляющей «сын» выглядит в интерпретации Голдинга насмешкой, так как у Андерсона как раз отсутствуют родственные корни.

Андерсону пришлось стать моряком, потому что единственно морская служба могла способствовать его продвижению вверх. Социальная граница между законнорожденным Тэлботом и незаконнорожденным Андерсоном столь глубока, что воспринимается последним на генетическом уровне, именно поэтому капитан относится с плохо скрываемой завистью к аристократу. Капитан Андерсон, взбешенный откровенным неуважением Тэлбота к его положению корабельного монарха, срывает зло на ни в чем неповинном пасторе Колли, дав молчаливое согласие офицерам фрегата превратить Колли в своеобразного «козла отпущения». Не способный отомстить своему физическому родителю, Андерсон, унижая пастора, подсознательно уничтожает память о приемном отце, и тем самым отказывается быть сыном священнослужителя, чей иерархический статус несомненно ниже положения дворянина.

Показательно, что с точки зрения Голдинга, механистическая стадия развития европейской цивилизации трагична и пагубна для человека, недаром практически весь третий роман трилогии посвящен обсуждению вопроса – устанавливать или не устанавливать некую экспериментальную машину. Да и финал трилогии нацелен на визуализацию авторского представления, что мир выбрал ложное направление, в сиднейской гавани безмянный парусник взрывается: «Горящий корабль, окутанный клубами дыма, которые вырывались отовсюду, подгоняемый порывами бриза, медленно двигался на рей, где толпились стоящие на якорях суда. Еще звон колокола, опять звон колокола!» (Golding, *Fare...: 279*)\*\*.

Погребальный звон, разносящийся над бухтой, звучит не только по Саммерсу, который, будучи капитаном фрегата на час, свято соблюдает старинную морскую традицию и отказывается покинуть погибающий корабль, но и по всем оставшимся в живых, взывая к их памяти. «От Чарльза не было найдено и следа. В отлив остов судна распался на части и представил свои внутренности для обозрения всех, кто хотел. Чарльз исчез» [281]. Символическая ритуальная триада жизненного путешествия

\*\*Здесь и далее цит. по изданию Golding W. *Fare Down Below*. - L., 1989.

человека во вселенной – крещение, свадьба, похороны – завершилась жертвоприношением самого лучшего представителя команды. В эпизоде гибели корабля явно проступает голдинговское ироническое видение ситуации: Андерсон, приказавший установить в трюме теряющего скорость парусника паровую машину, то есть единолично выбравший механический путь для цивилизации, не несет за это никакой ответственности. Горькая ирония заключена в том, что по прибытии в Сидней командиром горящего судна был назначен старший лейтенант Саммерс, а капитан Андерсон благополучно съехал на берег. Воистину, за разрушительные последствия отвечает непричастный, а инициатор трагедии не получает по заслугам.

В имени первого помощника капитана Саммерса (Summers) заключена отсылка к старофранцузскому *somier*, что означает “вьючная лошадь”. И действительно, Саммерс, выбившийся из матросов в офицеры, безропотно выполняет свои обязанности. В данном случае писатель подчеркнул через фамилию соответствие характера героя его социальному положению. Но тем интереснее, как через образ Саммерса Голдинг доносит до читателя поэтичность древней профессии моряка. На первый взгляд, кажется, что первый лейтенант Саммерс по складу души на «должность» поэта вроде бы не претендует: он суховат, сдержан, придерживается устойчивой ритуальности службы. И тем не менее, именно он говорит, что «навигация – все еще неточное искусство» [84].

Саммерс имеет в виду, что, кроме хронометров, математических методов счисления, знания гидрографии и океанографии, моряку необходимо обладать интуитивным пониманием моря, которое дано не каждому. Искусство судождения передается по наследству – от учителя ученику, и эта традиция не может быть прервана, потому что в самой морской субстанции есть нечто, что не поддается никакому логическому объяснению. Морскую стихию надо принимать такой, какая она есть, к ней можно приспосабливаться, но ее нельзя насилловать, так как океан обязательно отомстит. За Саммерсом стоят многие поколения моряков, которые осваивали мировой океан чаще всего по наитию, они передавали свои знания, прямо или косвенно, тем, кто действительно стремился познать тайны природы. Саммерс озвучивает романтическое видение морской стихии, в котором тесным образом сплетаются гармония океана и человека.

Фамилия лейтенанта Деверела (Deverel) сопрягается с топонимом *evereux* (франц.), в чем проявляется претензия офицера на аристократичность. Реальные события первого романа трилогии отсылают читателя к староанглийскому *ewere*, *ewerel* – слуга. В этом случае У. Голдинг использует двойной код: первое значение фамилии героя отражает его стремление казаться дворянином, а глубинный смысл имени – настоящую суть его характера. «Я увидел, – пишет в дневнике протагонист, – что если бы не поддержка его фамильного имени и не его

вид, в основе которого было больше имитации, чем истинного достоинства, он был бы конюхом, лакеем» [78].

Внутреннее состояние лейтенанта Деверела не соответствует той социальной роли, на которую он притязает. Деверел, этот «моряк-джентльмен», больше всех внешне походит на истового морехода, но экзамена дальним морским походом он не выдерживает. Лейтенант оставляет мостик во время шквала, чтобы выпить («Мистер Деверел, вы страшно пьяны», – упрекает его капитан), бросает управление тогда, когда внезапно меняется ветер. Корабль был захвачен «враспloch» и почти «искалечен» [25]. Призванный к ответу капитаном Андерсоном, Деверел пытается переложить ответственность за свой проступок на юного мичмана Уиллиса: «Черт, что натворил мальчишка на этот раз!» [23]. О каком уж аристократизме поведения или о высоком парении духа можно говорить!

Фамилия лейтенанта Камбершама (Cambersham), как и все остальные, может быть расшифрована читателем в процессе интеллектуальной игры, которую ему навязывает автор. Древнеанглийское *cambe* означает гребень, скребница, глагол *to camber* значит выгибаться, а существительное *sham* – притворство, обман, подделка, притворщик. Комбинация разных смыслов в фамилии дает полное представление о персонаже. Лейтенант Камбершам действительно достиг своего потолка в морской иерархии, ни первым лейтенантом, а уж тем более капитаном ему не бывать. Ради благорасположения начальства он готов прогибаться и раболепствовать, унижая при этом того, кого он считает стоящим ниже по социальной лестнице. И наконец, лейтенант способен на обман, притворство, при этом он совершенно не испытывает мук совести.

В имени гувернантки мисс Гранхем (Grantham) закодирована настоящая причина, объясняющая ее путешествие в Австралию. Это пояснение дано в свернутом виде, читатель волен его расшифровать сам или может не расшифровывать вообще. На разных этапах повествования автор, используя излюбленный прием последовательного достижения сути, обнажает тайну, скрытую в имени, причем авторский комментарий зачастую противоположен ожиданиям, которые заложены в поверхностном уровне фамилии. Древнеанглийское *gran(d)* означает гравий, а *ham* – деревня, поместье. Но в Англии у героини нет дома, она надеется найти его на другой стороне земли, порывая для этого с «песком и гравием» графства Линкольншир (топоним имени восходит к местечку Grantham). Расставаясь навсегда с родиной, которая была к ней не ласкова, и надеясь занять поместье в Австралии, мисс Гранхем, по ее словам, уносит на башмаках пыль Британии, она хранит традиции и убеждена в высокой цивилизационной роли англичан.

Имя мистера Приттимен (Prettyman), женой которого стала мисс Гранхем, имеет, как и все остальные, двойную кодировку. Современное значение слова *pretty* – приятный, хороший, но Голдинг, апеллируя к читателю-эрудиту, в фамилии шифрует внутреннюю, зазеркальную часть

натуры этого персонажа. В его имени есть отголосок древнеанглийского *praesting*, что означает хитрый, ловкий, коварный. Автор раскрывает сущность героя через антитезу: мистер Приттимен старается быть приятным, но у него это плохо получается. Желчный, сварливый характер, который с большим трудом поддается волевому контролю, постоянно являет себя в разных ситуациях, точно резонируя дуалистической маркировке имени.

Мистер Брокелбэнк (*Brokelbank*) публично представляется как художник, но в действительности он – сводник. В его фамилии мерцает древнескандинавское *broklauss* – голоштанник, голоштаный, что соответствует реальному состоянию финансовых дел героя. Для него путешествие в Австралию – это единственный путь к богатству, потому что на родине у него нет будущего. Кстати, об отсутствии материального благополучия сигнализирует и близкая его имени фонетическая форма *broken bank* (разбитый берег, разбитое корыто).

Имя путешествующей вместе с мистером Брокелбэнком дамы полусвета Зенобии (*Zenobia*) представляет собой пример мультиязыкового синтеза. Предположений может быть много, остановимся на нескольких. Начнем с того, что в математике буква *Z*, с которой начинается имя Зенобии, – неизвестная величина; кроме этого, можно усмотреть некоторую связь с англо-индийским *zelapa*, что означает женская половина, куда не было доступа мужчинам. В имени героини есть слово *obi* (япон.) – оби (широкий, яркий пояс), что подчеркивает ее экзотичность, призванную притягивать мужское внимание<sup>\*\*\*</sup>. Вдобавок, в имени явно проступает слово *zend* – язык Авесты, древнего знания, доступного пониманию немногих, а именно тех людей, которые ориентируются в дальнем мире не с помощью разума, а с помощью подсознания<sup>\*\*\*\*</sup>.

В этих смыслообразях Голдинг зашифровал свое понимание вечной женственности, метафорической и даже мистической женской сущности, текучей и сложной, способной подключаться к вечности и интуитивно воспринимать сигналы из трансцендентального уровня. Никто из плывущих на фрегате не знает, откуда появилась Зенобия и кто она есть в действительности, – куртизанка или Пифия, безграмотная авантюристка или образованный человек. Ведь именно Зенобии первой приходит на ум аналогия между судьбой их безымянного корабля и поэмой Колриджа «Старый Моряк», которую она цитирует. Зная, что жить ей осталось недолго, героиня пишет записку Тэлботу, в которой есть такие слова: «Скажите Эдмунду, что я пересекаю мост» [295]. Зенобия имеет в виду мост через Стикс. Тэлбот, ориентируясь на реальный, а не на метафорический уровень, восклицает: «Черт побори, в те дни нигде около Сиднея не было моста, а наша старая лохань не была парходом» [295].

<sup>\*\*\*</sup> О подобном примере языковой игры у Набокова см.: Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Виван Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). – Ростов-на-Дону, 1996, с. 147-157.

<sup>\*\*\*\*</sup> Об интуитивном познании мира см.: Косарев А. Философия мифа. – М., 2000.

Ситуация явного ментального разноречия неразрешима, если судить только с позиции сноба Тэлбота, и абсолютно прозрачна с позиции автора. Отнеся время действия трилогии ко второму десятилетию XIX столетия, Голдинг являет читателю подчиненность социального положения женщины мужскому диктату в ту эпоху. И хотя Зенобия лучше Тэлбота знает литературу и мифологию, но проявить интеллектуальное превосходство она не может без опасения подвергнуться остракизму, потому-то она столь завуалированно высказывает свои мысли.

Стоит обратить внимание на то, что в трилогии никак не именуется судно, на котором происходят события, что является грубым нарушением британской флотской традиции, согласно которой любой корабль, даже боевой эсминец, называется she и имеет имя собственное. Отсутствие имени фрегата глубоко символично: во-первых, происшедшее могло случиться, где угодно, или события не имели места нигде и никогда; во-вторых, читатель волен воспринимать трилогию как художественную условность, и тогда совершенно не важно наименование судна, потому что корабль выступает в качестве устойчивой социальной модели и символа человеческой жизни.

Фрегат, с которым безымянный парусник встретился в безбрежном океане, называется «Алсиен», в конце трилогии Голдинг расшифровывает это имя через изящную игру слов. «Halcyon» [284] означает «зимородок», а если продолжить ряд, то получится «halcyon days» – «счастливые, безмятежные дни. Имя фрегата «Alcyone» является плодом авторского словотворчества, писатель соединяет часть от слова “halcyon” и слово “one”, указывая, что счастливым мигом для его героя был единственный день, который он провел с мисс Чамли. А если брать шире, то Голдинг констатирует, что по-настоящему возвышенных моментов в жизни человека так мало, что они навсегда врезаются в память.

Шифровка имен позволяет Голдингу скупыми средствами добиться того, что фамилии персонажей становятся своеобразными масками, которые или скрывают, или, напротив, дезавуируют натуру человека. Кроме этого, антропонимы активно участвуют в развитии сюжета, соответствуя «горизонту читательского ожидания» или обманывая его. Устойчивая традиция английской литературы под пером писателя приобретает неожиданное звучание, он создает многочисленные головоломки, которые каждый читатель волен прочитать так, как ему нравится. Авторская стилистика нацелена не только на активную игру с читателем-эрудитом, но и на расшифровку потаенной, теневой стороны характеров персонажей, когда Голдинг посредством фамилии открывает второй лик Януса, без которого нельзя адекватно судить о настоящей природе того или иного героя. Маркировка имен позволяет писателю дать полноценное представление о людях: фамилии героев точно выделяют ведущую доминанту натуры персонажа, а нарративное течение романов раскрывает свернутые характеристики.

## РЕЗЮМЕ

Статья Т.Г.Струковой нацелена на раскрытие художественных смыслов имен собственных в "Морской трилогии" У.Голдинга.

## РЕЗЮМЕ

Стаття Т.Г. Струкової спрямована на розкриття художніх змістів імен власних в „Морській трилогії” У. Голдінга.

## SUMMARY

T.G.Strukova's article is aimed at revealing the meaning and significance of proper names in poetics of "The Naval Trilogy" by W.Golding.

## ЛИТЕРАТУРА

- Косарев, 2000: Косарев А. Философия мифа. - М., 2000.  
Люксембург, Рахимкулова, 1996: Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). - Ростов-на-Дону, 1996.  
Рыбакин, 1986: Рыбакин А.И. Словарь английских фамилий. - М., 1986.  
Струкова, 2000: Струкова Т.Г. Английский морской роман XIX-XX веков. - Воронеж, 2000.  
Струкова, 2000: Струкова Т.Г. «Морская трилогия» У. Голдинга: традиция и новаторство. - Воронеж, 2000.  
Эко, 1997: Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. - СПб, 1997.  
Rajec, 1978: Rajec E.M. The Study of Names in Literature. - N.Y., 1978.

## ИСТОЧНИКИ

Golding, Fare...: Golding W. Fare Down Below. - L., 1989.

Поступила в редакцию 29.11.02.

ББК Ш43 (4Вел)=(432.11)6\*8

УДК 82.9: 821. 111

Елена Борисенко

Донецк

### **СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»**

Частота употребления термина «постмодернизм» и его применение к произведениям не самого высокого уровня в последнее время размыла границы подразумеваемого под ним понятия, в него включаются как литературные шедевры, так и произведения массовой культуры. Многие литературоведы уже вносят коррективы к пониманию и термина и, главное, литературы постмодернизма. По-разному его интерпретируют, но сходятся в необходимости дополнительного анализа этого литературного явления крупные литературоведы СНГ, в частности, Л. Андреев, Д. Затонский. Но сегодняшнее состояние можно определить как преимущественно разговор о философии постмодернизма и системе приёмов, но не о конкретике литературы. Таким образом, чтобы ответить на вопрос, что же есть писатель-постмодернист и что собой представляет мир постмодернистского произведения, нужно сосредоточиться на изучении индивидуальных творческих методов писателей, которые в



сознании литературной критики связаны с постмодернизмом (Дж. Фаулза, М. Павича, У. Эко, М. Турнье, Ю. Андруховича и др.). Для каждого из них характерна система приёмов, среди которых можно выделить как индивидуальные, так и общие для всех. Многие из них, по мнению теоретиков постмодернизма, являются характерными для этого направления (обилие литературных и культурных цитат и аллюзий, игра, децентрация образов, смешение черт различных жанров.) [Гром'як, 1997: 567].

В данной статье, посвящённой исследованию романа Джона Фаулза “Женщина Французского лейтенанта” (1969), мы попытаемся выделить некоторые особенности творческого метода автора, которые объявляются порождением поэтики постмодернизма.

Одной из поэтологических особенностей постмодернизма является игра, которая стала едва ли не основным способом организации повествования (введение в произведение культурных языков других эпох, произведений, авторов, их сталкивание). К игре обращается и Фаулз в своих произведениях. Она присутствует в композиции, образном строе, использовании автором жанровых языков, возникших в историческом прошлом.

”Женщина французского лейтенанта” – второй роман Фаулза. До этого в свет вышел “Коллекционер” (1963) и в нём уже возникли приёмы, которые затем укоренятся в творчестве Фаулза и будут усложняться тот произведения к произведению.

Доминирующим жанровым языком в “Коллекционере” является язык готического романа, родиной которого была Англия. В конце XVIII века был популярен “роман ужасов”, полный мистических тайн, действие которого обычно происходило в старинном замке. Фаулз сохраняет приёмы готической поэтики, но трансформирует их, соотнося со своим временем. Мы видим не старинный родовой замок, а купленный дом, аналогом лабиринта стал подвал. Клегг, главный герой “Коллекционера”, помещает Миранду в подвале уединённого дома. (Здесь же Фаулз играет и с английским девизом “Мой дом – моя крепость”. Дом, который традиционно считался убежищем, защищавшим от напастей, становится для Миранды тюрьмой.) В готическом романе сюжет был тайной не только для героев, но и для читателей. В “Коллекционере” сюжет строится по иным законам. На первый взгляд, тайны для читателя, вроде бы, нет, в самом тексте сообщается, что Клегг выкрал Миранду. Но, в то же время, читатель должен разгадать код автора – все мотивы, использованные им в произведении. Увлекательность в этом романе, на первый взгляд, напоминающем столь популярный сейчас триллер, уже не фабульного, а интеллектуального характера. Помимо кода автора, загадкой, тайной в романах Фаулза, является внутренний мир человека, он становится аналогом готического лабиринта. Обращение к жанру “романа ужасов”, использование характерного для него, так называемого “готического антуража”, перейдёт и в последующие произведения Фаулза. Игровое

наполнение осуществляется с помощью внутреннего переосмысления различных культурных языков, в частности, жанровых. Автор изменяет традиционный финал романа, в готическом романе, как правило, всё тайное в конце концов становилось явным и силы зла отступали, в “Коллекционере” мы этого не видим. Клегг остаётся таким же непознанным. Не последовало и развязки детективного романа, когда злодей пойман и наказан. Но Клегга и нельзя назвать хитроумным преступником, которому удаётся обвести всех вокруг пальца. Он – просто серое существо, зурядность которого разрушается только совершаемым преступлением. Происходит трансформация привычной поэтики финалов.

В первом же романе Фаулз использует ещё один характерный приём постмодернистской игры, который впоследствии станет одним из важнейших для понимания произведений автора – интертекст. “Коллекционер” открыто перекликается с “Бурей” Шекспира. Обеих героинь зовут Миранда, Клегга фаулзовская героиня называет Калибаном (так звали злодея в “Буре”), аналогом пещеры в “Буре” здесь является подвал. Но различны финалы произведений. В “Буре” мы видим торжество Миранды и гибель Калибана. Здесь же гибнет Миранда – Фаулз ломает архетипическое развитие сюжета.

Эти же приёмы (игра различными жанровыми языками, литературными цитатами), но иначе применённые, создающие иной контекст, мы видим и в “Женщине французского лейтенанта”. Правда, в отличие от других романов Фаулза, здесь нет уединённого замкнутого пространства, соотносимого с готическим замком, в котором развёртывается действие. Хронотоп здесь разомкнут, это вся Англия. Но на фоне этого ярче проступает проблема, к которой обращается Фаулз – внутренний мир человека. Приметой готической атмосферы здесь является загадка поведения Сары Вудраф.

Композиционно “Женщина французского лейтенанта” делится на три части, подобное построение соотносится с эпическим циклом “потеря – поиск – обретение”. Этот цикл опирается на архетипические основы. В каждой из частей воссоздаётся определённый этап жизни главного героя, Чарльза Смитсона и его взаимоотношений с героиней, Сарой Вудраф. В каждой из частей автор обращается к определённому жанровому языку.

В “Женщине французского лейтенанта” игра ярче, нежели в “Коллекционере”. В первой части мы видим синтез двух жанровых языков, которые не исключают друг друга: романа воспитания и викторианского романа. У героя романа воспитания в результате ученичества, через которое он проходит в годы своей юности, формируются взгляды и характер [Влодавская, 1983: 5]. Воспитание всегда является сквозной задачей романов Фаулза, где героя, так или иначе, ожидает определённое нравственное развитие, он приходит к результату, который либо принимает, либо отвергает. Чарльз Смитсон проходит нравственную эволюцию. Это, возможно, довод в пользу выбора Фаулзом 60-х годов

XIX-го века – незадолго до этого появилось учение об эволюции Чарльза Дарвина (вероятно, не случайно героя зовут Чарльзом). Согласно теории Дарвина, выживает сильнейший. Согласно теории Фаулза, сильнейший, а это тот, кто не боится быть собой, не находит себе места в обществе, но выживает для своей совести. Так произошло с Сарой, с Генри Бресли и его помощниками (“Башня из чёрного дерева”), с Кончисом (“Волхв”).

Не менее внятен и голос жанрового языка викторианского романа. Действие разворачивается в середине XIX века. В первой части перед нами предстают главные герои: обычный молодой человек того времени и героиня, обманутая возлюбленным – падшая женщина. Она, проникнувшись к нему доверием, решает поведать обстоятельства своего падения, он, как истинный джентльмен, жалеет несчастную и соглашается помочь Саре подняться. Казалось бы, типичная история для викторианского романа. Но Сара как будто упивается своей ролью, говорит, что *должна* быть отверженной. Она покидает Чарльза, только-только решившего-таки протянуть ей руку помощи. Она даёт понять, что не нуждается в его спасении. Рыцарю XIX века так и не удаётся спасти даму, викторианский мотив мужчины-спасителя остаётся нереализованным. Загадочность организована здесь иначе, нежели в “Коллекционере”. Фаулз обращается к внутреннему миру человека, мотивам его поведения. Читатель должен понять, чем руководствуется Сара.

Философия постмодернизма строится на ощущении зыбкости всех понятий. Мораль, воспитание становятся знаками, которые можно трактовать по-разному. Но для Фаулза это не так. Он верит в возможности воспитания человека (в этом английскость автора), поэтому обращается к данному жанру. В то же время, он показывает, что собой представляло воспитание в Англии XIX века, которое сместилось в сторону догматизма, соблюдения этикета. Таким образом, столкновение жанровых языков двух эпох здесь не игра ради игры, а поиск нравственной идеи.

Во второй части Фаулз обращается к роману дороги, он описывает путешествие Чарльза и поиски им Сары. Здесь же автор сталкивает разные национальные ментальности, типы национального поведения. Таким образом, Фаулз показывает относительность представлений о мире, человеке, обусловленную особенностями исторического развития. Чарльз попадает в Америку. Столкновение национальных ментальностей становится возможным, благодаря сравнению Чарльзом англичанок (погрязших в условностях, недаром Чарльз так увлечён окаменелостями) и американок (свободных от этих условностей). Здесь Чарльз начинает понимать поведение Сары – став отверженной для общества Лайм-Риджиса, она обрела внутреннюю свободу.

Третья часть – характерное для Фаулза обращение к людям искусства. Сара нашла приют у прерафаэлитов. Люди искусства в произведениях Фаулза противопоставляются остальным. На примере подобного противопоставления автор показывает подлинную смелость,

свободную волю, человечность. Но теперь, когда Чарльз свободен, Сара отвергает его. Цикл “потеря – поиск – обретение” заканчивается ещё одной потерей. Происходит слом поэтики: викторианского романа – нет счастливого финала, и джентльмен не помогает подняться падшей женщине, ибо она в этом не нуждается; романа воспитания, где героем обретается какая-то нравственная идея.

Фаулз формирует для читателей ситуацию, которую они должны проанализировать, вдуматься, почему герои действуют так, а не иначе. С помощью авторского кода, включающего множество культурных языков, он моделирует своего будущего читателя, способного расшифровать этот код, понять всю сложность авторской игры.

Часто эта игра реализуется с помощью столкновения двух эпох, мировоззрений, персонажей. Сара, например, противопоставляется Эрнестине, невесте Чарльза. Фамилия Эрнестины – Фримен, “свободный человек”. Но на самом деле она не свободна, она подчиняется принятым в обществе стандартам поведения не только в своих действиях, но и в мыслях. Образец викторианской девушки оказывается не более чем запрограммированной куклой. Сара играет образом падшей женщины, обрывает возможное развитие традиционного сюжета. Её легенда – способ обретения свободы. Сара живёт в доме миссис Поултни, оплота веры и благонравия. Поселив их под одной крышей, автор показывает истинные и ложные добродетель, милосердие, веру (через отношение к прислуге, поведение, образ мыслей). “Миссис Поултни верила в Бога, которого никогда не знала, а Сара знала Бога, который существовал вполне реально” [Фаулз, Женщина...: 44] Одна печётся лишь о том, как бы, соблюдая законы церкви, попасть в Царствие Небесное. Другая является олицетворением одного из тезисов Фаулза что Бог – это свобода. “Имеется лишь одно хорошее определение Бога: свобода, которая допускает существование всех остальных свобод” [Фаулз, Женщина...: 72].

В выборе свободы – общность Сары и самого Фаулза. У Сары она – проекция на жизненное поведение. У автора же – свобода пользоваться всем культурным наследием, доставшимся от предыдущих поколений.

Фаулз не только играет традиционным сюжетом через слом финала, но и в сам роман вводит три варианта финала. “Женщины французского лейтенанта”: “викторианский”, “баллетристический” и “экзистенциальный”, как называет их А. Долинин [Долинин, 1993: 540]. Помимо игры с читателем, это ещё и ироническое обыгрывание традиционных литературных финалов. Фаулз не говорит, какой из вариантов верен. “Для Фаулза ... становление человека не прекращается до смерти, и единственная реальная, не иллюзорная цель жизненного странствования – это сам путь, непрерывное саморазвитие личности, её движение от одного свободного выбора к другому” [Долинин, 1993: 541]. То есть, наиболее близким авторскому сознанию является третий вариант финала, это объясняет и поведение Сары. Кроме того, три варианта

финала – воплощение поэтики постмодернизма, когда невозможно сделать однозначный вывод.

Таким образом, подтверждается тезис о том, что игра, считающаяся одним из поэтологических признаков постмодернизма, является и приёмом, к которому часто обращается считающийся постмодернистом Джон Фаулз. Она не только составляющая произведения, но и важный момент общения автора с читателем. Читатель теперь становится соавтором. От его фоновых знаний, от способности распознавать и верно трактовать многочисленные литературные, культурные и философские цитаты и аллюзии, зависит то, как он воспримет произведение.

Но, несмотря на разнообразие приёмов (игра стилями, жанрами, мотивами, игра с самим собой, когда автор переиначивает собственные сюжеты) сохраняется опора на английское начало, которое является не единственным, но базовым. Интересно было бы сопоставить анализ игры у Фаулза с анализом игры у М. Турнье, М. Павича, дабы выяснить, является ли именно такое обращение к игре индивидуальным у Фаулза или же общим для всех постмодернистов.

#### РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена рассмотрению игры как способа организации повествования в романе Джона Фаулза “Женщина французского лейтенанта”. Игра традиционно считается одним из характерных для постмодернизма приёмов. В романе она проявляется на уровне композиции, системы образов, способа организации финала. Рассматривается также интертекст - одна из важных составляющих понимания авторского замысла.

#### РЕЗЮМЕ

Статтю присвячено розгляду гри як засобу організації оповідання в романі Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта”. Гра традиційно вважається одним з характерних для постмодернізму прийомів. В романі вона проявляється на рівні композиції, системи образів, засобу організації фіналу. Розглядається також інтертекст – одна з важливих складових розуміння авторського задуму.

#### SUMMARY

The article concentrates on the play, technique which serves to arrange the narration in John Fowles' novel “The French Lieutenant's Woman”. Traditionally play is considered to be one of the characteristics of the postmodern method. In the given novel it is manifested on the level of composition, system of the images, the way the finale is organized. Special attention is paid to intertext, which is one of the most important components for understanding the author's message.

#### ЛИТЕРАТУРА

Андреев, 2001: Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. – М., 2001. №1.

Влодавская, 1983: Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. Типология жанра. – К., 1983.

Гром'як, 1997: Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.

Долинин, 1993: Долинин А. О романе Джона Фаулза. – Тула, 1993.

Затонский, 2000: Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. – Харьков, 2000.

#### ИСТОЧНИКИ

Фаулз, Женщина...: 44, 72 – Фаулз Дж. Женщина французского лейтенанта. – Тула, 1993.

Поступила в редакцию 20.12.02

ББК П43(4ВЕЛ)(=432.11)6\*4-15  
УДК 821.111(091):82-31

Татьяна Скубашевская  
(Донецк)

### **ФЕМИНИСТСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ФЭЙ УЭЛДОН «СЕСТРИЧКИ»**

Фэй Уэлдон - имя относительно новое для украинских читателей. Переводы этой уже достаточно известной писательницы на украинский язык пока отсутствуют. В своей стране и за ее пределами имя этой писательницы прямо или косвенно связывают с литературным феминизмом. Вместе с тем актуальным остается определение ее места в феминистской литературе, ее отношение к острым проблемам феминизма и сама специфика ее творчества.

Данная статья посвящена феминистской проблематике в романе Уэлдон «Сестрички» (“Little Sisters”, 1977). Это не первый роман писательницы. На наш взгляд творческая манера Фэй Уэлдон, сложность ее взгляда на феминистское движение в этом произведении проявились с особой выразительностью.

В литературе феминистской традиции воспринимается как традиция выдвижение в центр «женского вопроса» героини, обладающей целым комплексом интеллектуально-нравственного превосходства (Симона де Бовуар, Криста Вольф). В этом смысле Уэлдон нарушает некоторые каноны феминистского текста. Писательница выбирает в качестве героинь романа не интеллектуалок – «феминисток», а тех, чье сознание достаточно заурядно, «типично» для массового менталитета: главная героиня романа Эльза – 19-летняя машинистка, а также Джемма – бывшая секретарша, в настоящем – жена миллионера Хэмиша. Героини не формулируют феминистские выводы. Банальная ситуация связи мужчины с положением и молодой девушкой из среднего класса представляется не в трагическом ключе, ломая литературную традицию предшествующих веков. По словам исследовательницы Марьи Рюткенен, современные феминистские писательницы часто сосредотачиваются на изображении частной, повседневной жизни обыкновенных людей и особенно жизни женщин [Филологические науки, 2000: 13].

Уэлдон передает восприятие ситуации героинями через подсознательные ощущения героинь – чувство дискомфорта, безотчетного страха: «Эльза не может избавиться от ощущения, что ...теперь все, что ни скажет или ни сделает она в этом доме, будет подчинено чужой воле, но никак не ее собственной. Или это всколыхнулся старый детский страх

оказаться задавленной? Нет, нет, этот страх глубже» (Уэлдон, Сестрички: 14-15).\*

То, что Джемма поселяет приехавшую со своим 44-летним любовником Виктором Эльзу в скромной и убогой комнатке в хозяйском крыле, вдали от Виктора, способствует тому, что Эльза остается наедине с самой собой. В ее комнате нет даже зеркала. Сандра Гилберт и Сюзан Губар в своем исследовании «Безумная на чердаке: женщина-писательница и литературное воображаемое 19-го века» (1979) рассматривают зеркало как символ, выражающий женское драматическое состояние разрыва: желание соответствовать мужским нормативным представлениям о женщине и одновременное желание отвергать эти нормы и представления [Жеребкина, 2000: 144]. Таким образом заданная ситуация располагает Эльзу к саморефлексии. К этому же подталкивает ее и Джемма, рассказывая историю своей жизни. Уровень сознания героинь, основанный не на понимании проблемы, а, прежде всего, на опыте, определяется разницей в возрасте, принадлежностью к разным поколениям, количеством пережитых ситуаций. Однако сама Эльза не может проанализировать те изменения в ее сознании, происходящие не в результате рефлексии, но в силу тех событий, которые происходят с ней в усадьбе, ее нового опыта. Она просто ощущает, что что-то безвозвратно изменяется: «Ох, мамочка, что же со мной происходит...» [105]. В результате единственный вывод, к которому она приходит: «Все мужики – просто звери» [284].

Несмотря на то, что Эльза и Джемма являются представительницами разных поколений – поколения шестидесятых и семидесятых, повторяемость их судеб очевидна. По мнению Марьи Рюткенен, “при размышлении о женщине и ее судьбе возникает ощущение пространства, а не времени. Время женского субъекта связывается прежде всего с повторением и вечностью” [Филологические науки, 2000: 11]. В данном случае повторяемость показывает рутинность и косность женского сознания. По словам И. Жеребкиной, в женской прозе имеет место сознательное или бессознательное содержательное противопоставление приватного мира миру официальной истории: «Баррикад еще на улицах не было, но гул стоял. Зловещий и восхитительный уличный гомон, который предвещает революцию. Сладость революции была Джемме неведома. Гул она, конечно, тоже не слышала...» [106]. Отказ или вызов официальной истории признается одним из сознательных феминистских жестов женского письма [Жеребкина, 2000: 157]. Но у Фэй Уэлдон не “феминистский жест” презрения к “мужской цивилизации”, а анализ типового сознания “массовой женщины”, которая не выходит за пределы тесного мирка женских иллюзий устройства жизни с помощью мужчины.

«Женский миф» Фэй Уэлдон разоблачает, раскрывая его иллюзорность, используя различные культурные (в том числе и сказочные) мотивы. Джемма и Эльза не осознают ответственности за свою жизнь. Для

---

\* Здесь и далее цит. по изданию Уэлдон Ф. Сестрички. – Вильнюс, Москва, 1996.

них сказка легко превращается в реальность, а реальность – в сказку. По словам Нэнси Э. Уолкер, «the paralysis of Gemma's legs is emotional, induced by her realization that she has been betrayed by the prince and has married the frog. Stripped of her fairy tale, Gemma is able to walk, and exhorts Elsa to run away from fairy tales: "Run, Elsa, run..." Weldon's critique of the power of the fairy tale is by no means completely negative» [Fay Weldon's Wicked Fiction, 1994: 18]. Автор указывает на опасность мифотворчества в жизни женщины, которое так поддерживается мускулинно-ориентированным обществом. Ирония возникает из несоответствия иллюзий главных героинь и реальности, в которой они существуют. Эльза представляет себя заколдованной принцессой, однако в авторской ремарке – резкое снижение: «У нее вечно тошнота, рвота, понос, цистит...» [12], что мало походит на описание романтического образа принцессы. Иронический эффект создается при резком переходе автора от возвышенного к низкому.

Одним из наиболее характерных жанров для феминистских писательниц является автобиография или «феминистская исповедь» (термин Р. Фельски), так как с помощью данного жанра и статуса субъекта, предлагаемого им, женщины получают возможность создать связь с языком и обществом, которые вытесняют ее в частную сферу (там же). С другой стороны, жанр автобиографии наряду с жанрами дневников и мемуаров традиционно относится к «женским» жанрам письма в литературном каноне «большой литературы». Для творчества Фэй Уэлдон автобиографичность не характерна. Героини в ее произведениях редко выражают авторскую позицию. Различия между мировоззрением автора и главных героинь подчеркиваются при помощи авторской иронии. По словам Торил Мой в книге «Sexual/Textual Politics» (1975), нарративная конструкция «рассказывания истории» принадлежит патриархальному дискурсу [Жеребкина, 2000: 145]. Однако Уэлдон использует именно эту конструкцию, отступая от устоявшихся приемов феминистского текста, чтобы показать не только негативные стороны мужской цивилизации, но и вину женщин, извративших смысл любви, союза мужчины и женщины, материнства.

В романе есть рациональное сознание, поднимающееся над сознанием персонажей – авторское сознание. По словам С. Н. Филошкиной [Формы..., 1986: 93], «ощущение зыбкости и неопределенности авторского сознания к герою в современном романе вызвано в литературе двадцатого века усложнением самих форм раскрытия авторского сознания, проявляющего себя уже не в откровенных комментариях повествователя, а иным, более скрытым и более опосредованным путем». В романе «Сестрички» автор является всевидящим и всезнающим, однако иногда он не знает того, как будут поступать герои и является своего рода наблюдателем: «Она (Джемма) вытягивает вперед левую руку. Безымянного пальца нет до основания...но Эльзу все равно мутит. Начинает кружиться голова. Неужели она упадет в обморок? Нет. Джемма предупредительно наливает ей глоток бренди» [22].



Невозможно определить, кто говорит в данной ситуации – Эльза или автор. Такое неразличение восприятия возникает в романе тогда, когда автор хочет показать свое сочувствие героиням.

Именно герой и его действия – непосредственно или от противного (что более явственно выражено в романе “Сестрички”) – отражают авторскую концепцию мира и человека. В авторском отношении к героиням романа – Джемме и Эльзе чувствуется смешение иронии и сочувствия. Автор иронизирует по поводу попытки женщины ассимилироваться в мужском обществе. Эльза говорит и думает то, что ей сказал Виктор. “- А ты всегда думаешь то, что думает Виктор? Или свои мысли тоже возникают?”

Он всему учит меня. Он раскрывает передо мной мир. До встречи с ним я была жутко темная.”[25] – однако Виктор рассказывает Эльзе только то, что выгодно ему самому: о том, что в идеальном государстве не должно быть института брака, так как он не намерен жениться на Эльзе; что ей не нужна страховка; что она должна переспать с Хэмишем, чтобы раскрепоститься, а вовсе не потому, что Виктору хочется заполучить библиотечную лестницу. В представлении Эльзы путь к свободе ведет через мужскую постель и сводится к самостоятельной покупке крема: “И стану свободна. И если я понравлюсь Хэмишу, то он, возможно, даст мне денег. Тогда я смогу купить новые джинсы, и увлажняющий крем без предварительной дискуссии с Виктором о преимуществах различных джинсовых фирм или о пользе и вреде косметики.”[104]. Виктор не оставил ей ни малейшего пространства для самостоятельной сферы деятельности.

Авторская ирония исчезает, когда речь идет о прошлом Эльзы, ее семье, ее молодости – то есть тех вещах, которые не соприкасаются с миром Виктора: “... Нет, лучше я все деньги переведу Шейле. Скоро учебный год, младшим наверняка требуется обувь, и Шейла сейчас, небось, из сил выбивается, зарабатывая на нее. Шейла не передает обувь от старших к младшим, а покупает новую, она считает, что ношенная обувь портит ногу”[104-105]. Здесь четко звучит речь героини, от первого лица. В формировании гендерных ролей автор видит не только вину мужчин. Чаще всего этот выбор сознательно делают сами женщины – сами выбирают себе роль, непосредственно участвуя в создании гендерного сознания: «Джемма сидела. Ничто не держало ее в этом кресле, за этим столом, ничто не заставляло ее ждать расправы и смерти, ничто, кроме той самой женской природы. А дверь была рядом. Надо было лишь встать и выбежать отсюда навстречу свободе и жизни» [262]. Однако автор не выступает в роли морализатора, и, употребляя обобщение, подчеркивает, что такое покорное, рабское, порождающее лукавство и лицемерие начало, взращиваемое в женщине веками, тяжело искоренить. «Не презирайте Джемму. Все мы порой выдерживаем напрасные мучения: учителя нас бьют, родители наказывают, жирная пища терзает наше чрево, чья-то похоть оскверняет наше тело, а мы терпим. Хотя дверь всегда рядом и

часто даже приоткрыта» [262]. Обращаясь к читателю, автор выступает в роли защитника своей героини, пытаясь уточнить и свою позицию – отказ от традиционных бинарных оппозиций типа «хороший – плохой, правильный – неправильный».

В романе «Сестрички» авторское сознание наиболее ярко проявляется в самом выборе фактов, их банальной типичности и организации их в сюжетно-композиционной структуре романа, в выборе персонажей, в типизации характеров, в ряде внесюжетных элементов, а именно: в заглавии произведения «Little Sisters» - сестрички, маленькие сестры, не достигшие того уровня отношений, когда они смогут называться сестрами; в выборе типа и тональности повествования – повествование от третьего лица, ироническая отстраненность автора; в ответвлениях от сюжетной линии, в которых предстают женские судьбы. Поэтика названия романа включает в себя и уровень авторской оценки – с одной стороны, ирония (не доросшие до сестринских отношений), а с другой стороны сочувствие (младшие, маленькие сестры). Таким образом, женское сознание именно у автора поднимается до понимания положения женщины в обществе как проблемы.

«Сестрички» - это роман о женщинах, написанный женщиной. Автор говорит о специфических женских проблемах: происходит разрушение традиционного дискурса путем разоблачения поэтической банальности. Это можно увидеть на примере освещения проблемы материнства. По словам исследовательницы концепции феминизма Г. А. Брандт, женщина рассматривается в современном обществе, как физиологическое приспособление для продолжения рода, а не личность. Культ материнства настолько велик, что сами женщины готовы приносить себя в жертву, а аборт или отказ от детей безоговорочно причисляется к наиболее тяжким преступлениям. Сведение женщины к некоей единой сущности Матери привело к тому, что женщина была выключена из сферы культурных достижений, социальных интересов и личностных приоритетов [Брандт, 1998: 174].

Проблема материнства рассматривается в романе неоднозначно. С одной стороны, женская биология и материнство делает женщину зависимой – как становится зависимой жена викария миссис Хемсли, которая в ожидании мальчика родила пятерых дочерей, которых не была в силах прокормить. С другой стороны, материнство рассматривается как неотъемлемая часть жизни женщины. Символична бесплодность Джеммы, которая расценивается ею самой как проклятье, поскольку делает ее неполноценной, калекой: «Я – худшая из худших, презренная из презренных» [133]. Бесплодность также становится своеобразной метафорой отсутствия любви в отношениях между мужчиной и женщиной. Недаром Хемшиш, да и сама Джемма говорят о том, что в ее душе поселился дьявол. Эльза в свою очередь представляет собой новое поколение женщин, видящих в материнстве вовсе не цель жизни женщины, а лишь определенный дискомфорт. В словах Эльзы звучат нотки скептического

отношения к материнству: «Я не хочу (ребенка) вообще. Меня не волнует будущее. Мои интересы здесь и сейчас. К тому же на земле детей и так больше, чем нужно» [133].

Однако автор с иронией относится к такой жизненной позиции: авторская ирония на сюжетном уровне воплощается в том, что именно Эльзу Джемма использует в качестве суррогатной матери, способной забеременеть и выносить для нее ребенка. Таким образом, Джемма рассматривает Эльзу только с точки зрения детородной функции. Автор указывает на некоторую маскулинизированность Джеммы. Женская плодородность метафорически сравнивается автором и с пышным бисквитом в жарком лоне печи, что является расширенной метафорой английского сленгового выражения, обозначающего состояние беременности – “to have a bun in an oven” – «иметь булку в печке». А также с прокисающим, превращающимся в кефир молоком, как с возможностью для женщины в определенный момент переродиться, продолжить жизнь в новой форме. В данном случае автор использует двусмысленный образ, так как процесс прокисания имеет негативную коннотацию и ассоциируется с ухудшением качеств предмета. Однако именно прокисание позволяет «продолжить жизнь» молока в новом качестве. Ухудшение оборачивается улучшением (кефир обычно дороже и полезнее молока). Джемма же лишена этой возможности: «Тело Джеммы, избавленное от разрушительных сил беременности, похоже, начало увядать, не созрев окончательно, как стерилизованное молоко, которое тухнет и портится, но никогда не превращается в пышную, бодряще-кислую простоквашу» [159].

Таким образом, автор отказывается от высокопарной эстетизации материнства, но в то же время и не насмехается над ним. После зачатия Эльза смотрит на беременность не глазами Виктора, который видел в возможности «залететь» только проблемы, а глазами женщины, воспринимая ее как «возможную награду, как доказательство благословения Божьего, как священный огонь, который только подогревает пыл плоти и властвует ныне над мужчиной и женщиной» [178]. Эльза с удивлением наблюдает за переменами в своем теле – она чувствует беременность с первого же дня: «Внутри у нее все щекочет и покалывает, а снаружи ее будто ватным одеялом укутало» [244]. В авторской интонации отсутствует ирония. Эльза предстает прежде всего женщиной.

Жизнь женщин раскрывается автором в рамках различных вставных историй. Так, автор показывает судьбу жены дантиста, которая, имея некрасивую внешность, была добрым и искренним человеком, прекрасным специалистом, терпящим нападки и измены своего бездарного мужа: «Руки этой женщины были куда мягче и ловче, чем руки самого доктора, ее умение сострадать – искренне, речь – приветлива, а ее деловая смекалка вызывала зависть. Но была плоской ее грудь, бледной – кожа; торчали вперед зубы, кривыми были ноги. Как бы ни преуспевал ее супруг, она всегда ценила себя очень низко...» [64]. Противопоставляя внутреннюю

красоту внешней неказистости, автор подчеркивает приоритет красоты внешней в обществе, при этом к женщинам данный критерий особо строг. Автор прибегает к гиперболе в образе маньяка-убийцы мистера Фокса, который считает, что женщина, лишённая совершенной красоты не имеет право на существование: «Джоанна Ферст умерла себе во благо. Она была глупая, жирная, уродливая... Это казалось кошунством, глумлением над красотой... – Но тучность – это не смертельный грех! Нельзя же выносить за такой недостаток смертельный приговор. – Можно. И нужно» [270]. Невозможность соответствовать стереотипам патриархального общества приводит женщин к самоубийству. В романе такие женские героини изображены, как находящиеся вне доминирующей культуры и общества, маргинальные.

История о сумасшедшей миссис Дав, которая зарезала двух своих дочерей, а потом и себя, чтобы спастись, как она прошептала, умирая, от «круглоголовых», воплощает архетип женского поведения, о котором писали С. де Бовуар, С. Гилберт и С. Губар. Безумие является своеобразным символом репрессированной женственности. Авторская позиция по отношению к таким героиням – прежде всего сочувствие: «Что о ней говорить – о ней молчали. А вот его жалели. Несчастный, жениться на сумасшедшей, надо же! Более того, на сумасшедшей, которая позволила себе такую вольность, как свести счеты с жизнью. Неслыханная наглость!... Увы, смерть – единственный выход для тех, кто не может, не хочет отказаться от веры в мир, неведомый более никому» [145]. Прием чужого голоса в авторской речи, выражающего общественное мнение, мужскую «рациональную» оценку происходящего, создает иронический эффект.

Жанровым новаторством произведений Фэй Уэлдон является соединение идей и проблематики феминизма с постмодернистским мировоззрением. Синтез социально-психологического романа с другими модификациями (авантюрно-развлекательный, детективный роман), а также с приемами, выработанными другими видами искусства (кинематограф) составляет основу и определяет жанровую специфику, которая сложилась в творчестве Фэй Уэлдон в конце семидесятых годов. В фабуле романов, в системе приемов есть многое из масскульта, но жанровому канону массовой литературы, однако, противостоят другие, глубинные уровни художественной структуры произведения. В первую очередь, это уровень проблематики. Она слишком «тяжела» для развлекательного чтения и обладает рядом характерных черт феминистской проблематики. Роман «Сестрички» можно назвать феминистическим текстом, в котором автор затрагивает ряд проблем, связанных с положением женщины в обществе, а также показывает рост женского самосознания.

## РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена анализу феминистской проблематики в романе Фэй Уэлдон «Сестрички».

## РЕЗЮМЕ

Дану статтю присвячено аналізу феміністської проблематики в романі Фей Уелдон „Сестрички”.

## SUMMARY

This article is devoted to analysis of the feministic problematic of Fay Weldon's novel "Little Sisters".

## ЛИТЕРАТУРА

- Брандт, 1998: Брандт Г. А. Природа женщины как проблема: (Концепция феминизма) // ОНС. Общественные науки и современность. – 1998, №2  
Жеребкина, 2000: Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психологический анализ. Феминизм. – М., 2000.  
Проблемы личности автора в западноевропейском произведении на материале западноевропейской литературы – Владимир, 1982.  
Филологические науки, 2000: Рюткенен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения»// Филологические науки. – 2000, №3.  
Формы раскрытия авторского сознания, 1986: Формы раскрытия авторского сознания - Воронеж, 1986.  
Fay Weldon's Wicked Fictions – University press of New England, - Hanover, 1994.

## ИСТОЧНИКИ

- Фэй Уэлдон, Сестрички: Уэлдон Ф. Сестрички. – Вильнюс, Москва, 1996.  
Поступила в редакцию 15.01.03.

ББК Ш43(4РОС)(=411.2)53\*011.71  
УДК 821.161.1(091):82-1

Элеонора Шестакова  
(Донецк)

## **К ПРОБЛЕМЕ ОБОСНОВАНИЯ И ПОСТРОЕНИЯ СЛОВАРЯ ОСНОВНЫХ ОКСЮМОРОННЫХ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВВ\*.**

Идея Словаря... обусловлена рядом причин. Прежде всего, кардинальным смысловым сломом в художественно-эстетическом сознании Нового времени, реализующимся в сложных и многоаспектных взаимоотношениях классического и неклассического типов мышления. В художественно-эстетической сфере это приводит к активизации метонимии, иронии, парадокса, абсурда, оксюморона, на что указывает ряд исследователей (Уваров М.; Неретина С. [Уваров, 15.08.00; Неретина, 13.10.00]), т.е. явлений, в основе которых лежит активно ощущаемая и осознаваемая аномальность, реализующаяся через сложно организованные бинарные отношения. Причем, бинарность в данном случае понимается не структурно логически, а как «своеобразный семиотический «код»

\* На материале творчества 51 автора.

классической европейской культуры, стрежень проблематизации мышления, ядро дискурсивных практик парадоксально-апоретического типа» [Уваров, 15.08.00: 8]. И если метафора, метонимия, ирония, парадокс, абсурд – уже традиционные для европейской культуры эстетико-поэтические и философские явления, их активизация происходит, как правило, в сложные, кризисные эпохи, то оксюморон сравнительно новое явление. Его поэтический статус приобретает автономность по отношению к метафоричности, а затем и самостоятельность только ко второй половине XX века. Поэтому обращенность к оксюморону модернизма, а затем постмодернизма ставит его (оксюморон) в особое положение.

Оксюморон притягателен, прежде всего, тем, что он – «явная и концентрированная форма словесной оппозиции» (М.Бирдсли) [Теория метафоры, 1990: 217], которая нарушает, а в большинстве случаев и разрушает сложившиеся ценностно-нормативные, логически детерминированные системы. Реализуясь в художественно-эстетической сфере, он наиболее демонстративно проясняет своеобразие идей нормы/антинормы/аномальности, граничности, а также способы и формы осуществления антитетичности в художественном мышлении.

Общую идею и структуру Словаря... определяет специфический характер объекта исследования. Оксюморон – крайне специфическое явление художественно-эстетического сознания с точки зрения любой классификации, систематизации. Оксюморон осуществляется как манифестируемое смещение и/или разрушение центрации, оппозиционности, нормативности, традиции. Но при этом он не может в полной мере реализовать децентрированность; центрация же реализуется как снятая (в гегелевском смысле) проблема, т.к. в противном случае утратится способность воспринимающего сознания ощущать, осознавать мир как нечто антитетично естественное. Для оксюморонности важна именно идея граничности. Классическая привилегированность одного из членов оппозиции в оксюморонности осуществляется как угроза привилегированности. Во многом благодаря этому оксюморонность ценна для сознания XX века. Оксюморон производит сильный эффект мгновенной эмоциональной и логической нейтрализации, т.к. сталкиваемые в нем противоречивые слова и понятия и не уничтожают, и не усиливают звучание друг друга, а сохраняют граничность, смысловую и эстетическую напряженность восприятия и создают принципиально новое явление, для осмысления и ощущения которого еще нет аналогов. Причем аналогов и не должно быть. В противном случае оксюморон, как живые, эстетически значимые аномальность и противоречивость, будет уничтожен, перейдя в лучшем случае в разряд штампов и стереотипов, например, ср. *слезы радости, долгое мгновенье*. Это, казалось бы, ставит под вопрос возможность существования Словаря... как «концептосферы» (Д.Лихачев) литературно-эстетической деятельности. Однако при всей своей оригинальности и специфической, принципиальной неповторимости, оксюмороны, как явление поэтики, все же составляют определенную

устойчивую систему образов и мотивов, характеризующую развитие русского национального поэтического сознания. При этом «повтор как текстовая манифестация мотива» (В.Тюпа) не снимает специфической сущности оксюморона. Например, мотивы *дикого восторга*, *жалкого восторга*, *живой смерти*, *красивой смерти* осуществляясь как интертекстуальные повторы\*\*, не утрачивают оксюморонность и эстетическую уникальность. Это дает право на систематизацию оксюморонов.

Главным принципом построения Словаря... является выделение основных образов, например, *радости*, *лени*, *тлена*, *позора*, *тишины*, которые обнаруживают способность к оксюморонизации, т.е. возможности создавать, поддерживать и развивать смысловую и эстетическую аномальность с узуально и окказионально антитетическими понятиями. А уже исходя из этого определяются и основные устойчивые оксюморонные мотивы, которые характеризуют не только конкретно-авторское видение мира, но и целостно-национальное, коллективное его восприятие, т.е. отображают эволюцию художественной семантики в пределах одного и того же ансамбля смыслов (И.Смирнов). В связи с этим анализ оксюморонных мотивов производится по «вертикали»: как определенного надтекстового образования, точнее интертекста, состоящего из оксюморонов, принадлежащих различным авторам, различным поэтическим традициям и стилям, различным временным отрезкам, но объединенным национальным культурно-художественным сознанием. Это интертекст, который появляется в результате объединения персональных смысловых вариантов оксюморонных мотивов в «межиндивидуальную семантическую систему» (И.Смирнов) [Смирнов, 2001: 5].

Аналогичный принцип анализа встречаем в книге М. Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной...», в частности, в разделе "Мотив как единица поэзии. Стихотворение": «Мотив объединяет вокруг себя произведения разных авторов, обладает собственной поэтической реальностью, которая тоже может быть эстетически воспринята. <...> Поэтика мотива в отличие от поэтики стиля, требует вычисления в национальной поэзии именно таких сверхиндивидуальных творческих единиц» [Эпштейн, 1989: 37]. А это открывает большие перспективы для анализа, как образа, так и мотива. Исходя из этого принципа, можно рассмотреть становление и развитие оксюморонных мотивов внутри отдельно взятой поэтической системы или направления, а также создание сверхиндивидуальных национальных оксюморонных мотивов со всеми их сложностями и нюансами. К тому же можно проследить через развитие конкретного оксюморонного мотива, в каком соотношении находятся индивидуальная и национальная образно-поэтические системы; каков принцип их взаимодействия; как идет становление и осуществление традиций; как появляются новые оксюморонизированные образы,

\*\* При чем повторы нередко реализуются как действительные текстуальные повторы (тождества), например, *светлая печаль* (7), *дикая красота* (4), *горькое веселье* (4), *сладкая боль* (3), *сладкий недуг* (2).

оксюморонные мотивы; по какому принципу идет создание устойчивых национальных оксюморонизированных образов и оксюморонных мотивов; почему и как они таковыми становятся. Данный принцип дает возможность более глубокого и многостороннего понимания саморазвития надтекстуальных, точнее интертекстуальных устойчивых оксюморонных мотивов, обладающих своей собственной поэтикой, т.е. в конце концов, проследить как из «частных моделей мира вырастает общая картина реальности» [Смирнов, 2001: 15].

Основной принцип построения Словаря... – выделение оксюморонных мотивов внутри оксюморонизированного образа, например, *радости* или *печали*, создающего единый ансамбль смыслов. При этом образование и развитие оксюморонного мотива рассматривается через соотношение двух семантических систем: контекстуальной и интертекстуальной.

**Контекстуальная система** предполагает рассмотрение развития мотива, например, *сладких слез, светлой печали, безмерного мгновенья* в конкретном поэтическом мире, например, *А.С.Пушкина, Н.С.Гумилева*. Внимание акцентируется на индивидуально-авторской системе мотивов. В связи с этим оксюмороны расположены в хронологическом порядке, по мере их появления в поэтическом мире. В данном случае важен момент зарождения и линейного, естественного бытования отдельных оксюморонов как таковых, что собственно и создает целостный смысл оксюморонизированного образа.

**В интертекстуальной системе** в центре внимания находится не конкретный автор и авторские мотивы, а становление собственно единой национальной специфики оксюморонных мотивов; их взаимосвязь, закономерности появления и сосуществования. Поэтому во главу угла ставится год появления оксюморона: например, *1811, 1925*. Здесь, прежде всего, внимание активизируется на развитии надтекстового «безавторского» поэтического образования. И оксюморонный мотивы выступают уже как интертекстуальное явление, поэтически самостоятельное, устойчивое и поливариативное, причем, внутренне цельное, предполагающее свою строгую логику развития. Оксюмороны расположены также в линейно-хронологическом и мотивно-хронологическом порядках. При этом важна общая хронологическая преемственность: **1800 – 1960**.

В Словаре... выделяются восемьдесят девять образов, обнаруживающих способность к оксюморонизации как изначально (*радость, жизнь, смерть, печаль*), так и на определенном этапе развития художественно-эстетического сознания, например, на рубеже XIX-XX столетий (*измена, жестокость, лень, одиночество*). Образы в словаре расположены по алфавиту. Если образ представляет собой словосочетание, то он располагается по алфавиту первого слова, например: *Акустические явления, Времена года*. Сложный образ, представляющий собой сочетание слов, написанное через дефис, занимает то же алфавитное место, которое бы он занимал, если бы представлял одно слово, например, *Дружба –*



*Вражда, Ум – Глупость.* Если образ представляет собой сочетание двух близких синонимов, то он также располагается по алфавиту первого слова: *Свобода (Воля), Слово (Речь), Яд (Отрава).* Заголовок статьи дается полужирным прописным шрифтом: **ВЕСЕЛЬЕ, ВОСТОРГ, ЖЕСТОКОСТЬ, ЛЕНЬ.**

Затем располагается контекстуальная система. Заголовок дается полужирным прописным шрифтом: **КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ СИСТЕМА.** Под ним располагаются в алфавитном порядке авторы. Фамилия и инициалы авторов даются полужирным прописным шрифтом, например, **АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, АХМАТОВА А.А.** Справа от фамилии в хронологическом порядке располагаются оксюмороны, представленные в минимальном смысловом поэтическом контексте. Они выделяются полужирным шрифтом. Внизу справа, сбоку от них более мелким полужирным курсивным шрифтом приведена дата. Например:

***В ней есть наслажденье до слёз и до боли***  
И сладко лежать нам в пыли и в крови,  
И счастью в замену не надо нам воли,  
И зримых лобзаний, и явной любви!

1902

Если дата неточна, то берется в угловые скобки – <>.

Под контекстуальной системой располагается интертекстуальная. Её структура аналогична контекстуальной, только в данном случае на месте фамилии и инициалов автора стоит год – 1902. Справа сбоку внизу цитаты располагается фамилия и инициалы автора в виде условного сокращения. Например:

***В ней есть наслажденье до слёз и до боли***  
И сладко лежать нам в пыли и в крови,  
И счастью в замену не надо нам воли,  
И зримых лобзаний, и явной любви!

***В.Бр.***

Цитаты с оксюморонами располагаются в том же алфавитном порядке авторов и хронологической последовательности, что и в контекстуальной системе.

Оксюморонные мотивы выделяются и анализируются в авторском комментарии, помещенном сразу после интертекстуальной системы.

Вообще в Словаре... выделяется около ста мотивов как изначально занимающих ведущее положение (*сладкий страх, печальное веселье*), так и активизирующихся на определенном этапе развития художественно-эстетического сознания, например, серебряный век (*светлая печаль, утоительная боль*). Все мотивы одного образа составляют его гнездо и рассматриваются в комментарии, помещенном после оксюморонов. Мотивы располагаются в хронологическом порядке, по мере возникновения. При хронологическом совпадении двух и более мотивов, они располагаются по принципу семантического убывания. Каждый мотив

оформляется как подзаголовок: дается полужирным курсивным шрифтом. Например: *сладкая боль, живая смерть, сладостное умирание*.

Помимо статей о традиционных образах, например, *Тоска, Скука, Красота* Словарь... содержит статьи о структурно-стилистических характеристиках оксюморона. Например: *Стереотипные оксюмороны, Стилистические оксюмороны, Сравнительно-сопоставительная связь, Противопоставительная связь*. Это обусловлено тем, что структурно-стилистические особенности оксюморона претерпевают определенные изменения, вызванные поэтико-историческими и эстетическими требованиями эпохи, стиля, направления. Они демонстрируют глубокую взаимообусловленность между структурно-смысловой организацией оксюморона и ракурсом отображаемого, а в итоге и осмысляемого явления, в связи, с чем требуют самостоятельного рассмотрения.

Таким образом, структура каждой словарной статьи единая. Она состоит из сопоставляемых контекстуальных, интертекстуальных систем, снабженных авторским комментарием.

Помимо того, в Словаре... предполагается сопоставление антитетичных оксюморонизированных образов, например, *Радость – Горе, Любовь – Ненависть, Слезы – Смех*. Здесь сопоставляются только интертекстуальные системы. Эти словарные статьи, во-первых, построены аналогично статье об оксюморонизированном образе: в них соблюдается хронологическая преемственность, выделены ведущие мотивы, есть авторское комментирование, пытающееся прояснить основные тенденции и закономерности развития художественно-эстетического сознания. Кроме того, эти словарные статьи могут группироваться по синонимическому признаку: *Веселье – Грусть, Веселье – Печаль, Веселье – Скука, Веселье – Тоска*.

Словарь... снабжен списком литературы. Прежде всего, приводится список художественных текстов, послуживших источником для материала Словаря... Он оформляется следующим образом: Фамилии авторов – заголовочное слово – даются полужирным прописным шрифтом. Они располагаются в алфавитном порядке. Под фамилией автора указываются издания, по которым шло цитирование. Затем в хронологическом порядке с обязательным указанием даты написания даются названия стихотворений, в которых встречаются оксюмороны. Например:

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ**

### **ПУШКИН А.С.**

Пушкин А.С. Собрание сочинений в 3 т. – М.: Худлит., 1985 – 1986

Пушкин А.С. ПСС в 16 т. – М.: Худ. лит., 1940

«К Наталье» (1813)

«К другу стихотворцу» (1814)

«Городок» (К\*\*\*) (1815)

«Дельвигу» (1817)

После этого списка приводится список использованной научной литературы.

В связи с этим структура Словаря... предполагает следующие рубрики

1. Философско-эстетическая специфика оксюморона и оксюморонности. Общие замечания.
2. Принципы построения словаря.
3. Список условных сокращений.
4. Непосредственно сами словарные статьи.
5. Ссылки на художественные тексты, использованные при составлении словаря.
6. Библиография научно-исследовательской литературы.

#### РЕЗЮМЕ

В статье предложено обоснование Словаря основных оксюморонных образов и мотивов русской поэзии XIX – первой трети XX века, дана его возможная структура.

#### РЕЗЮМЕ

В статті запропоноване обґрунтування Словника основних оксюморонних образів і мотивів російської поезії XIX – першої третини XX століття, подана його можлива структура.

#### SUMMARY

In the article the substantiation for the Dictionary of basic oxymoron imagery and motifs of the Russian poetry of XIX - first third of XXth centuries is offered, its possible structure is suggested.

#### ЛИТЕРАТУРА

Неретина 13.10.00: Неретина С.С. Тропы и фигуры. // [http:// www.philosophi.ru/lirbery/neretina](http://www.philosophi.ru/lirbery/neretina), 13.10.00.

Смирнов, 2001: Смирнов И. Смысл как таковой. – СПб., 2001.

Теория метафоры, 1990: Теория метафоры. – М., 1990.

Уваров 15.08.00: Уваров М.С. Бинарный архетип. // [http:// www.philosophi.ru/lirbery/uvarov](http://www.philosophi.ru/lirbery/uvarov), 15.08.00.

Эпштейн, 1989: Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» - М., 1989.

Поступила в редакцию 19.12.02.

### **ЧАСТЬ 3. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ**

ББК Ш12=461\*212.4

УДК 81'366:811.124

Стефанія Гарасимчук

(Донецьк)

#### **ЕПДЕЙКТИЧНА ЧАСТКА –с(е) У СКЛАДІ ЛАТИНСЬКИХ ВКАЗІВНИХ ЗАЙМЕННИКІВ РАНЬОГО ПЕРІОДУ**

Однією з особливостей вказівних займенників *iste, ista, istud* й *ille, illa, illud* в латинській мові раннього періоду є факультативне приєднання до форм деяких відмінків післяскладової апокопованої або повної частки

-с(е).

Що стосується займенника *his*, *haec*, *hoc*, то частка -с(е) є його складовою частиною і зберігається в апокопованій формі майже у всіх відмінках однини навіть у класичній латині. Адже цей займенник, на думку більшості дослідників [Leumann, Hofmann, 1928: 285; Meillet, 1925: 51; Ritschl, 1878: 89, 192; Safarewicz, 1953: 182-184], утворений сполученням основ невідомого походження *he/o-* (для жіночого роду *ha-*) чи *hi-/hoi-* (тільки для називного відмінка чоловічого роду), не засвідчених в інших індоєвропейських мовах, з апокопованою часткою -с.

Г. Чупіна [Чупіна, 1971: 42], вивчаючи спонукальні слова *cedo*, *cette* у мові римського комедіографа Плавта, вважає, що їх складовий елемент *se-* рівнозначний енклітиці -с(е) і походить від кореня \**ke-*, \**ki-*, \**ko-*, який зустрічається в багатьох індоєвропейських мовах у вигляді вказівних часток і займенників. Порівняймо лат. *cis* “з цього боку”, *citra* “по той бік”, умбр. *çimu*, *çima*, гр. \**ke* в *keĩvos* < \**ke-évos* “він”, “цей”, лит. *sis* “цей”, “сюди”, ст. – слов. *CE / Cъ*.

У латинській мові -с(е), будучи односкладовим утворенням, вживалося переважно в значенні енклітики при займенниках. Ще В. Лінсей звернув увагу на це, що римські комедіографи паралельно використовували *illi* й *illuc*, *illum* й *illunc*, *ipsius* й *ipsiusce* [Линдей, 1948: 43].

Постпозитивне вживання -се засвідчено в знахідному відмінку множини чоловічого роду *hosce* (Plaut., Aul. 517; Capt. 34; Mil. 734) і жіночого роду *hisce* (Amph. 350; Asin.381; Cist. 312), а також в аблативі *hisce* (Curg. 726; Merc. 130; Most. 502), який знаходимо паралельно з *his* (Aul. 155; Bacch. 632a; Capt. 168). Повна форма цієї частки після -s- у даних відмінках зумовлена фонетичними особливостями літературної мови, а саме прагненням авторів уникнути в кінці слова буквосполучення -sc-, яке не допускалося в латинській мові.

Частка -се приєднувалася навіть до розширеної форми називного відмінка множини чоловічого роду *his* (<*heis*) з нарощенням -s, за зразком *is*, наприклад, *hisce* (Plaut., Amph. 974; Capt. 35; 958). Називний відмінок із закінченням -*cis*, -*ēs*, -*is* був діалектного походження. А в латинських діалектах нарощення -s могло відбуватися за аналогією до номінальної деклінації (III, IV, V) і було підтримано впливом мов осксько-умбрської групи. У написах знаходимо *heis* (C. I. L., I, 1319), *heisce* (C. I. L., I, 675). У Плавта *his* вживається поряд з формою *hi* (< *hei* <\**hoi*), засвідченою у його комедіях 31 раз, яка не допускала приєднання частки -с(е), що пояснюється прагненням автора диференціювати її від прислівника *his*.

Факультативне приєднання частки -се в формах, які закінчувалися на -s, зустрічається лише перед початковим голосним наступного слова, коли кінцевий елемент -e елідується і -с-, з точки зору фонетичного складоподілу, переходить до цього слова. Наприклад:

Iam hisce ambo, et seruos et era, frustra sunt duo

(Plaut., Amph. 974, ямбічний сенар).-

Вони вже обоє обмануті: і раб, і хазяйка.

На думку дослідників, повна форма частки –се в розмовній мові кінця III – початку II ст. до н.е. вийшла з ужитку [Тронский, 1960: 197]. Вона залишилася тільки в канцелярському стилі: hoisuce (C. I. L., I, 571), hoise=huic (C. I. L., I, 582; I, 26), honce=hunc (C. I. L., 2, 4766), hance=hanc (C. I. L., I, 582; I, 8). У комедії її знаходимо навіть у складних словах: hicine (< hi-ce-ne), haecine (<ha-i-ce-ne), hocsine (< hod-ce-ne) (Plaut., Truc. 537). Згодом цю частку вживав Марціал (VI, 63).

Частка –с(е) сприяла точнішому позначенню особи чи предмета, про які йшла мова [Срну, 1950: 106]. Можна припустити, що вона мала значення “от, ось”, “сюди”. Перше з них бачимо в грецькій частці κε / κεῖν (дорійська κα) [Дворецкий, 1958: 929]. Наприклад: Ἄλλὰ κεῖν, κεῖνα ἰδὼν ὀλοφύραο Ὑμῶ(Ном). – Так от, ти поспівчував би в душі, побачивши це.

Крім того, κε - складовий елемент грецького займенника ἐκεῖνος (<\*ε-κε-евос). Згідно П. Шантрена ε- даного займенника – частка, яка нагадує елемент э- російського вказівного займенника “э - тот”. І, нарешті, -евос -це грецький вказівний займенник ἐνος, що зберігся в деяких виразах, який можна порівняти з ст.-слов. ОНЪ [Шантрен, 1953: 104].

Друге значення латинської частки –с(е) (“сюди”) виявляється в литовській формі eik-š “йди сюди”, елемент -š якої походить від кореня, що нас цікавить [Мейє, 1938: 358].

Називний відмінок множини жіночого роду haec і середнього haec не завжди відрізнялися між собою. Так, у докласичних авторів жіночій рід цього займенника в множині часто мав форму haec (Plaut., Aul. 386; Vascch. 1123; Epid. 689), утворену за допомогою неповної частки –с(е), приєднання якої до даного відмінка (за винятком середнього роду) не допускалося нормами класичної латини. Проте в мові докласичного періоду ця форма вживалася поряд з haec (Plaut., Curc. 39; Pers. 360; Stich. 312) і засвідчена в комедіях Плавта 27 раз, в той час коли друга з них – всього 22 рази.

Факультативне приєднання частки –с(е), особливо до форм, що закінчуються на –s, спостерігається і в інших докласичних авторів, зокрема в Теренція, який теж вживав її лише перед словами, що починалися з голосного звука.

Післяскладова епідейктична частка –с(е) в апокопованій формі, як уже відмічалось, часто приєднувалася до займенника iste. У Плавта засвідчено 48 прикладів називного відмінка однини чоловічого роду istic (<\* iste-ce) (Amph. 366; Vascch. 308; Capt. 421...), 38 – жіночого роду istaec (<\* istai-ce з елементом –i-, як у haec) (Asin. 843; Aul. 765; Epid. 573...), 28 – середнього роду istuc (<\* istod-ce), як у hoc) (Pers. 139; Rud. 398; Stich. 118...), 7 прикладів давального відмінка istic (Men. 1011; Mil. 1093; Rud. 118...), 43 приклади знахідного відмінка чоловічого роду istunc (< istum-ce) (Amph. 320; Cist. 93; Curc.83), 42 – жіночого роду istanc (< istam-ce) (Amph. 754; Epid. 51; Men. 508...) 39 – середнього роду istuc (<istod-ce) (Merc. 484; Mil. 236; Most. 252...) і 3 istoc (Capt. 317; Most. 174; Truc. 740), 32 приклади аблатива istoc чоловічого роду (Poen. 157; Rud. 718; Stich. 770...) і 38 –

середнього роду (Capt. 590; Cist. 667; Curc. 212), а також 32 – istac жіночого роду (Asin. 640; Aul. 141; Vacch. 30).

Трапляється називний відмінок множини *istic* чоловічого роду (Asin. 702), *istaec* жіночого (Capt. 969; Men. 250; Pseud. 238) і середнього роду (Epid. 510; Merc. 764; Most. 395).

Ще частіше форма *istaec* виявлена в знахідному відмінку середнього роду (Amph. 757; Asin. 187). Тут знаходимо її 57 раз.

До аблатива, який закінчувався на –s, приєднувалася частка –ce в неапокопованій формі [Enger, 1852: 15; Skutsch, 1892: 140]. Див. *istisce* (Mil. 421; Rud. 745).

Усі відмічені форми вживалися в докласичній латині паралельно з формами, властивими мові класичного періоду, а іноді навіть частіше від них. Це підтверджують інші порівняння. Так, називний відмінок однини чоловічого роду *istic* засвідчено в комедіях Плавта 48 раз, в той час як *iste* – 36 раз; жіночого роду *istaec* – 38 раз, а *ista* 21 раз. Що стосується форми знахідного відмінка однини середнього роду *istud*, то Ф.Шмідт відкидає її, признаючи справжніми у цього комедіографа лише *istuc* та *istoc* [Schmidt, 1874: 478-487].

У давній латинській мові, а також у пізніх архаїстів вказівна частка –с(е) могла приєднуватись і до займенника *ille*. Так, називний відмінок однини чоловічого роду часто мав форму *illic* (< *ille-ce*) (Amph. 149; Asin. 266 та ін.), яку виявлено у Плавта в 133 випадках. Див:

*Quis illic est* (Aul. 655). – Хто він?

Вона могла скандуватися як *ill's* (в одну мору) чи *i-lic* (у дві мори). Жіночий рід засвідчено формою *illaec* (Vacch. 409; Capt. 799; Cas. 144...), вжитою паралельно з *illa* 44 рази. Пор.:

*Nam illaec tibi nutrix est* (Cist. 558).-

Адже вона твоя годувальниця

і *Hercules ego fui, dum illa tecum fuit.* (Epid. 178). -

Я був Гераклом, поки вона була зі мною.

Середній рід *illuc* у цього комедіографа виявлено поряд з *illud* в 49 випадках (Rud. 148; Trin 575; Truc. 548...)

У давальному відмінку у нього знаходимо форму *illic* (Men. 304; Most. 1163; Poen. 614), в знахідному – *illum* (<*illum-ce*) чоловічого роду (Amph. 150; Aul. 71; Vacch. 766) (всього 22), *illanc* (< *illanc-ce*) жіночого роду (Cist. 123; Men 853; Most. 1158), в аблативі – *illoc* чоловічого (Vacch. 197; Men. 317; Poen. 679) і середнього роду (Epid. 109; Men. 251), *illac* жіночого роду (Amph. 432; Vacch. 577; Poen. 292).

У множині називний відмінок чоловічого роду *mi*g мати форму *illīs*, котра, як і вищезгадана *hīs*, утворена нарощенням –s за аналогією до *is* (<*eis*), середньою між називним відмінком на –ei у латинській мові й на *ōs* в інших італійських діалектах. Див. оск. *iusc* (=i) з \**ios-ce*. На відміну від *illī*, вона вживалася лише з факультативним приєднанням –ce перед

словом, яке починалося з голосного звука, наприклад, *illisce* (Men. 997; Most. 510). Однак в цей час уже переважала форма *illī*.

У називному відмінку жіночого роду зустрічається форма *illaes* (Vasch. 1154; Cas. 804; Curg. 398), властива й знахідному відмінку середнього роду (Pseud. 602; Rud. 1348; Truc. 544). Вона утворена так само, як *istaes*.

До аблатива, який закінчувався на *-s*, частка *-se* приєднувалася в повній формі: *illisce* (Men. 307; Poen. 78; Stich. 131). Однак у цьому відмінку в часи Плавта вже переважає форма *illis*.

Постпозиція *-se* допускалася навіть у тому випадку, якщо займенники *ille* та *iste* супроводжувалися питальною часткою *ne*: *illicine* (Pseud. 954) <\*ille-ce-ne, *istacine* (Pseud. 847) <\*ista-i-ce-ne, *istoscine* (Asin. 932).

І тільки один вказівний займенник *is*, *ea*, *id* внаслідок своєї чисто анафоричної семантики не приєднував епідейктичної частки *-с(е)* навіть у докласичній латині. Тому що він і не був вказівним, а лише вказував на попередній чи наступний відносний займенник.

На думку С. Лур'є [Лур'є, 1955: 18], з індоєвропейського \**ke-*, \**ki-*, \**ko-* походить і слов'янське “ке”, яке до цього часу вживається в деяких російських говірках. Його значення (“от, ось”, “бери”, “дай”) нагадують значення латинської частки *-se* (“ось”, “сюди”). У словнику В. Даля знаходимо: “KE = дай, дай-ка, подай; ну; вот, на, бери-ка, возьми”. Напр.: Ке табачку! = На-ка (дай-ка) табачку! [Даль, 1979: 106].

Індоєвропейське *-k-* у слов'янських мовах перед голосними переднього ряду давало *-с-*. Тому виникали деякі фонетичні труднощі у виведенні слов'янського “ке” з кореня \**ke-*, \**ki-*, \**ko-*. Однак лінгвісти помітили, що палаталізація іноді проводилася непослідовно і не торкнулася деяких російських говірок [Глускіна, 1968: 20-43]. Хоч вона відсутня в псковських і новгородських літописах, у повсякденній лексиці цих областей можна знайти багато прикладів, подібних до “кеж”, в яких збереглося “к”. Це дозволяє вважати правильним припущення С. Лур'є відносно походження “ке” від \**ke-*, \**ki-*, \**ko-*. Крім цього, тут могла проявитися й так звана “непослідовна сатемність”, властива балтійським і слов'янським мовам.

Різновидністю слов'янського “ке” С. Лур'є розглядає і “ко”. Можна припустити, що в слов'янських мовах зберігся другий варіант нашого кореня у займенниковому вжитку. Це “ко” в окаючих говірках (“мне-ко”, “где-ко”, “тутот-ко”) і “ка” в акаючих говірках (“мне-ка”, “мы-ка”, “тебе-ка”, “тутот-ка”). Напр.: Не хошь ты послужить мне-ка времени малого? [Потебня, 1985: 185]. Крім російських часток “ко”, “ка”, енклітичне *-ка* знаходимо і в сербській мові: мени-ка, теби-ка, тебе-ка.

Таким чином, дослідження факультативної епідейктичної частки *-с(е)* у вказівних займенниках докласичної латинської мови підтверджує те, що ця енклітика походить з індоєвропейського кореня \**ke-*, \**ki-*, \**ko-*. До

цього ж кореня лінгвісти зводять слов'янську частку “ке” і її варіанти “ко (ка)”.

Латинська постпозитивна частка –се в складі займенника *hic*, *haec*, *hoc* у відмінках, які закінчувалися на –s, перед початковим голосним наступного слова могла приєднуватися до основи в повній формі. В апокопованій формі, а іноді в повній, вона приєднувалася до займенників *iste* й *ille*.

Усі ці форми вживалися в латинській мові раннього періоду паралельно з новими, властивими класичній латині, а іноді й частіше від них. З часом архаїчний спосіб приєднання частки –се виходить з ужитку. Вона залишається лише в апокопованій формі в односкладових відмінках займенника *hic*, *haec*, *hoc* в однині, а також у називному й знахідному відмінках середнього роду в множині.

#### РЕЗЮМЕ

У статті розглядається факультативне приєднання постпозитивної епідейктичної частки –с(е) до вказівних займенників докласичної латинської мови. Зроблено висновок, що ця частка могла вживатися як у повній, так і в апокопованій формі. З часом архаїчний спосіб приєднання частки –с(е) виходить з ужитку.

#### РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается факультативное присоединение постпозитивной эпидейктической частицы –с(е) к указательным местоимениям докласического латинского языка. Сделан вывод, что эта частица могла употребляться как в полной, так и в апокопированной форме. Со временем архаический способ присоединения частицы –с(е) выходит из употребления.

#### SUMMARY

The report deals with an optional addition of a particle –с(е) to demonstrative pronouns of archaic Latin. The conclusion is made, that this particle could be used either in the full form or in the short form. In the course of time the archaic way of particle's –с(е) addition is not used.

#### ЛІТЕРАТУРА

Глускина, 1968: Глускина С.М. О второй палатализации заднеязычных согласных в русском языке (на материале северо-западных говоров) // Покровские говоры, 1968. - Т.2. – С.20-43.

Даль, 1979: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.2. – М., 1979.

Дворецкий, 1958: Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1 – М., 1958.

Линдсей, 1948: Линдсей В.М. Краткая историческая грамматика латинского языка / Пер. с англ. изд. Ф.А. Петровского. – М., 1948.

Лурье, 1955: Лурье С.Я. Неизменяемые слова в функции сказуемого в индоевропейских языках. – Львов, 1955.

Мейе, 1938: Мейе А. Введение в сравнительное изучение индоевропейских языков. – М.-Л., 1938.

Потебня, 1985: Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т.4 – М., 1985. - Вип.1.

Тронский, 1960: Тронский И.М. Историческая грамматика латинского языка. – М., 1960.



Чупина, 1971: Чупина Г.А. Средства выражения побудительности в языке Плавта. – Томск, 1971.

Шантрен, 1953: Шантрен П. Историческая морфология греческого языка / Пер. со 2-го фр. изд. Я.М. Боровского. – М., 1953.

Эрну, 1950: Эрну А. Историческая морфология латинского языка / Пер. со 2-го фр. изд. М.А. Бородиной. – М., 1950.

Enger, 1852: Enger R. Zur Prosodik des Plautus // Programm Ostrovo, 1852. – P. 3-20.

Leumann, Hofmann, 1928: Leumann M, Hofmann J.B. Latenische Grammatik: Laut –und Formenlehre, Syntax und Stilistik. – 5-e Aufl. – München, 1926.

Meillet, 1925: Meillet A. Les demonstratifs latins // Revue des Etudes latines. – 1925. – T.3. – P. 51-54.

Ritschl, 1878: Ritschl F. Opuscula philologica. – Lipsiae, 1878. – Vol.4.

Safarewicz, 1953: Safarewicz J. Zarus gramatyki historycznej jezyka lacinskiego. – Warszawa, 1953.

Skutsch, 1892: Skutsch F. Forschungen zur lateinischen Grammatik und Metrik. – Leipzig, 1892. –Bd.1.

Schmidt, 1874: Schmidt F. Die Pluralformen des Pronomens hic bei Plautus und Ferentius // Hermes, 1874. – Hft. 8. - S. 478-487.

#### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

C.I.L. Corpus inscriptionum Latinarum. – Berolini, 1885. – Vol.6.

Plaut. Amph., Aul., Bacch., Capt., Cas., Cist., Epid., Men., Mil., Most., Pers., Poen., Pseud., Rud., Trin., Truc.: Plauti T. M. Comoediae / Ed.W.M. Lindsay. – Oxonii, 1955-1956. – Vol. 1-2.

Надійшла до редакції 25.11.02.

ББК Ш 12=471.1\*33

Наталья Каика

УДК 81'373.7:811.133.1

(Донецк)

#### **ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ РУСИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-НЕБИЛИНГВОВ**

В обогащении фразеологического фонда любого языка немаловажную роль играют фразеологические заимствования. Экономические, политические, культурные контакты между народами, переводы художественных произведений, средства массовой информации - все это способствует процессам межъязыковых фразеологических заимствований, что в свою очередь ведет к появлению общего фразеологического фонда контактирующих языков.

Известно, например, что французский язык послужил источником фразеологических заимствований для многих языков европейского ареала, в том числе для русского и украинского. Менее изучен вопрос о влиянии русской фразеологии на фразеологию других языков, в частности, на французскую.

Ранее нами была предпринята попытка изучить фразеологический состав произведений (46 наименований) авторов-билингвов Анри Труайя и Эльзы Триоле с целью определения роли этих французских писателей, выходцев из России, в популяризации русской фразеологии, а также степени влияния русской фразеологии на французскую [Каика, 2001].

Следует отметить, что прежде чем получить статус фразеологической единицы (ФЕ) в языке-реципиенте, иноязычное выражение должно пройти стадию фразеологизации, т.е. приобрести в данном языке регулярность употребления именно в качестве фразеологизма. Например, в произведениях А.Труайя и Э.Триоле нами выявлено более 300 фразеологических русизмов, но только 146 из них ассимилировались на французской почве и могут рассматриваться как французские ФЕ. Остальные фразеологические русизмы находятся еще в стадии фразеологизации. Уточним, что доказательством полной ассимиляции иноязычной ФЕ можно считать наличие двух-трех примеров употребления ее в речевых источниках языка-реципиента или же регистрацию этой единицы в соответствующих лексикографических источниках. Наиболее убедительным считаем то и другое.

Целью данной работы является установление фактов функционирования русских фразеологических заимствований (РФЗ) в произведениях французских авторов-небилингвов.

Письменные источники, особенно художественная литература, являются активной средой использования фразеологизма в любом языке. В художественной литературе, в силу ее функционально-стилистических особенностей, фразеологизмы встречаются гораздо чаще, чем в других видах литературы. Следует однако заметить, что фразеология французской художественной литературы изучена недостаточно. Немногочисленные исследования, которые имеются в этой области, носят преимущественно литературоведческий характер, а фразеология в них, как правило, рассматривается в стилистическом аспекте.

Для достижения поставленной цели был изучен фразеологический состав 64 произведений современных французских писателей-небилингвов (общим объемом 17 795с. текста = 1112.18 печ.л.). В результате выявлено более 200 французских выражений (без повторов), которые мы интуитивно оценили как фразеологические русизмы. Однако чтобы аргументировать факт заимствования, необходимо, прежде всего, подтвердить собственно русское происхождение русских коррелятов французских выражений. Результаты этимологических разысканий показали, что пока только 120 из 200 выражений имеют такое подтверждение.

На следующем этапе исследования эти 120 фразеологических русизмов были распределены по способу использования их авторами, а следовательно, и по уровню «потенциала фразеологизации» (т.е. возможности перехода в разряд французских ФЕ), на две группы - *вероятные РФЗ* во французском языке и *потенциальные РФЗ* во французском языке.

Группу *вероятных РФЗ* составляют в первую очередь те собственно русские ФЕ, французские корреляты которых встретились в произведениях французских авторов-небилингвов не менее двух-трех раз. К тому же все они зарегистрированы во «Французско-русском фразеологическом словаре» [Рецкер, 1963] (далее - ФРФС). Таких РФЗ более 70. Напр.: *вбить*

что-л. кому-л. в голову - *enfoncer qch à qn dans la tête*; водить кого-л. за нос - *mener qn par le nez (par le bout du nez)*; высунуть язык - *tirer la langue*; довести до белого каления кого-л. - *chauffer à blanc qn* .; задеть за живое - *riquer au vif*; вертеться как белка в колесе - *tourner comme un écureuil en cage*; между двух огней - *entre deux feux*; мокрая курица - *poule (f) mouillée*; ставить крест на чем-л. - *mettre la croix sur qch* и др.

Около 30 РФЗ встретились в изученных литературных источниках, но не все они значатся во ФРФС. Полагаем, подобные фразеологические русизмы также можно рассматривать как вероятные РФЗ, которые, очевидно, обладают меньшей частотностью употребления. Ср.: *смыть кровью - laver dans le sang*; *кроткий как ягненок - doux (humble) comme un agneau*; *кто рано встает, тому Бог дает - à qui se lève matin, Dieu aide et prête la main*; *ври, да помни; ври, да не завирайся* (первоначально - *лживому надобно памяту быть*) - *il faut qu'un menteur ait bonne mémoire*; *у страха глаза велики - la peur grossit les objets*; *чувство локтя - le sentiment du coude à coude* и др.

Обращает на себя внимание тот факт, что французские корреляты большинства РФЗ не претерпели в процессе фразеологизации никаких существенных изменений: они тождественны или соотносительны по всем основным параметрам фразеологической эквивалентности: смысловому, функционально-стилистическому, лексическому и даже в большинстве случаев по структурно-грамматическому, дополнительному параметру. Иными словами, они являются полными межъязыковым фразеологическими соответствиями.

В то же время, встречается небольшое количество РФЗ, во французских коррелятах которых наблюдаются некоторые, главным образом лексические, преобразования. Например, русская народная пословица *люби жену как душу, трясги ее как грушу* классифицирована в Словаре Малю [Maloux, 1974] как фразеологический русизм и представлена дословным переводом - *aime ta femme comme ton âme, et secoue-la comme un poirier*. В романе французского писателя Г.Шевалье нам встретилось образное сравнение *secouer comme un prunier* - «...*Toumignon secouait l'ennemie de sa femme «comme un prunier», fut-il dit. (G.Chevalier. Clochemerle, p.133)*. - ...*Туминьон тряс обидчицу своей жены «как грушу», - так потом сказали [очевидцы]*» (здесь и далее - перевод автора. - Н.К.). Образное сравнение *secouer comme un prunier* во ФРФС отсутствует, но оно значится в книге А.Г.Назаряна «Образные сравнения французского языка» с примерами из произведений Ж.П.Сартра, А.Вюрмсера, Р.Роллана [Назарян, 1965: 146]. Вполне вероятно, что прототипом французского компаративного фразеологизма *secouer comme un prunier* могла послужить русская компаративная ФЕ *трясги как грушу*, образовавшаяся на базе соответствующей русской пословицы; в процессе ассимиляции русской ФЕ вполне могла произойти лексическая замена русской «груши» французской «сливой». Полагаем, есть основание считать французскую ФЕ *secouer comme un prunier* вероятным РФЗ во

французском языке.

Компаративный фразеологизм *diligent comme une abeille* – *трудолюбивый как пчела*, классифицируемый в Словаре Малю как фразеологический русизм, также отсутствует во ФРФС, но он представлен в «Новом французско-русском словаре» [Гак, 1999] в виде устойчивого метафорического словосочетания *la diligente abeille* – *трудолюбивая пчелка*, а также устойчивым сравнением *actif comme une abeille* – *работающий как пчела*. Кроме того, он значится в книге А.Г.Назаряна «Образные сравнения французского языка» [Назарян, 1965] с примером из произведения французского писателя XIX в. А.Доде. Поэтому констатируем факт вероятного РФЗ во французском языке.

Интересен процесс ассимиляции во французском языке еще одной русской компаративной ФЕ – *как с гуся вода*. Как отмечалось ранее [Каика, 2001], этот «осколок чисто русского знахарского заговора» [Мокиенко, 1986: 87] встретился нам в произведении французского писателя-билингва А.Труайя (изданном в 1974г.): «*Les pires calamités glissaient, sur lui «comme l'eau sur le plumage d'une oie.* (H.Troyat. *Les Désordres...*, p.74). – *Самые большие несчастья скатывались с него «как с гуся вода»*. Здесь обращает на себя внимание одна особенность: автор, передавая русскую ФЕ почти дословным переводом, берет его в кавычки, как бы подчеркивая тем самым факт цитирования русского образного сравнения при описании событий, происходящих в России. Однако данный фразеологический русизм в несколько измененном виде (*comme l'eau sur les plumes d'un canard* – досл.: *как с [перьев] утки вода*) значится во ФРФС [2] с примером из произведения Р.Роллана – писателя первой половины XXв. Очевидно, русская ФЕ заимствована французским языком в более ранний период, возможно, из французских переводов произведений русских писателей XIXв. Например, в романе И.С.Тургенева «Дворянское гнездо», переведенном на французский язык еще в XIXв., это сравнение встречается неоднократно. В любом случае, полагаем, есть основание считать французскую ФЕ [*glisser*] *comme l'eau sur les plumes d'un canard* ассимилированной русской ФЕ, т.е. РФЗ.

В *группу потенциальных РФЗ* во французском языке включаем, прежде всего, те фразеологические русизмы, которые неоднократно встречаются в произведениях французских авторов-билингвов, но не зафиксированы во ФРФС. Кроме того, в большей или меньшей мере потенциальными РФЗ можно, полагаем, считать те фразеологические русизмы, которые встретились в изученных текстах (17795 стр. произведений авторов-небилингвов) всего один раз и не значатся в соответствующих лексикографических источниках, прежде всего во ФРФС. Потенциальных РФЗ около 50.

Так, Эмиль Карль, писательница и прогрессивный деятель послевоенной Франции, школьная учительница по профессии, употребляет ставший крылатым заголовок написанного для детей стихотворения В.Маяковского «Что такое «хорошо» и что такое «плохо»: «*A mes yeux les*

*instituteurs sont responsables de toute la société. Ce sont eux qui ouvrent l'esprit aux gosses, qui leur montrent ce qui est bien et ce qui est mal* (E.Carles. Une soupe aux herbes sauvages, p.133). – Я считаю, что учителя отвечают за все общество. Именно они способствуют умственному развитию детей, объясняют им, «что такое хорошо и что такое плохо». В этом же произведении встречаем другой фразеологический русизм, точнее, «советизм»: «...c'était une vraie patinoire, sans compter la pente, on fait un pas en avant, deux pas en arrière, c'est un miracle que je ne sois pas tombée dedans (E.Carles. Une soupe aux herbes sauvages, p.58). – ...склон был скользкий, как каток, приходилось делать шаг вперед, два шага назад; просто чудо, что я не свалилась вниз».

Полагаем, что многие из выявленных нами потенциальных РФЗ могут приобрести со временем регулярность употребления и полностью ассимилироваться во французском языке, то есть превратиться из потенциальных РФЗ в реальные.

Полученные результаты подтверждают правомерность разработки вопроса о наличии русских фразеологизмов во французском языке. Наряду с французскими фразеологическими заимствованиями в русском языке и заимствованиями сопоставляемыми языками из других, общих для них источников, фразеологические русизмы могут служить генетической базой русско-французских фразеологических соответствий и составлять часть общего русско-французского фразеологического фонда.

Разработка межязыковой фразеологической эквивалентности может найти применение во многих областях лингвистики, в первую очередь, во фразеографии, при создании дву- и многоязычных фразеологических словарей, в частности, словарей межязыковых фразеологических эквивалентов.

#### РЕЗЮМЕ

Установлены факты функционирования русских фразеологических заимствований в произведениях французских писателей-небилингвов. Определен объем вероятных и потенциальных русских фразеологических заимствований во французском языке. Обоснована перспективность проведения исследований творчества авторов-небилингвов с целью доказательства ассимиляции фразеологических русизмов во французском языке.

#### РЕЗЮМЕ

Встановлено факти функціонування російських фразеологічних запозичень в творах французьких письменників-небілінгвів. Визначено обсяг імовірних і потенційних російських фразеологічних запозичень у французькій мові. Обґрунтовано перспективність проведення досліджень творчості авторів-небілінгвів з метою доведення асиміляції фразеологічних русизмів у французькій мові.

#### SUMMARY

The facts of functioning of Russian phraseological loans in works of French writers-non-bilinguals are established. The volume of Probable and Potential Russian phraseological loans in French has been determined. The efficiency of carrying out some researches on authors-non-bilinguals' creation to assimilation proof in French has been grounded.

#### ЛИТЕРАТУРА

Гак , 1999: Гак В.Г., Ганшина К.А. Новый французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1999.

Каика, 2001: Каика Н.Е. Русские фразеологизмы в произведениях французских авторов-билингвов. - В сб.: Античність - Сучасність (питання філології). - Вип. 2. - Донецьк: ДонНУ, 2001.- С.208-214.

Мокиенко, 1986: Мокиенко В.М. Образы русской речи. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986.

Назарян,1965: Назарян А.Г. Образные сравнения французского языка. М.: Наука, 1965.

Рецкер,1963: Французско-русский фразеологический словарь / Под ред. Я.И. Рецкера. М., 1963.

Maloux M. Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes. – Paris, Librairie Larousse, 1974.

Поступила в редакцию 27.11.02.

## ЧАСТЬ 4. КРУГЛЫЙ СТОЛ. ДИСКУССИЯ

Рубеж веков – понятие парадоксальное. С одной стороны, «рубеж» – это то, что делит надвое любую протяженность. В рубежности заложена окончательность и бесповоротность. Вместе с тем рубеж веков есть одновременно и нечто длящееся, размытое несколькими десятилетиями до и после календарной границы. Пульсация *fin de siècle* особенно остро ощущается теми, кто встретил этот «настоящий XXI век». Ситуация, складывающаяся в художественном мире на границе тысячелетий, в последние несколько лет стала объектом самого пристального внимания со стороны историков и теоретиков литературы, философов, культурологов.

18-20 октября 2000 г. силами секции мировой литературы кафедры мировой литературы и классической филологии Донецкого национального университета была проведена международная конференция **«Проблема рубежа эпох: закономерности переходных процессов в литературе и языке»**. «География» участников конференции оказалась весьма широкой: были представлены все регионы Украины, крупные университетские центры России (в том числе Ростова-на Дону, Самары, Перми, Твери, Тюмени), Казахстана, Польши, Германии, Израиля, Болгарии. Некоторые сообщения, заметки, отклики поступали и после конференции. Год спустя, 23-25 ноября 2001 г., в рамках той же «рубежной» проблематики, был организован межкафедральный семинар **«Литература XIX века: взгляд из XXI. Проблемы теории, истории и преподавания литературы в вузе»**. В Донецк приехали тогда коллеги-зарубежники из Днепропетровского национального университета. Во второй день семинара прошел **Круглый стол**, на котором присутствовали не только днепропетровчане, но и представители кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета и преподаватели Донецкого гуманитарного института ДонНУ. В ходе **Круглого стола** были затронуты основные направления, нуждающиеся в прояснении, выработке общего взгляда. Наличие определенных закономерностей в становлении литературных связей и традиций, вопросы преподавания литературы в вузе на рубеже эпох, уточнение понятий классики и гармонии на новом этапе – всё это привлекло к обсуждению не только преподавателей зарубежной литературы, но и теоретиков литературы, русистов. В целом такая междисциплинарность является сегодня достаточно показательной и отражает основные тенденции современного научного мышления. По ходу обсуждения велась стенограмма. Вместе с тем при подготовке материалов к печати обнаружилось, что и некоторые письменные отклики на первую конференцию, и те выступления, которые прозвучали на межкафедральном семинаре годом позже, совпадают по тональности, так как затрагивают, по сути, все ту же проблемную ситуацию переходности процессов. Такая перекличка показалась составителям не только любопытной, но и

знаковой, поэтому живые «пленочные» голоса соседствуют в данной подборке рядом с письменным словом некоторых виртуальных участников **Круглого стола** – в частности тех, кто живет за границей. Строгий взгляд может отметить некоторую фрагментарность изложения, которая представляется составителям вполне извинительной: мы старались, насколько возможно, сохранить дух живого общения, передать атмосферу общей заинтересованности, отразить творческий подход к делу.

Представляем участников **Круглого стола**: проф. **Л.А. Мироненко** (*секция мировой литературы кафедры мировой литературы и классической филологии ДонНУ*), проф. **М.М. Гиришман** (*зав. кафедрой теории литературы и художественной культуры ДонНУ*), докторанты **В. Меньок** (*Дрогобыч*), **Э.Г. Шестакова** (*Киев*) и **А.О. Панич** (*Донецк*), доценты и старшие преподаватели **Н.С. Поставая**, **И.А. Попова-Бондаренко**, **Л.В. Сапегина** (*секция мировой литературы кафедры мировой литературы и классической филологии ДонНУ*), доц. **Т.Н. Жужгина-Алахвердян** (*Днепропетровск*), доц. **Л.П. Квашина** (*Донецкий гуманитарный институт ДонНУ*), проф. **М.Г. Соколянский** (*Любек, Германия*), д-р **Л. Фиалкова** (*Хайфский университет, Израиль*).

## КРУГЛЫЙ СТОЛ

(расшифровка стенограммы от 24.11.2001)

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Предлагаю чистую прагматику: разговор о вузовском учебнике. Созданные учебники большей частью составлены в режиме бинарности – «плюс-минус», «романтизм-реализм». Когда я имела счастье быть студенткой, мне читали иначе, хотя учебная литература закон бинарности соблюдала еще жестче. Талантливые преподаватели-практики преодолевали догматику. Помню и выпуски научных сборников Днепропетровского университета «О взаимодействии литературных направлений». Как студентка, я, может быть, не очень понимала конфликт различных установок, это пришло позже.

Сегодня хотелось бы поговорить не только об отсутствии адекватных научным требованиям учебников, но и наличии наработанного в лекциях, пособиях материала, который может стать фундаментом новой учебной литературы. Хотелось бы выработать систему научного и популярного разговора в студенческой аудитории, уяснить художественные парадигмы XIX ст., которые тяготеют к романтическому письму, отталкиваются от кардинального слома художественного языка, происшедшего в начале века; увидеть непрерывность историко-литературного процесса и его постоянные перемены. Иначе говоря, увидеть специфику, неповторимость и закономерность XIX века.

Поскольку XIX век называют классическим, хотелось бы сосредоточиться и на этой проблеме. В докладах наметилось разное понимание классики. Возникают вопросы: что вкладывается в понятие «классика»? Подвижное ли это понятие или оно сохраняет в себе какие-то



постоянные качества и наращивает их во времени? Я уверена, попутно возникнет и масса других вопросов.

**Н.С.ПОСТОВАЯ.** Возможно, то, что предлагает Л.Г.Андреев в новом учебнике по XX веку, и есть искомая альтернатива сложившейся бинарной традиции: здесь предложено расположить весь материал по проблемам.

Отказавшись от строго хронологического принципа, можно попробовать и по XIX веку создать подобный учебник. В форме апелляции к художественной проблематике, оставив в стороне ту самую, дорогую нашему сердцу историю или отведя ей место какого-то предварительного очерка. Есть ли необходимость в учебнике такого типа по литературе XIX столетия?

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Я смотрела учебники, которые разрабатывают французы. Но поскольку у них нет таких специальностей, как у нас – «филолог, преподаватель определенного языка и литературы» – а гуманитарная профессия предполагает знание социологии, психологии, искусствоведения и так далее, то их учебники мне кажутся блестящими, универсальными пособиями. Вместе с тем, того, чего мы хотим, – поэтологических парадигм и доминант – я у них не вижу.

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** Мне довелось довольно часто работать с французскими учебниками по литературе, правда, не для вузов, а для лицеев. У них достаточно своеобразная структура: составители выстраивают их по проблемному принципу. При этом хронологический порядок сохраняется, это может быть период, скажем, от XVI в. до XIX. Или, если это учебник по XIX в., то он предполагает охват, что называется, от А до Я; хронология также соблюдается, сохраняются привычная для нас терминология, историко-литературные и эстетические реалии. Вместе с тем присутствует еще и проблемный подход: «Природа в литературе», например, или «Болезнь века». Такая группировка по проблемам достаточно интересна. В учебнике это вполне можно реализовывать, но тогда писатель представлен фрагментарно: если проблема, например, очерчена как природа в романтической литературе, то из его произведений выбраны «куски», в которых представлена эта проблема. А затем учащимся предлагаются вопросы: это одновременно и учебник, и пособие для практических занятий. Эти вопросы достаточно интересны, проблематичны и «вытягивают» из студента мысль. Над ними нужно задумываться, недостаточно просто выучить материал и рассказать. Обязательно прилагается словарь, в который вынесены основные, ключевые понятия по данной проблеме. Может быть, их толкование несколько хрестоматийно, но, тем не менее, это все равно полезно, потому что у студентов, учащихся есть такая особенность – забывать. Это что касается собственно учебной стороны таких изданий. Что до фрагментарного подхода к раскрытию проблемы, то я затрудняюсь оценить его полезность и перспективность. Здесь явно совмещены учебник и хрестоматия, которая всегда оперирует фрагментами.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Я также обращалась к немецким и некоторым другим зарубежным учебникам. Составители действительно наполняют всю книгу «кусками» хрестоматийного, «надерганного» текста. Мне кажется, можно совместить предложения Надежды Серафимовны и Ваше, Тамара Николаевна, в следующем плане: в учебнике должна быть какая-то общая прописанность всего – назовем это проблемной, «сухой» частью. Должен быть глоссарий – это необходимо. А вот что делать с остальным историко-литературным материалом, как его расположить внутри этой формы? Очевидно, не стоит смешивать хрестоматийную и историко-литературную части, по крайней мере, по тому если не «иллюстративному», то весьма пестрому принципу, который предлагается нашими западными коллегами. Для меня очевидно и другое: в западной системе обучения сегодня идет своего рода «натаскивание» на правильный результат. Общая прагматизация учебного процесса приводит к повышенному содержанию иллюстративных материалов и тестовых заданий, то есть к определенной поверхностности знаний. Зато довольно много времени уделяется там узкопрофильным ролевым играм, моделированию проблемных ситуаций – в том числе и в литературном плане. С другой стороны, студенты с разной скоростью читают художественные тексты, на которые в идеале мы и должны опираться в процессе изложения лекционного (теоретического) материала. И тогда какой-то пример, «example» – только во благо. Вот такие методологические «ножницы».

Замечательно, если можно было бы создать комплекс, состоящий из учебника и хрестоматии, чтобы действовала система отсылок: сначала сильный пример на дискурсивном уровне, а затем задание – ищите там-то, в таком-то разделе хрестоматии. А «подшивать» иллюстративный материал можно только в исключительных случаях, когда речь идет о малых жанрах, когда они представлены в целостности. Выстраивать же методику преподавания на принципе сознательного смешивания «двух этих ремесел» вряд ли стоит.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Мне кажется, что еще одна свалившаяся на нас сложность – это поиски оптимальной методологии. Поскольку отечественная терминология и подходы к литературе в течение десятилетий не совпадали с европейскими, то сейчас возможны два способа решения вопроса. Первый – не обращать внимания на то терминологическое и понятийное разночтение, которое возникло, и продолжать следовать привычным для нас путем. И второй – несколькопоспешный, подчас панический отказ от того, что наработали и быстрый переход к другому. Скажем, понятие «реализм», не совсем совпадет в объеме с тем, что выработали мы. И еще один путь я вижу – то, что происходит в пособиях: например, в пособиях по истории литературы, изданных в Киево-Могилянской Академии, отказались от этого термина. А тогда возникает некоторое провисание. Ибо опять-таки надо обращаться к поэтологическим парадигмам. Ибо все-таки Шатобриан и Бальзак – это

разные поэтологические парадигмы. И когда нет соответствующих наработок, учебник представляет историко-литературный процесс односторонне. Я сталкиваюсь с пособиями такого рода. Далее, – книги с полемическим задором. Такой подход тоже некорректен: здесь все по принципу «разрушим, а потом», но «потом» не наступает. Мне кажется, тут нужно выработать очень корректную позицию. Литературоведение наше в целом все-таки было серьезным, и если нам коррелировать терминологию, то ни в коем случае не упускать того, что мы сделали, а кое в чем и пошли дальше, чем Запад. Я вижу, что пренебрежение историко-литературным подходом на Западе выхолащивает историко-литературный процесс и действительно приводит к формализации. Не стоит, конечно, впадать в ту крайность, которая у нас в 30-е годы закрыла пути формальной школе – правда, она другим путем пошла. И все равно наше литературоведение как-то своего не упустило. Я считаю, что у нас сложилась классика филологическая, которую нужно уже давать в университетах, вводя специальный курс. Студенты не знают классиков отечественной филологической науки. Наше несчастье и наша вина, что порой даже выпускники не различают, кто есть кто, и для них что Жирмунский, что какой-нибудь Тюткин... Недопустимые купюры образования.

**М.М.ГИРШМАН.** Я хотел бы поддержать сказанное Людмилой Андреевной и вместе с тем выделить то, что, на мой взгляд, теоретики могут сейчас, сразу, предложить в качестве ответа на вопрос и об учебных пособиях, и о методологии в более общем виде. Общий принцип для теоретика и историка – это всегда принцип "нам не жить друг без друга". С этой точки зрения, я думаю, что, прежде всего, заслуживают все-таки большего внимания историко-литературные курсы и вообще развитие историко-литературного мышления, благодаря которому мы какую-то последовательность все-таки выдерживаем. Коллективный труд 1989 года – «Историческая поэтика» – носит характер как бы первого приближения, указаний на существующие проблемы. Бывает, что на таких трудах все и останавливается. Особенно когда они коллективные, а такие труды, как известно, многие называют "братской могилой". Но в данном случае нам повезло больше: этот коллективный труд имел продолжение, и появилась книга «Историческая поэтика» 1994 года. Я считаю, что, к сожалению, до сих пор в реальном изучении историко-литературного процесса, в том числе в пособиях, посвященных этому процессу, названная работа не востребована, не освоена, а это нужно, это существенно, и может быть, для XIX века – в особенности. В частности, сейчас Людмила Андреевна сказала, что Шатобриан и Бальзак – это две разные парадигмы. И это несомненно так. Историческая поэтика может показать, что это две разных парадигмы, возникающих все-таки на единой новой основе, и эта единая новая основа должна быть прояснена *до* того, как будет прояснено различие названных парадигм. Точнее, с сущностной точки зрения, парадигмы возникают одновременно, но с точки зрения методической

последовательности должен быть осознан, прояснен историко-литературным мышлением этот переход из одной в другую больших эпох, в свете которых возникающая новая ориентация на творимую, сотворенную и творящую одновременно человеческую личность, на сотворенную и творящую человеческую историю проясняет то, что в историко-культурном общении называется гуманизмом и историзмом XIX века. Вот если этот гуманизм XIX столетия дать только в историко-культурных определениях, он несколько «провисает», не работает, а если мы его укореним в некое понимание происшедшего перелома, приводящего к тому, что, принципиально по-новому, одновременно выступают центральная, реальная, одновременно сотворенная и творящая человеческая личность, как и реальная, сотворенная и творящая человеческая история, и они оказываются обращенными друг к другу. Вот тогда становится совершенно ясно, что это единый корень и романтизма, и реализма и что они возникают именно на единой основе, на едином корне, и только потом начинают разделяться. Разделение тоже совершенно необходимо, потому что акцент на эту самую историю, сотворенную и творящую, включающую в неё личность, безусловно, является некоторой реакцией на то, как представлена эта единая романтическая личность. И поэтому избави Бог пойти по тому пути, что коль скоро дихотомия романтизма и реализма привела к многочисленной специализации, то предпочтительнее от нее отказаться. Я считаю, что наша задача – ни в коем случае не отдать этих понятий. Наоборот, всячески их обосновывать, но по возможности на такой единой основе с учетом опыта исторической поэтики. Я хотел бы в то же время сказать, что, как мне кажется, внимание к этой динамике XIX в. опять же в свете исторической поэтики становится очень важным, и что здесь существуют не только дихотомии. Я более всего занимаюсь русской литературой, и для меня совершенно ясно, что мы не поймем XIX век, если не увидим связи «романтизм – символизм», который, будучи принадлежностью вроде бы века уже XX-го, в самом-то деле является вот тем самым, *«кто своею кровью склеит/Двух столетий позвонки»*. Скрепляли символисты. И, думаю, они скрепляли эти позвонки веков не только в России. Если иметь в виду опыт Малларме во Франции, если иметь в виду то, что называется натурализмом (но очень неточно) в Германии, если иметь в виду Суинберна или кого-то еще в Англии, – во всяком случае, аналогичные явления в Европе были. В России именно символисты оказались теми, кто определил классический пантеон XIX в. так, что даже все революции не смогли изменить школьной программы, и фигуры XIX века продолжают изучаться в том виде, как Вячеслав Иванов это зафиксировал и определил. И мне кажется, что эта связочка может быть полезна с точки зрения соединения того, о чем мы говорили в самом начале, – исторической закономерности XIX века, вообще основ XIX века и внутренних закономерностей развития исторической поэтики.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** В чем заключалось это знание XIX столетия, отделяющее сознание людей XIX-го от предшествующего периода, и где

граница перехода к иному типу отношения к миру, к действительности, и что гарантирует непрерывность?

**М.М.ГИРШМАН.** На этот вопрос я могу сказать, что совершенно очевидно: без XIX века развитие Нового времени представить никак невозможно. Конечно, некоторые обстоятельства возникают еще в эпоху Ренессанса и без них тоже XIX век неясен, и понятно, что гуманизм XIX столетия и вот та реальная сотворенная и творящая личность неуяснима вне ренессансной личности и вне личности картезианской. Но я думаю, что есть некоторая граница, связанная с соединением гуманизма и историзма, приходящаяся на XIX век. То есть, некое нарастание все более и более масштабного осмысления вертикали человеческой истории и нарастание своего рода горизонтали исторической, которая оказывается все более и более включающей в себя человека и объединяющей его с историческим движением в жизни. Граница, отделяющая XIX век от того опыта или того стремления, которые зафиксировал классицизм, важна. Но все-таки важно попытаться сберечь эту связь больших эпох на основе сохранения некоторой нормы, на основе сохранения некоторого художественного решения от общего к его индивидуальным вариациям. Переходом к XIX в. наиболее отчетливо был кризис классицизма и Просвещения, и на границе этого кризиса можно увидеть некоторое начало XIX века. И в этом отношении столь значима попытка все-таки несколько обновленного представления об историческом человеке и человеческой истории с сохранением, безусловно, надежд на то, что реальная человеческая личность и реальная человеческая история могут быть позитивно творящими и могут сохранять некоторые надежды.

XIX век и XX век, на мой взгляд, с точки зрения большого времени представляют собой одну большую эпоху. Но внутри они, конечно, отличаются, разделяются. Для меня важно мыслить в рамках одной большой посттрадиционалистской эпохи. Однако разделение построено на кризисе: глобальный кризис личности, гораздо большего масштаба, конечно, чем все предшествующие, потому что это одновременно кризис и ренессансной, и картезианской, и романтической личности. Личность распадается на отдельные душевные состояния. Находясь в одном из них, я даже не могу себе представить, что это тот самый Я – «Я, я, я – что за глупое слово, неужели вон тот – это Я?» Кризис Я глобальный, как и кризис истории. XX век начинается со стремления начать историю заново, вплоть до Нового завета. Вот этот глобальный кризис истории и глобальный кризис личности и есть основа трагизма XX века. Символизм изо всех сил держал эту связь, изо всех сил стремился, чтобы разрыва не было, но он и показал опасность, простирающуюся в обе стороны: и опасность предельного антропоцентризма, и опасность предельного жизнетворчества. Он все нарисовал, он, к сожалению, все предвидел, и символистским образом осуществлялись, увы, некоторые реальные и страшные образцы. С другой стороны, после символизма произошло значимое разделение, и я считаю, что концепция Валерия Игоревича

Тюпы\* (а наши кафедры «дружат домами») продуктивна. Он предлагает очень четко определить XX век как постсимволистский, а внутри постсимволизма выделить, с его точки зрения, три аспекта, три основных типологических направления. Первое – это авангардизм, когда уединенная дробящаяся личность хочет все-таки собрать себя в полном уединении и хочет взять на себя энергию не только сохранения, но преодоления этого разрушения, может быть, еще большим разрушением, совершенно, так сказать, «до упора». Вторая крайность – это тоталитаризм, соцреализм и все, что с ним связано, где в противовес этому разрушению собирается некая мощная общность, которая говорит, что если «каплей льешься с массами», то это твое большое счастье и только так ты будешь жить. А между ними – и это самое замечательное – неотрадиционализм. Вот в этом случае для меня одно безусловно важно – ценностная иерархия. Валерий Игоревич полагает: авангардизм – плохо, соцреализм – плохо, а неотрадиционализм – хорошо, потому что это конвергентное сознание, а за ним – светлое будущее. Я считаю, в типологии ценностные характеристики должны все время развиваться, и для меня, например, то, что Валерий Игоревич называет неотрадиционализмом, гораздо точнее назвать неоклассикой и утверждать как фундамент культуры. Я, например, никогда не соглашусь, что Маяковский весь – тоталитаризм, а Цветаева вся – в неотрадиционализме: среди произведений Цветаевой и Маяковского есть такие, где доминирует тоталитаризм, и такие, где есть оба начала. Здесь необходима корректировка, но само по себе различие мне представляется значимым – опять-таки сделанное теоретиком, конечно, носящее теоретический характер, но перспективное.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** А как с точки зрения обыденного сознания? «Простых осин», так сказать?

В течение веков мне внушали сословную иерархию: я тоже нужна, но есть лучше меня. Перед революцией, которая приходится на рубеж XVIII-XIX вв., марксистские литературоведы мне говорили, что это так естественно – знать, что я ничуть не хуже, чем король. Но происходит какая-то смена представлений, их движение. Я увидела, что сословие и естественный человек в моих глазах рухнули. В естественного человека я больше не верю, в того, который будет бежать за повозкой, бросать камнями и плевать в несчастную королеву. Такой естественный человек мне не нравится. Я перехожу к тому, что мне нужно искать человека, личность. Михаил Моисеевич сказал, что и она тоже рухнет к какому-то времени. Личность (Наполеона, Ленина, Сталина, Гитлера) породила те вопросы везде, не только во Франции, России, или Германии. Действительно, в обыденном сознании – «вошь я дрожащая или преступить сумею?» – происходит и компрометация личности как таковой. В.И. Тюпа говорит, что ситуативность жизненная и отражающая ее

---

\* Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета.

ситуативность художественная настолько сложна, что иногда и каплей литься с массаами гораздо приятней (полезней?), чем выделяться, и тут – как говорит Михаил Моисеевич, хорошо бы дополнить одно другим – только не получается. А в художественных языках, похоже, это иногда получается.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Мне кажется, здесь возникает еще одна проблема, которую нам придется так или иначе решать или учитывать сегодня, у истоков, простите минутную высокопарность, XXI века, работая над учебниками, – это культурологическая проблема. Без определения того, что есть личность и каковы ее градации в историческом плане, без уяснения того, что есть личность в литературно-художественном произведении, в литературе и искусстве, их общности и этапной разведенности и трагедии этой разведенности, – без этого, наверное, нам нельзя, без этого и коллективного труда, учебника, не создать. Следует опираться на культурологический аспект.

**А.О.ПАНИЧ.** ...и философский тоже. Только на историко-культурной основе сейчас выстраиваются литературоведческие курсы, и только на этой основе их можно выстраивать. (*К М.М. Гиришману*): Не могу с Вами согласиться, что вопрос о личности – это вопрос к литературоведению. Это вопрос к истории культуры.

**М.М.ГИРШМАН.** Вот это и есть движение нашей жизни. Если мы об этом начнем сейчас спорить, то это не совсем за "круглым столом". Но я все-таки скажу, что каждый раз, когда какая-нибудь наука или область знаний начинает бурно развиваться, она хочет присвоить себе вопросы: вот что такое "бытие" - «это НА-А-АШ вопрос», что такое "личность" - «это НА-А-АШ вопрос»...

**А.О.ПАНИЧ.** Но дело в том, что объяснить художественные направления XIX в. невозможно, не приняв во внимание то обстоятельство, что именно там впервые формируется новоевропейская личность. Вот когда я объясняю студентам, что такое романтизм и что было после романтизма, у меня все это построено именно на фундаменте личности и личностного суверенитета, как он формировался с XVIII в., и в этом смысле о картезианской личности говорить – это вообще *contradictio in adjecto*, точно так же, как о ренессансной личности. А вот когда личность со своим суверенным миром сформировалась, возник сначала романтизм, а потом из кризиса замкнутости в этом внутреннем мире появилось постромантическое сознание, художественное сознание XIX в. Это напрямую увязано с тем, что тут обсуждалось: что такое романтизм, что такое реализм и так далее.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Что же определяет художественное сознание человека новой формации?

**А.О.ПАНИЧ.** "Новой формации" – это, пожалуй, чересчур широко. Вот чем отличается романтическое от постромантического, в первом приближении могу попробовать определить. Романтик исходит из того, что в его суверенный мир никто не имеет права вторгнуться, начинает с

этого и заканчивает тем, что он в своем внутреннем мире замкнут, как в тюрьме, а вокруг него имеются подражатели, убивающие его тем, что этот его внутренний мир, уникальный и неповторимый, выводят в тираж. А постромантическое сознание начинает пересматривать свое отношение к окружающему миру и ставить под вопрос абсолютность суверенитета мира внутреннего. Когда суверенитет становится относительным, но под вопрос он ставится не извне, а изнутри самого этого мира, вот тогда возникает диалогизм постромантической середины XIX в. – это то, что условно называется реализмом.

**М.М.ГИРШМАН.** Вот здесь самое, на мой взгляд, проблематичное – это пространственное определение внутреннего мира. Мне кажется, что когда речь идет о романтической личности, она вообще не мыслится ни как находящаяся внутри чего-то, ни как имеющая вообще пространственную определенность. Романтический внутренний мир – мир вообще всеобъемлющий, нечто внепространственное и вневременное. Этот внутренний мир, безусловно, включает в себя историю. В своем истоке – и вообще у иенских романтиков – он ни в коем случае не замкнут, наоборот, он абсолютно всеобъемлющ. В нем есть ВСЕ, и самое главное, что в нем есть ИСТОРИЯ. Историзм достигнут у романтиков, именно они ввели, охватили человеческую историю, и она пребывала именно в этом внутреннем романтическом мире... Мы же не можем считать, что то, что кажется нам, гораздо более в самом деле, чем то, что казалось им. Мы можем только сопоставлять то, что *кажется в разное время*, истремиться, чтобы это отразило то, что есть.

**А.О.ПАНИЧ.** Вот как раз к вопросу о только что сказанном Михаилом Моисеевичем: насколько мы можем то, что нам вот здесь и сейчас, в Донецке, кажется, принимать за то, что есть на самом деле. То, о чем я собирался сказать, напрямую связано с этой программой (*Показывает всем программу семинара и читает с обложки*): «Кафедра мировой литературы и классической филологии». Ведь если есть филология классическая, то, наверное, есть филология неклассическая, а – чем черт не шутит! – возможно, есть и филология романтическая. Проблема в том, какой филологией мы с вами здесь занимаемся.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Неофилология, например...

**А.О.ПАНИЧ.** Тогда интересно было бы определить ту филологическую парадигму, в которой мы рассуждали и рассуждаем сегодня на "круглом столе" о XIX в., насколько это классично или неклассично и в каком отношении. И второе – вот это: литература XIX в. – взгляд из XXI. Опять-таки, вся проблема в том, из какого XXI-го века смотреть? Если из XXIV. из Принстона, – это один XXI-й век, если из XXIV. из Донецка – то это немножко другой XXIв. У нас XXI-е века немного разные, потому что мы действительно живем в разных культурных временах. И отличие в том, как мне представляется, что мы здесь живем в достаточно глухой культурной провинции. И в этом – наше и несчастье, и благо. Почему я говорю: в провинции? Потому что, если



отсчитывать от XIX в., то западная культура пережила гораздо больше радикальных культурных трансформаций, чем мы. Они гораздо больше успели пересмотреть отношение к XIX в. Мы этого сделать не успели, и в этом наше великое счастье, кроме того, что это наша большая проблема, поскольку мы в каком-то смысле до сих пор живем внутри той эпохи. Наш взгляд на XIX в. – это взгляд изнутри, мы еще этим веком живем. Отсюда этот наш милый сердцу историзм, отсюда наша особая филологичность. Мне живо припомнился диалог с проф. Майклом Холквистом на конференции в Принстоне (США), когда он сказал о том, что мать-филология скончалась, почил в Бозе, а мы – дети этой умершей матери-филологии.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Сироты, что ли?

**А.О.ПАНИЧ.** Что-то вроде. Есть какие-то фрагменты лингвистики, есть литературная критика, есть отдельно еще что-то – филологии нет. Хитрый Холквист прекрасно понимал, что он этим впечатлит американскую публику, которая, в отличие от него, не начитана в русском литературоведении. Но, благо, в этом зале нашелся я и сказал ему: мол, понимаете, уважаемый коллега, в России, по крайней мере, мать-филология не умерла, а вполне жива и даже неплохо себя чувствует. У нас единство филологии сохранилось, и в этом смысле филология, из которой мы все исходим на этом "круглом столе", действительно может называться классической. Мы еще работаем в той классической парадигме: у нас еще есть это единство филологического знания, и это очень помогает. Плюс историзм. И вот теперь – переходя к классике: что я понимаю под «классическим»? Существует классическая и неклассическая теория классики. Нельзя же выстраивать теорию «никакую». Даже когда мы выстраиваем теоретическое знание, когда рассуждаем теоретически о том, что такое классика, мы все равно сами *где-то находимся*, и в этом смысле наша теория всегда исторически детерминирована. Нельзя рассуждать о классике, глядя из «ниоткуда». И вот, когда я думаю, откуда глядит на классику Михаил Моисеевич, я понимаю: это классическая теория классики, хотя возможна и неклассическая. Я возвращаюсь к своему вчерашнему вопросу – тот классический ряд персоналий от Пушкина и до Шекспира включительно в других рамках может и не работать и, наверное, не работает. Приведу только один пример: тезис о том, что «классическое произведение всегда противопоставит отождествлению идеала и действительности», хорош до тех пор, пока произведению вообще вменимо противопоставление идеала и действительности, что для меня совершенно не очевидно. Вот если бы мы заговорили о Данте в этой парадигме, то он бы наверняка спросил: «А что такое действительность?». Примени мы это к XX веку, нас бы спросили – а что такое идеал? Возникает вопрос: а какие вообще содержательные определения классики возможны? По-моему, никакие, безотносительно к тому, о чем идет речь. Классика – то, что зачинает некий ряд, парадигму. Классическое либо парадигму зачинает, либо в этой парадигме работает. В этом смысле

совершенно точно сейчас сказала Людмила Андреевна: у нас есть филологическая классика. Но не в том же смысле, что В. Жирмунский противопоставляет отождествлению идеала и действительности, нет – в том смысле, что Жирмунский и иже с ними зачинают определенный ряд, который для нас сегодня актуален, это наша классика. Рассуждая в этой парадигме, мы классичны по отношению к ней.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Есть классика созидания; собственно, обычно во главу «классического угла» и ставится созидание. А возможна ли классика выхода из парадигмы, если угодно, классика разрушения? ...или иначе – такая парадигма, в основание которой заложен вирус разрушения?

**А.О.ПАНИЧ.** Да, возможна: Ницше – классика разрушения, парадигмы революционности...

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** А в исторической поэтике, истории литературы?

**А.О.ПАНИЧ.** Далеко ходить не надо: футуристы, например. Здесь классика разрушения перетекает в классику созидания.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Тогда возникает вопрос: включать ли нам это все в классику?

**А.О.ПАНИЧ.** Опять же – смотря что понимать под классикой. В размышлениях о «классике», мы не можем оставить это неотрефлексированным: нужно определить свою точку зрения, с которой мы что-либо не задумываясь определяем как классическое.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Следовательно, нам придется еще подвести теоретическую базу под саму классику и в рамках нами же созданной парадигмы постараться все эти парадигмы собрать, классифицировать, проанализировать и так далее.

**А.О.ПАНИЧ.** В известном смысле... Я бы учебник начал с того, что такое XXIV в. в Донецке, а потом уже, исходя из этого, – что такое XIX в. в Западной Европе.

**Н.С.ПОСТОВАЯ.** Возникает наивный вопрос. Есть определение С.С. Аверинцева: "Классика – это то, что всему и вся задает настоящий масштаб". Где здесь не до конца задумался Аверинцев?

**А.О.ПАНИЧ.** Это определение мифологично, ведь что значит «настоящий масштаб»? С его, Аверинцева, точки зрения "настоящий"? Ведь это может определить каждый по-своему. Или с нашей точки зрения – «настоящий», но тогда мы опять попадаем в ловушку, которую один американский философ назвал «the view from nowhere» (взгляд из ниоткуда).

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Алексей Олегович, но тогда второй наивный вопрос: я называю Шекспира классиком, и в Принстоне, по-моему, признают, что – Шекспир классик. Следовательно, мы можем как-то договориться с Принстоном? Наверное, есть какие-то общечеловеческие подходы к определению классики?

**А.О.ПАНИЧ.** Общечеловеческие – не знаю, а разделяемые ими и нами культурные основания – да. С полинезийцами мы вряд ли смогли бы об этом договориться. А с американцами, пожалуй, да.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** С Полинезией – не знаю, но в мире европейском и со значительной частью Востока мы как-то договариваемся, что Шекспир – это величина, а Софронов, скажем, – нет. Вместо последнего произвольно можно подставить любое имя. Значит, есть какие-то исходные, толчковые моменты, единые в Принстоне, и в Калькутте, и в Донецке?

**А.О.ПАНИЧ.** Насколько мы не спорим, что Шекспир все-таки начал некий ряд.

**М.М.ГИРШМАН.** Шекспир ряд сам сознательно не начинал в строгом смысле этого слова. Скорее был поставлен в начало ряда. Но главное в том, что вообще все, о чем здесь идет речь, вписывается совершенно спокойно в этот самый скептический релятивизм, который действительно имеет много разных проявлений. Вместе с тем, есть совершенно определенное основание, которое ему противостоит четко и однозначно, – это диалогическое сознание, сформировавшееся в 20-е гг. XX в., накопившее свой оывт выскакивания из подобных "магнитных ловушек". Если, с одной стороны, в Принстоне одно, а в Донецке – другое, а с другой стороны – стоит вопрос – «а что есть в самом деле?».... Диалогисты говорят: надо обязательно признать, что в Принстоне, безусловно, другое по сравнению с тем, что в Донецке. Множественность есть благо. Но только в одном случае: если не абсолютизировать... Вы понимаете, нам предлагают альтернативу: либо единственное решение, что́ есть классика, либо множество классик вплоть до вывода: «у каждого человека своя классика». Важно просто уйти, выскользнуть из этого, признав, что общение между Принстоном и Донецком вполне возможно. Я только что получил письмо из Калифорнии от коллеги, который просит прислать ему донецкие труды и сам собирается передать работы своих коллег. Идет нормальный процесс, и есть некоторое базовое единство. Проблема классики – это вовсе не проблема определенного ряда, это проблема связи больших эпох – этот момент следует акцентировать. А XIX век в этом плане замечателен, по-моему, именно тем, что особенно озабочен этой связью. Я понимаю, почему для Алексея Олеговича картезианская личность – *contradictio in adjecto*. Потому что он стремится отделить человеческую суверенность от Божественной личности. А XIX в. был озабочен их неразделимостью и постоянно искал связи между ними. Ведь личность-то появилась вначале не как человеческая личность, правильно? сначала-то она появилась как Божественная! И все, кто трудился над связью, хотели Божественное содержание удержать, удержать вертикаль, но с горизонталью повенчать. Разделив это, мы потеряем XIXв..

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** Очевидно, следует четче определить, что есть классическое, классика, что есть образец, что ниже классики или выше ее.

**М.М.ГИРШМАН.** И еще: ЧТО есть классика и что классика ЕСТЬ? – ведь БОГ есть ВСЕ, но не все есть БОГ.

Классика есть, но сказать по пунктам: вот это – классика, а это – нет, есть уход от самого содержания классики. Разделить это особенно важно, когда речь идет о том, ЧТО есть, конкретно. Алексей Олегович, в основном, прав, на мой взгляд, когда он говорит о разных в этом смысле возможностях. Когда речь идет о том, что классика ЕСТЬ, я с Алексеем Олеговичем не согласен, потому что классика – это фундамент культуры. Мне понятно, когда М.М. Бахтин, одержимый желанием преодолеть любую монологичность говорит, что классика – это узкое пространство исторической эпохи, это официоз, но он тут же уточняет, что античная трагедия и Шекспир – это опыт большого времени и всемирной истории. То есть в данном случае у Бахтина опять же разделяется: классика как некий концентрат, как привязанность к определенным именам и как некая суть, которую он в данном случае не называет классикой, но утверждает ее сохранимость; вот эта суть ЕСТЬ, ЕСТЬ фундамент культуры. Культура не то что не единственна: законом развития культуры является множественность и множественность есть благо. Но эта множественность – благо в двух случаях: когда она сохраняет глубинное единство, и когда некоторые усилия направляются сознательно на то, чтобы множество было обращено к единству. Вот этот момент существен для понимания. Главное, конечно, не смешивать суть классики с тем, чему приписывается эта характеристика конкретно: произведению, скажем, или автору, или этапу развития.

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** То есть классика в широком и узком смысле слова?..

**М.М.ГИРШМАН.** Скорее, нет. Это не количественные отношения, это отношения принципиально качественные, отношения глубины, сути, отношения фундамента культуры. Происходит их конкретная реализация. Желая разрешить противоречие между вечностью и временем, каждая культура всегда стремится обрести нечто совершенное в себе и утвердить это как классику. Это есть и в нашем времени, как бы мы ни ругали текущую современность. Но это другое измерение по глубине, и различие здесь именно не в широком и узком, а в глубоком, существенном: так сказать, суть классики – и ее реализация. Можно, если стремиться к парадоксам, выразиться так: классика есть такой фундамент культуры, для реализации которого совершенно необходимо существование классических и неклассических произведений, и классика порождает энергию создания неклассических произведений.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Итак: с одной стороны, фундаментальность понятия классики, с другой – его подвижность. Это ведь тоже очень важно – понять, как залегает отношение к классике в

истории, как формируются эти «классические» пласты. И существует ли фундамент, на котором все покоится, и как осуществляется движение ценностной парадигмы, когда формируется новый виток классики, неоклассики – как угодно. Эти отношения диалектичны, и их нужно (хотя и сложно!) прописать. Чтобы создать учебник, нам нужно прежде всего дойти до классической точки согласия. Полинезийская культура тоже имеет свою классику, но она другая, связанная с традицией, идущей из глубины веков. В различных ментальных структурах по-иному происходит наполнение культурных зон. Возможно, это и не всегда связано с рефлексией...

**М.М.ГИРШМАН.** А если нет рефлексии, то по определению и классики нет.

**РЕПЛИКА ИЗ ЗАЛА.** А может быть, существует неотрефлектированная классика?

**М.М.ГИРШМАН.** По определению, само по себе существование консенсуса предполагает некоторую отрефлектированность.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** ...Или рефлексия носит какой-нибудь особый характер – скажем, диффузный или частичный, «наивный»...

**М.М.ГИРШМАН.** Строго говоря, если нет рефлексии, то мы имеем дело с мифом, а миф и классика «есть вещи несовместные». Я считаю, что миф – это еще одно понятие, которое ужасно эксплуатируется. М.Л. Гаспаров совершенно прав, когда говорит: сегодня поэтика – это все, что угодно. Вот и миф можно найти какой угодно и где угодно. Между тем очень желательно определиться с точки зрения наших филологических заданий. Если кажется, что миф существует, то в каком тексте и насколько миф развит по отношению к самому себе и преодолевает себя? Античная трагедия очень хорошо это показывает. При всех различиях в отношении античной классики все согласны с этой трактовкой. На чем основывается Античная трагедия? На том, что миф перестал быть мифом. В нем уже невозможно жить, но миф надо сохранить, ему надо подражать, его надо рассказывать. И возникает единство, связывающее то и другое.

**Л.А. МИРОНЕНКО.** Хотелось бы сказать и о ценностях: в мифе, наверное, содержится та самая неотрефлектированная человечность. Криста Вольф со своими мифологическими романами обнаруживает то, что в XX веке совершенно безнравственно с позиции неотрефлектированной человечности. А классика уже понимает, осмысляет, что есть человечность. Если же это «провисает», тогда у произведения могут быть различные эстетические достоинства, хотя и эстетика будет все равно связана с этим. Все вырастает на базе «человек – человечность». Если нет нравственного пафоса, нет культуры и литературы.

**М.М.ГИРШМАН.** Я с этим абсолютно согласен. Еще раз: я за человечность, но только при одном условии, что человек – не Бог, я против любого обожествления человека.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** А может быть, это и есть человечность, иначе – эгоцентризм...

**М.М.ГИРШМАН.** Да, в смысле традиций.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Получаются две парадигмы, вернее, два ценностных пункта. С одной стороны – нравственность, а с другой – все, связанное с "эго": эго-центризм, эго-изм, эго-тизм... а имеют ли право на существование эти вещи?

**М.М.ГИРШМАН.** Да, если эготизм – это будет еще та нравственность... (*Общий смех*). Я бы хотел, чтобы стендалевское "О любви" было фактом этического сознания и бытия и XXI века. Но даже энергия акцентуации дисгармонии может нести в себе очень четкий гармонический потенциал как минус-присутствие. И вообще то, что Вы говорили о личности, несомненно, но в этом кризисе очень часто проявляется некое минус-присутствие.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** С классикой мы, по-моему, так и не определились...

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** ... Да и с мифом...

**М.М.ГИРШМАН.** Это вопрос о Боге, который нам не решить. (*Смех*).

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Ну хоть соотношение «миф – классика» наметили.... Здесь так и хочется ради пользы дела «играть словами»: не создаем ли мы наравне с классикой мифа и миф о классике?

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** ...Как не определиться и с мифом, который вначале – способ мышления. Хотя в античной культуре одновременно существует миф на сцене, в античной драме (в существовании этих богов верят), но и литература как факт рефлексивного сознания уже тоже существует. Есть потребность мифы создавать, и литература без мифа жить не может. Когда возникают кризисы, то и спасение, и самовыражение человек ищет в мифе, в мифотворчестве. Реализм, по-моему, менее всего способен к мифотворчеству. Вот почему важно не отказаться от термина реализм, потому что это тоже особая форма сознания.

**М.М.ГИРШМАН.** Мне представляется, что одна из наших задач – по возможности сознательно относиться к этим неизбежным подвохам. Я совершенно согласен с идеей, что трагедия возникла на переломе некоей ситуации, когда возникновение рефлексии неизбежно, необходимо, но вместе с тем эта рефлексия должна миф сохранить, более того, сохранить творчески, то есть каким-то образом создав особую реальность. Трагедия является моментом, отражающим эту историческую особенность, когда человечество осознает, готово понять, что от его свидетельского взгляда и суда зависит ход жизни. Если у Гомера жребий бросается на весы только для того, чтобы, прозвучал голос судьбы, то в трагедии возникает ситуация, когда решение Ореста, оказывается существенным для дальнейшего хода всемирной истории. Человек впервые становится ответственным.

**А.О.ПАНИЧ.** А Еврипид для Вас еще классика?

**М.М.ГИРШМАН.** Мне кажется, что строгая классика - это Эсхил и Софокл, а Еврипид – это некий перелом в сторону этического сознания, и этот факт для меня особенно важен в комедии. Аристофан – классик комедии, а Еврипид – на рубеже, но на рубеже весьма значимом, поэтому его причастность к классике, для меня несомненна.

**А.О.ПАНИЧ.** Да, но почему я спросил? У Еврипида буквально не срабатывает то, что можно отнести к классике вообще. У Еврипида от решения Ореста *ничего* не зависит. Он может решать, что угодно и даже загнать ситуацию в полный тупик, а в конце появится *deus ex machina* и при помощи ручного управления заставит все идти так, как было предписано. Если это классика, то отрицающая то, что Вы определили как неотъемлемый признак классического. Это я поддерживаю Ирину Анатольевну с ее тезисом о мифологизации, когда мы действительно начинаем мифологизировать историю культуры и историю литературы. Миф – это то, что выдается за единую и единственную действительность. Мы начинаем мифологизировать историю литературы, когда свою схему выдаем за то, что было на самом деле; когда мы указываем на что-то в прошлом и говорим: это классика, а это реализм. Мы ближе к конкретизации, если скажем: это ЧТО-ТО причастно некой тенденции, которую мы в первом приближении определяем как классику или как реализм, понимая под этим то-то и то-то, не навязывая определения (даже такого красивого, как «классика») тому, что имело место на самом деле. Только с определенной степенью условности, сохраняя дистанцию между явлением и определением.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Что вызывает соответствующее отношение к анализу текста...

**М.М.ГИРШМАН.** Согласитесь, что Вы сейчас позволили себе достаточно резкое определение: то, что решит Орест, в мире Еврипида *ничего* не значит.

**А.О.ПАНИЧ.** Я имел в виду конкретную трагедию.

**М.М.ГИРШМАН.** На мой взгляд, это утверждение требует тщательной проверки. Во-первых, для меня несомненно: эффект *deus ex machina* имеет отношение не только к Еврипиду, но и к Эсхилу. *Deus ex machina* – это момент радикально важный для древнегреческой трагедии, которая стремится соединить две большие культуры. А вот насчет того, что значит, что почувствует, что осознает человек, – не уверен, что у Еврипида некое сознание, пробуждение чувства-сознания и сознания-чувства имеет меньшую силу, чем у Эсхила или Софокла.

**А.О.ПАНИЧ.** Но как? Как это реализуется?

**М.М.ГИРШМАН.** Как – я не знаю. Дело в том, что смысл вообще в трагедии поставлен под вопрос, на который человек обязан ответить, и от его ответа *нечто* зависит. Вот это и есть. Впервые вопрос так был поставлен в древнегреческой трагедии. В ней человек не мог не отвечать на вопрос в ситуации «делал, не зная, а, сделав, узнал», – а, узнав, оказался

перед этим вопросом, и необходимо было на него отвечать, и от этого ответа многое зависело. И это общая ситуация для античной трагедии.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Это в целом, а классика – концентрация интеллектуально-совестливого осмысления проблемы, осознанной масштабно. И не только классикой.

**М.М.ГИРШМАН.** Я бы сказал, что на рубеже этих эпох произошло разграничение: архаический миф в том виде, в каком он существовал, действительно исчезает, и возникает мифология, а ведь мифология – уже нечто иное: появляется "логия" – изучение, постижение, познание мифа, подражание мифу, своего рода мифотворчество. И здесь возможно многообразие различных форм, но мы все время оказываемся в ситуации, не допускающей мифологической абсолютизации. А мифологическая абсолютизация (Алексей Олегович очень точно заметил) – это утверждение единой и единственной действительности, когда последняя предстает как нечто несомненное и исключающее возможность разных вариантов. А это значит, применительно к нашей сфере, что искусство признается за действительность абсолютно однозначно, но всякая попытка признать искусство за действительность и постараться выстроить действительность по законам искусства убийственна.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Наверное, это наивно, но все же для меня важно и то, что классика связана множеством нитей и с тем, что классикой не называют. Что человечность ее в том, что она не выделяет себя из мира: что она негерменевтична, не-высокомерна, хотя художественный язык может быть любой сложности, что она открыта, таков гуманистический аспект у Толстого, Достоевского, Пушкина, Бальзака, Стендаля, Диккенса, и для меня как для читателя (не преподавателя!) это тоже чрезвычайно важно.

**М.М.ГИРШМАН.** Превосходное замечание. Кстати, здесь и вправду есть две установки: установка на текст углубленный, в глубину, и поверхностное прочтение, характерное для массовой культуры. Вот классика, на мой взгляд, содержит в себе и глубину, и установку на доступность. То есть классика противостоит еще одной "магнитной ловушке".

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Меня интересует аспект, по-моему, еще не затронутый: классика и опыт разрушения. Существует ли внятно осмысленный самой классикой или филологией момент отрицания классикой художественных языков ее окружающих, уровень концентрации, и процент того разрушительного, что входит в созидание?

**М.М.ГИРШМАН.** Могу предложить опыт Пришвина, который, на мой взгляд, и к классике, и к сознанию классики очень причастен и который высказался так: *«Творчество есть постоянно идущая борьба добра со злом, но не путем уничтожения зла, а путем перенаправления его действующей силы»*. Мне кажется, классика постоянно оказывается во взаимодействии с разрушением и постоянно стремится придать разрушению созидательный характер. Когда говорят, что Пушкин



разрушает жанровые каноны, то это несправедливо! Пушкин напрямую говорит: «*Зачем нам кусать грудь кормилицы нашей?*». В самом деле, он вполне отчетливо реагирует на то, что разрушается. И вот в том, **как** он на это реагирует, неизменно присутствует некое «собрание». И Блок, который успел почерпнуть немало этой энергии, написал же ведь совершенно блестящее стихотворение:

Ты будешь доволен собой и женой,  
Своей конституцией куцей,  
А вот у поэта всемирный запой  
И мало ему конституций.  
  
И пусть я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала,  
Я знаю, то Бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала.

Написал, подумал какое-то время, а потом на полях этого стихотворения приписал: «*Дичь какого-то пропойцы-забудыги*». Дал этому жесткую, достаточно однозначную оценку. В поэзии Блок оказывался чрезвычайно энергичным собирателем. Он все время собирал, и в этом отношении "Двенадцать" – действительно замечательное произведение, такое собрание, симфония, объемлющее все планы, все стили вплоть до известного финального трагического завершения.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Кокетничал ли Блок, что музыку не знал? Слух же потрясающий!..

**М.М.ГИРШМАН.** Трудно сказать. Не знаю, были ли у него какие-то высказывания о музыке в узком смысле – Вы это имеете в виду? Да, он говорил, что плохо ее знал, хотя, конечно, трудно судить.

**Л.В.САПЕГИНА.** Мне бы хотелось сделать дополнение. Существует одна из версий в английском литературоведении, что само происхождение модернизма идет из разрушения многих вещей на рубеже веков, в частности, из разрушения культурного языка масс, который выдвигается в это время. И классика модернизма возникает именно как элитарная литература, противопоставившая себя литературе низов. Не уверена, насколько правомочно считать этих авторов классиками, но тем не менее именно так аттестуют Вирджинию Вулф, Джойса, Лоуренса – по крайней мере, их называют классиками модернизма в английском литературоведении.

**РЕПЛИКА ИЗ ЗАЛА.** В связи с Вашим замечанием сразу вспоминается Байрон с его элитарным статусом – и социальным, и поведенческим. Хотя и определенный демократизм, судя по его поступкам, ему также не был чужд... Затем – декаданс...

**Л.В.САПЕГИНА.** Да, существовала и мода на декадентский снобизм, который откровенно противопоставлял себя низменным вкусам, презренной толпе и прочее.

**М.М.ГИРШМАН.** Классика и демократизм – две вещи трудно совместимые. Я никак не хочу сказать, что классика демократична. Если уж выбирать с ножом к горлу, то уж скорее она может быть аристократична. Но опять-таки, если говорить о какой-то классической позиции, то она скорее сопрягает, требуя, чтобы обе эти стороны могли существовать, так сказать, каждая в своих границах. Если брать творчество Байрона в этом смысле, то здесь установка на элитарность, аристократизм...

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Белинский сказал о Байроне, по-моему, великолепно – лорд и демократ. И мне кажется, в самый индивидуалистичный период (написание «Манфреда», «Каина») все равно есть самосознание личности, слишком заигравшейся. Манфред мается этим, и Каин, в конечном счете, спрашивает: «Прощу ли я себя?» Конечно, здесь есть «ты сам свой Высший суд», но доходит байроновский герой до того, что, ладно, Бог-то простит, но *он* себя не простит.

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** Это пример, если можно так выразиться, демократизации аристократа. Демократизации аристократизма, хотя она и закончилась для него трагически. Романтикам свойственно – делать миф из своей жизни: миф – жизнь, жизнь переходит в миф. А как быть с Виктором Гюго – разве он за пределами классики? И тем не менее это вполне демократический писатель.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Не должно упускать из внимания эти скрепы в историко-литературном процессе: ни, собственно, и обеспечивают традицию, преемственность, движение и перетекание мысли...

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** Это важно, потому что XX век не состоялся бы без XIX.

**Л.В.САПЕГИНА** (*в тон*): Как XIX не состоялся бы без XVIII... (*Оживление*).

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Элеонора Георгиевна, как Вы полагаете, состоялся бы XX век без XIX – если не ошибаюсь, это ваша научная проблема?

**Э.Г.ШЕСТАКОВА.** Убедена, что нет. Ведь то, что даже аномальные явления поворачиваются в XX в. своей гуманной стороной – это безусловные достижения XIX-го. Что я имею в виду? – Бодрийяр в одном из небольших эссе обращается к проблеме двойничества и рассматривает двойника вначале как проявление темной стороны человека (то, что старались уничтожить – ночную жизнь, сновидения и т.д.); Достоевский и романтики показывали это как аномалию, как материализацию аберраций сознания. Бодрийяр говорит: если посмотрим на конец XX в., когда появляется проблема клона и клонирования, и сравним с феноменом двойничества века XIX, то, безусловно, последнее предпочтительнее. Ведь двойник имеет «мать» и «отца», двойник – это проявление человечности, метаний духа, болезненного сознания. Более того, сама эта болезнь оказывается более гуманной и человеческой, чем акт

клонирования, – простого повторения, уничтожения «зеркала». И потому, безусловно, XIX в. переосмысливается в XX и XXI столетиях. Мне бы хотелось уточнить: Михаил Моисеевич, правильно ли я поняла, что XIX и XX вв. – это определенное единство?...

**М.М.ГИРШМАН.** Да, я считаю, что это одна большая эпоха.

**Э.Г.ШЕСТАКОВА.** Похоже, что единство XIX и XX веков, которые внешне противостоят друг другу (XIX заканчивается кризисом и возникает новое мышление, которое в целом нехарактерно для XX в.: опущение кризиса, гибели и т.д.), заключается в осознании человечности, проявляющейся даже в болезни (или более остро – в извращении, в норме). Я склонна полагать, что возможна классика разрушения. Она возможна и потому не дает погибнуть культуре. И XX в. это понимает: как только мы отторгнем разрушение от классики, останется чистое разрушение.

**Т.Н.ЖУЖГИНА-АЛАХВЕРДЯН.** В этом разрушении важно определиться: что разрушается? То, что мешает развитию, прогрессу в литературе, эстетике? Чтобы созидать, наверное, нужно что-то и уничтожить...

**М.М.ГИРШМАН.** У Грина замечательно сказано: невозможно желать победы в войне без единого убитого и без единого разрушенного узда. Но вот в искусстве – можно. Я бы ни за что не соединял классику с разрушением. По сути – разные это вещи. Но не в том смысле, что классика не имеет ничего общего с разрушением (и классика связана с разрушением, и разрушение связано с классикой), но они связаны по принципу противостояния. Где разрушение, там некоторое убывание в бытии. Там, где классика, есть прибавка.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Возникает вопрос: каково разрушение в художественной литературе? Можно разрушить статую (это акт вандализма, и он, что называется, бесповоротен). Можно разрушить красивый миф, классический в том числе (здесь тоже остаются обломки). В художественной литературе также можно попытаться разрушить концепцию человека, личности. Но всегда ли в этом акте разрушения будут присутствовать следы уничтоженного бытия? Или все зависит от каждого частного случая?

**М.М.ГИРШМАН.** Если есть какие-то удачно сстыкованные попытки разрушения сложившегося поэтического языка, то можно говорить, что это разрушение было необходимо для формирования нового поэтического языка. В художественной литературе это разрушение скорее необходимо для формирования нового бытия. Но как ученый я не могу понять Хлебникова. Он давал энергию, источник созидания. Но где, каким образом эта энергия появлялась в его творчестве, я, например, не улавливаю. Здесь тот случай, когда необходимо было приложение некоторого реального человека, чтобы оказаться такой мощной заряжающей силой. Следует дифференцировать эти случаи и говорить не о классике разрушения, а о постоянной динамике созидания, о разных

направлениях в разных опытах. Вот так говорить – более целесообразно. Практически более целесообразно.

**И.А.ПОПОВА-БОНДАРЕНКО.** Собственно, это мы и стремились вынести на обсуждение, – прекрасно, если все ощущают, понимают этот закон сбалансированности.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** Людмила Павловна, каково Ваше представление о XIX веке?

**Л.П.КВАШИНА.** Наше представление о XIX в., конечно же, мифологично. Поэтому я размышляю о классике, которая для меня тоже достаточно мифологична. Это некая неомифологема, вошедшая в основание культуры. Требуется прояснения и вопрос, где эта классика? И куда девать всю остальную «поросль» XIX века? Важно понять, какие определения дал веку XIX век XX и как описывал себя, осмыслял себя век XIX. Здесь заметны расхождения. Тем интереснее динамика терминов и понятий, описывающих классику той эпохи, тех определений, которые давал себе век XIX и как корректировал их век XX. Например, то, что Пушкин еще называл романтизмом, затем именовали реализмом, а теперь наиболее адекватным для этого явления становится понятие «классика».

**Л.А.МИРОНЕНКО.** В литературе постмодернистской – два подхода: XIX век, с одной стороны, является для XX воплощением некоей гармонии (тоже очевидно не совсем законно, потому что гармония – это идеал, к которому стремишься, но не достигаешь), а с другой стороны, возникает и определенный скепсис, насмешка. В докладе Т.Н. Потницевой\* викторианский роман в постмодернистском прочтении предстал как возможность совмещения этих подходов. XIX век стал воплощением своеобразной наивности для опыта XX столетия. С другой стороны, гармония утрачивается и начинается иронизирование в сопоставлении реалий XIX века и XX. Любопытные фокусы проделывает Акройд в целом ряде романов: где выступают в качестве персонажей Маркс, Гиссинг, Уайльд, где обеспечиваются их встречи и проявляется наивность разных систем. Так возникает миф о XIX столетии и полемика с мифом. Вопрос: в какой мере мы можем претендовать на то, чтобы детерминировать понятия, которые кажутся нам вполне известными по временной горизонтали и вертикали?

**М.М.ГИРШМАН.** Нам менее всего стоит этого опасаться: найдутся те, кто и услышат, и увидят. Вообще, сегодняшний «Круглый стол» отличается взвешенностью и серьезностью подхода к обсуждаемым проблемам. И конечно, сложнее всего, когда дело переходит на личности. Совершенно замечателен эпизод, когда Лесков сказал Чехову: *«Ты классик, и я тебя помажу»*. Когда начинают «мазать» и решать, кто классик, а кто – нет, – это вот точно область «туши свет». *(Общий смех.)* Единственный и плодотворный путь в решении этой проблемы – осознать, что классика есть всеобщий фундамент культуры. Уникальную

\* Статья Т.Н. Потницевой «Роман с продолжением (романы Ш. Бронте в современных интерпретациях)» представлена в нашем сборнике (С.117-123).

культурную ситуацию в этом плане представляет Пушкин, говоря: *«Цель поэзии – идеал, а не нравоучение»*. А за 10 лет до этого говорил: *«Цель поэзии – поэзия»*. Можно утверждать, что Пушкин в обоих случаях говорит на самом деле об одном и том же. А В. Непомнящий говорит: нет, Пушкин за эти 10 лет изменился, стал серьезнее, влюбился, стал религиознее, он уже не мог сказать: *«Цель поэзии – поэзия»*.<sup>\*</sup> Мне кажется, Непомнящий недооценивает классику. А я считаю, что Пушкин уникален именно тем, что у него и только у него (и больше вообще никого такого не было!) цель поэзии – идеал и цель поэзии – искусство. Показательна в этом плане шутка Даниила Хармса, когда, помните, приходит к нему посетитель и говорит: *«Ах, как же можно жить без Достоевского!»*, на что ему отвечают: *«А Пушкин жил?»*. (Оживление, смех)... И это правильно: Пушкин мог жить без Достоевского, вообще без никого, а вот уже Гоголь без Пушкина – не может, и каждый следующий без Пушкина не может! И вот доказательство – хоть свергнуть его «с корабля современности», но что-то с ним делать надо. Вот Маяковский всю жизнь мучается: он должен с Пушкиным разобраться! И до сих пор разбираются... вплоть до Юрия Кузнецова, который тоже никак не может «На всех своих путях» – а почему? Да потому, что у Пушкина это каким-то образом связано, что Пушкин есть поэзия, и поэтому он классик.

**Л.А.МИРОНЕНКО.** ...И не объехать, не обойти...

**А.О.ПАНИЧ.** ...Единственный выход – взорвать... (Смех).

**М.М.ГИРШМАН.** Да, действительно, у некоторых возникают порывы взорвать, но тут я бы предостерег, поскольку Пушкин тоже об этом написал – насчет того, как взорвать. В «Сказке о золотой рыбке» он предупредил: если попробуют «взорвать» или присвоить, то окажутся, у разбитого корыта.

**А.О.ПАНИЧ.** Мифологизация-то не в том. В том, что у Пушкина есть все это сопряжение – спору нет. Но не мифологизируете ли Вы всё, когда эту пушкинскую особенность объявляете универсальным основанием искусства, и не противоречит ли это тому, что Вы говорили о необходимой множественности и о том, что эти начала должны слышать друг друга? Но когда одно из этих начал претендует на статус универсального основания, не возникает ли этот самый пресловутый миф о классике?

**Л.А.КВАШИНА.** Позвольте, я еще внесу дополнение? В какой мере это можно спроецировать на любую культурную ситуацию, на любую национальную специфику?

**М.М.ГИРШМАН.** Здесь два вопроса. Пушкинская ситуация – это не ситуация локальная, а ситуация универсальная в смысле отношения любых локальностей. Умение слышать другого есть как раз пушкинский фундамент. Кроме того, Пушкин уникален тем, что любые последующие

<sup>\*</sup> Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. Серия «Пушкин в XX веке», вып. VI. – М.: «Наследие», 1999. – 544 с.

разделения, произошедшие в русской культуре (и об этом написано колоссально много) были им как бы предусмотрены. По крайней мере, пока (пока!) ничего существенного не появилось на русском языке, что так или иначе не несло бы в себе связи с Пушкиным и не проясняло бы этой связи. И в данном случае пока (пока!) можно утверждать, что ответ на вопрос «что есть поэзия?» и обращение к творчеству Пушкина являются взаимосвязанными настолько, что каждое следующее явление может быть рассмотрено как в чем-то Пушкиным предусмотренное.

## ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ КРУГЛОГО СТОЛА

### I

1. Что, по-Вашему, означает понятие «рубеж эпох» (что разделяет и связывает культурно-исторические парадигмы)?
2. Как происходит смена эпох (что вызывает изменения культурно-исторических парадигм)?
3. Что мы можем знать о другой эпохе (диалектика и парадоксы исторического восприятия)?

\*\*\*

**М.Г. Соколянский (Любек, Германия)**

1. По-видимому, рубежи любых, в том числе и историко-культурных, эпох можно определить лишь с большой долей условности, и чаще всего это делается ретроспективно. То, что современник мог счесть «рубежом», оказывается на поверку лишь предвестием онога, а то, что «идущему по следу» увиделось как *закат* (к примеру, *Закат Европы*), как раз и было рубежом эпох.

По набору элементов исторически смежные культурные парадигмы не так уж значительно отличаются друг от друга. Важнее то, как меняется роль отдельных элементов, их положение по отношению друг к другу: одни из них в новой системе отступают на задний план, другие выдвигаются на доминантные позиции и т.п. Такая структурная перестановка приводит к порождению и новых смыслов, и новых тенденций, составляющих новое качество эпохи.

2. Смена эпох в истории культуры происходит не вдруг, не одномоментно и осознается зачастую с понятным опозданием. Факторы, вызывающие изменения историко-культурных парадигм, сводятся к двум группам. Первая – существенные сдвиги в широко понимаемом социально-историческом развитии человечества (ареала, народа etc.). Конечно, эта зависимость отмечена опосредованностью и не подлежит упрощенно-казуальному объяснению. Вторая – имманентные процессы в развитии самой культуры: с учетом как инерционных параметров творчества и восприятия его результатов, так и возникающих время от времени взрывных процессов, т.н. эффекта отталкивания (некогда новое со временем становится привычным, затем – тривиальным, затем – консервативным, вызывающим у новых поколений отторжение, и т.д.).

3. Насчет будущих эпох не берусь судить: футурология **средни** мистике; о прошедших же периодах мы можем знать достаточно много. Имею в виду не столько фактологию (оставляю в стороне **отечественный** опыт «непредсказуемого прошлого»), сколько тенденции и закономерности; в нит-то рано или поздно потомки, как правило, разбираются глубже, чем современники. Разумеется, при условии должной профессиональной подготовленности и **подлинно научной объективности**. В особой мере это относится к толкованию эпох в истории культуры, искусства.

Научно выстроенная ретроспектива помогает точнее уловить генетические, а подчас даже типологические связи, противостоит девальвации этических и эстетических критериев, не дающих восторжествовать конъюнктуршине, путанице в масштабах, а то и просто историческим aberrациям. К примеру, многие европейские мыслители высокого Ренессанса и XVII века могли чуть ли не целиком проигнорировать средневековую культуру, видя в ней лишь провал между исторически отдаленными вершинами. Прошло время, и, благодаря трудам медиевистов – историков культуры, стало понятно истинное, огромное значение средневековья в культурном развитии Европы; выяснилось, что эту эпоху с великой культурой Возрождения связывают отношения не только отталкивания, но и сложной преемственности, и не было никакого провала. Прав был Ю.Н. Тынянов: «У истории тупиков не бывает. Есть только промежутки».

С другой стороны, современникам нелегко соблюдать объективность в оценке культуры своего времени. Типичны две крайности: либо все плохо («Раньше-то было лучше!»), либо все или многое одобряется из чувства простейшей причастности («Ведь это *мое* время!»). Случается, что наготу новонаряженного короля пытаются прикрыть фиговым листком экстравагантной дефиниции (взять, к примеру, «постмодернизм» в нынешней литературе), однако потомкам, наверное, будет ясно, что ближе всех к истине был наивный мальчуган с его непредубежденным взглядом («А король-то голый!»), который сегодня дружно отвергается и осмеивается толстоглянцевыми журналами. С другой стороны, контрастнее проступят на фоне некогда популярной модной убогости не замеченные современниками несуетно-талантливые творения, по которым в конечном счете и будут судить о культуре предшественников

## **Л. Фиалкова (Хайфа, Израиль)**

1. Рубеж веков связан с изменением представлений о сути и смысле мироздания и предназначения человека. С изменением точки отсчета меняются и ответы на вопросы частного порядка. Марксисты не во всем ошибались. В частности, их представление о первичности материальных факторов не лишено оснований...

2. Разумеется, хронологический рубеж эпох (век, тысячелетие) может совпадать или не совпадать с реальным. Думаю, что культурно-исторические парадигмы сменяются по принципу контраста, причем центр и периферия меняются местами.

3. Самое трудное в понимании другой эпохи – не судить ее по законам нашей. Если смысл замужества в том, чтобы прокормить женщину и продолжить род, то принуждение дочери к браку – это не насилие, а забота. Если же смысл – в достижении счастья, то ответ будет прямо противоположным. Если важна индивидуальность, то трудно наслаждаться повторами, характерными для фольклора и средневековой литературы. Если же в повторах видят залог достоверности, то вся новейшая литература представляет собой нечто несуразное. Понятия «хорошо» и «плохо» оказываются относительными. Вспомним, что в «Песне о Роланде» вина предателя Ганелона не всеми признавалась, поскольку вассальные права допускали и другую трактовку его поведения. Сходная проблема отражена в «Песне о моем Сиде» в связи с зятьями Сида (нормы средневекового права вполне позволяли бросить жен, избитых до полусмерти). Изменение норм, отразившееся в этих эпопеях, говорит о неметившемся рубеже эпох.

## **В. Меньок (Дрогобыч, Украина)**

1. Любая культурно-историческая ситуация имеет внутреннюю потребность к своему определению и завершению в парадигме. Парадигма, как «модель», «образец», репрезентирует прежде всего культуру учёных, а не саму природу культуры и истории. В рамках парадигмы формируется и функционирует научная деятельность в той или иной области знания, в её же рамках апробируются результаты этой деятельности. В конечном счёте, парадигма созидает, развёртывает и завершает научную коммуникацию, которая оказывается именно *репрезентативной* по отношению к данной культурно-исторической ситуации. Разрабатывая новые теории и подтверждая их практически, исследователь, так или иначе, «включает» свои идеи, а значит, в какой-то степени и себя самого, в определённую парадигму. Таким образом, за счёт существующей, актуальной в данный момент парадигмы исследователь репрезентирует себя в науке, культуре, истории. «Включённость» учёного в парадигму имеет двойной эффект: сама парадигма претерпевает разного плана изменения (учёный «работает» на парадигму); учёный входит в научное и культурно-историческое пространство благодаря уже сформированной парадигме (парадигма «работает» на учёного). Такое взаимодействие, казалось бы, весьма логично, оправдано и подкреплено законами диалектики. Но оно же (взаимодействие) внутри себя содержит не только созидательные, но и разрушительные энергии.

Во-первых, сама культурно-историческая ситуация, как правило, оказывается шире всех *научных парадигм*, в ней существующих.



Объективные смыслы культуры и истории не могут быть охвачены субъективными создателями и участниками научных парадигм. Поэтому внутренний, собственный смысл *культурно-исторической парадигмы*, включающей множество научных парадигм, остаётся непознанным, неосознанным, неосвоенным в научном знании человека. Человек способен к саморепрезентации в культурно-исторической парадигме, тогда как сама эта парадигма и стремится к самореализации в научных теориях, и сопротивляется своей теоретической определённости, изученности одновременно. Таким образом, разные культурно-исторические парадигмы, чередующиеся в мировом культурно-историческом пространстве, *связаны* лишь настолько, насколько они представили возможность изучить и истолковать себя в репрезентативных теориях. *Разделённость* же этих парадигм более сложна и более ценностно значима в онтологическом смысле, чем их единение. Единение, связь парадигм имеет субъективно-теоретический смысл, тогда как их *разделённость* имеет смысл объективно-онтологический, доступный (лишь в какой-то мере!) для рефлексивного понимания, но не для научного познания.

**Во-вторых**, любая научная парадигма, являющаяся фактом и фактором культурно-исторического процесса, склонна к саморазвитию, самоизменению, самоусовершенствованию – без активного участия персонифицированных исследовательских мыслей, идей, концепций. В конечном итоге, парадигма способна к самопреодолению, поскольку является «образцом», претерпевающим со временем изменения либо опровержения. Это такая «модель», которая содержит в себе ряд других микромоделей, которые при смене парадигм актуализируются, и перерастают в макромоделю новых парадигм, и снова внутри себя содержат микромоделю-продолжения, отрицания, уточнения, коррективы и т.п. Само понятие парадигмы является качественно-содержательным, а не структуральным, – поэтому его категориальность необходимо приводит к расширению, полифункциональному и множественной реализации входящих в него элементов, фактов, явлений. Итак, культурно-исторические парадигмы – за счёт деятельностных характеристик и самих «*поступков*» содержащихся в них научных парадигм – *связываются и разделяются одновременно*. Отдельная научная парадигма может по-разному, разными путями включаться в культурно-исторический процесс: соглашаясь с его закономерностями, отрицая их (отрицая культурно-историческую «горизонталь»), выходя за их пределы вверх по «вертикали» понимания, уходя по такой «вертикали» вглубь и т.д. Отсюда и возникают связующе-разделяющие моменты научной деятельности по отношению к культурно-историческим парадигмам.

**В-третьих**, человек, научно познающий бытие, или человек, склонный к интерпретации-пониманию и философской рефлексии (разные типы исследователей), корректирует само содержание культурно-исторической парадигмы, созидает разные философские мотивы её восприятия в последующих эпохах. Говоря иными словами, сам ищущий

себя в культурно-исторических парадигмах и познающий или же понимающий их *связывает и разделяет* эти парадигмы. В этом случае связи-разделения «срабатывает» механизм, противостоящий механизму, касающемуся первого случая, описывающего способность самих культурно-исторических парадигм к теоретической репрезентации (связующий момент) и к онтологическому самоопределению в объективных смыслах (разделяющий момент). Связывать культурно-исторические парадигмы способен человек, мыслящий культуру и историю как универсум, человек, стремящийся к пониманию объективных – глубинных, неделимых и трансцендентно-энергетических – смыслов этого универсума. И наоборот, – человек, имеющий целью не «вписать» собственные субъективные смыслы в объективные смыслы бытия, а познать, истолковать объективное за счёт субъективного, начинает свой исследовательский путь от себя (от собственных мыслей, идей и концепций) и завершает этот путь также на себе. Он использует для достижения своей цели методы, которые противостоят глубинной неделимости бытия, в определённом смысле разрушают образ мира для него самого как познающего мир, более того, – разрушают его собственный, аутентичный, объективный смысл и неизбежно провоцируют разделение культурно-исторических парадигм в процессе и результате такого познания.

«Рубеж эпох» как смена культурно-исторических парадигм представляет собой особое состояние в культуре, науке и истории, которое характеризуется предельной напряжённостью связующих и разделяющих моментов в самом культурно-историческом пространстве, внутри отдельных научных парадигм, а также в персонифицированных процессах познания бытия. Само понятие *рубежности* может быть включено в синонимический ряд: предельность, перелом, сочетание парадоксов, напряжённость существования человека в бытии, конфликтная коммуникация существования и познания и т.п. «Рубеж эпох» предполагает активизацию разделяющих, равно как и актуализацию связующих моментов по отношению к культурно-историческим парадигмам. Субъективизированное научное познание, неудовлетворённое (зачастую разочарованное) достигнутыми результатами, пытается найти новые пути, методы и принципы осознания и толкования бытия, что неизбежно приведёт к новой рубежности, напряжённости, конфликтности между познающим объективные смыслы и самими объективными смыслами. Объективные же смыслы бытия, внутренняя природа культуры и истории самоактуализируются, привлекая к себе внимание рефлексирующей мысли человека, который в период рубежности, переломности особо ощущает необходимость философского понимания, а не научного объяснения и толкования. Итак, всякий «рубеж эпох» в равной степени тяготее к слиянию горизонтов понимания человека с горизонтами объективных смыслов бытия, и к выработыванию новых научных парадигм, ограничивающих коммуникацию мира и человека,

рождающих новые конфликты между субъективным мышлением и объективным смыслом. Такие конфликты всякий раз доказывают конечность научного познания по отношению к бесконечности культурно-исторического бытия в онтологических и трансцендентных измерениях последнего.

2. Культурно-исторические парадигмы, включая в себя множество научных парадигм, претерпевают изменения прежде всего за счёт напряжения, возрастания и разрешения конфликта между разными путями познания культуры и истории, между разными научными концепциями и теориями и, наконец, между идеями и теориями отдельных исследователей. *Разрешение* такого конфликта состоит в том, что возникает общая внутренняя необходимость принципиального изменения отношения человека к объекту исследования (в широком смысле – возникает необходимость иного восприятия и понимания культуры и истории), поскольку этот объект (предмет) предстаёт в новом качестве, в новом содержательном наполнении.

Культурно-историческая динамика в её имманентном, собственном смысле способна опережать процесс своего осознания и познания человеком. В тот момент, когда такое опережение оказывается явным, действительным для философского и теоретического мышления, человек «втягивается» в экзистенциальную ситуацию переоценки ценностей, поиска новых смыслов существования, новых ориентиров своей эстетической, творческой и научной деятельности. Такая экзистенциальная ситуация, которая первоначально может провоцировать упадок репрезентативных возможностей человека, а потом активизировать его рефлексию, актуализировать его «я» в бытии и его внутренние творческие потенции, является *источником изменения* культурно-исторических парадигм. Человек, находясь в ситуации перелома, кардинального изменения своих убеждений, устоявшихся ценностей, определённого эмоционального и интеллектуального стереотипа, ищет из неё выход, то есть путь к собственному возрождению (перерождению) в совершаемом им выборе, в поступке. Экзистенциальная пустота, которая «заполняется» новым качеством, новым смыслом, выражается именно в поступке человека, гарантирующем возникновение новой культурно-исторической парадигмы, новой эпохи. Не кто иной, как человек, формирует представления о новой эпохе, осознаёт её как новую, иную по отношению к предыдущей, совершает выбор в пользу нового культурно-исторического качества, ищет способы самоосознания и самоопределения в этом новом качестве.

Итак, имманентные энергии самой культурно-исторической динамики, её способность к саморегенерации, к самообновлению, к самоинтерпретации – *энергии объективных смыслов культуры и истории* – становятся первым фактором, вызывающим смену эпох. Всякая культурно-историческая горизонталь в определённый момент её реальной

«протяжённости» тяготеет к возвращению в своё вертикальное состояние. Именно в момент изменения качества исторической культуры с её субъективными созидательно-разрушительными началами активизируются объективные, действительные смыслы культуры, включённой в бытие. Возвращение культурно-исторической динамики в вертикаль означает её возвращение из дискредитировавшего себя в данный момент исторического быта в неизменно ценностное, неисчерпаемое смысловое бытие. Изменение, переход культуры «горизонтальной» в культуру «вертикальную» и есть основная причина изменения эпох. При таких изменениях общего состояния культурно-исторического процесса «вертикаль» в каком-то смысле утрачивается как архаичная связь верха и низа, начала и конца, неба и земли, жизни и смерти, обретая себя как экзистенциально-онтологическое единство глубоко неделимого объективного смысла бытия и его трансцендентной перспективы – перспективы вечности.

Вторым неоспоримым фактором, вызывающим изменения эпох, является, как уже было сказано, человек, совершивший выбор в пользу нового – вертикального – смысла культурно-исторического развития; человек, «усмиривший» себя репрезентативного и актуализировавший себя рефлексирующего.

И, наконец, *кризисное состояние научного познания*, необходимость другого, иного отношения к объекту исследования, а также иное качество, иной смысл самого предмета познания вызывают к жизни новую культурно-историческую эпоху. Конфликтность научных идей, концепций и теорий есть проявление *конфликта интерпретаций*, который может трактоваться как *деятельностная сущность* переходных, переломных, рубежных процессов в культуре, творчестве, науке. В самом широком смысле – конфликт интерпретаций бытия, в его максимальной напряжённости и последующем разрешении, мотивирует изменение культурно-исторических эпох, рождая при этом новые научно-творческие ориентиры, пути, направления.

3. В филологическом знании уже устоялись представления о преемственности традиций и целых культурно-исторических эпох, о взаимодействующей связи традиций и новаций в творчестве и науке. На основании таких представлений можно составить предположительную модель другой, последующей эпохи. Эта модель, безусловно, будет иметь характер определённого научного заимствования, но одновременно – научного прогноза. Основываясь на принципах диалектической связи продолжения-преодоления традиции в каждой эпохе, существовавшей ранее, новая эпоха должна быть представлена как впитывающая из современной основные достижения, объединяющие разные творческие и научные поиски. К предположительным, прогностическим элементам модели будущей эпохи могут принадлежать научно-творческие идеи, системы, конструкции, которые продуцируют то качество познания,

толкования и понимания бытия, которое в большинстве случаев или полностью отсутствовало в предшествующей эпохе. Новое качество последующей эпохи может оказаться «разгаданным» современным человеком, опирающимся, опять же, на весь предыдущий и нынешний культурно-исторический опыт. Скажем, новый эстетически-антропологический идеал эпохи Ренессанса во многом продолжал, но качественно преодолевал теоцентрический духовный смысл Средневековья; Романтизм творит на качественно новом основании по сравнению с классицизмом и сентиментализмом; Модернизм, культивируя внутреннюю выразительность слова, преодолевает внешнюю изобразительность позитивистского искусства и т.п. Таким образом, «недостающее» качество современной культурно-исторической эпохи может быть определено как основополагающее для будущей.

Исходя из подобных диалектических связей эпох, хотелось бы верить, что духовные потери конца XX века, современная творческая разрозненность и разделённость, эстетический дисбаланс «спровоцируют» будущую эпоху в её восстановлении, возрождении ценностных смыслов и категориальных символических форм бытия и человека. Есть соблазн предположить, что искусство и наука восстановят цельный и целостный образ мира и «найдут себя» на пути созидания нового духовно-эстетического качества этого образа, на пути понимания объективных смыслов и ценностей бытия.

Каждая новая эпоха в процессе её становления и развёртывания часто «удивляет» традиционное мышление своими неожиданными эффектами, по словам М. Эпштейна, – «парадоксами новизны». Парадоксально в новой эпохе то, что непредположимо, непредсказуемо носителями прошлых и современных ценностно-смысловых ориентиров. То есть творческие, научные, исторические и любые другие «парадоксы новизны» парадоксальны только для человека, но не для самой новой эпохи, которая способна имманентно, независимо от её персонифицированных участников творить собственную новизну, о которой она знает заранее, ещё только зарождаясь в предыдущей эпохе. Новая эпоха всегда знает то, чего не может знать о ней человек, поскольку она обладает пред- и сверхзнанием, включённым в универсальный смысл бытия, который, если и доступен человеку, то только частично. Сам человек, являясь частью такого смысла, не способен познать его сполна, он может всего лишь приблизиться к нему в процессе понимания-интерпретации. Можем ли мы знать о новой эпохе хотя бы что-то из того, что выпадает из системы нашего диалектического восприятия?

Не диалектическое, но парадоксальное в другой эпохе мы можем знать лишь настолько, насколько ощущаем, чувствуем и, в определённом смысле, осознаём собственную парадоксальность. Говоря иными словами, в другой эпохе мы можем предположить то новое качество, потенциальную энергию которого чувствуем в себе, тот смысл, к которому хотим приблизиться объективно, а также тот, который пытаемся открыть

внутри себя как сокрытый, но принципиально значимый для нашего дальнейшего поиска собственного «я» в пределах культурно-исторического бытования и в беспредельности бытия.

Прибегая к образным выражениям, – о другой эпохе мы можем знать то, что хотим знать о себе, что хотим открыть, найти для себя в новых культурно-исторических горизонтах. Духовные, эстетические, артистические открытия, к которым стремится человек на пороге новой эпохи, оказываются для него же неожиданно-парадоксальными и ожидаемо-осуществлёнными одновременно.

## II

1. Поэтологические парадигмы и доминанты художественного языка XIX века.
2. Классика и гармония – тождества или ...
3. Классика и современность: опыт разрушения и Великого Делания.
4. Что есть XIX век для XXI?

\*\*\*

**Т.Н. Жужгина-Аллахвердян (Днепропетровск, Украина)**

### 1. Основные парадигмы XIX века – романтизм, реализм, символизм.

Я бы не стала выделять натурализм отдельной парадигмой, т.к. он, как и реализм второй половины XIX века, вырос из позитивистской философии. Романтизм и символизм определили метафорический язык художественной литературы этого периода. Метафора, символ, миф (не как выдумка, «фикция», которая стоит вне науки и истории, но как архетипическая историко-культурная и психологическая реальность), как основные поэтические структуры, переосмысляются, но в романтической поэтике их семантические поля совпадают, т.к. у них одна и та же психологическая, нравственная, морально-этическая, социальная, религиозная, философская сфера действия. Образ, как элемент поэтической структуры, теперь мыслится как плод воображения, воспоминания, переживания. Он обязательно результат прошлого опыта, историко-литературного, философского, религиозного, не столько и не только общественного, но личного, авторского. Символ, как структурный элемент романтической поэтики, вытесняя традиционные аллегории классицистической поэтики, указывал на внутреннюю связь явлений, намекал на недосказанное словом и отличался метафорической устойчивостью. Метафоры горы и захода солнца у Шатобриана, Виньи, Ламартина, Байрона; камня и пещеры у Новалиса и Шелли, вечности и мгновения у Кольриджа, Ф.Шлегеля, Новалиса, ночи, сумерек и теней у Ламартина и Гюго и т. д., сохраняя архетипическую основу, приобретают символические содержания новых типологических явлений, что приводит к необходимости переработки и расширения поэтического языка, в основном за счет расширения историко-литературного, философского и психологического аспектов поэтической образности. Характерная для

первой половины XIX века фрагментарность мышления сохраняется - избирается лишь то, что соответствовало современному представлению о мире, боге, искусстве и человеке. Особенно это относится к символическому способу изложения мыслей, заимствованному у Платона, согласно которому не все можно сказать посредством слова, не потому что оно бессильно, но потому что природа истины невыразима словами. Романтики, как и средневековые философы, говорили о недостатке слов, чтобы избежать этого широко пользовались метафорическим языком, художественным двусмысленным словом, хотя мысль и слог оставались предельно ясными. Позже в многоголосой поэзии Рембо проявится запутанное сплетение мыслей, чувств, впечатлений, видений. В его метафоре окончательно утвердятся заявленное романтиками право поэта на поэтический произвол-озарение, в котором смешивалось все - легенда и история, сон и отсветы реальной и книжной действительности, краски и музыка слов, которые внутри себя содержали возможность и готовность изменения. Уже в первой половине века проявлена и тенденция к поэтической систематизации, выразившаяся в цикличности, циклизации. Циклическая система произведения, характерная для некоторых романтических произведений, – проявление этого закона, который, однако, окончательно утвердился в романтических и поэтических структурах (циклах, сборниках) второй половины века. Система сводит крайности, соединяет противоположные полюса, доказательства противоречивых слагаемых синтеза (на уровне микроструктуры). Вероятно, в этом ее главная функция в первой половине XIX века, во второй – систематизация общего, сходного, как результата диалектического развития (на уровне макроструктуры).

Чувство самосознания определило новые лирические формы выражения авторского «я», личностного начала в художественной литературе. В первой половине века наиболее распространены формы лирического интимного «я», для второй половины наиболее характерны формы выражения обезличенного, объективированного лирического «я» (апогей: «Я – не Стефан» Малларме), но и в том, и в другом случае с помощью слова-метафоры воссоздавалась довербальная ситуация, когда еще ничего не сказано, но показано движение человеческой души как составляющей души мира.

**2. Слово «классический» означало и означает «образцовый».** Менялись эпохи, и менялись образцы. Менялось и понятие классики. Легче определиться с XVII и XVIII веками, когда определение «классический» окончательно утвердилось за античной культурой, преимущественно эллинистического и римского периодов. Сложнее определиться с XIX веком, когда понятие классики расширилось, вобрав архаический период, и образом, но еще не классикой, уже были Данте, Шекспир, Мильтон, ввиду особой логики, которая вела к логике рационалистической, просветительской, но и отталкивалась от нее.

Эсхатологические ожидания новой эпохи, связанные прежде всего с революционным обновлением жизни и эстетической революцией в романтизме конца XVIII – начала XIX в., обновление под знаком совершенства в шлегелевском понимании («человечество, красота, искусство») выразилось в стремлении к красоте и завершенности. Сложился новый, романтический, идеал красоты, лишенной «классической правильности», порождающей ощущение близости божественного. Ее главной чертой стала «пленительность», даже если она пугающе-притягивающая, завораживающая, таинственная (Нодье, Бертран, Э.По). В таком понимании проявился синтез, сращение гармонии и дисгармонии, которому нет прообраза в эллинистической античности, но архетипы которой можно обнаружить в мифологии, архаической и средневековой культурах.

В XX веке значение слова «классика» расширяется. Возникает понятие «национальная классика», что подразумевает прежде всего национальную образцовую культуру. Пушкин – русский классик, Шевченко – украинский, Гюго – французский, Метерлинк – бельгийский и т.д. Определение «классический» прикрепляется даже к жанру и направлению. Бальзак создал классический реалистический роман XIX века, Гюго и Виньи – классики французского романтизма и пр. Классику отбирает время, новый читатель и новый критик, останавливая внимание на тех образцах, которые актуальны. Но при этом остается неизменным представление о незыблемо классическом, и это представление даже время не в силах разрушить.

3. В XIX веке, когда меняется само понятие классики, писатели отходят от принципа подражания, предпочитая ему изображение истории и современной жизни народов Европы, Америки и Востока. У Гомера, как утверждает Шиллер, «все идеально при самой чувственной правде». Греческая культура как инобытие природы и есть, по Гегелю, «действительная наличность (Dasein) классического идеала. Она классична, то есть нормальна, как природа, и нормативна, как идеал. Ее классичность настолько самоочевидна, что просто не о чем говорить, и настолько необъяснима, что оказывается таинственным подарком». Романтики были гегельянцами, потому им стал так близок А. Шенье, у которого была тоска по античным идеалам в стилизованных под гомеровский миф буколиках.

В трактате «Расин и Шекспир» Стендаль исторически оправдывал «романтизм» Шекспира как синоним современного искусства и отвергал трагедию Расина как неактуальную и несвоевременную. Для Стендаля Гомер, Софокл, Данте, Ариосто, Тассо, как и Шекспир с Расином, – романтики, ибо они были актуальны для своего времени и отражали страсти своей эпохи. Но Расин современен для Гюго и несовременен для Стендаля (продолжение спора древних и новых), а Шекспир современен с точки зрения обоих. Почему же Шекспир побеждает Расина с точки



зрения Стендаля? Потому что у Шекспира есть возможность для иллюзии, нет единства места и времени, нет ограничений для фантазии и воображения, есть смена характера. Если английский поэт победит, то Расин погибнет, так как он скучен, а вместе с ним погибнут и все мелкие французские трагические поэты. Стендаль выступает за национальную трагедию (Шекспир), отвергая трагедию, выросшую из античного искусства (Расин). Романтик стендалевского типа рассматривает трагедию мифологическую («Федра», «Ифигения» и др.) и трагедию, «сила воздействия которой зависит от точности изображения душевных движений и событий современной жизни. В драматическом жанре, который в этом отношении противоположен эпической поэме, прежде всего с ясностью должны быть изложены мысль или чувство» (Макбет). Именно на этой почве во Франции рождается интерес и к В.Скотту.

В конце XIX века романтизм утратил свою актуальность, так как не укладывался в рамки господствующей позитивистской идеологии, и потому в официальных кругах считался вредоносным и даже опасным по степени своего влияния на чувствительных читателей, и помимо того, навевал скуку на ту часть общества, которая в этот период в большей степени, чем другие слои, имела доступ к искусству и большой литературе и определяла общественные вкусы, настроения и мировоззрение. Но в середине 50-х годов XX века начался новый всплеск увлечения романтизмом, он вновь обрел актуальность и был объявлен классикой.

4. XIX век заложил основы современного художественного языка, жанровой системы, мифопоэтики. Современный роман несомненно опирается на идеи XIX века, осуждающего эгоцентризм. «Символический образ не только означает, но производит наиболее совершенное объединение всех находящихся в индивидууме противоположностей. Поэтому он смотрит вперед и дает направление нашей жизни, центрирует нашу личность», – писал К.Г.Юнг. Почти то же, что у Юнга, находим у Н. Бердяева, рассуждающего о рабстве и свободе человека: «Эгоцентризм разрушает личность. Эгоцентрическая самозамкнутость и сосредоточенность на себе, невозможность выйти из себя и есть первородный грех, мешающий реализовать полноту жизни личности, актуализировать ее силы». «Человеческая личность есть универсум лишь под условием не эгоцентрического отношения к миру. Универсальность личности, вбирающей в себя весь давящий объектный мир, есть не эгоцентрическое самоутверждение, а размыкание в любви». В XX веке возникают новые жанры, в рамках которых с помощью символов возможно наиболее полно осуществить мифологизирующее моделирование. Рабочий механизм последнего таков – стилизация действительности, исторического момента или периода, в котором отдельная, частная жизнь обретает облик судьбы. В таком символическом образе судьбы, как правило, воплощается мысль о непознаваемости

действительности и достигается ясность, законченный рисунок жизни. При помощи вымысла, мифологизирующего моделирования осуществляется зашифровка того, что пережито, но осталось до конца непонятым либо неосознанным. При восстановлении или воспроизведении, во всей ее осязаемости и вещности, картины реального материального мира возможны теперь фантастическое или притчевое программирование этого мира, либо конструирование новой модели человеческого сознания и поведения («Чума», «Повелитель мух»), где фантастическое есть символическое выражение некоторых сторон реальной действительности», в которой воплотился «загадочно-враждебный лик судьбы» (Н.Я.Берковский). Трагическое мирозерцание в XIX веке – результат осознания «смерти бога» в душах, гибели веры, выветривания христианства. В философии и литературе XX века эти мысли получают развитие, потому что человек все более отдаляется от бога. Человек, отлученный от бога, предоставлен самому себе в мировом хаосе, пустоте небытия, но он должен продолжать «существовать вопреки громадной тяжести судьбы» и осознанию того, что «сущее лишено смысла». Юнг: «Абсурд стал ужасающей реальностью». Об этом говорили А. Камю, Э. Ионеско, М. Фриш.

XIX век положил начало изучению в литературе навязчивых идей, которые толкают к преступлению или самоуничтожению, и исследованию физиологии человека и общества. (Бальзак, Диккенс, затем Золя, Мопассан). Здесь берут начало модернистский мотив равенства людей в нравственном отношении («все одинаково ничтожны») и посылка: «нужно принимать действительность не споря с ней, не сопротивляясь, не пытаясь изменить». Повесть Сартра «Тошнота» (1938), Камю («Посторонний» (1942) – о горьком признании человека-изгнанника, об опустошенности гражданской, служебной. Философское эссе А.Камю «Миф о Сизифе» (1942) – об абсурде вечного «адского труда». Философский роман притчeveго содержания «Чума» (1947) языком символов и аллегорий отразил общенациональный подъем – дух сопротивления, к которому Камю имел непосредственное отношение. Сартр назвал Камю «наследником старинной породы тех моралистов, чье творчество являет собой, вероятно, наиболее самобытную линию во французской литературе». Сент-Экзюпери, Мальро, Сартр продолжают моралистическую традицию XVII-XIX вв. П.Кастекс пишет: «Виньи обозначил с исключительной ясностью эту печаль, которая более чем 100 лет кажется законом вселенной, увядающей в жестоких обстоятельствах. Как сегодняшние экзистенциалисты-атеисты, он отрицает в целом реальность Провидения и подчеркивает трагические аспекты земного существования». У романтиков, замечает Дм.Затонский, «отказ от сюжетного действия, принципиальная беспорядочность построения, преимущественный интерес к глубинным сферам индивидуального сознания, воспроизведение его хаотического потока, наконец, философский идеализм мировосприятия – все это явления распада

декаданса. И не случайно многое из того, что декларировал и осуществлял Шлегель, так похоже на Вирджинию Вульф и Натали Саррот». Этим же родством объясняется и внимание к античности в XX веке. Во французской литературе первых двух десятилетий XX столетия проявилось тяготение к античному мифу (Андре Жид, Жан Жироду, Жан Кокто, позже – Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Жан Ануй). Через первоначальный эпический конфликт мифа воссоздавались основная философия и конфликты современной эпохи.

## **В. Меньок (Дрогобыч, Украина)**

1. Общекультурная парадигма XIX века с нынешних научно-гуманистических и собственно литературоведческих позиций воспринимается как завершенная и состоявшаяся и на уровне факта культуры, культурно-исторической динамики, и на уровне теоретико-литературного познания. Внутри такой общекультурной парадигмы существует множество парадигм, единящих и мотивирующих разнонаправленные по функциям, полемические или противоборствующие по духовно-эстетическому качеству системы поэтического языка (скорее всего, следует говорить о поэтическом, а не о художественном языке). Такие «внутренние» парадигмы всегда относительно, поскольку связаны либо с определёнными философско-эстетическими установками, либо с теоретико-литературными программами, либо с научными концепциями литературного процесса, либо с некоторыми формально-содержательными сходствами в творческой деятельности нескольких авторов и т.п. Ни одна из таких отдельных поэтологических парадигм не может восприниматься как действительная и завершенная научно и художественно, поскольку имеет весьма индивидуальные, разрозненные подтверждения. Более того, каждая из них может одновременно восприниматься как самостоятельная и быть включённой в другую – более широкую парадигму. Завершённой является только самая общая историко-культурная парадигма хронологически завершенного в развитии культуры и искусства века, которая в своей завершенности уже не зависит от последующих её оценок и научных определений.

Вряд ли стоит внутри общекультурной и собственно литературной парадигмы XIX века отдельно выделять парадигмы поэтического языка, функционально активные в романтическом, реалистическом, позитивистском, натуралистическом, парнасистском и т.п. типах художественного мышления. *Парадигма художественного мышления в литературе XIX века едина и глубинно неделима*, но неизменно и необходимо характеризующаяся изменчивостью, динамической взаимодополняемостью и взаимоисключаемостью входящих в неё парадигм поэтического языка – отдельных логик поэтического мышления и их языкового структурирования.

Активность «внутренних» парадигм литературы XIX, как и любого другого завершенного века, их изменчивость и относительность, но и, в то

же время, необходимость и закономерность, движима доминантами поэтического языка, создаваемыми на онтологических и феноменологических основаниях творчества. Доминанты всегда более интенсивны, деятельностны, «действительны» в смысле их художественно-образной реализации, чем парадигмы, которые есть всего лишь условные знаки *языкового многообразия в поэтическом единообразии*, в художественной целостности той или иной литературной эпохи. Именно доминанты поэтического языка – индивидуальные результаты артистической деятельности отдельных творческих личностей – «работают» на смену парадигм внутри общей историко-культурной парадигмы.

Всеобщая художественная парадигма литературного единства XIX века «регулируема» *двумя основополагающими доминантами* поэтического мышления, облечённого в языковые символы и знаки: вертикально-романтическая и горизонтально-реалистическая. Правда Романтизма, т.е. романтический путь к Истине, доминирующими имеет абстрактно-философские, трансцендентно-символические, сакрально-мистические воплощения Слова и идеи, от него идущей. Правда Реализма – бытийственно-философская, социально-бытовая, эпически земная. Таким образом, поэтология Романтизма устремлена вглубь и ввысь к выражению правды, открытию Истины, а поэтология Реализма тяготеет к горизонтальной рецепции бытия, к изображению-констатации правды. Хотя, само собой разумеется, в романтической поэтологии содержится поэтология реалистическая и наоборот – они едины не по хронологии исторической и литературной динамики, а по философии необходимости их взаимной дополняемости и исключаемости. Нельзя разделить, развести эти две парадигмы – это будет связано с риском разрушить глубинную неделимость, всеобщую сущность всей культуры XIX века, его универсальной (с нынешних «горизонтов понимания») правды и завершённости. Правда Духа и правда Плоти соединились, слились в ненарушаемое и неразрушаемое единство общекультурной парадигмы литературного мироздания, которое уже сегодня является, безусловно, классическим. Как когда-то Дмитрий Мережковский пытался разделить правду Христа и правду Антихриста, что оказалось невозможным, поскольку они воплощают общую правду бытия, первоначальную истину существования мира и человека, так и мы будем делать безуспешные попытки найти разные парадигмы в едином и неделимом литературном универсуме.

Философия правды и связанный с ней фактор художественной правдивости – едва ли не определяющая актуальность и необходимость для всех типов художественного мышления и всех художественно-языковых структур в литературном процессе XIX века. Литературная доминанта правдивости, вслед за Романом Ингарденом, может получать в произведениях, в авторских моделях мира и человека самые разнообразные проявления и воплощения, а именно:

- правдивость как «верность» изображения предмета в литературе;
- правдивость как простое сходство изображаемых предметов с реально существующими (как соответствие средств изображения изображаемому);
- правдивость как характер и способ автономии быта, представленного в литературном произведении;
- правдивость как совершенство воплощения идеи (правда как идея произведения);
- правдивость как качественная содержательность литературного произведения;
- правдивость как искренность и открытость автора в произведении (как полнота и ясность его самовыражения);
- правдивость как результативность влияния произведения на реципиента.

Этот ряд можно продолжить, изменить, расширить, но дело тут не в подобном рода коррективах. Важно понимать, что поэтический язык литературы XIX века может иметь и имеет самые разнообразные внутренние логики-доминанты своего структурирования, выстраивания в относительно отдельную парадигму (поэтологическую парадигму может инициировать и, следовательно, доминировать в ней предмет, способ его изображения, качество изображения-выражения, идея существования предмета и способ её выражения, авторское самовыражение, авторские установки на рецептивно-интерпретационный потенциал и т.п.), но сохраняет при этом устремлённость к единству, к всеобщей и совместной завершённости.

Литературная динамика XIX века имеет множество поэтологических доминант, сохраняя при этом единую общую историко-культурную парадигматику. В силу своей активности и постоянной изменчивости доминанты способны переходить из одной поэтологической парадигмы в другую, способны в рамках одной парадигмы инициировать возникновение следующей – корректирующей, дополняющей или опровергающей первую. Если парадигма в своём становлении, развёртывании и завершении имеет относительные рамки, границы, то доминанты таких границ не имеют и обладают энергетикой проникновения за пределы завершённых парадигм, прорыва не только в множественное и многообразное структурно-языковое пространство художественной литературы, но и в трансцендентные пространственно-временные измерения литературного творчества. Поэтому, если поэтологические парадигмы прошедших веков воспринимаются как состоявшиеся и завершённые, то доминанты поэтического языка, которые также состоялись в этих парадигмах, продолжают свои дальнейшие репрезентативно-художественные функции и деятельностные реализации в литературной динамике вплоть до сегодняшнего времени. Парадигматика литературного процесса характеризуется формальной завершёностью,

тогда как её содержательно-качественные доминанты всегда сохраняют перспективную возможность активного воплощения внутри последующей парадигматики.

Содержательно-качественными доминантами всеобщей историко-культурной парадигмы XIX века, существующими в предыдущих литературных эпохах-единствах и сохраняющими непреходящую актуальность для последующих, являются философские, теософские, историософские, трансцендентные, мистические, миметические, социально-психологические, морально-политические и множество других доминант, которые одновременно объединяют и разделяют разные поэтологические парадигмы XIX века.

**2. Вопрос «что есть классика?»** - один из самых спорных и изменчивых в его разрешениях во все периоды культурного развития человечества. Естественно, что этот вопрос снова актуализируется в начале нового историко-культурного периода. И снова научная современность попадает в весьма затруднительную ситуацию: **корректировать** ли устоявшееся понятие классики, дополнять ли его, соглашаться с ним, или создавать новое (в каком-то смысле) категориальное определение. Ведь понятие классики создаётся самими людьми, возникает как результат их культурно-исторического опыта, появляется как итог деятельности человека в горизонтах культуры и искусства. Опыт артистической и научной деятельности человека углубляется, изменяется, обретает новые интенциональные моменты, что, безусловно, сказывается на изменении содержания категориального понятия «классика».

Классика – это понятие образца, совершенства, состоявшейся формально-содержательной ценности в литературе и искусстве, но образца, установленного мышлением, познавательно-коммуникативной деятельностью и целеустремлённым желанием человека удовлетворить свои духовно-эстетические потребности. Классика как явление артистическое не знает о себе, что она является классикой. *Классика существует только внутри научных, но не собственно художественных парадигм.* Она связана с определёнными научно-творческими установками, актуально действующими в той или иной парадигме, с повторяющимися внутри данной парадигмы представлениями и обобщениями о том, что есть классическое. Классика – это результат своеобразной договорённости людей о том, как понимать образцовое, традиционно ценностное в искусстве, и поэтому рецепция классики имеет коллективно-стереотипный характер; она не может быть «переживаема» приватно, автономно только одним реципиентом.

*Гармония* необходимо и неоспоримо связана с индивидуально-личностными представлениями о прекрасном, идеальном, совершенном, и она *индивидуально переживаема каждым человеком* – независимо от того, творящей или рецептивной личностью он является. Поэтому гармония

шире, множественнее, «категориальнее», чем классика. О представлениях, возникающих в связи с понятиями «классика», «классическое», может существовать условная договорённость лиц, «работающих» в рамках определённой научной парадигмы. О представлениях же, возникающих в связи с понятиями «гармония», «гармоническое», такая договорённость возникать не может.

Между классикой и гармонией, скорее и вероятнее всего, тождество не может существовать. Если может и существует, то только в выработанной наукой модели: исключительно условное тождество, принимающееся как норма, правило, канон в той или иной историко-культурной парадигме. Онтологически и феноменологически классика и гармония – это чаще всего понятия, в разных, отдельных рационально-чувственных плоскостях существующие. *Гармония содержится* в универсальных смыслах бытия, в его первоосновах; *классика возникает* в результате культурно-исторического опыта человека. В этом состоит *категориальное противостояние* этих двух понятий.

Возвращаясь к перспективно сформулированному вопросу. В какие связи между собой вступают классика и гармония (хотя здесь представляется необходимым обратное иерархическое расположение понятий): противопоставления или взаимодополнения, отрицания или утверждения? Может ли классика репрезентировать путь к гармонии, или же она существует обособленно, вне связей с бытийственными смыслами и ценностями гармонии? Однозначный ответ на такие вопросы невозможен. Любая однозначность будет опровергаться следующей однозначностью: если классика по отношению к гармонии может быть предполагаема как условно-научное тождество, то гармония по отношению к классике непредполагаема вообще, в категориальном смысле: гармония не есть синоним, не есть антиномия, не есть инвариант и т.п. по отношению к классике. Как закончить заданную в изначальном вопросе перспективу? Нужно ли заканчивать? - Она не ожидает своей законченности, поскольку законченность здесь неприемлема и необоснованна основополагающими творческими интенциями бытия.

*Классика выражает интенции людей, воспринимающих, понимающих, познающих, интерпретирующих литературу и искусство в их историко-культурной протяжённости. Гармония есть один из категориальных смыслов, содержащихся в интенциональности бытия и всеобщей творческой энергетике. Интенциональность гармонии может предполагать, потенциально включать интенции, воплощённые в классике и воплощаемые классикой, но обратная связь невозможна: классика не может предполагать или, в каком-то смысле, программировать всякий раз новую, собственную гармонию. Возможны разные внутренние переживания гармонии, разные представления о ней в культурном социуме, но универсально-бытийственная гармония неизменна, она существует как непреходящая и необходимая энергия творчества, которое*

в процессе своего опыта-деятельности вырабатывает представления о классике и её соотносённости с вечной гармонией бытия.

Таким образом, классика и гармония не стоят в одном парадигматическом ряду, их невозможно сравнить, сопоставить, свести в прямые диалогические связи. *Интенциональность гармонии не принадлежит человеку, классические интенции репрезентируют результат культурно-исторического и научного опыта человека.*

3. Такой тезис имеет вполне действительные философские основания. В отличие от предыдущей проблемы, представлены категории одного парадигматического ряда, существующие в одной творчески-рецептивной и научно-познавательной плоскости. Классика, как и современность, – это этапы развития всеобщей историко-культурной парадигмы и одновременно относительно самостоятельные модели литературного творчества – не только в его исторических, но и глобальных артистических измерениях.

Современность по отношению к классике всегда и неизменно имеет очень разные интенции: отрицание, адаптация, демифологизация, деметафоризация, акцептация, продолжение, изменение, опровержение, соглашение, преодоление и т.п. Каждая из возможно и действительно существующих интенций претендует на единственность и верность, на необходимость в её реализации. Это естественно и закономерно, поскольку связано с индивидуально-личностным началом творческой деятельности, со стремлением каждого творческого «я» к самоутверждению и самореализации не только в пределах современности, но и по отношению к классике. Но любая отдельная интенция современности в её установке на классику, при всей внешней её самостоятельности, завершённости и самодостаточности, не может быть совершенно автономной. Преодолевая классику, автор тем самым её глубоко познаёт, осваивает и, «присваивая», движется дальше в своей творческой деятельности. Демифологизация классического мифа необходимо предполагает его продолжение, равно как и создание нового мифа. Адаптация классической традиции неизменно находит новое пространство для реализации своего аутентичного художественного времени. Отрицание классики закономерно предполагает первичное её утверждение-восприятие. И так в каждом случае отдельных интенций современности по отношению к классике: всегда единственно и отдельно предполагаемая, индивидуально иницилируемая установка на классику переходит в другую – противоположную, но философски обусловленную и необходимую для существования и реализации первой.

Разрушение классики не есть, таким образом, разрушение в его эмпирическом, репрезентативном понимании. Как и «великое делание» - созидание, выстраивание частных ценностей современности – не является процессом обособленным от философии разрушения-противостояния-преодоления: философия утверждения равноценна и равнозначима философии отрицания. Современность продолжает созидать



классику, разрушая-преодолевая её, но и преодолевает, созидая. Опыт современности по отношению к классике имеет духовно-эстетические и общеполитические основания – он всегда созидателен, независимо от того, какие конкретные парадигматические варианты он выбирает в каждом конкретно-индивидуальном случае творческой деятельности артистических репрезентантов современности.

Связь между классикой и современностью ненарушаема, она воплощает глубинную, универсальную сущность не только культурно-исторической преемственности литературных эпох, но и всеобщую энергетику творчества, которая неделима по принципам хронологии и периодизации историко-культурного процесса.

*В культурном универсуме классика и современность репрезентируют философский диалог и философию диалога – единство отрицания и утверждения, разрушения и созидания.* В формулировке «опыт разрушения и великого делания» союз «и» оказывается онтологически несостоятельным, недостаточным: ведь *речь об одновременном разрушении и созидании, о созидании-разрушении и наоборот.*

4. Интуитивно возникает необходимость следующего вопроса: что есть XXI век для XIX-го? Мы, находясь в плоскости современности, пытаемся, насколько нам это удаётся, «присвоить» себе то, что устоялось в культурно-историческом опыте прежних эпох, принять то, что нам представляется актуальным и даже, в определённом смысле, выгодным, отказываясь от того, что для нас не представляет актуальности, является от нас далёким или, скорее всего, нам непонятным. Кардинальная идея мирового культурного и литературного процесса состоит в преемственности и диалогической взаимосвязи эпох. Такая взаимосвязь двунаправленна, поэтому не следует выбирать только «нужный» нам вектор. В универсальной творческой динамике существует взаимозависимость: как мы думаем о XIX веке, так он думает о нас. И вопрос «как?» здесь намного важнее и значительнее, чем вопрос «что?».

Если оставаться в пределах сформулированного вопроса, то ответ может обрести весьма привычную и всеми приемлемую форму: XIX век есть для нас – репрезентантов XXI века – классикой, если мы, конечно, претендуем на самоосознание как «современность», т.е., если мы творчески активны и деятельны по отношению к своей эпохе. Но готовы ли мы, как современность, к пониманию классики XIX века? Это уже вопрос из другой, но принципиальной и первичной плоскости. Прежде чем что-то «выбирать» из прошедшего века (веков), репрезентант культурной современности должен осознать собственную ответственность за право такого выбора. Если дальше продвигаться в традиционной научно-аналитической парадигме познания классики, то так и не произойдёт встреча «горизонтов понимания» эпох и её культурных, творческих представителей. Поэтому прежде чем взять на себя право

ответа на вопрос «что есть XIX век для XXI?», необходимо подготовить себя к пониманию и рефлексивному осознанию обратной связи. В случае отсутствия такой готовности не может возникнуть мотивированный ответ на поставленный вопрос; не может возникнуть философски обоснованная точка зрения на то, *что было*, если не обнаружено понимание того, *что есть и почему оно есть, как и чем в своём «есть» оно обязано тому, что было*. Классическое воспринимается как прошлое только в горизонтально-исторических измерениях бытия, тогда как в вертикально-онтологических его измерениях оно продолжает существовать не в категории «было», но в категории «есть».

Но всё-таки, не только опровергая, но и утверждая поставленный вопрос, есть соблазн на него ответить. Каким может быть ответ? Можно ли достичь договорённости единомышленников о сущности и существовании такого ответа? Вряд ли. Ответ всегда будет исключительно индивидуален. Для каждого из нас – волей или неволей репрезентантов XXI века – век XIX есть тем, чем мы хотим, чтобы он был, есть таков, каким мы его хотим видеть и понимать. Свои духовно-эстетические неудовлетворённости и экзистенциальные пустоты, спровоцированные нами самими и нашей современностью (в её конкретно-историческом понимании), мы пытаемся «заполнить» классическими ценностями и смыслами, проверенными XIX веком и в нём устоявшимися, поскольку век XX ещё недостаточно нас убеждает и не обещает нам духовного исцеления: он слишком близок, чтобы исцелить и избавить.

#### **О. Матвиенко (Донецк, Украина)**

1. Значительная часть XIX столетия проходит под знаком противостояния двух художественных систем – романтизма и классического реализма, которые вместе с тем обнаруживают отчетливую тенденцию к взаимодействию, перетеканию друг в друга, обоюдному обогащению, – словом, к своего рода «перекрестному опылению». Характерная примета литературной жизни первой половины века – дуалистичность, оппозиция двух художественных структур, противопоставленных на уровне философии, поэтики, стиля: сначала романтизм и реализм объединенными усилиями подводят итог классицистическому этапу в искусстве (апогеем стала «романтическая битва» во Франции), впоследствии вызревший в лоне романтизма реализм отпочковывается от «родительской ветви», изживая в себе романтическое и романтику – процесс, блистательно изображенный Флобером в «Госпоже Бовари». Вполне возможно выявить как отдельные черты романтического / реалистического художественного мышления конкретных авторов, различных национальных школ, так и мировоззренческо-художественную доминанту – через приоритет Духа / Материи, Индивидуальности / Среды, Исключительности / Типичности.

Иначе выглядит эпоха *fin de siècle*, когда обычными для искусства и литературы становятся художественный плюрализм, полистилистика,

приветствуется многообразие выразительных форм. Позади этап классического реализма, «золотой век» миметического искусства, воспроизводящего действительность в формах ее самой. Удельный вес реализма (а также примыкающего к нему натурализма как предельной, почти фотографической формы жизнеподобия) по-прежнему значителен, однако не он движет вперед творческую мысль эпохи в силу собственной традиционной природы. На авансцену выдвигаются многочисленные -измы, вослед романтикам акцентирующие особый статус искусства как виртуальной реальности, творчески пересоздающей, преобразующей эмпирическую (символизм, эстетизм, неоромантизм). Хотя бинарность «мимесис / антимимесис» остается, в разнородных и весьма пестрых стилевых потоках fin de siècle размываются уже обозначившиеся границы между реалистическим и нереалистическим типами словесного искусства.

2. Пожалуй, лишь античной эстетике (и то с известными оговорками) присуще понимание классического (образцового) как воплощенной гармонии. Гармония, соразмерность, пропорциональность, равновесие перестают быть эстетическими ориентирами уже в пору кризиса античного искусства. Художественная мысль Средневековья, обозначившая прорыв, трансценденцию в высшие сферы мироздания, принципиально отказывается от понятия меры, утверждая приоритет спиритуального начала, духовный абсолют. Ренессанс предпринимает попытку восстановить утраченную гармонию путем возрождения античного искусства в его целостности, тогда как в классицизме XVII столетия искаемая гармония античности скорее «реставрируется», причем преимущественно на уровне художественного стиля: как свидетельствуют коллизии трагедий Корнеля и Расина, мильтоновского эпоса, античная сбалансированность взаимоотношений индивидуума и общества, человека и мира утрачена безвозвратно. Этот незатухающий колебательный контур, в котором бытие и искусство постоянно движутся от поиска равновесности к его утрате (либо отказу от него) и наоборот, охватывает и XIX век. Внутренне противоречивое, XIX столетие видится классическим «золотым» веком литератур Нового времени с исторической дистанции последующего XX столетия, познавшего кризис повествовательной формы, смерть автора и смерть героя, разрушение жанра. В целом, судить о гармоничности той или иной культурной эпохи способны идущие ей вослед: гармония зачастую неотрефлектирована внутри своего исторического времени; сродни чувству «утраченного рая», она проявляется в апофатическом виде, как минус-присутствие.

3. Современный литературный процесс отмечен исчезновением былого пиетета перед классикой, даже своеобразным недоверием к каноническому тексту. Помимо традиционных видов перевода литературной классики, еще недавно пользовавшейся «художественной неприкосновенностью», на языки других искусств (иллюстрации,

инсценизации, экранизации), текст все чаще облекается в форму хэппенинга, подвергается смелым, порой рискованным римейкам, становится объектом постмодернистской пастиш. Образы, символы, мотивы классики, отдельные ее произведения и целые циклы «тасуются», как карточная колода, образуя в постмодернистском раскладе неожиданно причудливый узор. И все же классические ингредиенты входят в состав всякого нового целого, оставаясь узнаваемыми, сохраняя и приумножая свои смыслообразующие потенции. Это «становление через гибель» классики носит подчеркнуто открытый, принципиально незавершенный характер – и на особый лад обеспечивает ей литературное бессмертие.

4. Разница в степени освоенности этих культурно-исторических эпох, разделенных (по крайней мере, с точки зрения хронологии) без малого двумя столетиями, несомненна: XIX век прочно и неоспоримо вошел в разряд классики, а о литературе будущего XXI века можно вести речь лишь в «прогностическом наклонении», на основании наблюдений и выводов, сделанных на культурном материале рубежа XX-XXI вв.

Для современного сознания XIX столетие остается едва ли не последним оплотом классики и гармонии. Что европейские романтики воспринимали как беспрецедентный и катастрофический по масштабам и последствиям слом времен (европейская жизнь и литература после Великой французской революции), то для последующего столетия всего лишь начало «периода полураспада» (мир и литература в состоянии перманентных революций и войн), а для современности – предельно атомизированный и обезличенный мир, управляемый матрицей – всемирной паутиной. XIX век засвидетельствовал крушение извечных человеческих ценностей: монархии, религии, нации, чести, однако сумел в целом сохранить человеческую личность, искусство как прибежище духа, текст как воплощение художественного слова. К XXI столетию и они успевают утратить былую значимость, став относительными либо виртуальными.

Уже XIX век обозначил кризисные векторы общественного и литературного бытия, подтвержденные опытом последующего, XX столетия: в нем впервые заявили о себе «женский вопрос» и идея эмансипации, обернувшиеся воинствующим феминизмом в XX ст.; массовая эрзац-литература, созданная ради удовлетворения эстетических потребностей масс («искусство должно принадлежать народу!»), а нынче опасно потеснившая литературу интеллектуальную; наполеонизм и ницшеанство – прямые предтечи тоталитаризма XX ст. Оттуда же, из XIX века, родом недоверие к просветительской идее исторического прогресса, которое на рубеже XX – XXI вв. усугубилось до постмодернистского недоверия к Большой истории, метаистории вообще, с осознанным отказом от какой бы то ни было концептуальности, использования схем или сеток координат. Постмодернистская игра в целое мировой культуры, игра с «обломками классики на ее руинах» обнаруживает свое сродство с

романтической иронией. Там же, где романтики и символисты стремились к очищению слова, открытию в нем тайного, сокровенного смысла, постмодернизм на рубеже XX – XXI ст. подчас констатирует усталость от словесных изысков, чувство исчерпанности слова во всех его существующих и принципиально возможных смыслах: Слову-Откровению суждено смениться Молчанием. Итак, насколько можно судить, кризис классики, наметившийся в «классическом» XIX в., близок к апогею, за которым в грядущем XXI столетии возможен переход на принципиально новый, качественно иной, «следующий уровень игры»...

### **Н.С. Постовая (Донецк, Украина)**

1. Среди поэтологических и интеллектуальных доминант XIX столетия справедливо выделяют историзм как отличительную особенность художественного и научного мышления этой эпохи. XIX век признан точкой отсчета в становлении индивидуально-творческого или исторического (т.е. опирающегося на принцип историзма) типа художественного сознания, пришедшего на смену мифопоэтическому и традиционалистскому этапам («Историческая поэтика», 1994 г.) Историзм – одно из обретений романтизма, стремящегося запечатлеть «образ исторически становящегося мира-организма» (А.Махов). Это обретение найдет, конечно же, свое развитие и в литературе классического реализма, проецируясь не только на рецепцию прошлого, но и на восприятие и анализ современности.

В XIX веке художественное освоение прошлого, в т.ч. национальной специфики исторического развития, впервые осознано как философская и эстетическая задача. Можно говорить о повышении практически во всех жанрах, наряду с философско-исповедальными, еще и исторических мотивов. Появляется исторический роман в современном смысле этого слова. Новизна в художественном освоении прошлого, романтическое его «открытие» заключалось, кроме всего прочего, в стремлении воссоздать это прошлое в его собственных формах, в категориях его собственной культуры (таковы, скажем, функции мистериального начала в романе о Средневековье или отчетливость «жанровой памяти» классицистской трагедии в романе о событиях XVII столетия и т.д.) Подобное стремление чуждо классицизму и не находит отражения в традиционалистском, доромантическом мышлении. В XIX веке состоялось это осознание самоценности и многовариантности культур, художественных языков, благодаря чему человек приготовился к жизни в поликультурном пространстве – пространстве XX – XXI веков.

2. Эти понятия не могут всецело совпасть, хотя бы потому, что гармония, красота – не являются привилегией, прерогативой классики. Гармония, наверное, распространеннее, чем может показаться. Она возможна и в заурядном. Но, с другой стороны, в замечательном определении Хорхе Луиса Борхеса это тождество возникает:

«Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах *все было продуманно, неизбежно, глубоко, как космос* (выделено нами – Н.П.), и допускало бесчисленные толкования. ...Это книга, которую поколения людей, побуждаемых различными причинами, читают все с тем же рвением и непостижимой преданностью».

3. Бесспорно то, что классика и современность не составляют оппозиции. Классика – исток, фундамент современности. Классика – всегда прорыв в современность, каким бы отдаленным веком эта классика не датировалась. Опыт разрушения, думается, связан с дегуманизацией, так как классика и гуманизм – тождества: путь, пройденный литературой XIX века, А.В.Карельским пронзительно-точно назван движением «от героя к человеку». Опыт Великого Делания, извечного алхимического поиска абсолюта, актуален в XX веке, но его итоги, наверное, рано оценивать.

4. По-моему, очень точный ответ на этот вопрос формулирует С.Зенкин, когда в своей книге «Французский романтизм и идея культуры» (М., 2001) размышляет о хронологической границе нашей современности, о начале той эпохи, которую мы, люди рубежа XX-XXI веков так или иначе считаем своим настоящим. Исследователь пишет: «В соответствии с мировым научным употреблением слова «современность» таким началом представляется рубеж XVIII-XIX веков, перелом, связанный с Французской революцией и наступлением романтизма в европейской литературе и искусстве» (с.138). Таким образом, XIX век для нас – это наши истоки, «это наше все».

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| <b>Часть 1. Теория литературы, поэтика</b> .....   | 4   |
| Гиршман М.М. Литературная классика в свете диалогического сознания. ....   | 4   |
| Попова-Бондаренко И.А. XIX век в свете художественной коммуникации .....   | 10  |
| Ханмурзаев К.Г. Поэтика романа Й.Эйхендорфа «Предчувствие и действительность». ....  | 25  |
| Борисенко В., Логвинова И. Творческое бытие поэтического произведения в эстетике иенского романтизма. ....                             | 35  |
| Жужгина-Аллахвердян Т.Н. Мифопоэтические мотивы ночи и сновидения во французской романтической литературе. ....                        | 40  |
| Скураговская Л.И. О некоторых аспектах романтического эксперимента в английской поэзии (У.Вордсворт). ....                             | 46  |
| Орлик Н.П. К проблеме «Стендаль и XX-ый век» (о художественных предвосхищениях в «Воспоминаниях эгоиста»). ....                        | 53  |
| Постовая Н.С. Мотив рока в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери». ....  | 61  |
| Чонка Т. Русский XIX век в творческой рецепции Владимира Набокова (к проблеме диалога культурных традиций). ....                       | 69  |
| Земляная Л. Поэтика «классического» в пьесе Т.Стоппарда «The Invention of Love».....   | 78  |
| <b>Часть 2. Проблемы историко-литературного процесса</b> .....   | 95  |
| Мироненко Л.А. Ars longa: рецепция литературного XIX века в литературно-критическом наследии Андре Моруа .....                         | 96  |
| Попова А.В. Мемуары Ф.-Р. де Шатобриана и проблема исповедального жанра.....   | 103 |
| Матвиенко О.В. Доля готики в английском письменстве XIX ст. ....   | 111 |
| Потницева Т.Н. Роман с продолжением (романы Ш.Бронте в современных интерпретациях). ....   | 117 |
| Захарова Е. Дом как центр английской художественной картины мира в романах «Домби и сын» Ч.Диккенса и «Собственник» Дж.Голсуорси. .... | 123 |
| Гончаренко Э.П. Джойс и традиции ирландской прозы XIX века. ....   | 131 |
| Плетнева Е.В. Представления о любви в XIX и XXI-ом веке. ....  | 138 |
| Теличко Т.Г. Россия и русская литература „глазами Англии“: к вопросу о национальной идентичности в литературе .....                    | 141 |
| Виненцова Н.С. Авторское сознание и формы его реализации в романе Ф.Мориака «Пустыня любви».....                                       | 149 |

|  |  |     |
|--|--|-----|
| Лохман Н.Х.  | Ритмо-фонетическая картина художественного мира произведения и проблемы художественного перевода (на материале сказки А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц») ..... | 157 |
| Ченцова Н.   | Концептосфера академического мира в английской литературе XIX и XX веков (У. Теккерей, Д. Лодж).....   | 164 |
| Струкова Т.Г.  | Тайна имен в «Морской трилогии» У.Голдинга .....   | 167 |
| Борисенко Е.С.   | Способ организации повествования в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» .....   | 175 |
| Скубашевская Т.С.  | Феминистская проблематика в романе Ф.Уэлдон «Сестрички» .....  | 181 |
| Шестакова Э.Г.   | К проблеме обоснования и построения словаря основных оксюморонных образов и мотивов русской поэзии XIX – первой трети XX вв.....                                   | 188 |
| <b>Часть 3. Проблемы классической филологии и современного языкознания</b> ..... |  | 194 |
| Гарасимчук С.И.  | Епідейктична частка –с(е) у складі латинських вказівних займенників раннього періоду .....   | 194 |
| Кайка Н.   | Фразеологические русизмы в произведениях французских писателей-небилингвов.....  | 200 |
| <b>Часть 4. Круглый стол. Дискуссия</b> .....                                    |  | 206 |
| Круглый стол   | .....  | 207 |
| Ответы на вопросы Круглого стола   | .....  | 229 |
| <b>Содержание</b>  | .....  | 254 |