

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ  
Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова  
*Кафедра мировой литературы*

# НАЦИОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ТЕКСТАХ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Часть II  
Авторская модель мира



Рекомендовано  
Министерством образования и науки Украины  
в качестве учебного пособия для студентов  
филологических специальностей  
высших учебных заведений  
(*Письмо № 14/18.2-176 от 30.01.06 г.*)

Одесса  
“Астропринт”  
2006

ББК 83.3(0)0-004я73  
Н 354  
УДК 81(0:477).000.008(075.8)

Учебное пособие посвящено рассмотрению национально-культурного компонента в художественном тексте как фактора литературной и культурной интеграции. Исследуются парадигмы национального самосознания, мифопоэтического мышления, нашедшие отражение в авторской концепции человека и мира. Национально-культурный компонент анализируется в культурно-историческом, ментальном и этноментальном аспектах межлитературной общности.

В учебное пособие включены главы общетеоретического характера и предполагающие компаративный подход к изучению мировой литературы.

Учебное пособие предназначено для преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных специальностей, в программу обучения которых включен курс истории мировой литературы.

Ответственный редактор  
кандидат филологических наук, доцент ***Н. М. Раковская***

Редакционная коллегия:  
доктор филологических наук, профессор ***А. В. Александров***;  
доктор филологических наук, профессор ***Е. М. Черноиваненко***;  
доктор филологических наук, профессор ***Н. М. Шляхова***;  
кандидат филологических наук, доцент ***В. Б. Мусий***;  
кандидат филологических наук, доцент ***Н. В. Сподарец***;  
кандидат филологических наук, доцент ***Т. Ю. Морева***

Рецензенты:  
доктор филологических наук, профессор Днепропетровского национального университета ***В. В. Гусев***;  
доктор филологических наук, профессор Измаильского гуманитарного университета ***Н. П. Лебеденко***;  
доктор филологических наук, профессор Полтавского национального университета ***В. И. Мацапура***

4603010000–103  
Н 

---

 Без объявл.  
318–2006

ISBN 966–318–565–1 (В 2 ч.)  
ISBN 966–318–566–X (Ч. II)

© Одесский национальный  
университет  
им. И. И. Мечникова, 2006

## *Введение*

Проблема изучения национально-культурного компонента в текстах мировой литературы является одной из актуальных в современном литературоведении. Сегодня, стремясь к диалогу культур, необходимо осмыслить типологические, генетические, контактные связи, объединяющие разные типы литератур в “единое целостное пространство” (М. Фуко). Национальное сознание находит свое отражение в авторском мироощущении, созданной в тексте картине мира, пространственно-временных отношениях. Осмысление концептов: человек, душа, судьба, тоска и др. позволяет выяснить национально-культурный компонент в его соотношении с кодом истории, эпохи, культуры, определяемых “онтологической” памятью о национально-этическом этноментальном характере той или иной литературы. В художественной организации текста важно выделить мифологемы, основная функция которых “быть знаками-заместителями целостных ситуаций и сюжетов, нести в себе память о прошлом и будущем состоянии образов, вводимых в символический текст” (З. Минц). Отмеченные смысловые связи обуславливают структуру художественного текста и указывают на такие его признаки, как целостность, интегративность, завершенность, позволяющие увидеть индивидуально-личностную национальную модель мира. Р. Барт устанавливал несколько основных кодов текста, среди которых для решения данной задачи значимыми являются “культурный, хронологический, акциональный” [1]. Выявление кодов создает, по определению Д. Перкинса, “исторический контекстуализм” [9], дающий возможность интерпретировать и объяснять общность и различие текстов, созданных в разных национальных культурах и литературе, в частности.

Очевидно, что национальные литературы никогда не развивались в одиночку, в изоляции от других литератур [6]. Они всегда общались через огромное расстояние, заимствуя друг у друга сюжеты, типажи, жанровые формы. Национальные литературы существовали в словесном материале, структура которого, выразительные возможности, способы художественного обобщения неизбежно играли объединяющую роль. Связывали их “сквозные процессы”, происходящие в мировой литературе с такой же обязательностью, как и в истории. Поэтому развитие и

самобытность отдельной литературы могут выявиться лишь в контексте других литератур. “Литература — неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи”, — писал М. Бахтин [2]. В истории мировой литературы выделяются периоды, каждому из которых, будь то эпоха Возрождения, Просвещения или постмодернизма, присуще свое видение национального сознания человека, своя система ценностных ориентаций, своя, со временем становящаяся традиционной, идея мироустройства, модель мира. Укажем, что еще в 1827 году Гете записал в дневнике: “Диктовал о мировой литературе”. Так впервые терминологически обозначилась идея о союзе разнонациональных литератур, о формирующейся и взаимобогащающей общности, в рамках которой отдельная литература, сохраняя своеобразие, раскрывается в своем типологическом родстве с другими. Мировая литература — предстает как единство в многообразии, как движение словесной культуры разных народов ко все более крепнущим общечеловеческим началам, нравственному и эстетическому согласию. Идея мировой литературы доказывалась Гете примерами разнопланового характера, и в особенно обстоятельно разработанном вопросе о западно-восточном синтезе. Определяя замысел “Западно-восточного дивана”, книги этапной в истории культуры, Гете писал: “Мое намерение состоит в том, чтобы радостно связать Запад и Восток, прошлое с современным, персидское с немецким и постигнуть их нравы и образ мышления в их взаимосвязанности, понять одного с помощью другого” [3, т. 13, с. 42]. Заметим, что первый отзыв на данное суждение Гете получил от русского критика С. Шевырева. В статье “Отрывок из междудействия к Фаусту. Елена. Сочинения Гете” он писал, что Гете стремится к универсализму, к поиску единства высших общезначимых основ каждой литературы мира. “Искусство для Гете образует мир высший... Оно имеет свою самобытную истину и цель” [10, № 21, с. 12].

Культурно-философские идеи XX — начала XXI в. способствуют новому осмыслению стадияльного развития литературы и культуры в целом, сознания и самосознания национальных литератур. Авторы учебного пособия, ориентируясь на работы известных компаративистов (Д. Дюришина [4], Н. Конрада [5], И. Неупокоевой [7], А. Нямцу [8] и др.), стремились создать свое

видение мировой литературы, ее движение и развитие в национальных литературах. Особое внимание уделяется концепции человека, проблеме личности во всех аспектах ее значимых проявлений (системе ценностных ориентаций, взаимосвязей “я” аксиологического, “я” рефлексивного, я “истинного”, я “идеального”, я “отраженного” с той или иной мерой понимания в ней (личности) естественно-родового и национально-культурного начал); картине мира как явлению всегда детерминированному национально-культурной и исторической формацией, функционирующими в ней актуальными и традиционными представлениями, индивидуальными мифопоэтическими, этносоциопсихологическими особенностями автора. Каждый раздел завершается рекомендациями, ориентирующими студентов на самостоятельную работу (вопросы и тесты).

Таким образом, изучая материалы учебного пособия, студенты сумеют понять, почему, во-первых, в современном литературоведении усилился интерес к процессу самосознания национальных литератур и авторской модели мира, во-вторых, осмыслить новые герменевтические аналитические практики анализа текста, в-третьих, интерпретировать факты истории мировой литературы в широком контексте, в-четвертых, выявить значимые философские, культурологические, собственно-эстетические доминанты мирового литературного процесса в целом.

### *Литература*

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986.
3. Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. — Т. 13, ч. 2. — М., 1988.
4. Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словацкого. — М., 1979.
5. Конрад Н. П. Запад и Восток. — М., 1972.
6. Лихачев Д. Будущее литературы как предмет изучения // Yearbook of Comparative and General literature. На русском языке. — New York, 1978.
7. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблема системного и сравнительного анализа. — М., 1976.
8. Нямцу А. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. — Черновцы, 1999.
9. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури?: Пер. з англ. — К., 2005.
10. Швырев С. П. Отрывок из междудействия к Фаусту // Московский вестник. — 1827. — № 21.

## **КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Создавая художественное произведение, писатель сознательно или бессознательно выражает в нем свое мировоззрение. А так как предметом его творчества является человек, то особое значение принадлежит представлениям о его ценности и назначении, его сущности и отношениях с миром. Поскольку эти взгляды как-то соотносятся друг с другом, то, вступая во взаимосвязь, они образуют систему идей, то есть концепцию человека. Она составляет главное содержание гуманизма, являющегося одним из основополагающих принципов художественного отображения.

В концепции человека следует различать, очевидно, две стороны: объективную и субъективную. В первом случае — это определенный круг проблем, во втором — та точка зрения, с которой они осмысляются.

Говоря о проблематике, можно выделить, по крайней мере, четыре главных аспекта, состоящих в практическом, духовном и духовно-практическом, то есть эстетическом, отношении человека к миру; в магическом, религиозном или атеистическом, отношении к сверхъестественному; в отношении к конечности жизни и ее ценности; в структуре личности. Что же касается подхода к решению этих проблем, то он обусловлен интересами человечества, пониманием их и уровнем его знаний о мире и о самом себе. Следовательно, речь идет о нравственно-этических, религиозных, эстетических и других взглядах, с одной стороны, и общественных и естественных науках, с другой.

Понятно, что общечеловеческое получает то или иное выражение в этнических и социальных группах. Непосредственным же его воплощением являются отдельные индивидуальности. Не менее важно и то, что человечество, а с ним и литература, изменяется, проходя через определенные этапы развития. Все это относится, конечно, и к концепции человека. Литература, являясь всегда эстетическим освоением жизни, выступающим как отображение человеческой индивидуальности посредством слова, приобретает все новый облик, изменяясь наиболее ощутимо на тех трех основных этапах, через которые прошло ее разви-

тие: “от древности через средние века и к Новому времени” [7, т. 1, с. 7]. На каждой из этих стадий возникал особый тип литературы со своей концепцией человека, своим способом эстетического освоения жизни и со своей жанрово-родовой структурой. Конечно, русская литература, как и большинство других европейских литератур, представлена двумя типами — литературами средневековой и новой, — но она впитала в себя идеи и образы античности. Переход от средневековья к новому времени принимал вообще вид возвращения к античному миру и его искусству.

Так как отношения между человеком и миром — это такой аспект концепции человека, который не только характеризует-ся наибольшей сложностью, но и является ведущим, то он отражает основное различие между типами литературы. Оно заключается прежде всего в том, что античная и средневековая литературы существовали в условиях патриархального уклада жизни, изменившегося в связи с переходом от рабовладения к феодальному строю, новая же литература возникла в связи с крушением патриархальности, начавшимся еще в Московской Руси на рубеже XVI–XVII веков и завершающимся в России, пожалуй, в наши дни. Этот процесс сопровождался осознанием ценности человеческой индивидуальности, обретением ею самостоятельности. Изменилось, следовательно, и отношение литературы к ней как предмету отображения.

Поскольку типы литературы существуют на протяжении длительного промежутка времени — древнерусская литература с начала XI по начало XVIII века, русская литература с 30–40-х годов XVIII века по настоящее время, — то в них происходят настолько глубокие перемены, что есть основания различать в рамках каждого из них особые исторические разновидности, так сказать, “подтипы”.

Так, древнерусская литература представлена литературами Киевской и Московской Руси. Правда, ряд исследователей утверждают, что литература Киевской Руси принадлежит исключительно украинскому народу. Но С. М. Грушевский, устанавливая для него в качестве порога “исторических времен” IV век, вместе с тем отмечает, что это были еще “племена” и что “в состав Русского, Киевского государства” входило “все восточное славянство” [5, с. 16, 21]. Следовательно, есть основания утвер-

ждать, что в литературе Киевской Руси XI–XIII веков отразилась жизнь не одной какой-то народности, а этнической группы, состоявшей из восточных славян. Это было время раннего средневековья, когда феодальное общество выросло из общинно-родового строя, сохраняя во многом племенной характер. Но, очевидно, тогда уже зарождались зачатки украинской, русской и белорусской народностей. Непосредственно же эти народности формируются в XIV веке, и с этого времени у каждой из них возникает своя средневековая литература. При этом все они осознавали себя в равной мере преемниками культуры Киевской Руси. Литература Московской Руси XIV–XVII веков выражала сознание позднего средневековья — общества, в котором уже утвердился принцип сословности. На рубеже XVI–XVII веков, как уже отмечалось, начался кризис патриархальности. Происходит переход от средневековья к новому времени, народность перерастает в нацию и возникают предпосылки для смены типов литературы и всей культуры в целом, для возникновения русской национальной культуры.

Понятно, что на протяжении XI–XVII веков древнерусская литература выражала определенную концепцию человека, главной особенностью которой являлось утверждение принципа авторитарности, означающего признание высшей власти обычая, мнения общественной среды, полной зависимости личности от сложившихся условий жизни. Вместе с тем совершенно очевидно, что эти представления изменялись, а к концу средневековья вступили в противоречие с указанным принципом. В “Повести о Савве Грудцыне”, этом “первом русском романе”, в “Житии” Аввакума, в других произведениях, воссоздававших тогдашний быт, признавался так или иначе тот факт, что человеческая индивидуальность проявляет стремление к самостоятельности и ее поведение все меньше отвечает нормам патриархального уклада, жестко соотносящего личность с ее сословием. Поскольку же объективно-исторический процесс перестройки общественной жизни обгонял сознание, скованное традицией, то концепция человека в тогдашних произведениях все меньше могла объяснить современника.

Два подтипа, очевидно, следует различать и в новой русской литературе. Первый из них представлен литературой XVIII–XIX веков, второй — литературой XX века. Рубежом между ними

явилась социалистическая революция 1917 года. Это значит, что литература начала XX века носит переходный характер: в ней завершается развитие литературы XVIII–XIX веков и утверждаются тенденции, которые проявятся в полной мере в советской литературе, с одной стороны, и в литературе русского зарубежья, с другой. Поражение социализма и распад Советского Союза сообщили русской литературе новый облик. Но дело не только в общественно-исторических преобразованиях. Миропонимание личности формируется совокупностью всех условий жизни. А в XX веке они складываются прежде всего под воздействием научно-технической революции. Мир стал восприниматься иначе с расщеплением атомного ядра, открытием кибернетики, началом освоения космоса...

В рамках каждого из подтипов литературы, в свою очередь, происходят изменения. Так, XVIII век — это время возникновения и становления русской литературы; первая половина XIX века — период вступления ее в зрелость, то есть полного развития заложенных в ней возможностей; вторая половина XIX века и начало XX века — время зрелости. Естественно, что каждый из этих этапов представляет собой особую эпоху со своими собственными взглядами на человека и принципами его отображения. Но все они представляют собой разные ступеньки в развитии одного и того же явления, обладающего определенной сущностью.

Для русской литературы XVIII — начала XX века это — утверждение ценности человеческой индивидуальности, ее свободы, права на самостоятельность. А значит, возникает необходимость в осмыслении отношений, в которые вступает с миром непосредственно отдельная индивидуальность. Данная ситуация определилась, конечно, не сразу. Ведь в XVIII веке еще господствовал принцип сословности, в соответствии с которым всё решало не личное достоинство, а социальное происхождение. Воссоздание характеров уступало место, таким образом, воспроизведению типов или даже социальных масок. Однако уже во второй половине XVIII века индивидуальность все чаще попадает в поле зрения писателей, а в первой половине XIX века она осознается как основной предмет отображения.

Это обусловило настоящий переворот в русской литературе: она вступила в зрелость, то есть вполне обрела свою специфику.

В ней назидательность сменилась воссозданием характеров. Тем самым отношение искусства к действительности предстало именно как эстетическое. Все эти перемены получили наиболее полное и последовательное выражение в творчестве А. С. Пушкина, который, таким образом, выступил как основоположник русской литературы. И если прежде воспроизводимые в ней явления жизни воспринимались как высокие или низкие, требуя для своей оценки риторики или сатиры, то теперь они предстают в сложном переплетении реальных связей, существующих в действительности. Речь идет об их художественном освоении по законам красоты. Так была осознана особая роль эстетического идеала как представления о прекрасной человеческой индивидуальности.

Отражением данной тенденции, проявившейся по-своему и в других европейских литературах, стало возникновение в конце XVIII века эстетики как особой отрасли философии. Тогда была создана Кантом та система эстетических воззрений, которая сохранит принципиальное значение на протяжении двух последующих веков. Излагая их в “Критике способности суждения”, основоположник немецкой классической философии писал: “Идеал — представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее” [8, т. 5, с. 236]. Идеалом является, таким образом, индивидуальность, в которой полностью воплотилась ее человеческая сущность, состоящая в единстве природного и духовного начал.

Как же соотносятся эстетический идеал и концепция человека? В “Краткой литературной энциклопедии” отмечается, что поскольку в эстетическом идеале содержатся не только эстетические, но также нравственно-этические, общественно-политические, религиозные и другие элементы, то он является “образным воплощением определенной концепции человека” [6, т. 3, с. 48]. Существенное значение для понимания отношений между эстетическим идеалом и концепцией человека имеет мысль Канта о том, что “прекрасное есть только символ нравственно доброго” [8, т. 5, с. 375]. Словом, система взглядов на человека составляет содержание представления о прекрасной индивидуальности, являясь той основой, на которой оно складывается и, в свою очередь, испытывает его воздействие, приобретая эстетический характер.

Вступление русской литературы в зрелость поставило перед ней со всей остротой вопрос о ее отношении к действительности и, следовательно, о связи эстетического и этического, об идеале. В 1836 году Пушкин писал: “Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение. Но писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целию поэзии, т. е. идеалом!... Любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие” [т. 7, с. 404]. Отвергая присущее литературе XVIII века требование пользы, предполагавшее назидательность и изображение идеальных героев, являющихся образцами добродетели, писатель не принимал и поэтизацию современными ему французскими романтиками нравственного безобразия. Для него красота и добро взаимосвязаны, идеал же — конкретно — чувственное выражение системы идей о человеке, его духовной гармонии.

Понятно, что содержание концепции человека зависит от духовного развития общества. Осознание ценности индивидуальности, обусловившее вступление литературы в зрелость, стало возможным в связи с пробуждением в русской жизни самосознания. В статье “Русская литература в 1840 году” Белинский утверждал: “Мы уже пережили период самообольщения, младенческих и юношеских восторгов; нам уже нужны не мечты, а действительность... словом, для нас настало время сознания” [2, т. 4, с. 410]. И как следствие — признание: “У нас еще нет литературы, как выражения духа и жизни народной, но она уже начинается...” [2, т. 4, с. 447]. Пробуждение самосознания означало, что в основном завершилось формирование, продолжавшееся на протяжении XVIII века, человека нового времени. Не потому ли, начиная с этого времени, создаются произведения, близкие современному читателю?

Пробудившееся самосознание отразилось не только в литературе и искусстве. Оно получало практическое выражение в возникновении и развитии освободительного движения. А так как соответственно с его основными этапами — дворянским, разночинским и пролетарским — изменялись его психология и идео-

логия, то это не могло не сказаться в известной мере и на эволюции концепции человека в русской литературе. В ней все больше нарастали демократические тенденции, все острее и масштабнее становилась проблема народа. Вместе с тем наступление “времени сознания” проявилось в усилении духовных исканий, в распространении философских, социологических и экономических учений.

Среди тех форм, которые были свойственны сознанию русского общества, особо следует выделить национальное, общественное и личностное самосознание. Так, встает вопрос о национальном характере русского народа, самобытности его культуры, о путях его исторического развития, о его назначении... Подход к его решению во многом зависел от тех идей, в которых отразилось общественное самосознание, занятое такими проблемами как отношение к патриархальности и прежде всего к самодержавно-крепостническому строю, к капиталистическому и социалистическому путям общественно-исторического прогресса. На этой почве произошла дифференциация, продолжающаяся проявляться и в наши дни в обновленном, конечно, виде между славянофилами, западниками и революционерами. Непосредственно же формирование концепции человека связано с пробуждением личностного самосознания, с вопросами свободы личности, ее самосознания, нравственного самоусовершенствования. Эти проблемы были центральными в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, других писателей. Это же можно сказать о литературах других народов, входивших в состав тогдашней России, в частности украинской литературе. Ее основоположник Т. Г. Шевченко стал выразителем национального самосознания своего народа и вместе с тем передал его социальный протест против рабства и нищеты.

Концепция человека отражается на разных уровнях отображения и в разных его формах. Она составляет сущность типа литературы и обуславливает идейное содержание произведения, она же определяет характер художественного синтеза в таких жанрах, как, например, эпопея и роман, воссоздающих целостную картину жизни, и находит выражение в решении проблемы личности и общества в художественном методе. Речь идет, конечно, о таком ее аспекте, как человек и мир, но, наряду с

ним, важная роль принадлежит отношению к сверхъестественному.

Поскольку мифологичность и религиозность свойственны патриархальному миросозерцанию, то они присущи и концепции человека в античной и средневековой литературах. Очевидна их связь с авторитарностью. Гегель в “Философии духа” отмечал: “Для людей нового времени характерно, что они во всем следуют решению, которое при тех или иных обстоятельствах подсказывает им их собственная сообразительность; частные лица, как и князья, черпают свои решения только из себя; субъективная воля кладет у нас предел всем доводам, выставляемым размышлением, и определяет себя к действию. Напротив, древние, не поднявшись еще до этой мощности субъективности, до этой силы уверенности в себе, в решении своих дел руководствовались оракулом и внешними явлениями, в которых они искали подтверждения и оправдания своих замыслов и намерений” [4, т. 3, с. 58]. Причинно-следственные связи дополнялись и едва ли не замещались приметам, являвшимися теми же пророчествами, что и изречения оракула. Аналогичная роль отводилась и религии. В “Философии религии” Гегеля читаем: “Религия, собственно говоря, и состоит в том, что человек ищет причину своей несамостоятельности; свое успокоение он обретает лишь тогда, когда обнаруживает бесконечное”. При этом “переход от конечности к бесконечному”, от единичного к общему, мыслится как обращение “к потустороннему” [3, т. 1, с. 459]. В обоих случаях — то ли это вера в приметы, то ли мистическое восприятие бесконечного — в понимание отношений человека и мира вносится фантастика, что обуславливает особый характер концепции личности.

Русская литература, начиная с первых же шагов — с произведений А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, — передает психологию “людей нового времени”, полагающихся на самих себя, а не на вмешательство в их жизнь сверхъестественного. Мифологичность и религиозность остаются, но они уже не обязательны. Притом изменился характер обращения к ним: фантастическое стало требовать реальной мотивировки в художественном произведении. Исключительное значение приобретают отношения человека со сверхъестественным в нереалистическом творчестве — у романтиков и особенно у симво-

листов, — но в основном решающим аспектом и у них все же остаются отношения между человеком и миром.

В зависимости от отношения человека к миру и сверхъестественному решается проблема конечности и ценности жизни. Важная роль здесь принадлежит библейской традиции, состоящей в еkkлесиастовском пессимизме. Его сущность состоит в том, что сознание неизбежности смерти обесценивает жизнь, воспринимаемую как “суета и томление духа”. Тщетность человеческого бытия представляется тем разительнее, что оно является безмерно малой частицей перед лицом бесконечности мира. Поэтому отрицается всякое развитие, а мысль о цикличности, бесцелном возвращении в прежнее состояние, “вечной” повторяемости повергает в отчаяние индивидуальность, осознавшую свою неповторимость: “Что было, то и будет, что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем” (Книга Еkkлесиаста, или Проповедника). Во второй половине XVIII века, когда начинала осознаваться ценность индивидуальности и когда личность, освобождавшаяся от прежних связей с миром, еще не обрела новых этических ценностей, проблема конечности ее существования приобрела исключительную остроту. Так, характеризуя творчество Г. Р. Державина как “первое действительное проявление русского духа в сфере поэзии”, В. Г. Белинский писал: “Только одно созерцание сообщает некоторым его одам поэтический колорит: это мысль о преходящести всего в мире, о падении героев, царств, народов, смываемых с лица земли волнами всепоглощающего океана времени... Вот трагическая сторона XVIII века, который больше всех зол в мире боялся смерти, — и Державин бессознательно, но превосходно выразил эту мысль” [2, т. 5, с. 582, 530–531]. Сходные настроения составят затем едва ли не главную сторону пафоса К. Н. Батюшкова. Его современник К. Ф. Рылеев, увидевший ценность в служении нации, в борьбе за ее свободу, напротив, заставит своих героев встречать смерть “радостно”. Утверждая единство человека и мира, Пушкин преодолевает еkkлесиастовский пессимизм, но трагизм этой темы будет постоянно ощущаться в его произведениях. В творчестве же И. С. Тургенева, А. А. Фета, ряда других писателей произойдет усиление пессимизма.

Существует также связь между отношениями человека с миром и структурой его личности. Она охарактеризована, напри-

мер, в статье М. М. Бахтина “Эпос и роман”, в которой сопоставляются способы отображения индивидуальности в эпосе и романе. Фактически — в античной и новой литературах. Утверждая, что роман — это “единственный жанр, рожденный и вскормленный новой историей”, воссоздающий “переломный момент в истории европейского человечества”, а именно: переход “из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междуязычных связей и отношений” [1, с. 455], — ученый объяснял, что его герою свойственны внутренняя динамика и, конечно, двойственность, обусловленная несовпадением внутреннего и внешнего. Таким образом, если рассматривать структуру личности как соотношение в ней противоборствующих начал, то это — статика и динамика, обращенность к внешнему или внутреннему, цельность или раздвоенность. К ним следует добавить соотношение бессознательного и сознательного, а также — родового и индивидуального, то есть общего и единичного. Структура личности — тот аспект, в котором концепция человека переходит в психологизм.

Так как в концепции человека проявляется творческая индивидуальность писателя, то следует говорить о существовании множества концепций в литературе. Но поскольку в основе литературы лежит представление, самое общее, разумеется, о ее предмете, которое конкретизируется в типе литературы, в художественном методе и так далее — вплоть до отдельного произведения, — то есть основания вести речь об общей концепции человека. Понятно, что в ней существуют противоборствующие тенденции и что она видоизменяется в процессе художественного освоения жизненного материала. Ведь она необходима постольку, поскольку указывает на направление творческой практики и, в свою очередь, формируется этой практикой.

Раскрыть концепцию человека, сложившуюся в русской литературе, во всей полноте ее невозможно в рамках учебного пособия. Поэтому его авторы сосредоточили внимание на ее отдельных сторонах, имеющих существенное значение. При этом охарактеризованы основные особенности ее на каждом из этапов развития русской литературы XIX века.

### *Литература*

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: АН СССР, 1953–1959.
3. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. — М.: Мысль, 1975–1977.
4. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М.: Мысль, 1975–1977.
5. Грушевский М. С. Очерк истории украинского народа. — К.: Лыбидь, 1990. — 398 с.
6. Давыдов Ю. Н. Идеал эстетический // КЛЭ — М.: Совет. энциклопедия, 1962–1978. — Т. 3. — С. 48–54.
7. История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983.
8. Кант Иммануил. Сочинения: В 6 т. — М.: Мысль, 1963–1966.
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М.: Наука, 1962–1966.

### **А. В. Александров**

### **АВТОР ДРЕВНИЙ И НОВЫЙ**

Проблема автора является ключевой для современной литературной медиевистики. Без ее разработки вряд ли возможно дальнейшее построение нового категориально-понятийного аппарата этого раздела науки о литературе.

В данном отношении перспективно сопоставление двух типов авторства: риторического и художественного, древнего и нового. К такому заключению я пришел, перечитывая не преднамеренно, а в силу стечения обстоятельств, две великие книги — Киево-Печерский патерик и “Повести Белкина” А. С. Пушкина.

Как известно, “издатель” “Повестей покойного Ивана Петровича Белкина” не только читал, о чем свидетельствует его письмо Плетневу 1831 года, но и восторгался Патериком, отмечая “прелесть простоты и вымысла” его рассказов. Может быть, есть основание сопоставить “самоуничжение” Печерского книжника и смиренность Белкина, синкретизм и синтетизм мышления древнего и нового автора? Например, А. А. Слюсарь утверждает, что “впервые акт синтеза был осуществлен полностью не в романе, а в “Повестях Белкина” [15, с. 176]. А авторы вступительной статьи к “Исторической поэтике” 1994 г., о которой речь

пойдет ниже, вспомнив мысль Бахтина о полифоническом характере романов Достоевского, замечают, что вся русская реалистическая литература XIX века, начиная именно с “Повестей Белкина”, полифонична [10, с. 35]. Тем самым констатируется, что “Повести” А. С. Пушкина являются этапным произведением развития авторского сознания в русской литературе. (Вспомним: Белкин есть “отношения по преимуществу” [4, с. 130]).

Естественно, что конкретному типологическому сопоставлению должен предшествовать анализ соответствующих научных работ и обобщение наблюдений исследователей, занимавшихся изучением авторства древнего и нового периодов истории литературы. Собственно данной задачей и ограничены рамки этой статьи.

\* \* \*

Специфика автора средневекового литературного произведения понимается учеными-медиевистами по-разному.

Идею доминирования в произведении коллективного и, соответственно, отсутствия индивидуального начала на материале древних литератур восточных славян развивал Д. С. Лихачев. Методологической основой его рассуждений явилось положение о том, что древнерусская литература во многом сродни фольклору. Очевидно, исходной точкой такого подхода к памятникам древней письменности послужили труды А. Н. Веселовского. Как бы то ни было, советская медиевистика в 1940–1970 гг. активно исследовала проблему соотношения древнерусской литературы и фольклора.

В известном смысле венцом этой деятельности явилась книга Д. С. Лихачева “Поэтика древнерусской литературы”, увидевшая свет в конце 1960-х годов. (Естественно, содержание монографии намного шире). Сопоставляя древнюю литературу и фольклор, ее автор указывал и на их сходство, и на принципиальные различия. Не останавливаясь на этом подробно, замечу лишь, что “замыкая” проблему автора в древнерусской литературе на фольклор, Д. С. Лихачев в какой-то мере отрывал ее от мощной письменной традиции — риторической словесной культуры античности и Византии.

Достаточно полное представление о концепции средневеково-

го автора, разработанной Д. С. Лихачевым, дает следующий фрагмент из его “Поэтики”:

“Так, например, в отличие от литературы нового времени, в Древней Руси жанр определяет собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведение нового времени отражает личность автора в созданном им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит. Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, “исполнителя”. Один образ автора — в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной — в исторической повести и т. д. Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения” [12, с. 332–333].

Однако такое понимание средневекового авторства охватывает лишь один, причем не основной, аспект проблемы — восходящий к мифопоэтической традиции, вступившей в противоречие с собственно литературной природой христианских текстов. Речь идет о типе мировоззрения, объективированного в произведении. Категория авторства понимается здесь слишком узко. Проблема сведена к образу автора, его мировоззрению и т. п. Это не индивидуализированный образ человека, а литературная маска, которую используют книжники. Но ведь автор всегда в какой-то степени наделен смыслопорождающей и формообразующей интенцией.

Осознание односторонности концепции Д. С. Лихачева привело к пересмотру его выводов. Вместе с тем полемика последних лет, хотя и поставила под сомнение верность мыслей ученого, ясности в данный вопрос не внесла. Причина этого коренит-

ся, как представляется, в альтернативности логики рассуждений тех, кто возражает Д. С. Лихачеву.

Дискутируя с Д. С. Лихачевым, некоторые современные исследователи утверждают, что в средневековом произведении все же есть некие элементы авторства, находящиеся за пределами образа, им описанного.

По мнению ученых, которые полемизируют с Д. С. Лихачевым, применительно к средневековой литературе следует говорить лишь о слабом развитии авторской индивидуальности и чувства авторской “собственности” по отношению к тексту, а не о полном их отсутствии. Предполагается, что позже они разовьются в полной мере, но уже в литературных памятниках раннего периода эти элементы, если хорошо поискать, можно найти. Это якобы те зерна, из которых позже вырастет могучее древо авторской индивидуальности писателей нового времени. При этом авторство иногда сводится к авторскому самосознанию.

Последовательное сведение проблемы авторства к авторскому самосознанию наблюдается в книге Е. Л. Конявской “Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.)” [11]. Автор монографии последовательно и тщательно ищет в произведениях XI–XV веков примеры пересечения или противодействия коллективного и индивидуального начал. Рассмотрим эти методы исследования на нескольких примерах, относящихся к литературе Киевской Руси.

Так, например, в агиографических сочинениях Нестора индивидуальное видится в использовании топосов самоуничужения. Основанием для такого утверждения является отсутствие их в произведениях, послуживших источником Жития Феодосия Печерского: византийских житиях Саввы Освященного и Евфимия. Однако самоуничужение является “общим местом” множества других средневековых памятников, и нет ничего оригинального в том, что Нестор повторяет эту “мысль” (Е. Конявская) несколько раз [11, с. 29–32].

Е. Конявская считает, что есть основание говорить также об индивидуальных мотивах составления Нестором Чтения о Борисе и Глебе и Жития Феодосия Печерского. Таковы, по ее мнению, желание дать монастырской братии образец для подражания и страх, что подвиги святого забудутся. Читатель должен принять это утверждение исследователя на веру: чтобы его про-

верить, необходимо просмотреть десятки агиографических текстов. Сделав же это, он поймет, что исследовательница называет индивидуальными мотивами обыкновенные топосы.

Проявлениями авторского самосознания в сочинениях Нестора называются также не традиционность ссылок на источники, обращения к читателям от первого лица, самостоятельность трактовки агиографом подвига святых Бориса и Глеба, не традиционность вступления к Чтению, мотивы поведения Бориса и Глеба и т. п.

В монографии Е. Конявской сформулирована специфическая научная проблема. Не отрицая возможности ее постановки при исследовании авторского сознания, но в качестве не основной, а второстепенной, необходимо учитывать возможности аргументации того или иного ее решения. Видимо, над любой концепцией, сформулированной в таком русле, всегда будет витать призрак гипотетичности.

Вряд ли стоит сомневаться в существовании коррелятивной пары *коллективное/индивидуальное*, но принимать ее за базовую модель при изучении авторского сознания нельзя. Основное требование, которому должна удовлетворять базовая модель, заключается в ее способности функционировать в качестве структурообразующей, то есть быть не тупиковой, а исходной точкой моделирования художественного мира. Коллективное/индивидуальное эту функцию явно не выполняет.

Знакомство с монографией Е. Конявской (и в этом ее значение) продуцирует постановку новых вопросов. Один из них — какова же в действительности структура авторского сознания в средневековом литературном памятнике? Ведь, несмотря на спорный характер монографии исследовательницы в целом, можно считать опровергнутой мысль об одномерности этого сознания. Напрашивается предположение, что это структура, состоящая из нескольких элементов. Причем связь между ними неустойчива и динамична, она изменяется при переходе от одной литературной эпохи к другой.

Глубокому критическому переосмыслению подверг концепцию Д. С. Лихачева П. В. Билоус. В статье “Русский автор” на материале основных киеворусских памятников лаконично, но убедительно показано наличие в них не только “жанрового” образа автора, но и существенных “индивидуальных отклонений”,

о которых Д. С. Лихачев пишет как о случайных [3, с. 33-43]. Исследователь считает, что “...в литературе периода Киевской Руси находим и авторскую оригинальность, которая обусловлена не биографией (биографии древних авторов почти не знаем), а принципами организации литературного материала. Конечно, показная творческая несамостоятельность, использование штампов, определенных стилистических формул ради “литературной пристойности” — этого русский автор не лишен. Но в любом древнем произведении можем уловить, как автор видит то, что изображает, как он составляет, оформляет свои творения. Тогда увидим в летописи не только объективного летописца или в проповеди — мудрого проповедника, а и личность, которая пропускает сквозь разум и душу свою язык мира, придавая ему не только определенную форму, а и целенаправленное содержание. Уже в древних произведениях имеем возможность различать “автора для себя” (обсерватор жизни, рассказчик, проповедник, учитель, герой рассказа — князь, паломник и др.) и “автора для читателя” (писатель-грамотей, книжник, мудрец, вития, метафраст-пересказчик) [3, с. 34–35].

Работы, о которых шла речь выше, при всех различиях концепций, объединяет в определенную научную традицию узкое понимание авторства. А само определение предмета исследования является некорректным, поскольку четко дифференцировать формы проявления в произведении коллективного и индивидуального сознаний чрезвычайно сложно, а порой и невозможно.

Однако существует и иная научная традиция, в рамках которой авторство понимается намного шире — как творческое сознание, субъектная сторона (субъектная структура) произведения. Если в первом случае существует угроза сведения авторства едва ли не к конкретному образу, ведущая к неразличимости творца и творения, то во втором авторство подчас превращается в излишне абстрактную, почти философскую, категорию.

В какой-то мере абсолютизируется абстрактно-отвлеченное начало в категории автора во вступительной статье к коллективной монографии “Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания” (М., 1994) — “Категории поэтики в смене литературных эпох”. Утверждая, — с чем следует согласиться, — что в эволюции художественных средств литературы наиболее важными являются категории стиля, жан-

ра и автора, соотношение которых на разных этапах различно, они противоречат сами себе, когда характеризуют так называемое “традиционалистское художественное сознание”, господствовавшее в течение двух тысячелетий (по вторую половину XVIII века) [10, с. 3-38].

По их мнению, в эту эпоху “в гносеологии идея господствует над феноменом, общее над частным, в литературе идеал, норма, правило над конкретным, индивидуальным их проявлением. И поэтому естественно, что и в поэтике, и в литературной практике на первый план выдвигаются нормативные категории стиля и жанра, отмеченные яркой индивидуальностью, подчиняющие себе субъективную волю автора. Это, конечно, не означает, что не создаются выдающиеся произведения, отмеченные яркой авторской индивидуальностью, но такие произведения рассматриваются их современниками именно как вершинные творения того или иного стиля, того или иного жанра, т. е. неизменно оцениваются по законам нормативной поэтики” [10, с. 15].

Таким образом, с одной стороны, утверждается существование произведений, отмеченных “яркой индивидуальностью” стиля и жанра, а с другой — подчиненность им (стилю и жанру) “воли автора”. Кто же тогда индивидуализирует стиль и жанр, если не автор? Как бы предугадывая подобные вопросы, исследователи вынуждены признать существование в эту эпоху произведений, отмеченных “яркой авторской индивидуальностью”.

Противоречия, о которых идет речь, возникают из-за некорректной постановки проблемы и терминологической путаницы. В частности, необходимо учитывать существование основной составляющей субъекта творчества — сознания, созидающего образный мир произведения, — которую коррелятивная пара коллективное/индивидуальное явно не охватывает. Необходимо еще одна коррелятивная пара, охватывающая авторское сознание. Отталкиваясь от этой базовой модели, его структуру можно описать более точно.

В статье “Авторитет и авторство” С. С. Аверинцев, по существу, снимает проблему авторства в дореалистической литературе: “Пока идеал литературы остается нормативным, авторство есть в некотором роде авторитет — но авторитет, оспаривающий другие, ему подобные, и оспариваемый ими, осознанно пребывающий в состоянии спора, и притом не временного — каким

был конфликт пророка и лжепророка в Ветхом Завете, — но длящегося пока длится бытие культуры” [10, с. 122].

Думаю, эта мысль недостаточно аргументирована. Более того, произведена подмена одного термина другим.

Ученый отказывает риторическому типу литературы в способности полноценно репрезентировать в соответствующих текстах творческое сознание автора. Правда, С. С. Аверинцев не пишет четко и однозначно о том, что в составе риторического произведения нет элементов, которые выступают в роли носителей авторского сознания, но, если я правильно понял, подразумевает это. Как будет показано ниже, они есть. В этой мысли помогает утвердиться, в частности, А. В. Михайлов, который в той же “Исторической поэтике” ведет речь о двух схемах отношений *автор — слово (язык) — действительность*, соответствующих риторическому и художественному типам литературы [10, с. 331]. Как видим, обе схемы начинаются с элемента, который называется автор.

С. С. Аверинцев считает базовой коррелятивной парой *авторитет/авторство*. Однако само существование такой коррелятивной пары представляется сомнительным. Видимо, авторитет и авторство, связанные со свойствами риторического и, соответственно, художественного типов литературы, находятся в разных плоскостях. Поэтому их нельзя объединять в пару.

Сопоставляя этимологические характеристики понятий “авторитет” и “авторство”, С. С. Аверинцев указывает, что у истоков их значения неразличимы. Ученый выделяет “два аспекта изначального объема обсуждаемых понятий: во-первых, религиозно-магический, во-вторых, юридический. <...>...важно, что оба эти аспекта создают весьма специфические условия для выявления идеи личного начала. Не то чтобы эти условия были уж вовсе неблагоприятными. <...> Однако и религиозно-мистический, и юридический концепты лица все еще очень далеки от мысли об “индивидуальном” в смысле “неповторимого”, “неотчуждаемого” и, главное, несообщимого. Неповторимое просто не тематизировано архаической мыслью, не представляет для нее интереса. Что до несообщимости, таковая подлежит прямому и сознательному отрицанию. В самом деле: *auctor* — тот, кто полномочен и правомочен; *auctoritas* — сама его правомочность, сумма его полномочий; но полномочия суть то, что возможно

делегировать, и как религиозная традиция, так и правовая традиция отработывают весьма многообразные формы такого делегирования. <...> Как для культа, и религиозного, и магического, так и для права имя — категория из категорий. Но если имя — эквивалент лица, что останется от лица? Не “личность” в смысле “индивидуальности”, но лишь некое присущее лицу и делегируемое им через имя достоинство, т. е. та же *auctoritas*. Для такого сознания имя “автора” есть знак “авторитета”; поскольку же авторитетом в конечном счете распоряжается культурная и гражданская община, она правомочна распоряжаться этим именем” [10, с. 105–106].

Сквозь эти интересные и глубокие рассуждения ученого просвечивает то, что составляет их исходную точку: в архаичную эпоху автор лишен индивидуальности, неповторимости, того, что может высказать лишь он. Поэтому следует говорить не об авторе, а об авторитете. Авторитет — нечто противоположное автору, своего рода коллективная собственность, которой распоряжается “община”.

Как это ни парадоксально, но С. С. Аверинцев, введя в научный оборот коррелятивную пару авторитет/авторство, при всей отвлеченности этих понятий в его истолковании, всего лишь модернизировал другую, хорошо известную до него, — коллективный/индивидуальный субъект творчества.

Наиболее развернутую современную концепцию исторического развития категории авторства создал С. Н. Бройтман, автор книги “Историческая поэтика” (М., 2001). Суть ее заключается в следующем.

С. Н. Бройтман выделяет три эпохи генезиса и развития словесного искусства. Это эпохи синкретизма, эйдетической поэтики и поэтики художественной модальности.

В архаичную эпоху общим принципом художественного мышления, утверждает исследователь вслед за А. Н. Веселовским и О. М. Фрейденберг, является синкретизм. Он проявляется, в частности, и в форме авторства: “Следует понять интересующее нас явление во всей его исторической конкретности как другую форму авторства. Порождающим принципом этой “другости” является субъектный синкретизм, или неразчлененность автора и героя” [5, с. 27].

Эпоха эйдетической поэтики, по мнению автора “Историчес-

кой поэтики”, отличается синкретизмом образа и идеи. Она не знает “ни чистого образа, ни чистого понятия”. Ученый пишет о том, что художественным принципом этой поэтики не может считаться ориентация на топосы или канон. Более специфическими являются критерии риторичности и рефлексивности.

В эпоху эйдетической поэтики, утверждает С. Н. Бройтман, происходит “высокое” развитие личного начала, в том числе рождение осознанного личного авторства. Но достигается оно “не на “автономной причастности” “я” Богу и миру, а на такой причастности, в глубинах которой еще не разорвана пуповина архаической “партиципации” (описанной в классических работах Л. Леви-Брюля). “Я” здесь не является “вещью в себе”, чистым “феноменом”, полученным в результате редукции не-я. Это не автономное начало, превратившееся в такую “точку, от которой отсчитываются все мировые смыслы” (автор цитирует статью А. В. Михайлова “Поэтика барокко: завершение риторической эпохи”, опубликованную в книге “Историческая поэтика” 1994 года. — А. А.) Иными словами, это не феномен “я”, а эйдос “я”, некое сращивание идеи и образа” [5, с. 143.]. Погружаясь в глубины собственной души, такое “я” могло повстречать Бога, а не собственную сущность. Более того, “чувство авторства в эйдетической поэтике развилось именно на почве причастности “я” Богу и миру” [5, с. 146].

Другими словами, между автором и героем еще существует внутренняя связь, причастность. Но тождественность, характерная для архаической эпохи, разрушается. Исследователь называет это явление “неавтономной причастностью”.

В поэтике художественной модальности автор — творец, творческая индивидуальность [5, с. 271]. Автор и герой и здесь находятся в отношениях причастности, но теперь автономной. А суть субъектной сферы произведения заключается в отношениях я — другой. Автор-творец (первичный автор, по М. М. Бахтину) в произведении не входит, поэтому он принципиально различим с другими “видимыми и оформленными индивидуальностями”: героями, рассказчиком, образом автора, повествователем.

Исследование С. Н. Бройтмана отличает различная степень полноты разработки аспектов концепции субъектной структуры произведений, принадлежащих разным художественным эпохам. Так, вполне убедительными представляются суждения об

эпохе синкретизма (развитие идей О. М. Фрейденаберг) и поэтике художественной модальности (развитие концепции М. М. Бахтина). Но возникает вопрос: если в первом случае существует “неразчлененность”, тождественность автора и героя, а во втором — их автономность, создающая ситуацию диалога, то каковы эти отношения в эйдетической поэтике? Ведь смысл формулировки “неавтономная причастность” автора и героя прояснен не до конца. Не совсем понятно также, каковы место и роль Бога в структуре авторского сознания.

Не претендуя на оригинальность, обобщу мысли, возникшие в процессе анализа научной литературы, посвященной проблеме автора.

*Очевидно, автор в произведении — это креативное сознание, созидающее образный мир произведения (а иногда и образ автора с его мировоззрением), а также эстетически созерцающее его, что придает этому миру целостность и завершенность.*

Таким образом, функционально автор двуедин: он не только продуцирует вторую действительность, но и придает ей определенную завершенность или целостность. Однако в риторическую и художественную эпохи осуществляется это по-разному, поскольку авторское сознание имеет разную структуру.

Понимание автора как креативного сознания восходит к идеям М. М. Бахтина, изложенным в его работах “Проблемы творчества Достоевского”, “Автор и герой в эстетической деятельности” и проспекте “К переработке книги о Достоевском” [1, с. 7–180, 181–187, 308–327]. Суть концепции М. М. Бахтина сводится к идее диалогической структуры авторского сознания в произведениях художественной литературы нового времени. Своим пониманием природы авторского сознания этого типа М. М. Бахтин привнес в литературоведение исключительно плодотворные мысли. Однако проблему авторского сознания ранних эпох ученый углубленно не разрабатывал.

Не претендуя на аналитическое изучение категории авторства на протяжении всей длительной риторической литературной эпохи (а в пределах ее, безусловно, наблюдается определенная эволюция), хочу высказать свои соображения касательно литературы средневековой, а точнее, литературы православного культурного ареала.

Развивая мысли М. М. Бахтина, можно предположить, что

если в произведении литературы художественного типа авторское сознание по своей структуре диалогично, то в риторической литературе оно, соответственно, — *монологично*. То есть в качестве базовой модели предлагается принять коррелятивную пару *монологическое/диалогическое* авторское сознание.

Монологическое (средневековое) авторское сознание триедино: автор не способен установить эстетическую дистанцию между собой и Богом, с одной стороны, между собой и героем — с другой. Рефлексия как форма осознания автором своего отличия и от Бога, и от героя здесь или не развита вовсе или же развита очень слабо. Определить специфику монологического сознания означает, очевидно, установить связи между его основными элементами: Бог — автор — герой.

На существование связи Бог — автор указывает ряд известных ученых-медиевистов. Подчас эти замечания носят весьма лаконичный характер. Это неудивительно: никто из них целенаправленно данную тему не разрабатывал.

К исследователям, писавшим о специфической природе средневекового авторства, относится, например, А. М. Панченко: “Писатель, уничижающий себя перед Богом, тем самым подчеркивает свою зависимость от него, связь с ним. Иначе говоря, читателю внушается, что он писатель “божьей милостью”” [13, с. 35].

Как видим, ученый усматривает связь между образом автора, похожим на литературную маску, и Богом.

В. В. Бычков считает, что самоуничижение как “один из наиболее устойчивых стереотипов средневекового сознания” на Руси имело “особый внутренний смысл. Русские книжники стремились таким способом выразить высокую значимость словесного творчества” [6, с. 32].

Лаконично, но емко определил специфику авторства в средневековой литературе Д. М. Буланин, полагающий, что в данном случае “авторский голос” неотделим от “божественного откровения” [8, с. 17].

То есть, конкретное и отвлеченное, подобно образу и идее, находятся в авторском сознании в синкретическом единстве.

Как составляющую авторского сознания рассматривает Бога и С. Н. Бройтман: “Интересующая нас поэтика (речь идет об эй-детической поэтике. — А. А.) имеет два предела: Бог и логика,

первичный творческий акт и его воспроизведение-повторение” [5, с. 138].

Действительно, в средневековых литературных памятниках Бог является неиссякаемым источником смысла и энергии. К нему обращены все персонажи, он творец чуда — этого “вечного двигателя” сюжета. Чудесно, боговдохновенно и творение художественного мира.

Каковы же собственно литературные функции Бога в произведении?

В коллективной статье “Категории поэтики в смене литературных эпох”, к которой я уже обращался, читаем: “Литература в своих основных направлениях продолжает оставаться риторической словесностью (речь идет о периоде Возрождения и барокко. — А. А.), т. е. руководствуется и направляется словом как носителем смысловой предопределенности. Риторическое слово оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя, будь он “анонимен”, индивидуален или даже индивидуалистичен” [10, с. 24].

Кто же является в этом случае источником смысла, продуцирующего текст, образную систему и произведение в целом? Если отказать риторической средневековой литературе в том, что в состав произведения входит некое сознание как источник смысла, первичного по отношению к слову и образу, то окажется, что этот смысл существует априори.

Средневековое мирозерцание не могло поставить в центр мира человека, ведь это место занимал Бог. Именно ему автор осознанно или неосознанно передает функцию смыслопорождения, а значит, и эстетическую. Бог является “точкой, из которой отсчитываются все мировые смыслы”. Он всезнающ. Это Бог-Дух. Основной формой “присутствия” Бога в средневековом памятнике является Боговдохновенный текст, то, что Риккардо Пиккио назвал библейским тематическим ключом [14, с. 431–465]. Именно цитаты и аллюзии из Святого Письма наполняют духовным смыслом авторские слова, облагораживают образы героев и проясняют значение событий.

Принципы созидания образного мира произведения посредством обустройства его слова основаны на закономерностях символического мышления. Одна из них — иерархичность эле-

ментов. Движение от Единого к единичному — это эманация Божественного смысла и Божественной энергии в дольний мир. Так разворачивается посредством слова образный мир произведения. Это движение сопровождается разуподоблением: при переходе с более высокого иерархического уровня на более низкий один элемент превращается в пару элементов.

Первым шагом в движении от Бога, от смысла, к образу посредством слова является создание теоцентричной модели мира с ее “занебесной” и “поднебесной” сферами, “будущим” и “сим” веком. Повторяется акт божественного творения мира.

Так возникает хронотоп, выполняющий роль структуры образной системы. Основной закон построения — парность элементов, проявляющаяся в самых разнообразных формах. Элементы, составляющие пару, связаны отношениями, которые Й. Хейзинга назвал отношениями “символического уподобления” [16]. П. М. Бицилли пишет о том, что это отношения, при которых значение одного из элементов, составляющих пару, переносится на второй и наоборот. При внутреннем сходстве внешне эти элементы различаются [2].

Риккардо Пиккио: “По Якобсону (см. статью Романа Якобсона “Грамматика поэзии и поэзия грамматики”. — А. А.), язык, несущий поэтическое сообщение, строится на переносе принципа эквивалентности из плоскости *отбора* в плоскость *комбинации* (здесь и далее курсив автора. — А. А.). Можно сказать, что выражение рождается “вдохновенно” посредством комбинаторных отборов, они же выборочные комбинации. Синтагматические черты становятся собственными парадигмами, а полная определенность контекстом — индивидуальным отличием каждого слова. Даже при крайне осторожном и в высшей степени тщательном описании этот феномен остается загадкой.

Православные славянские книжники считали этот феномен *чудом*. Они не анализировали это ментальное чудо методами, сравнимыми с нашими научными изысканиями. Тем не менее они знали, что со времени смешения языков при вавилонском столпотворении одного только человеческого умения комбинировать было недостаточно, чтобы располагать слова с истинными парадигмами. <...>

Очевидно, наше современное понимание поэтического языка до сих пор имеет нечто общее с давними концепциями боговдох-

новенного языка. Возможно, нам следует опереться на общее идейное наследие в поисках функциональных соответствий между нашими взглядами на поэтический язык и взглядами древнерусских писателей” [14, с. 479].

Между миром в его средневековом понимании, являющимся структурной основой произведения, и образной системой произведения (второй этап воплощения) кроме семантических существуют связи “символического уподобления”.

Наполняет же образный мир произведения лицами и событиями автор. “Населяя” мир по законам символического мышления, которое различает духовное и материальное, метафизическое и физическое, но не разъединяет их на автономные элементы, автор находится в отношениях сопричастности и с Богом, и с героем. С Богом он находится в мистических отношениях. А по отношению к герою он всезнающ, поскольку тот лишен своей “суверенной территории”, а границы его внутреннего мира проницаемы. Автор, как и герой, находится внутри единого с ним образного мира. Причастный Богу и героям, он не может выйти за его временные и пространственные границы. Эта пуповина настолько прочна, что эстетически созерцать образный мир извне, занимая позицию “эстетической венаходимости”, невозможно. Мир предстает как целое через его созерцание из его же средоточия.

Поскольку автор видит образный мир, созданный по аналогии с актом божественного первотворения, только изнутри, его границы лишены четкости или же и вовсе отсутствуют, совпадают с границами текста.

Основная форма объективации автора в средневековом произведении — это, безусловно, тот образ автора, о котором писал Д. С. Лихачев: летописец, проповедник, паломник и т. п. Являясь своего рода жанровой маской, которую в случае необходимости можно заменить на другую, более приличествующую случаю (ср. Нестор в житиях и в летописи), он выступает и носителем речи.

Носитель речи двойствен: оратор синкретически связан и с повествователем и с ритором (отсюда обычное для средневековых памятников сочетание в одном тексте двух структур — риторической и нарративной; это форма эйдоса с его синкретизмом идеи и образа). Соотношение *oratio* и *narration* в литературе

ре Киевской Руси убедительно проанализированы Риккардо Пиккио [14, с. 492–503].

Вместе с тем креативное сознание автора, причастное и Богу, и герою, испытывает творческое давление сил, внешних по отношению к образному миру средневекового произведения. Это зона, в которую осуществляют экспансию коллектив, авторитет традиции, а подчас и индивидуальность самого автора.

Автор, как и Бог-творец, свободно перемещаясь во времени (от Адама до современности) и пространстве, может присоединиться к любой точке зрения, заговорить на приличествующем случаю готовом “жанрово-стилистическом языке”. *Последовательно* переходя от одной точки зрения к другой, автор находится вместе с очередным героем в одном мире. Этот тип структуры креативного авторского сознания уместно определить как диахронический. Именно он является формой монологического авторского сознания.

Ракурс “видения” монологического авторского сознания отличается специфической локальностью. Он охватывает только один элемент образной системы вне его связей с другими. Это явление тонко проанализировал А. С. Демин в статье “Семантика “Повести временных лет” [9].

А. С. Демин провел наблюдения над тремя летописными повествовательными формами — изобразительными отрывками, характеристиками летописных персонажей и перечислительными описаниями. Вот его выводы:

1. “Летописец заботился об изобразительности своего повествования, чтобы усилить ощущения значительности объектов, в общем, подчеркнуть качества объектов, но объекты не сливал друг с другом в некие образные “кентавры”, как это стало обычным в позднейшей литературе. Перед нами элементы изобразительности, но дообразные, то есть архаическое литературное творчество” [9, с. 49].

2. “Летописец во всех случаях мыслил не целым, а фрагментами и к обобщающему представлению о внешности персонажей не приближался...” [9, с. 51]; “...Каждый элемент внешности быстро подключался к действию, к сюжету рассказа, но не к другим элементам внешности” [9, с. 52]; “Внешние и внутренние черты персонажей перечислялись летописцем как равноправные, не зависящие друг от друга качества, внешнее не связывалось

причинной связью с внутренним, внутреннее и внешнее одинаково действовали вовне” [9, с. 52]; “Дробность и мозаичность характеристик и вообще рассказов о героях — это результат архаичности литературного творчества летописца” [9, с. 54].

3. “Короче говоря, и в перечислениях качеств у летописца господствовал культ выделения чего-то одного главного при гораздо меньшей внимательности ко всему остальному” [9, с. 63]; “Пристрастие летописца к выделению главного в явлениях, особенно когда он пользовался перечислениями, вполне сопоставимо с гораздо более разветвленной иерархичностью элементов в наших современных литературных перечислениях. На этом основании литературное творчество летописца правомерно назвать архаическим” [9, с. 64-65].

Об архаичности описанных явлений в свое время писал И. П. Еремин (см.: Еремин И. П. “Повесть временных лет”: проблемы ее историко-литературного изучения. — Л., 1946). А. С. Демин не объясняет, с какими чертами архаического мышления данные особенности летописного повествования связаны.

Думаю, что возможно такое истолкование явление, описанного ученым.

Ракурс видения и воссоздания образного мира определяет точка зрения как единица композиции. Каждая отдельная точка зрения имеет хотя бы минимальные пространственно-временные характеристики. В средневековом литературном произведении точки зрения не сводятся к одной, находящейся вне этого мира. Все они локальны, ограничены в пространстве и времени и, что важно, изолированы одна от другой. Ведь Бог, являясь точкой схождения, сведения всех элементов к абсолютному единству, лишен каких-либо временных и пространственных характеристик. Он — духовное средоточие образного мира, смысл, придающий ему целостность.

Это целостность особого порядка. В “Поэтике древнерусской литературы” Д. С. Лихачев пишет о законе цельности изображения, неукоснительно действующем как в изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе: “Что собой представляет этот закон цельности изображения? Он действует с одинаковой неукоснительностью как в древнерусском изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе. Древнерусский художник до XVII в. никогда не изобразит в своем произведе-

нии какой-либо объект не полностью, частично. Изобразить дерево так, чтобы часть его оставалась за пределами изображения, невозможно для древнерусского художника. Поэтому он предпочитает сократить его размеры, но уместить его полностью. *Лик человека или его фигура до пояса сверху* (в его “чистой”, по средневековым представлениям, части) *представляет собой известную цельность*, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект изображения может быть представлен как целое” (курсив мой. — А. А.) [12, с. 533-534]. Таким образом, средневековый человек (художник, книжник, читатель) воспринимал часть как целое. Д. С. Лихачев считает эту особенность неким “законом” — важнейшей чертой искусства.

Думаю, что корни этого “закона”, проявления которого ярко описаны ученым, — в специфике средневекового авторского сознания.

Очевидно, средневековый автор, используя Боговдохновенный текст, создает посредством связей символического уподобления, как их называет Й Хейзинга, вокруг внешне локальных и изолированных образных элементов произведения мощные взаимопересекающиеся семантические поля. Так возникает специфическая, семантическая, целостность литературного памятника. Но на образном уровне с его конкретными пространственно-временными характеристиками наблюдается фрагментарность и мозаичность.

Авторское сознание в художественной литературе нового времени моделирует мир по-другому. Это не одно, а два и более творческих сознания, объединенных позицией “эстетической вневходимости”, о которой писал М. М. Бахтин. Именно она, а не Бог как источник смысла, является здесь точкой схождения. Между этой точкой схождения и образным миром существуют не только семантические, но и пространственно-временные связи. Автор вступает в диалог с героем, поскольку имеет возможность вхождения в его ценностно-смысловой, временной и пространственный мир, отличный от своей. Данный тип структуры авторского сознания следует определить как синхронический.

Исследователи, занимающиеся разработкой теории литературы риторического типа, называют несколько ее основных осо-

бенностей. Не буду их перечислять. Но важнейшими являются рационализм и выведение отдельного из общего.

Думаю, что в риторическом тексте формой первичности общего по отношению к отдельному является первичность Смысла по отношению к Слову, а Слова — к образу. При этом вдохновителем Смысла выступает Бог, носителем Слова — автор, а основной формой Образа является герой.

Таким образом, движение от общего к отдельному таково, что сохраняется нечто, объединяющее элементы структуры такого авторского сознания в целое, — это Смысл. Именно риторичность обеспечивает троичной структуре моноличность.

Герой дан как нечто готовое и целое, поскольку в процессе воссоздания образного мира произведения он вторичен, структура его образа повторяет структуру средневекового мира. Душа и тело слиты воедино посредством Духа. Внутренний мир героя “прозрачен”.

Да и структура системы персонажей определяется структурой хронотопа, дублирует ее на ином, более низком, уровне. Именно повтор обеспечивает единство триады Бог — автор — герой. Это и есть формула “неавтономной причастности”, о которой пишет С. М. Бройтман.

Итак, образный мир риторического и художественного произведений различен по природе своей целостности. В первом случае следует вести речь о концептуально-смысловой целостности мира, воссоздаваемого в произведении. Между локальными образными элементами существуют *опосредованные* семантические связи. Устанавливает их, наполняя мир смыслом, Бог. Во втором — между семантическими полями образных единиц, входящих в общее пространство и время, устанавливаются *прямые* связи, в результате чего Бог (автор) освобождается от обязанности наполнять этот мир смыслом. Обретя свободу, он начинает выполнять новые, до этого не свойственные ему функции. Главная из них — композиционная. Автор-художник, а не Бог синтезирует отдельные элементы в целое.

Бог-автор-герой придает образному миру средневекового произведения целостность не извне, а изнутри его. Биографический автор, образ автора, повествователь или рассказчик, а также иные формы “точек зрения” (герои, очевидцы) находятся здесь на уровне определенной недифференцированности. Этот синкре-

тизм свидетельствует о недостаточном развитии субъектной стороны произведения. Поэтому в композиции явно доминируют объектные отношения. Если смыслопорождающую функцию автор делегирует Богу, то композиционную — герою. Функциональная ограниченность автора порождает иллюзию его отсутствия в произведении. Ослабленность единого композиционного центра, нежесткость связей между образными единицами так организованного мира приводят к его разомкнутости, превращают произведение в свод, характеризующийся фрагментарностью. Композиционная “рыхлость” в какой-то мере преодолевается использованием топосов, организовывающих материал.

Иное дело автор-художник. Он способен созерцать не только отдельные части (элементы) образного мира своего произведения, но и целое (“позиция эстетической внеаходимости”). При этом автор может присоединиться к любой точке зрения, в том числе и читателя, находящейся за пределами образного мира, но запрограммированной им, художником. Отсюда — жесткая композиционная целостность произведения.

Сопоставление средневеково-риторического и художественного — монологического и диалогического — типов авторского сознания, свидетельствует о том, что его структура имеет определяющее значение в процессе моделирования образного мира. Здесь уместно воспользоваться одной аналогией из сферы невербальных искусств. Риторический текст по принципам своей организации напоминает икону с ее обратной перспективой. В этом его отличие от художественного текста нового времени, который сродни живописи с ее прямой перспективой.

\* \* \*

Предложенное здесь понимание креативного сознания, порождающего образный мир средневековых текстов, безусловно, носит гипотетический характер и нуждается в уточнении и дополнительной аргументации. Но я думаю, что данный подход перспективен. В частности, открывается возможность объяснения причин отсутствия дифференциации раннесредневековой литературы, какой является, в частности, и киеворуськая, на роды. Можно предположить, что монологичность как свойство авторского сознания обусловила синтетический характер жан-

ра. А использование “готового слова”, т. е. слова точного и однозначного, неметафорического, покоится на одном, а не на двух, ведущих нескончаемый диалог друг с другом, сознаниях. Это монологическое сознание созидает прозрачный, четко очерченный и лишенный полутонов мир.

### *Литература*

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
2. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. — Одесса, 1919.
3. Білоус П. В. Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі): Збірник статей. — Житомир, 2003.
4. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. — М., 1974.
5. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учебное пособие. — М., 2001.
6. Бычков В. В. Эстетическое сознание Древней Руси // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII веков. — М., 1996.
7. Бычков В. В. Раннее христианство. Византия // Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. — М.; СПб., 1999. — Т. 2.
8. Буланин Д. М. Древняя Русь // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Проза. — СПб., 1995. — Т. 1.
9. Демин А. С. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII в. от Иллариона до Ломоносова. — М., 2003.
10. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
11. Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). — М., 2000.
12. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: В 3 т. — Л., 1987. — Т. 1.
13. Панченко А. М. Некоторые эстетические постулаты в “Шестоднев” Иоанна Экзарха // Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. — Л., 1976. — Т. 1.
14. Пиккио Риккардо. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М., 2003.
15. Слюсарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя: Опыт жанрово-типологического сопоставления. — Одесса, 1990.
16. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. — М., 1988.

### ***Вопросы для самопроверки***

1. Какие основные подходы к проблеме средневекового автора вам известны?
2. Опишите коррелятивную пару коллективное/индивидуальное, которая используется для изучения авторского сознания средневекового книжника.
3. Изложите сущность концепции автора (авторитета), предложенной С. С. Аверинцевым.
4. Каковы закономерности символического мышления?
5. Дайте определение автора в произведении.
6. Назовите основные элементы средневекового авторского сознания.
7. Каковы литературные функции Бога в средневековом произведении?
8. Как моделирует образную систему произведения средневековый автор?

### ***Тестовые задания***

Подчеркните правильный ответ

1. Коррелятивную пару коллективное/индивидуальное авторское сознание исследовал:
  - а) М. М. Бахтин;
  - б) Д. С. Лихачев;
  - в) С. С. Аверинцев.
2. Термин “неавтономная причастность” принадлежит:
  - а) А. Н. Веселовскому;
  - б) П. В. Белоусу;
  - в) С. М. Бройтману.
3. Кто ввел в научный оборот понятие “коррелятивная пара монологическое/диалогическое авторское сознание”:
  - а) Е. Л. Конявская;
  - б) А. С. Демин;
  - в) А. В. Александров.

## **МИФ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ**

Вынесенная в заглавие тема исследования предполагает решение, по меньшей мере, двух проблем. Одна из них связана с осмыслением связи между литературой и мифом (мифологией), другая — между мифологическим и художественным типами мышления. Обе научные проблемы еще не нашли своего окончательного решения в литературоведении и представляются актуальными в связи с тем особенным вниманием, которое проявляется представителями разных направлений интеллектуальной деятельности в современном нам обществе к мифу, его сути, сфере его функционирования. Как подчеркивает С. Аверинцев, решение методологической проблемы “что такое миф в художественном творчестве” неизбежно “для всякого исследователя, который попытался бы при решении конкретных проблем исходить из более или менее цельного представления о культуре” [1, с. 117].

Начнем с того, что до сих пор отсутствует научное определение понятия “миф”, которое охватило бы все стороны этого феномена человеческой культуры, удовлетворило бы всех тех, кто обращается к его изучению. В. М. Найдыш, автор монографии “Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма”, указывает, что уже на ранних ступенях толкования мифа понятие это трактовалось самым противоречивым образом. У Гомера “миф” означал “и мысль, и предписание, и приказ, и совет, и назначение, и намерение, и цель, и сообщение, и обещание, и просьбу, и умысел, и угрозу, и упрек, и защиту, и похвальбу, и даже истинный рассказ, противостоящий вымышленным, и целый ряд других значений. У Гесиода “миф” — слово, несущее нечто важное, причем это важное может быть ложью, но может быть и истиной” [17, с. 18]. Такая тенденция полисемантизации термина “миф” сохраняется, к сожалению, до сих пор. Наряду с наиболее традиционным толкованием этого понятия как древнего представления о мире, ему придается большое число других значений. Это и ложное знание из-за его субъективности, относительности, и преднамеренный обман. К мифам относят стереотипы массового сознания, лозунги, с помощью которых

апеллируют к эмоциям, а не к разуму. В ряде случаев “миф” обозначает определенную жанровую форму (в данном случае его синонимы — легенды, предания, сказки), тип философских воззрений или же сакрализованное знание. В качестве мифа может быть воспринят и литературный герой. Определив в качестве ведущего признака русской культуры XIX века ее литературоцентризм, А. И. Журавлева пишет о процессе создания “своеобразной национальной мифологии”. Процесс этот, по ее мнению, состоял в том, что “герои и описанные в литературе жизненные ситуации как бы давали имя и форму окружающей действительности, структурировали ее” и таким образом продуцировали новые мифы [10, с. 36]. В качестве одного из доказательств этого нового мифотворчества исследовательница приводит статью И. А. Гончарова “Лучше поздно, чем никогда”, где предметом критической рефлексии автора стала архетипичность некоторых литературных героев Эзопа, Сервантеса, Шекспира, Пушкина, Грибоедова и Гоголя, которые породили “в созданиях позднейших талантов целые родственные поколения подобию”. В качестве одного из примеров А. И. Журавлева приводит образ Чацкого: “...своеобразная матричность этого характера, его способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что он позволяет человеку ориентироваться в окружающем, — все это, думается, и дает основания рассматривать его как своего рода новый миф” [10, с. 38]. Поэтому не вызывает удивления тот вывод, к которому приходит В. М. Найдыш: “...миф все еще является не только проблемой науки, но и философской тайной” [17, с. 22].

В нашей работе мы употребляем это понятие в следующем значении: миф — это выраженное в словесной эмоционально-суггестивной форме сакральное для всего коллектива знание о мире, его происхождении и коренных законах функционирования, а также о человеке, его сопричастности окружающему и правилах его поведения. То есть мы, говоря о мифе, имеем в виду те создания коллективной фантазии, которые возникли на ранней ступени формирования человечества и дошли до нового времени в качестве архетипических моделей поведения, мироощущения и миропонимания.

Связаны ли мифы и литература? В лингвистическом комментарии к труду А. Н. Афанасьева “Поэтические воззрения славян

на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов” А. Ф. Журавлев подробно останавливается на соотношении понятий “миф” и “поэзия” и высказывает свое отношение к укрепившемуся в филологической терминологии понятию “мифопоэтический”. “Само слово, — пишет ученый, — представляет собою еще один миф, на этот раз внутринаучный. Это — неверно понятый термин (книжн. англ. mythopoetic, из греческого словообразовательного материала), скверный перевод которого производит бесполезные, неадекватные своему предмету аспекты “изучения” древних форм сознания. Вместо него следовало бы употреблять прилагательное “мифопорождающий”, “мифотворческий” или “мифосозидательный”” [9, с. 38–39]. В отождествлении поэзии и мифа автор комментария к главному труду А. Н. Афанасьева видит слабость его теоретической позиции. Употребление понятий “поэтические образы” и “мифические представления” в качестве синонимических А. Ф. Журавлев объясняет влиянием на русского ученого идей Дж. Вико, который исходил из положения о первичности мифа по отношению к метафоре и настаивал на том, что “именно метафоричность слов считается наследием, которое язык получил от мифа и которое он дает ему как бы в долг” [9, с. 28]. При этом, как отмечает автор комментария, А. Н. Афанасьев неизбежно вступал в противоречие с одним из ведущих тезисов своего собственного учения о формировании мифов как результате “упадка” языка, следуя при этом представлениям о языке А. Шлейхера, М. Мюллера. Самому А. Ф. Журавлеву ближе позиция, разделяющая миф и поэзию как с точки зрения времени их формирования (миф предвосхищает поэзию), так и с точки зрения выраженного в них отношения к миру (“миф внепоэтичен”, поэзия является “эстетизацией мира”, миф имеет мало общего с игрой, “поэзия ближе к игре”). Соотнесение понятий “поэзия” и “миф” А. Ф. Журавлев заканчивает установлением различия между ними с лингвистической точки зрения: “...поэзия строится на осознанном варьировании форм, тогда как в мифологии мы имеем дело с неконтролируемыми вариациями осмыслений. Иначе (конкретнее и тем самым несколько прямолинейнее) говоря, “если поэзия связана с синонимией, то мифология реализуется в противоположном явлении языка — омонимии...” [9, с. 38].

Самой, пожалуй, радикальной является позиция В. П. Руднева. Исходя из того, что мифологическая модель мира предполагает абсолютное тождество текста и реальности, он пишет: "... там, где есть слово "миф", уже нет самого мифа, а там, где есть миф, нет понятия мифа, как и нет вообще никаких понятий. Текст возникает при демифологизации мышления, на стадии развертывания временного цикла в линейную последовательность", "на стадии эпоса, который уже в определенном смысле является текстом" [20, с. 26].

Если систематизировать эти точки зрения, мы увидим, что авторы, отрицающие возможность связи между мифом и литературой, исходят из того, что они разделены хронологически. Наиболее подробно эта мысль была обоснована Ю. Лотманом и З. Минц. По их мнению, с эволюционной точки зрения миф и литературу можно только противопоставить. Миф — это стадия сознания, исторически предшествующая письменной литературе, сменяющей его в стадийном и хронологически-реальном отношении. Следовательно, "миф проникает в художественные тексты в виде неосознанных, утративших первоначальное значение обломков" [16, с. 36].

Но эти же ученые видели и возможность проведения параллелей между мифом и литературой, но уже в типологическом плане. Дело в том, что в памяти коллектива в разные эпохи или же восстанавливались "обломки" мифов, или же создавались новые, вернее, моделировались по подобию с теми, что возникли в древности. Типологический подход как раз и подразумевает сопоставление мифологии и произведений искусства как "самостоятельных, имманентно организованных в структурном отношении культурных миров" с точки зрения принципов их организации [16, с. 36]. "Сложные взаимоотношения мифологии и искусства продолжают на всем протяжении истории их совместного существования, — отмечали Ю. М. Лотман и З. Г. Минц. — В дописьменную эпоху памятники искусства, художественные тексты, в основном, входят в континуально-неразчлененную сферу мифа-ритуала как составные его части. Функциональная противопоставленность искусства и мифа возникает за счет возможности немифологического "прочтения" мифологических текстов и, видимо, оформляется в эпоху письменности" [16, с. 46]. Но, так или иначе, миф явился изначальной фор-

мой художественного повествования. Определяя особенности мифа как “событийного высказывания об осмыслении внешнего и внутреннего мира”, “излагаемого и передаваемого из уст в уста на основе доверия к авторитетной традиционной интерпретации этих феноменов”, И. М. Дьяконов подчеркивает в нем такие традиционно связываемые с поэтическим черты, как образность, эмоциональность, оперирование тропами [7, с. 34].

Обоснование утверждения, что “миф не есть поэтическое произведение”, А. Ф. Лосев начал с выделения общих признаков мифа и поэзии. Сходство заключается прежде всего в их выразительности, состоящей в синтезе внутреннего и внешнего и проявляющейся в словесной форме. “Слово, — писал философ, — всегда глубинно-перспективно, а не плоскостно. Таков же и миф (...), всегда видно, что в нем два или больше слоев и что эти слои тем отождествляются друг с другом, что по одному из них всегда можно узнать другой” [15, с. 62]. Кроме того, эта выразительность поэтической формы и мифа “живут в одухотворенном мире; и эта одухотворенность есть способ проявления вещей, модус их оформления и понимания” [15, с. 63]. И поэзия, и миф обладают “наглядной картинностью” [15, с. 64]. Но между ними есть и принципиальное различие. А. Ф. Лосев усматривал его в “типе отрешенности”, присущем мифу. В искусстве отрешенность от отображаемого превращает выхваченные из потока жизни предметы “в предметы какого-то особого, отнюдь не просто насущно-жизненного и житейского интереса”, а потому в поэзии “уничтожается сама реальность и реальность чувств и действий”. На основании этого мы и говорим об условности, характерной для искусства. Ни о какой условности мифических образов, если речь идет о мифологическом типе их восприятия, говорить нельзя. “Мифическое бытие — реальное бытие”, — писал А. Ф. Лосев [15, с. 65]. В результате ученый приходит к следующему выводу: “Миф, таким образом, совмещает в себе черты как поэтической, так и реально-вещественной действительности. От первой он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность. Фантастика, необыкновенность и необычность событий даны здесь как нечто простое, на-

глядное, непосредственное и даже прямо наивное. Оно сбывается так, как будто бы оно было чем-то обыкновенным и повседневным. Этим синтезом неожиданности, необыкновенности с наивно-реальной непосредственностью и отличается мифическая отрешенность от поэзии, где есть все что угодно, но только не реальные вещи как вещи” [15, с. 65–66].

Одной из последних наиболее фундаментальных работ по мифопоэтике, понимаемой как культурно-эстетическая актуализация мифа, является монография А. С. Киченко. Исследователь показывает, что “поэтическая интерпретация значительно ослабляет структурные связи мифа, разрушает его императивность, утилитарность, сакральность, праформу в целом”. Однако это не исключает возможности включения мифа в художественное целое. Напротив, такое включение дает возможность создания “новой комбинации отношений, новой структурной связки”, которая рождается на основе “распавшихся составных” мифа. “Явление мифопоэтического, — приходит к выводу А. С. Киченко, — всегда полисеманлично: одной стороной оно связано с жесткими смысловыми сцепками мифа и его словарем, а другой — с системой формирующихся законов поэтической речи”. В результате изучения фольклорной сказки, малых форм фольклора (загадки, заговора, поговорки...), а также ряда художественных произведений Н. В. Гоголя литературовед формулирует положения, на которых базируется методика изучения мифопоэтики и мифопоэтического компонента художественного произведения:

1) философско-теоретическая интерпретация мифа, подводящая к осмыслению механизмов его познавательной структуры;

2) рецепционно-реконструкционный подход, определяющий пути и границы воплощения мифологических понятийных структур в фольклорных и раннелитературных текстах с целью выявления изофункциональной специфики мифа;

3) изучение феномена мифа и мифологии изнутри фольклорно-литературной среды, переосмысляющей и переорганизовывающей мифологические структуры по законам поэтики [12, с. 342–343].

Между мифом и литературой есть основа общности — они являются результатами такого творческого в своей основе вида деятельности, как познание. Отсюда — возможность соотноше-

ния таких понятий, как мифологическое и художественное мышление. Причем речь идет о любом писателе, независимо от наличия или же отсутствия в творимом им на основе переживания действительности художественном целом мифологем. “Особая эмоциональность, метафоричность, присущие мифологическому мышлению, — полагает Н. Г. Владимирова, — могли стать и стали в процессе исторического развития основой художественного сознания действительности” [4, с. 4].

Для начала обратимся непосредственно к объяснению значения понятия “мышление”, содержащемуся в “Кратком психологическом словаре” (М., 1985): “процесс познавательной *деятельности* индивида, характеризующийся обобщенным и опосредованным *отражением* действительности”. Одним из видов этого процесса познавательной деятельности является *творческое мышление*. В отличие от репродуктивного усвоения информации, оно подразумевает создание “субъективно нового продукта” и новообразования “в самой познавательной деятельности по его созданию”. Такой же творческий элемент является неременной составляющей и мифологического мышления. Его суть заключается, по мнению И. М. Дьяконова, в неразделенности “рационально-логического и образно-эмоционального начала” [7, с. 35]. В мифологическом мышлении, пишет этот исследователь, “содержатся как зародыши дедуктивного, рационально-логического, научного мышления, направленного на объективное познание самого мира, так и зародыши художественного (“поэтического”), образного мышления, направленного на познание нашего отношения к миру (т. е. искусства). В дальнейшем, по мере того, как “создаются средства для формальных логических обобщений, позволяющих возникнуть неэмоциональному научному познанию мира, ассоциативно-метонимическое мышление вытесняется в автономную область художественного мышления, искусства, и в том числе поэзии” [7, с. 39]. Что же такое *художественное мышление* и какова роль этой категории в осмыслении литературы? Выявляя доминанту, которая позволила бы определить основные закономерности литературного процесса, Е. М. Черноиваненко останавливается на такой категории, как *художественно-литературное сознание*. Ее содержание ученый определяет следующим образом: “Это свойственная определенной исторической эпохе система представлений о соотноше-

нии этического и эстетического начал, о функциях литературы в жизни общества и человека, составе литературы, ее специфике в ряду других форм общественного сознания и других видов искусства, об отношении литературы к фольклору, о специфике литературного творчества и природе слова” [21, с. 68]. “Тип художественно-литературного сознания, — пишет далее Е. М. Черноиваненко, — это не столько принципы, которыми руководствуется в своем творчестве писатель, сколько атмосфера его творчества” [21, с. 70]. Каким же образом формируется эта система представлений, определяющая атмосферу творчества писателя? Вот это как раз и позволяет понять такая категория, как *художественное мышление*, которое может быть понято как путь постижения, освоения творцом человека и действительности. Таким образом, речь идет о способах формирования художественной картины мира на основе познания писателем объектов внешнего и внутреннего мира. Это познание не обычно, не тождественно эмпирическому или же теоретическому. Собственно, как и мифологическое познание.

И в самом деле, каждый из тех, кто обращается к проблеме познавательных возможностей мифа, отмечает, что он выражает накопленные первобытным коллективом знания “странным” образом: произвольно, фантастически, и, если и есть какая-то логика в построениях мифа, она тоже необычна, поскольку действует “интуитивно, произвольно, спонтанно” [12, с. 82]. Правда, не все ученые считают возможным вести речь о познавательных возможностях мифа. В октябре 1985 года в ГМИИ состоялось заседание “круглого стола” “Жизнь мифа в античности”. В отличие от Г. С. Кнабе, Д. С. Раевского, Е. С. Штейнера, которые говорили о мифе как “модусе духовного постижения бытия”, “инструменте осмысления той реальности, в которой существует социум”, системе “онтологизированных семиотических ценностей, актуальных в конкретной социокультурной общности” [8, с. 153], А. И. Зайцев, Д. В. Панченко, Л. Я. Жмудь настаивали на том, что миф не несет в себе дополнительной информации о мире, является продуктом воображения, а потому не является одним из типов мышления как процесса переработки информации для получения новой. Для этих ученых миф — это основа игры, творчества, “традиционное сюжетное повествование”, способное увлекать, быть занимательным и не предпола-

гающее со стороны аудитории “вопроса об истинности рассказываемого” [8, с. 150]. То есть, не отрицая связи между мифом и литературой, эти ученые не считают возможным вести речь о таком типе мышления, как мифологический. Однако все большее число исследователей выражают убеждение в том, что мифология является одной из форм познания коллективом мира и, как и другие типы познания, имеет творческий характер. На смежность творческого акта и процесса мифообразования обращает внимание О. И. Глазунова, когда пишет: “В интеллектуальном плане восприятие действительности может быть условно разделено на мифологическое, апеллирующее к посредникам-символам, которые раскрывают причинно-следственную закономерность между явлениями, и поэтическое, опирающееся на ассоциативно-образную символическую связь между двумя объектами. С помощью мифологической интерпретации формируются представления о внешних структурных связях объективной реальности, ассоциативно-образные соответствия позволяют выявить внутренние категориальные значения, субъективно-семантический контекст, сопровождающий познание окружающей человека действительности” [5, с. 77].

Наиболее полно связь между мифологическим и художественным мышлением проявляется в эпохи античности и средневековья. Это обусловлено мифологическим типом мироощущения автора и читателя. Мироощущение античности ориентировано на природный космос, пантеистическое одухотворение внешнего мира. Эпоха средневековья теоцентрична. Бог находится вне природы, которая теперь уже не оценивается как одухотворенное явление. Однако при этом мифологизм мироощущения не исчезает, и человек по-прежнему воспринимает себя окруженным не только людьми, но и сверхъестественными существами: ангелами, демонами, бесами, духами. Выделяя три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания, авторы статьи “Категории поэтики в смене литературных эпох” [2] в качестве первого называют “архаический или мифологический” тип сознания. Он присущ следующим видам словесности: архаическому фольклору, который предшествует литературе, архаической литературе, по ряду признаков (анонимность, вариативность редакций) близкой фольклору, еще не полностью отделившейся от него, и, наконец, традиционному фольклору.

Главным признаком этого архаического этапа развития словесности является “полная неразмежеванность эстетического критерия с критериями внеэстетическими, внесловесными, заданными нормой ритуализованного быта”. Это определяет синкретическую суть первобытной культуры. Мифологическое мышление по своей природе тоже синкретично, и в нем художественное и аналитическое, повествовательное и ритуальное находятся в нерасчленимом единстве [13, с. 234]. Далее, одним из специфических для рассматриваемой эпохи признаков словесности является ее анонимность. Это также обусловлено особенностями мифопоэтического художественного мышления. “Имя, — читаем мы в статье “Категории поэтики в смене литературных эпох”, — выражает не идею авторства, а идею авторитета. ... гарантирует доброкачественность содержания...”. В качестве примера приводится целый ряд произведений и среди них — эпос о Гильгамеше, приписываемый некоему заклинателю Син-леке-уннинни. Так утверждается юридическая подлинность повествования о поисках смысла жизни и путей к бессмертию царем Урука Гильгамешем. Авторы статьи мотивируют эту анонимность тем, что произведение, даже созданное определенным автором, осознается как плод жизнедеятельности коллектива, а не как творение отдельной личности. Добавим, что в эпоху средневековья такая ситуация сохраняется. Но теперь истинным творцом не только Вселенной, но и литературного произведения считался уже не коллектив, а Бог. Вспомним хотя бы, как Пимен в трагедии А. С. Пушкина определяет суть совершенного им: “долг, завещанный от Бога мне грешному...”. То есть отношение к авторству осталось прежним. В данном случае автор летописного сказания — всего лишь — грешное, земное существо, выразившее в письменной форме то, что вложил в его душу Творец. А потому чаще всего ему и не следует обозначать свое имя на тексте. Ведь он всего лишь записал “завещанное” Богом знание. Подобная оценка имени в архаический период культуры обусловлена тем, что мифологическое сознание отражает не индивидуальное, а коллективное переживание происходящего и миф — это результат коллективного, общенародного творчества. Различие здесь заключается лишь в том, что процесс мифотворчества, в отличие от процесса создания словесности, носил неосознанный характер.

Наконец, авторы статьи “Категории поэтики в смене литературных эпох” обращаются к оценке слова, характерной для архаического периода литературы. Оно обладает магической, экспрессивной, коммуникативной, но не эстетической функцией. А потому применительно к словесности этого периода не может быть и речи о художественных приемах, “фигурах речи”, средствах художественной выразительности. На наш взгляд, в подобной оценке отношения к слову есть все же некоторая крайность. И в архаическую эпоху осознавались художественные задачи. Самым элементарным образом повторы, встречающиеся в текстах древнего эпоса, можно объяснить “технически”: они были ориентированы на устное изложение, то есть немалую роль играли способы достижения запоминания текста как его исполнителем, так и слушателями. Но и на эмоциональное состояние слушателей такие повторы помогали воздействовать. Не только стремлением “зашифровать”, скрыть от непосвященных ключ к пониманию текста обусловлено удивительное богатство поэтического языка ведийской поэзии... Но безусловным фактом является то, что слову придавалось большее значение, чем тому, что оно обозначало. И действительно, повторы, встречающиеся в произведениях этой архаической эпохи, объяснялись в первую очередь “верой в магическую силу слова” и, таким образом, призваны были усилить его действенность на внешний мир. Таким же является отношение к слову и с точки зрения мифологического мышления, когда название отождествляется с процессом творения, овладение именем — с овладением силой человека или явления природы. Вспомним хотя бы древнеегипетский миф об Исиде, которая пыталась выведать имя бога Ра и таким образом стать владычицей мира. “Если, — пишет Е. Я. Режабек, показывая, какой силой обладало слово для мифологически мыслящего человека, — овладение знаком (словом) равносильно овладению нуминозной силой, то знак становится важнее, насущнее, то есть “реальнее” того, что он обозначает” [18, с. 59].

Итак, связь между мифологическим и художественным типами сознания является наиболее тесной в архаический период культуры. Но и в дальнейшем она не разрушается окончательно, даже на этапе “индивидуально-творческого художественного сознания”, как показывают авторы статьи о категориях поэтики в смене литературных эпох, когда в центре оказывается

не “универсальная норма, а мыслящее “я”” [2]. Эта связь усматривается уже при самом поверхностном соотнесении мифологического и художественного мышления: это всегда мышление образами. В Кратком психологическом словаре указывается, что с помощью наглядно-образного мышления “наиболее полно воссоздается все многообразие различных физических характеристик предмета. В образе может быть зафиксировано одновременно видение предмета с нескольких точек зрения”. Главной особенностью образного мышления является “установление непривычных, “невероятных” сочетаний предметов и их свойств”. И в мифе, и в литературе за конкретным, эмпирически-достоверным усматривается общая идея. “Увидеть в единичном общее и показать это общее — одна из важных художественных задач, — пишет А. Л. Андреев. — Несомненно, умение решать ее было исторически подготовлено тем, что в мифологических сказаниях человек научился представлять некоторые общие идеи с помощью индивидуальных персонажей или элементарных сюжетов-мифем” [3, с. 169]. Безусловно, сближая мифологический и художественный типы мышления как образные, мы должны помнить о принципиально различном восприятии этих образов. Мифологически мыслящий человек вещь и ее образ отождествляет, воспринимает их связь буквально. “Образ” для него “не представляет “вещь” — он есть эта вещь, он не только ее замечает, но и действует так же, как и она, так что заменяет ее в непосредственном присутствии”, — подчеркивает Эрнст Кассирер в своем исследовании мифологического мышления [11, с. 53]. Что же касается художника, то он непременно разграничивает вещь и творчески им пересозданный образ этой вещи.

На поверхности “лежит” и еще одно основание сближения мифологического и художественного мышления: они ориентированы на синтез. Мифологическое мышление синкретично, то есть на элементарном уровне и синтетично. Что же касается художественного произведения, то, поскольку оно является пересозданием действительности, творческий процесс предполагает обобщение, установление закономерностей, идет ли художник от общего (модели) к созданию конкретного художественного образа (единичного), или от единичного (вернее, множества таких “единичных”) к выявлению между ними общего, типического и далее — к созданию художественного образа. Правда, и

здесь необходимо отметить их принципиальное различие: для мифологически мыслящего человека каждое единичное одновременно тождественно общему, сущности, а для художника единичное — одно из составляющих сущности, ее часть. Размышляя об особенностях синтеза в мифе, Э. Кассирер писал: “В мифе ... все бытие сплавляется в конкретно-образных частностях в единое целое. ... Если научное познание способно соединять элементы лишь благодаря тому, что оно разъединяет их в том же самом критическом акте, то миф скатывает все, к чему он прикасается, словно в единую недифференцированную массу. ... Вместо единства соединяемого — как синтетического единства, то есть единства *различного* — получается вещная неразличимость, единство одного и того же” [11, с. 78–79].

Не менее важным, чем многозначность, качеством образов, которыми оперирует как мифологическое, так и художественное мышление, является интуитивность. Принципиальное отличие образной мысли от понятия А. Л. Андреев видит в том, что она вызывает “различные смысловые ассоциации, которые по-разному актуализируются субъектом”, в ее интуитивности [3, с. 111]. А отсюда — особая роль воображения как составляющей и мифологическое, и художественное. “Подобно тому, как логика есть наука о формах правильного рассудочного мышления, коими являются понятие, суждение, умозаключение и т. п., так и миф, — утверждает Ю. М. Романенко, — есть наука о формах правильного (и, следовательно, продуктивного) воображения” [19, с. 83]. Попытавшись выявить суть “загадочного шифра”, который присущ этой “форме познания, имеющей наиболее древний познавательный опыт и язык”, Э. Я. Голосовкер делает акцент на том, что мифологическое мышление, как детское и художественное творчество, — это “мышление под господством воображения” [6, с. 11]. “Древние эллины, — пишет он, — истари познавали мир непосредственно синтетически — одним воображением. Именно само воображение служило им как бы познавательным органом, выражая результаты этого познания в образах мифа” [6, с. 12]. Итак, у художественного творчества и мифа есть общая основа: это образное познание на основе воображения. А. Ф. Косарев видит возможность такого сближения в том, что “мифология остается одним из главных средств погружения человека в подсознание и, следовательно, в творчество.

Не случайно, по-видимому, великие мыслители — философы, художники, ученые, реформаторы — являются в то же время и великими мифотворцами” [14, с. 84]. С точки зрения этого исследователя, мифологически мыслящий человек оценивает внешнее через собственное, внутреннее, то есть ответы на возникающие в нем вопросы ищет в себе самом. Сближая в этом отношении мифологическое и художественное, он пишет: “...отсюда — так характерные для мифа антропоморфизм, символизм и всевозможные изоморфизмы... Последние, кстати, являются необходимым элементом творчества. Без них творчества попросту нет. Чувства создают эмоциональный настрой на творчество, мечты стимулируют творческий процесс, в своих фантазиях человек конструирует всевозможные модели ответов и решений, а в грезах отбирает нередко единственную модель” [14, с. 80].

Это же является и основой для различения художественной и мифотворческой деятельности. Ведь мифологически мыслящий человек, познавая мир таким образом, “изнутри”, не отделяет себя от Космоса, внутри которого существует как одна из его частиц, а художник уже осознает свою индивидуальность, собственное “я” и со стороны этого отдельного “я” творчески познает окружающее. Думается, именно на эту сторону художественного сознания как явление непременно индивидуализированное обращает внимание Т. Е. Шехтер, осмысляя закономерности процесса его динамики: “Художественное сознание — способ понимания и восприятия реальности, при котором меняются векторы сил: не объективные законы природы формируют и обуславливают конечный творческий результат, а внутренний закон личности, отражающий потребность в воображении, изменении мира для себя и себя для мира. Искусство — это перестройка мира изнутри, часто с опережением понимания цели и содержания такой перестройки зрителем, а в ряде случаев и самим автором” [22, с. 324].

Подводя итоги, скажем, что, безусловно, мифологический и художественный типы мышления неоднородны. Мифологическое мышление обусловлено состоянием синкретической связи первобытного человека с природным миром, ощущением у него сопричастности происходящему, взглядом на окружающее “изнутри”, отождествляет реальное и идеальное, единичное и общее. Художественное сознание, как и теоретическое, формиру-

ется с отделением человека от природы, выражается в образах, рожденных взглядом на мир “извне” и осознаваемых как результат творческого вымысла. Однако, поскольку человеческой природе изначально присущи такие категории, как подчинение работе воображения, склонность к символизации переживаемых объектов, их синтезу, подчинение интуитивному, подсознательному, ориентация на дополнение наличного опыта данными фантазии для познания неведомого и ряд других, между мифологическим и художественным типами мышления обязательны точки соприкосновения. Обозначение процесса создания как мифа, так и художественного целого включает в себя понятие “творчество” (мифотворчество, литературное творчество). В еще большей степени это касается тех случаев, когда идет речь о воссоздании в художественном произведении героя с мифологическим типом мировосприятия, или же об ориентации творца на тот или иной миф (мифологему) в выстраивании в соответствии с ним художественного мира своего произведения. Но это уже новая литературоведческая проблема.

### *Литература*

1. Аверинцев С. “Аналитическая психология” К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. — 1970. — № 3. — С. 113–143.
2. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сборник статей. — М.: Наследие, 1994. — С. 3–38.
3. Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. — М.: Политиздат, 1980. — 255 с.
4. Владимирова Н. Г. Миф в жанровой структуре современного западного романа // Жанровое своеобразие художественных форм в литературе XX века. — Ташкент: Университет, 1992. — С. 3–18.
5. Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований. — СПб., 2000. — 190 с.
6. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1986. — 216 с.
7. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 248 с.
8. Ермолаев И. А., Захаров А. А. Миф и мифологическое сознание // Вопросы философии. — 1986. — № 7. — С. 149–153.
9. Журавлев А. Ф. Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева “Поэтические воззрения славян на природу”. — М.: Индрик, 2005. — 1004 с.
10. Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская

- эпоха русской культуры // Вестник Московского университета. — Сер. 9: Филология. — 2001. — № 6. — С. 35–43.
11. Кассирер Э. Философия символических форм. — М.; СПб.: Университетская книга, 2002. — Т. 2: Мифологическое мышление. — 280 с.
  12. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. — Черкассы: Изд-во Черкасск. ун-та, 2003. — 371 с.
  13. Козлов А. С. Миф // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996. — С. 233–236.
  14. Косарев А. Ф. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость. — М.: Университетская книга, 2000. — 304 с.
  15. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — С. 21–186.
  16. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. — Вып. 13. — Тарту, 1981. — С. 35–55.
  17. Найдыш В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. — М.: Гардарики, 2002. — 554 с.
  18. Режабек Е. Я. Становление мифологического сознания и его когнитивности // Вопросы философии. — 2002. — № 1. — С. 52–66.
  19. Романенко Ю. М. Миф как наука о формах правильного воображения // Мифология и повседневность. — СПб.: Изд-во РХГИ, 1998. — С. 78–83.
  20. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. — 432 с.
  21. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.
  22. Шехтер Т. Е. Динамика художественного сознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. — СПб., 2001. — Серия “Symposium”. — Вып. 12. — С. 323–328.

### ***Вопросы для самопроверки:***

1. Какие толкования термина “миф” вам известны?
2. Когда были сделаны первые попытки объяснить содержание понятия “миф”?
3. Как в науке оценивается термин “мифопоэтический”?
4. Являются ли с точки зрения Ю. Лотмана и З. Минца понятия “миф” и “литература” смежными в стадийном отношении? В каком плане, по их мнению, возможна связь между мифом и литературой?

5. Что общего между мифологическим и литературным с точки зрения А. Ф. Лосева? В чем этот ученый видит их принципиальное различие?

6. Содержится ли в мифологическом мышлении творческий элемент?

***Тестовые задания:***

Выберите правильный ответ на каждый из приведенных ниже вопросов:

1. На чем основана общность мифологического и художественного мышления?

- а) установке на осознанное творческое отношение к миру;
- б) это образное познание на основе воображения;
- в) это два типа мышления в понятиях.

2. В чем заключается различие в отношении к образу художника и мифологически мыслящего человека?

а) художник пользуется образами для выражения собственного видения действительности, а мифологически мыслящий человек, как правило, не оценивает образ эмоционально;

б) художник создает образы на основе знакомства с явлениями действительности, а мифологически мыслящий человек выдумывает их в самом невероятном виде;

в) мифологически мыслящий человек отождествляет вещь и ее образ, а художник разграничивает вещь и образ этой вещи.

3. Что общего между мифологическим сознанием и художественным сознанием архаического этапа развития словесности?

- а) их синкретичность;
- б) неразличение эмпирического и интуитивного;
- в) установка на чудо.

*А. Д. Беньковская*

## **ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ЭТНИЧЕСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ**

Соотношение сознания и действительности — важная тема, неоднократно рассматривавшаяся в психологии и психолингвистике (А. Р. Лурия, Л. С. Выготский, А. Н. и А. А. Леонтьевы, А. М. Шахнарович и др.), в литературоведении и культурологии. Эта проблема тем более актуализируется, когда возникает вопрос о различиях между коллективными и индивидуальными представлениями. Фольклорный текст обладает системой представлений и образов, помогающих самоидентификации и самоотождествлению этноса и личности, формированию этнически маркированного культурного пространства. “Ядром” культурного пространства “является национальная когнитивная база, понимаемая как определенным образом структурированная совокупность знаний и национально маркированных и культурно детерминированных представлений, необходимо обязательных для всех представителей данного национально-культурного сообщества” [7, с. 11].

Фольклорные тексты, которые в концентрированной форме, обкатанной в процессе межпоколенной трансмиссии, транслируют некие устоявшиеся представления (по терминологии В. Красных, Д. Б. Гудкова, И. В. Захарченко — ментефакты, см. 6 и 11), являются важным инструментом этноментальной диагностики

Когнитивная база культуры помогает осуществлять коммуникацию и отличать “свое” от “чужого”. “Главным препятствием в идентичном понимании одного и того же коммуникативного акта носителями разных культур являются так называемые функциональные и системные (интегральные) качества культурных предметов в отличие от природных качеств, которые не зависят от особенностей той или иной культуры” [7, с. 178].

Этническая самоидентификация своей важной составляющей имеет “национально обусловленную систему символов, ассоциаций и информации” (Э. Хирш), представленную в фольклорных текстах как репрезентантах культурного пространства (“Национальное культурное пространство — это форма существования

культуры в сознании человека, это культура, отображенная сознанием, это, если угодно, бытие культуры в сознании ее носителей”) [6, с. 10-11].

Этот виртуальный ареал особенно ощутим на границе между своим и чужим (типичная фольклорная оппозиция): “По своей природе национальное культурное пространство — это информационно-эмоциональное (“этническое”) поле, виртуальное и в то же время реальное пространство, в котором человек существует и функционирует и которое становится “ощутимым” при столкновении с явлениями иной культуры” [6, с. 11].

Наука предлагает несколько подходов к освоению национальной когнитивной базы как части культурного пространства. Наиболее традиционный и выдержавший испытание временем — лингвострановедческий (Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров), ориентирующий на изучение социокультурных стереотипов речевого общения. В последние десятилетия XX века популярность приобрела теория “культурной грамотности” Э. Д. Хирша (The Dictionary of Cultural Literacy, Boston, 1988), который был озабочен снижением коммуникативного потенциала американцев, связанным, по его мнению, со снижением культурного уровня. Его словарь был призван систематизировать национально-культурные схемы, которые детерминируют смысл текстов. Уникальный словарь имел прежде всего прикладную направленность: он должен был зафиксировать необходимый культурный минимум для конкретного национально-культурного сообщества. Третье направление в поисках информации, которая может обеспечить аспект этнической самоидентификации, “инвариантную часть в структуре языковой личности” [6, с. 7], представлено в коллективной работе И. Захаренко, В. Красных, Д. Гудковой “Русское культурное пространство” [см.: 6 ] — лингвокультурологическое, впервые озвученное в трудах В. Н. Телия [10]. “Лингвокультурология исследует прежде всего живые коммуникативные процессы и связь используемых в них языковых выражений с синхронно действующим менталитетом народа” [6, с. 9]. При этом категория культурной коннотации, введенная В. Телия, позволяет установить связи идиомы, базовой метафоры и культурных установок этноса.

Несомненно, фольклорные тексты, репрезентующие национальное культурное пространство, содержат прецедентные фе-

номены разного типа (прецедентные ситуации, тексты, имена, высказывания), сохраняющие свою инвариантность и могущие быть актуализированными в современном контексте.

При этом исследования, посвященные выявлению специфических черт национального менталитета, могут базироваться не только на лишенных магической внеэстетической функции текстах, но и на обрядовых, получая, таким образом, выраженный этнографический характер, но сохраняя связь с вербальным искусством. Примером такого рода работ может быть основанная на тщательном изучении этнографических первоисточников монография, посвященная одному из важнейших культурных артефактов народной культуры — хлебу (Страхов А. Б. Культура хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. — Мюнхен, 1991). Автор выделяет специфические особенности празднования Вознесения как важного праздника в русском народно-христианском календаре. Сакральная семантика числа сорок (день поминовения усопших и время от Пасхи до Вознесения) проявляется в отношениях преемственности, связывающих поминально-похоронную обрядность и вознесенский ритуал, например, в обряде выпекания лестниц и “христовых онуч” — блинов. Обрядовые тексты, связанные с вознесенским выпеканием “христовых лестниц”, являются заклинательными (“Рожка, рожка, хватись за Христовы ножки!”; “Христе, Боже наш, дай нам, Боже, нынче много, а на лето еще больше”). Типичный для народного мировидения прагматизм, сближающий обыденное, хозяйственное и сакральное, проявляется, например, в следующей закличке: “Христос, полетишь на небеси, потяни нашу рожку за колоски”. Связь вознесенского и похоронного ритуалов проявляется в соотношении вознесенских Божьих (Христовых) онучей с функцией обуви в похоронно-поминальном народном ритуале: соотносятся мотивы смерти и возвращения в мир живых, смерти как странствия в мир мертвых (герои русских сказок, отправляясь в инициационные дальние странствия, эквивалентные посещению загробного мира, брали с собой несколько пар железных башмаков): “И потом услышал я, что на небе у богов нет сапогов и надо им пошить... И сделал я лестницу и залез на небо. И прорубил я дыру и зашел на небо. Всем богам сшил по сапогам” [9, с. 185]. Эта небылица, записанная в Белозерском крае бр. Соколовыми, стала зерном пословицы:

“Всем богам по сапогам, а Николе боле, что ходить боле”. Это типичные примеры народного двоеверия, контаминирующего христианские и языческие представления.

Интересно, каким образом в фольклоре реализуется мотив получения пищи. У славян сакрализуется земля, которая рассматривается как живое существо (поэтому, например, существовал языческий запрет предавать земле так называемых “заложных” покойников, то есть самоубийц и т. п., что явилось бы оскорблением Той, кто дает пищу работающим на ней). Пахотной земле крестьянин обязан жизнью своей и своей семьи, таким образом, она уподобляется Богу, протягивающему свою руку человеку. Поэтому трапеза славянина становится священнодействием. “Не бей стола, стол — Божья ладонь” — записано на Онеге. То, что сакрализация стола связана именно с хлебом, видно из следующей пословицы: “Хлеб на стол, так и стол — престол; хлеба ни куска, так и стол — та же доска”. В других культурах священными становятся другие артефакты, что диктуется особенностями бытового существования соответствующего этноса. Например, по близким мотивам индусы рассматривают как священное существо корову, поскольку она дает молоко (это ассоциативная связь с матерью-женщиной, тоже выкармливающей своих детей молоком, уважение к универсальной пище — материнскому молоку). Интересно, что эта особенность последнего получила отображение и в русской загадке: “Белый лебедь, На блюде не был, Ножом не рушен, Весь мир его кушал”. В этом шедевре, относящемся к малым нелитературным жанрам русского фольклора, как раз выделены уникальные свойства материнского молока, метафорически связываемого с лебедем — синонимом величественности, чистоты и красоты. Но при всем эстетическом восхищении коллективно создателя текста перед удивительной пищей сакрализации объекта не произошло.

Фольклорное произведение, обладающее специфическими функциями, формами создания, трансляции, категоризации, оказывается наиболее близко связанным с архетипическими представлениями. Поэтому создатель концепции коллективно бессознательного и первичных врожденных образов К. Г. Юнг с особым вниманием изучал произведения устного народного творчества, усматривая в них отображение универсальных ар-

хетипов и их конкретное этнонациональное преломление (статья “Феноменология духа в сказке”).

Проблемы восприятия фольклорных текстов, так же как и мифологического мышления, актуализируются в XX–XXI столетиях, несмотря на цивилизационный скачок, произошедший в человеческой культуре в минувшем столетии. Наоборот, кризисные процессы, характерные для XX века, представившие миру парадоксальные противоречия и неразрешимые проблемы и загадки, заставляют по-новому взглянуть на особенности коллективного мировосприятия, представленные в устнопоэтических народных произведениях. Тем более, что глобализационные тенденции, ведущие к сближению различных типов культур, возникновение общечеловеческой культуры порождают новые вопросы, связанные с уникальностью этнического мировидения, его спецификой и способами реализации.

### *Литература*

1. Гачев Г. Ментальности народов мира. — М.: Эксмо, 2003.
2. Громов Е. С. Искусство и герменевтика в ее эстетическом и социологическом измерениях. — СПб:Алетейя, 2004.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа. — М., 1957.
4. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика. — К.: Либідь, 2001.
5. Русский ассоциативный словарь. — Кн. 1,3,5. — М., 1994–1998.
6. Русское культурное пространство /Лингвокультурологический словарь. — Вып. 1. — М.:Гнозис, 2004.
7. Сергеева Н. С. Пространственно-временные модели в тексте// Актуальные проблемы современной филологии: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции. — Киров: ВятГГУ, 2005. С. 178–182.
8. Страхов А. Б. Культ хлеба у восточных славян: Опыт этнолингвистического исследования. — Мюнхен, 1991.
9. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. — М., 1915.
10. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантика, прагматика и культурологические аспекты. — М., 1996.
11. Уфимцева Н. В. Языковое сознание и образ мира// Актуальные проблемы современной филологии: Сб. статей по материалам Международной научной конференции. — Киров: ВятГГУ, 2005. — С. 175–177.
12. Щепанская Т. Система: тексты и традиции субкультуры. — М.: ОГИ, 2004.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Фольклор и национальная когнитивная база.
2. Роль фольклора в этнической самоидентификации личности.
3. Обрядовые тексты и проблема национального менталитета.

**Тестовые задания:**

1. Закончить высказывание:

а) “Ментефакт — это...”.

б) “Культурное пространство — это ...”.

2. Выбрать правильный вариант ответа:

Каким образом в народных ритуалах оказались связанными похоронный обряд и праздник Вознесения?

а) сюжетами исполняемых песен;

б) ритуальными артефактами;

в) сезонными наблюдениями над природой.

3. Выбрать правильный вариант ответа:

Деятельность американского ученого Э. Д. Хирша связана со следующим направлением в изучении связей личности и этнической культуры:

а) лингвострановедческим;

б) с теорией культурной грамотности;

в) лингвокультурологическим.

**Н. В. Сподарець**

**ДОМІНАНТНІ СИМВОЛИ НАЦІОНАЛЬНО-ЕТНІЧНОЇ  
СВІДОМОСТІ ТА ЇХ ЛІТЕРАТУРНА ЕКСПЛІКАЦІЯ  
(методологічний, теоретичний та герменевтичний аспект)**

У символі поодинокі являє собою загальне — не як сон, не як тінь, але як живе, миттєве відкриття незбагненого.

*Гете*

Гуманітарна думка 90-х років ХХ ст. в межах ряду наукових дисциплін зверталась до проблеми стійких структур культурної свідомості, що можуть бути експлікованими в різних формах творчої діяльності. В естетиці, мистецтвознавстві, культурології,

психології, літературознавстві та лінгвістиці сьогодні вже нагромаджений певний досвід осмислення цих структур свідомості та ізоморфних їм компонентів тексту. Така широка база спеціальних наукових досліджень дозволяє, узагальнивши їх результати, зосередитись на досвіді вивчення одного з аспектів даного питання — проблеми слів-символів, що експлікують домінантні інтенції національно-етнічної свідомості. В статті звертається увага на функціонування цього типу символів в поетичних системах російських та українських поетів кінця XIX — початку XX ст., запропонована їх інтерпретація.

Очевидно, що розв'язання всякої проблеми, пов'язаної зі сталими чи історично змінними компонентами національно-культурної свідомості, передбачає осмислення онтологічних показників останньої. Принципово значущим для сучасних гумантаріїв у цьому питанні може стати російська критична думка кінця XIX — початку XX ст. (В. Соловйова, М. Лосського, М. Бердяєва, Г. Федотова та ін.). Все більшу актуальність сьогодні при дослідженні національно-культурної свідомості набувають принципи етнопсихологічного підходу, що на початку XX ст. був обґрунтований Г. Шпетом в роботі “Вступ до етнічної психології”. Трохи згодом культурно-історична школа в психології, на чолі якої стояв Л. Виготський, розробила інструментальний метод, який дозволив у подальшому досліджувати феномен національно-етнічної свідомості як компонент національної психології.

Протягом XX ст. запропоновано кілька методологічних концепцій вивчення національної свідомості, що в кінці століття дали поштовх до широкої наукової дискусії про природу і генезу етносу [12]. Аргументація з даного питання в 90-ті роки була значно розширена, завдяки входженню в наш науковий простір західних досліджень. Авторитет французької школи “нової інтелектуальної історії” (М. Блок, Л. Фебр, Ж. Ле Гофф та ін.) визначив інтерес до теорії ментальності. Але цим терміном користувались ще гумантарії XIX ст., що пов'язували його із значенням “образу думок”, “способу мислення”, “якості розуму”, “стилю світосприйняття спільноти”, “духу народу”. Структуралізм, відкидаючи леві-брюллевську концепцію первісної “дологічної” ментальності (Леві-Строс), сприяв подальшому розвитку та поглибленню цих концепцій, вводячи семіотичний підхід і розповсюджуючи лінгвістичні моделі. В постструктуралізмі намітив-

ся новий горизонт осмислення ментальності. Зокрема, М. Фуко в цьому сенсі переосмислив поняття епістеми, яке тлумачив як інтелектуальну проекцію структури ментальності відповідної епохи. Класичними зразками відтворення менталітету різних епох є праці нового покоління школи “Анналів”, у тому числі істориків культури, науки, мистецтва — Хейзінга, Ж.-П. Вернана, П. Франкастеля, Є. Панофскі.

Сучасний дослідник феномена ментальності А. С. Ахієзер узагальнює, коли констатує, що “ментальність може бути вираженою як особливий, гранично стійкий спосіб аргументації, структури освоєння, осмислення світу через систему основоположних дуальних опозицій” [1, с. 185]. То ж ментальність у сучасних дослідженнях трактується як найбільш закріплена, глибинна частина свідомості етносу. Вона менш здатна до змін і детермінована в більшій мірі традицією і культурою, аніж типом соціальних відносин.

У 90-ті роки ХХ ст. саме звернення вітчизняної гуманітарної думки до категорії ментальності багато в чому визначило розробку проблеми стійких структур свідомості та їх експлікації в літературній творчості.

Серед робіт кінця ХХ ст., в яких обґрунтовується проблема ментальності, звернемо увагу на працю А. Бароніна — теоретика з питань етнічної психології — “Этническая психология” [2]. Він розглядає поняття ментальності в структурному аспекті, виокремлюючи такі компоненти, як емоційний (емотивний), когнітивний (вербальний), поведінковий (конативний). Аналізуючи хрестоматійні дослідження з історії та культури українського народу (праці М. Грушевського, М. Костомарова та ін.), А. Баронін звертає увагу на чотири системотворчі ознаки, що притаманні менталітету українського народу: *інтровертність* вищих психічних функцій у сприйнятті навколишньої дійсності; прояви *сентиментальності*, чуттєвості, емпатії, любові до природи; *анархічний індивідуалізм*, що виявляється в певній стихійності, нехтуванні дисципліною, прагненні до особистої свободи; *переважання емоцій та почуттів* над волею та інтелектом [2, 66].

Літературознавець М. Шумило в статті “Ментальність як складова системного аналізу” [11] радить звернути увагу на роботу М. Гримич “Традиційний світогляд та етнопсихологічні

константи українців (когнітивна антропологія)” (К., 2000), в якій, на її думку, “закладені підоснови для перенесення поняття ментальності із етнопсихології до українського літературознавства” [11, с. 84].

Узагальнюючи розробки представників різних наукових дисциплін, констатуємо, що ментальність має особливі канали трансляції, які дозволяють закріплюватися в культурі і через найбільш авторитетні тексти (сакральні, фольклорні, ціннісно актуальні в етнічній свідомості художні твори, структури мови, предмети повсякденного вжитку, стійкі моделі поведінки) передаватися з покоління у покоління.

Оскільки менталітет пов’язаний з архетипічними характеристиками, ясно, що процес вираження ментальності будується на символізації найбільш актуальних смислів, які відповідають домінантним показникам світорозуміння та світосприйняття етносу. Однак практичне вивчення процесу закріплення стійких етноментальних кодів у різних формах культурної діяльності (у тім числі в літературі та в мові) передбачає методологічну визначеність відносно двох історично сформованих підходів.

Редукціоністська методологія, що була обґрунтована в кінці XIX ст. А. Бергсоном, передбачала можливість зведення (редукції) більш складних форм людського існування і відповідно людської діяльності до певного найпростішого першопочатку. Сама ж модель свідомості, за А. Бергсоном, включає в себе багато шарів: від поверхових — до глибинних, рефлексивних, не змінених ще інтелектом та мовою [3]. Всі більш високі форми буття свідомості в такому разі вважаються лише умовними “проявами” “першопочатку”. В цій процедурі, по суті справи, символ зводиться до знаків: якщо смисл символу не може бути розкритим до кінця, то смисл знаку може бути вказаний однозначно. Редукціоністська доктрина, що знімала питання про етно- та соціокультурну функцію символічних структур, актуалізувала проблему біологічного рівня потреб людини. Це було окреслено, наприклад, у концепції Ніцше, який бачив найпростіші першопочатки в біологічно зрозумілому “житті”. При цьому сам процес створення символічних форм трактувався як вторинний і необов’язковий.

Найбільш радикальним вираженням протилежної точки зору стала концепція Е. Кассірера, який зводив культуру до сукуп-

ності символічних форм, що служать не для окреслення, а саме для формування всього світу культури. Символи несуть на собі такі головні функції культури, як структурування буття людини і смислотворення. Схильність людини до символізації і робить її людиною, тобто творцем культури. Для кожного виду творчої діяльності (у тім числі і для літератури) характерний свій спосіб надання форми буттю. З точки зору Е. Кассіра, до “першопочатку” буття та свідомості людини неможливо “пробитися” поза роботою з символічними формами. Первісна здатність слова “саморозгортатися” була охарактеризована Е. Кассіром як така, що майже ніколи не відома чистим теоретикам і дістала своє найясніше вираження і означення в думці поета [5, с. 469–472].

В ключі антиредукціоністської доктрини природу символічних компонентів культурної діяльності (зокрема і поетичної діяльності) тлумачив і К. Юнг. Він розвинув концепцію взаємодії свідомості та підсвідомості у психіці індивіда через суб’єктивне переживання архетипічних структур, що виражається в їх символічному оформленні [13, с. 265]. Таким чином у сучасних гуманітарних науках концепції етнічних символів як експлікації ментальних кодів розробляються саме на базі “глибинної психології” К. Юнга, “філософії символістських форм” Е. Кассіра.

В практичному дослідженні символічних знаків етносу доцільно враховувати і культурологічні обґрунтування А. Ф. Лосева [7] та Ю. Лотмана [8]. Вони підкреслювали, що символи здійснюють в історичному бутті етносу зв’язок між минулим і майбутнім, минулим і теперішнім, зміцнюючи його хронотопічну єдність. Про здатність домінуючих символів культурної свідомості функціонувати в діахронії Ю. М. Лотман писав: “Символ ніколи не належить до якогось одного синхронного зрізу культури — він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого, зникаючи у майбутньому. Пам’ять символу завжди древніша, ніж пам’ять його несимволічного текстового оточення” [8, с. 192]. З погляду дослідників, що працюють у межах комунікативного підходу, символи такого типу репрезентують “дві безкінечні серії відношень: назад, до об’єкта, і вперед, до інтерпретанти” [4, с. 36–37].

При дослідженні функціонально-семантичних особливостей домінуючих символів національно-етнічної свідомості, які про-

являються в різних художніх текстах, необхідно враховувати їх загальну онтологічну спроможність. А саме:

1) в літературно-художніх текстах вони здатні маркувати смисли національно-етнічного існування;

2) вони характеризуються семантичною цілісністю і відображають існування етносу в єдності його світовідчуттів і світостановлень;

3) певним чином вони організують не тільки обрядово-ритуальні, релігійні, а й художні практики етносу; в цьому контексті їх можна трактувати як особливі матричні утворення, що забезпечують системну єдність етносу через уніфікацію його ціннісних настанов, знакових смислів, емоційно-когнітивних проявів;

4) саме на підставі когнітивних зв'язків вони створюють специфічні символічні моделі, які виступають як один з культурних регуляторів буття етносу;

5) вони формують основи не лише для усвідомлення національної ідентичності, але координують смислову дійсність, що на рівні концептосфери культурної свідомості об'єктивується в мистецтві конкретної культурної епохи; на цій підставі словесну символіку такого типу можна розглядати як чинник творення національно-культурної картини світу;

6) полісемантична структура літературного символу в його етнічно-домінантному варіанті координується національно-етнічним міфом, конструюючи національною ідеєю. Міф виступає як форма об'єктивації, форма специфічного зв'язку доміантних символів. Їх семантичні поля набувають властивості взаємодоповнення, тобто, перекриваючи одне одного, вони створюють можливість для перекодування смислових елементів, для об'єднання і взаємодублювання.

Характерно, що в перехідні культурно-історичні епохи, коли етнічна свідомість відпрацьовує нові ціннісно-смислові парадигми, художня культура, і література у тім числі, звертається до пам'яті етносу, що зафіксована на її архетипному рівні, який неохопним для свідомості механізмом визначає основні концепти мислення, принципи художнього світотворення. В творчому процесі через конкретно-образне втілення транслюються певні смислові аспекти архетипу, що корелює з колективним несвідомим етносу.

Академік В. І. Кононенко, який досліджує взаємодію світобачення, мови, культури та традицій українців, слушно зазначає: “Перехід від архетипного слова-символу до власне національного, локалізованого стосовно даного етносу відбувається шляхом складних змістовних трансформацій, зумовлених образно-значеннєвим зміщенням на ґрунті певної етнокультури, з опорою на національно орієнтований набір попередніх даних” [6, с. 138].

Зв’язок художньої свідомості з етнічним ґрунтом особливо рельєфно проглядає в творах письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст., що працювали в різних національних літературах і належали до різних напрямків та стильових течій. Об’єднуючим фактором їх творчості стала саме епоха, в якій домінували загальні інтенції перехідності, що позначились і на рівні слово- та текстотворення. Зокрема і поети-модерністи кінця ХІХ — початку ХХ ст. налаштовані були на переосмислення як концепції, так і стратегій поетичного слова, тексту. В цей період загальне посилення екзистенційного модусу художнього мислення на рівні словотворення визначило пошук семантично ємкого та багатофункціонального художнього слова. Ці характеристики традиційно в поетичній культурі були перевагою слова-символу — образу знакової природи. Тому закономірно, що процес символізації тотально охопив поетичну культуру кінця ХІХ — початку ХХ ст., але при цьому слід враховувати і неоднорідність концепцій і способів символізації, які розробляли і художньо втілювали представники передсимволістської, символістської та постсимволістської (включаючи і авангардну) літератури.

В індивідуальних художніх системах поетів-модерністів формувалася достатньо усталений корпус образів-символів, що відповідав ціннісно-смісловій орієнтації конкретного митця і корелював з загальною концептосферою культурної свідомості етносу на даному етапі його самоідентифікації. Семантику таких образів багато в чому визначав і складний емоційно-інтелектуальний стан поетів перехідної епохи, що відбивав модуси їх екзистенції, коди індивідуальної психосфери, зануреність у широкі культурно-міфологічні контексти.

Відкриття смислу образу-символу є процедурою герменевтичною, що пов’язана з технікою інтерпретації. Тому смисловий

горизонт, який здатен актуалізувати при інтерпретації сприймаючий суб'єкт, тобто інтерпретатор, завжди буде тяжіти до суб'єктивізму. Але літературна інтерпретація, за яку береться філолог-професіонал, повинна координуватися не стільки суб'єктивним осмисленням тексту в цілому і окремих його образів зокрема, скільки загальною літературознавчою культурою інтерпретатора. В її основі — теоретичні знання, одержані в процесі вивчення загальної теорії твору і теорії його тексту, художньої системи і художнього світу автора як феномена інтенціонального і функціонально-семантичного, історично і аксіологічно мотивованого. Слово набуває символічного значення на підставі свого функціонування саме в тексті. Тому без врахування законів авторського мовомислення і текстотворення відкрити всі функціонально-семантичні можливості слова-символу неможливо. Так, наприклад, саме в межах естетичної аксіології символізму була визначена сюжетогенна функція слова-символу, що стала продуктивною в текстотворенні поетичного модернізму взагалі.

При інтерпретації символічних образів в ліриці модерністів треба враховувати фактор горизонту авторського асоціативного мислення, який вербально маркується в процесі розгортання поетичного переживання у висловлюванні. Адже суб'єктивне переживання автора в слові розширює сферу означуваного. Саме асоціативно через висловлювання творчий суб'єкт зв'язується з пам'яттю етносу. Коди етносу, що означені рядом символічних образів, увійшли у свідомість поета з мовою та культурою. Завдяки схильності нашого мислення (мислення реципієнта-інтерпретатора) до встановлення аналогій та асоціативних зв'язків, в процедурі семантичної інтерпретації поетичних образів-символів ми здатні відкрити ці коди етносу.

Підкреслимо, що в процесі інтерпретації символічних образів відкрити їх архетипічні смисли, що відповідають етнічним кодам, звертаючись тільки до внутрішньої структури твору, неможливо. Необхідне зіставлення з загальним культурно-історичним контекстом етносу, взятим бажано в синхронічному та діакронічному зрізах.

Таким шляхом пішла Тетяна Шестопалова, яка в інтерпретації символічних образів поезії Павла Тичини, що вона їх називає міфологемами, проводить цікаві аналогії: “В поетичному

циклі “Родина” видатного російського символіста О. Блока часто фігурують образи коня, коней, кобилиць. В російській літературі цей образ з усіма на те підставами можна трактувати як символ саме завдяки високій концентрації в ньому специфіки національного духу (коли мати на оці стрімке поширення російської людини на чужих територіях і відповідно ідеологію російського слов’янофільства). В українській літературі відповідного періоду цей образ виступає уособленням, художнім вираженням лише певних, спільних для всіх народів, цивілізаційних етапів. Набагато ближчим українському народові є образ вітру, який адекватно відбиває специфіку духовності нашого народу (волелюбного, але захитаного на історичних перехрестях, народу на землі, не захищеній жодними природними кордонами. Саме тому в українській літературі **образ вітру** виростає колозальним мистецьким символом” [7, с. 46–47].

Зробимо уточнення: “кінська” символіка була найбільш характерною для творчості О. Блока 1908 року — за визначенням К. В. Мочульського — “одного із найгероїчніших періодів у житті поета”. Пам’ятаємо про поглиблення в цей час сімейної драми поета (стосунки з Л. Менделєєвою, початок кризи у взаєминах з А. Белім, суспільна постреволуційна криза, яку як “безвихідний кут” гостро відчувало серце поета. Цей комплекс породив у О. Блока нове відчуття життя, ускладнив загальний трагічний пафос творчості. На “кінську символіку”, у якій домінував образ “степової кобилиці”, він вийшов не випадково. Вона стала знаковим вираженням **інтенції руху** як напрямку індивідуального та соціального буття, виходу із стану стагнації та колапсу, який координувався кодами етносу з пріоритетами до ознак руху.

Звернемося до прикладу ще однієї інтерпретації. Леся Савицька, досліджуючи прояв кордоцентризму як рису української художньої свідомості, що своєрідно позначилась у творчості письменників початку ХХ ст., констатує: “Внутрішній світ людини — це динамічна за своєю природою субстанція, і тому для естетичного втілення потребує таких слів-образів, які б містили сему руху. У надрах міфопоетики закладені такі назви. Так, слово *вітер* регулярно включається в лексико-семантичну структуру образів душі та серця; ця природна стихія динамізує внутрішній світ за принципом етимологічного зв’язку вітер — дух —

душа: “Душа вважалась за істоту повітряну, подібну до вітру” (Афанасьев А. И. Живая вода и вещее слово. — М., 1988. — С. 356)” [6, с. 79].

Характерно, що і в творчості Ю. Клена (Освальда Бургардта), художній світ котрого зумовлений кодами різного етнокультурного середовища, активно оживають образи природних стихій — Дощу, Сонця тощо. Наскрізним в його поезії теж став **образ вітру**, де через градацію вітер—буран—буря автор виражає смислові грані образу. Юрій Клен проектує соціальний зміст образу — епохальну катастрофу і, як О. Блок, проектує його на внутрішньопсихологічний світ особистості (“... в бурі пристрасті жаги й отчаю...”).

Інтерпретатору поетичних текстів і образів-символів модерністів треба мати на увазі те, що гетерогенний стан творчої свідомості письменників, домінування в ній культурологічного та комунікативного модусів, тяжіння до узагальнень ускладнили семантичну структуру авторського символічного образу, який в поезії в цей період активно експлікує етнічні коди та національні ідеали. Сенси такого типу образів корелюють з домінуючими етноментальними інтенціями, але ними не обмежуються. Тому в наших інтерпретаціях символічних компонентів поетичних текстів початку ХХ ст., які характеризуються розширенням парадигм значень, необхідно враховувати і вектор аксіологічної орієнтації авторської свідомості, що визначений індивідуальною реакцією на світ у перехідний стан буття етносу та культури.

### *Література*

1. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта: В 3 т. — М.: Наука, 1991. — Т. 1. — 320 с.
2. Баронин А. Этническая психология. — К.: Богдана, 2000. — 270 с.
3. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Московський клуб. — 1992. — Т. 1. — С. 50-155.
4. Знаково-символические системы в социальных и когнитивных процессах. — Новосибирск: НГУ, 1990. — 185с.
5. Кассирер Э. Символ — ключ к природе человека // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарики, 1998. — С. 469-472.
6. Кононенко В. І. Рідне слово. — К.: Богдана, 2001. — 303 с.
7. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 480 с.

8. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 2 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 191–199.
9. Ставицька Л. О. Естетика слова в українській поезії 10–30-х рр. ХХ ст. — К.: Правда Ярославичів, 2000. — 156 с.
10. Шестопалова Т. П. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. — Луганськ: Альма-матер, 2003. — 198 с.
11. Шумило М. Ментальність як складова системного аналізу // “Найголосніше ... — момент істини”. Пам’яті академіка Леоніда Новиченка. — К.: ПЦ “Фоліант”, 2004. — С. 73–90.
12. Этнос и его сознание. — М.: Наука, 1989. — 270 с.; Бороноев А. А., Смирнов П. И. Россия и русские: характер народа и судьба страны. — СПб.: Наука, 1992. — 320 с.; Козлов В. И. Проблемы этнического самосознания и его место в теории этноса // Советская этнография. — 1997. — №2. — С. 74–85.
13. Юнг К. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.

### ***Запитання для самоконтролю:***

1. Чи звертається сучасна філологія до вивчення стійких структур культурної свідомості?
  1. На яких методологічних засадах (підходах) у ХХ ст. ґрунтуються дослідження феномена національної свідомості в межах гуманітарних дисциплін?
  3. Які літературні види діяльності людини можна розглядати як канали передачі ментальних кодів народу?
  4. Як Е. Кассіерер визначає символ? Які функції символ виконує в культурі (за Е. Кассіерером)?
  5. Чи усі літературні символи пов’язані з національно-етнічним міфом?
  6. Як в літературі передається зв’язок художньої свідомості письменника з етнічним ґрунтом?

### ***Тестові завдання:***

1. Домінантні символи національно-етнічної свідомості в літературно-художніх текстах здатні маркувати:
  - а) смисли національно-етнічного існування;
  - б) економічний стан суспільства;
  - в) стосунки між героями.
2. В мистецтві символ є:
  - а) засобом дзеркального відображення речі;
  - б) засобом передачі сутності речі;
  - в) засобом монологічного висловлювання.

3. Поетичне слово набуває символічного значення на підставі свого функціонування:

- а) в тексті;
- б) в словосполученні;
- в) в реченні.

***Н. М. Раковская***

### **ПРОБЛЕМА САМОСОЗНАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ: ДИАЛОГ ПОЗИЦИЙ**

Самосознание литературной критики неотъемлемо от развития литературного процесса. В этом плане следует выделить два аспекта: первый связан с актуализацией научного знания в литературной критике, второй с созданием индивидуально-собственных, философско-эстетических и литературно-критических теорий, в центре которых проблема человека и мира.

Литературная критика XVIII века, так же как и литература, с точки зрения литературоведа А. Слюсаря, характеризуется интересом к общественному самосознанию, XIX века — к личностному и национальному. XX век, особенно его вторая половина, выражает перелом в основных традициях как русского, так и европейского мышления. Классический идеализм при всей его умозрительности утверждал достоинство человека и был причастен к высшему разумному бытию; его сущность укоренялась в сознании. Во всех формах культурного пространства, в т. ч. литературе и литературной критике, превалировала позитивная точка зрения на мир. Однако в конце XIX — начале XX века постепенно разумное основание мира подменяется иррациональной волей (Шопенгауэр) и имморальным произволом субъекта (Ницше).

Бессознательная воля выступает антагонистом традиционному философскому, просветляющему разуму (Шеллинг, Фихте, Гегель), а безнадежность по поводу судьбы мироздания противопоставляет себя вере в смысловые основы космического и человеческого бытия. Человек и мир являются объектом иррационализма, интересным оказывается не истина, а “творящее во-

ображение” (Ж. Нива). Философия и, тесно связанная с ней, критика становятся мифом XX века и тем самым предвосхищают близящиеся потрясения. В связи с этим появляется критическое кризисное сознание, отбрасываются все средства познания, в центре становится “существование”. Эйфория прошлого критического мышления оценивается как архаизм.

Однако до того времени, когда начался протест против рационалистической гармонизации мира и панлогического усечения бытия, критике нельзя было отказать в правоте, ибо истину искали у разума (XVIII–XIX вв.); в XX веке ее стали искать в досознательном, бессознательном и т. д. Философия мысли, какой была критика, сменилась “философией жизни” (Р. Гальцева). Вот почему вновь возник вопрос о том, что же такое критика. Дискуссия на страницах “Литературной газеты” (2005 г.) показала беспочвенность, несостоятельность тех, кто признал самоубийство критики как жанра, ибо жанром даже в бахтинском широком понимании критика никогда не была. Вспомним Ф. Достоевского: “В критике весь сок, вся сила общественного *мнения*”. История критики как становление ее самосознания тому пример.

Структурирование критики (блоки информации, коды, диалог, полемика, сюжет, время и т. д.) прежде всего отражали различные пласты соотношения человека и мира. Условно выделим некоторые из них. Первый пласт (“я + я”) раскрывает диалектику чувств и мыслей критика. Он является главным носителем философско-психологической проблематики: кто есть я и в чем мое назначение. В этом пласте осуществляется самосознание критика себя как личности. Второй пласт (“я + ты”) отражает коммуникативные связи. Речь идет о взаимоотношении критика с автором художественного, рецензируемого текста либо с читателем (рецептивный аспект). Чаще всего в данном пласте отражаются этические отношения. Третий пласт (“я + мы”) указывает на взаимодействие критика с нацией, народом. Он является носителем социокультурных и культурно-философских идей. Четвертый пласт (“я + мы все”) свидетельствует об отношениях критика с человечеством и историей; пятый — “я + все вокруг нас” — отношения критика к природному миру, создание натурфилософских концепций, шестой — “я + все созданное нами в сфере духа” — отношения к космологическому рели-

гиозному знанию и т. д. Думаю, таких пластов может быть множество, но указанные, как правило, и определяют диалог позиций, мнений, систем и находят свое конкретное воплощение в критическом тексте.

Так, совершенно очевидно, что литературно-критический дискурс славянофилов возник в качестве относительно целостной мировоззренческой системы в конце 30 — начале 40-х годов XIX века (оформление первых деклараций связано с публикациями статьи А. С. Хомякова “О старом и новом” и И. В. Кириевского “В ответ А. С. Хомякову”). Центральной для литературных критиков славянофильской ориентации была идея самобытной России, утопическая идеализация допетровской Руси с ее единством и цельностью. Эстетическая система славянофилов подчинялась их историософским, религиозно-нравственным концепциям, которые находили отражение в критических текстах. Е. И. Анненкова писала о А. С. Хомякове: “А. С. Хомяков в это время, обращаясь к современному ему литературному творчеству, анализирует не столько литературные произведения или индивидуальные авторские лица, сколько литературное дело, современное состояние литературы. Сказалась приверженность к сопоставлению и проверке индивидуального общим, личного — народным” [1, с. 34]. Думается, эти слова могут быть отнесены и к другим славянофилам. Нормативность славянофильской методологии и стремление пропагандировать свои взгляды способствовали созданию текстов-проповедей. В них решались проблемы нравственности, народности в литературе и т. д. Ограниченный круг проблем варьировался на разном материале, относительно “синкретично”, но фрагменты текстов были закрытыми, завершенными. Например, статья К. Аксакова “Три критические статьи г-на Имрек” может восприниматься как кумулятивное наращивание тем и аспектов, с множеством БИ (блоков информации) и кодов. Наименее фрагментарны статьи И. Киреевского, для которого всегда важно было объявить о какой-то системе, периодизации, классификации явлений. У него и Ю. Самарина — статьи, отражающие причинно-следственные связи, завершающиеся определенным итогом (напр. статьи о А. С. Пушкине). Тексты А. Хомякова характеризуются полемичностью, ироничностью, афористичностью. Они беллетризированы элементами то повествовательными, то декламационными, присут-

ствуется архаическая стилизация. В работе “О старом и новом” ощутима парадоксальность. Ветвящаяся система тезисов и антитезисов явно асимметрична. В ряде аспектов тезис превращается по законам диалектики в новый тезис, порождающий антитезис. Но в некоторых работах критика — цепь обрывается, возникает новый тезис, не вытекающий из предыдущих рассуждений и не подвергающийся оспариванию. Да и аргументы в большинстве статей не однозначны. Очевидно, что славянофилам необходима была для решения глобальных задач национального исторического процесса новая языковая система. Одноцентричность мышления, парадоксальность, противоречивость, смена субъектно-объектных отношений — таковы модусы критического текста славянофилов, которые в дальнейшем будут отвергнуты шестидесятниками, ориентирующимися на читательское восприятие. В связи с этим возникают литературные параллели, усиливается полемичность, монологическое и диалогическое начала, очевидно стремление к систематизации, теоретической аргументации.

Так, отметим, что для статьи Д. Писарева “Пушкин и Белинский” важным БИ является отрицание предшествующей традиции критического осмысления пушкинского творчества. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог диахронный, ответная реплика-опровержение не предполагает (В. Белинского уже нет в живых). Но смысловые отношения очевидны, ибо Д. Писарев ощущает В. Белинского своим современником. В историческом плане позиции Д. Писарева и В. Белинского полемически диалогичны, в рамках статьи Д. Писарева его противостояние в полемических формах не эксплицируется. Социоисторический код способствует тому, что противостояние объективно оборачивается связью поколений. В статье А. Дружинина ““Обломов”. Роман Н. А. Гончарова” критик намеренно дает академически нейтральное название статьи. Обстоятельный экскурс в историю европейских литератур (социально-исторический код), множество употребляемых по аналогии с романом И. Гончарова имен и фактов из разных времен и пластов культуры (культурный код), неспешный подход к непосредственному анализу Обломова приглушают современную доминанту. В глубине текста зашифровано прямое полемическое высказывание, имеющее конкретный, но не личный адрес: “На-

прасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже назвать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстро проходящую придирчивость” [8, т. 1, с. 65].

Данный структурный элемент композиции позволяет предположить, что статья написана не случайно и является статьей-противопоставлением, содержащей код загадки; ей также свойственна интерпретация — переосмысление.

Очевидно, что литературная критика сер. XIX века, несмотря на ее различные эстетические оценки, стремится к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем она объективно включена в длящийся процесс. Полемика выступает как звено этого процесса. Следует заметить, что иногда полемика возникает в журналах, и реплики критиков сменяются во времени. В такой ситуации синхронный диалог обретает свою диахронию. Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов в пределах статьи, служат выражением полемической позиции ее автора. Любопытно в этом плане проявление романтического “хаоса” Ап. Григорьева, каждая статья которого представляла экспромт, поток полемических суждений внезапно оборванных, логически незавершенных.

В статье Ап. Григорьева “Горе от ума” центральным БИ является полемика с В. Белинским. Она начинается с обширной цитаты из “Литературных мечтаний”, являющейся одновременно развернутым эпиграфом, затем Ап. Григорьев утверждает, что В. Белинский запутал проблему, однако ее суть не расшифровывается, возникает код загадки, который сам критик пытается решить, ответив на два тезиса: 1) “Горе от ума” есть единственное произведение, художественно изображающее высший свет; 2) Чацкий — единственное героическое лицо русской литературы. Моделируются оппоненты, являющиеся одновременно и читателями, и писателями. Явственно ощущается перекличка культур. Ап. Григорьев ироничен и снисходителен к критическим суждениям А. Пушкина и М. Лермонтова о целях искусств-

ва. Он открыто выражает свою позицию, рассматривая Чацкого как единственно героическое лицо русской литературы, противостоящее характерам, созданным А. Пушкиным и М. Лермонтовым. В системе доказательств возникает тезис об изображении “большого света” (Пушкин ироничен по отношению к нему, Лермонтов скептичен), и только А. Грибоедов свободен, ибо остается на высоте созерцания, вследствие чего личный интерес его героя сливается с общественным. В микроструктуре статьи, в сцеплении мыслей и фраз проявляется хаотическая экстенсивность григорьевского метода. Мысль развертывается по концентрическим кругам, с постоянными повторами (полемика с критиками, появление культурного кода, контактно-генетических связей: Грибоедов — Пушкин — Лермонтов и т. д., усиливается зыбкость риторических вопросов: “Что разуместь под “большим светом?””, “Принадлежит ли ему весь мир, созданный Грибоедовым?” и т. д.). Заключительная часть раздела ведется от второго лица множественного числа. Здесь “Вы” — расширенное “мы”, т. е. круг единомышленников. Отстраненная форма “мы” вместе с риторическими вопросами тоже создает размытость границ. Синкретизм Ап. Григорьева очевиден.

Диффузно-синкретический стиль Ап. Григорьева-критика определяет романтический импульс: перетекание логического в образное, господство в тексте одного строя чувств и одного сознания, когда содержание “я” обретает не только местоимение “мы”, но и “вы”. Мифологическое прочтение текста характеризуется определением архетипического ряда образной системы (Белкин — Максим Максимович — Платон Каратаев), созданием собственных опорных символов (Змея, кусающая свой хвост; Сатурн, пожирающий своих детей), восприятием текста как живого пластического тела, имеющего свою психичность.

Ап. Григорьев заранее предрекает реакцию читателя, в том числе интимно-психологическую, отождествляя ее со своей собственной: “Вы сами тысячу раз повторите за поэтом: “Опять любви безумной сердце просит, любви горячей, вечной и святой”. — В вас самих, поскольку вы дитя своего века, возникает постоянно мучительная жажда в виде неразрешимого или мучительного же неудовлетворимой жаждой разрешающегося вопроса:

*Чего хочу, чего? О! так желаний много,  
Так к выходу их силе нужен путь,  
Что, кажется порой, их внутренней тревогой  
Сожжется мозг и разорвется грудь.  
Чего хочу? Всего, со всею полнотою”.*

Голос художника, в неотразимости которого Ап. Григорьев убеждает читателя, становился для автора статьи настолько “своим”, что он, сам того, видимо, не замечая, “редактирует” поэтический текст стихотворца, приближая его к своей лирической системе, строю эмоций. “Поле” лирического воздействия на читателя для Ап. Григорьева становится весь текст его критических статей [6, т. 2, с. 49].

Любопытно, что статья А. В. Дружинина “А. С. Пушкин и последние его сочинения” академична и по задаче, и по тону, но и здесь присутствие адресата необходимо критику, который то объединяет себя с читателем в общем “мы”, то опирается на общие с читателем знания и суждения, обязательные для разговора о Пушкине: “Русалка”, “Галуб” и “Медный всадник” представляют последнюю грань, которой достиг талант Пушкина; а читатель хорошо знает, что из трех названных нами произведений только последнее дошло до нас законченным. Несмотря на тот вид, в каком дошли до нас названные произведения, какой читатель не преклонится перед этими тремя памятниками могучего творчества, сказав вместе с издателем разбираемой нами биографии: “Это не окончание поэтической деятельности, но скорее зачатки чего-то великого” [8, т. 1, с. 487].

При совершенно разной тональности (Ап. Григорьев завораживает, увлекает энергией своего чувства, А. Дружинин, напротив, доверяется читателю, постулируя свое равенство с ним) в обоих диалогах есть нечто общее: критик в любых формах общения с читателем руководит, “управляет” им, внедряя в сознание своего адресата истинный взгляд на жизнь и произведение и не предполагая, что читатель равнодушно отвернется от внушаемой ему позиции. “Сопrotивление” читателя для критика существует лишь в тех пределах и тех формах, которые введены и учтены в тексте его собственного критического суждения.

Критики разных школ, направлений в разной степени ощущают неоднородность реальной читательской аудитории, рождая разные способы воздействия на читателя.

Так, реализуется основной концепт рецептивной эстетики (теория влияния искусства на реципиента как воспринимающей системы и, аналогично, рецептивной поэтики — системы художественных способов, поэтической техники, с помощью которой эстетическое влияние осуществляется). Коммуникативная система выстраивается следующим образом: автор — передающий информацию, эстетическая ситуация (целевые коммуникации), текст произведения как знаковая система, читатель (воспринимающий информацию). В таком случае структура текста, созданная автором, ориентируется на идеального или реального адресата.

Для романтика Ап. Григорьева его собственное “я” не столько заслоняет, сколько объемлет собою читателя. Тут единомыслие и единочувствие — некий априорный фундамент всего мироотношения критика. Ему не надо ни привлекать, ни завоевывать, ни убеждать свою публику: ему необходимо лишь самораскрытие, которое само по себе есть самораскрытие его идеального читателя. Именно поэтому во внешне диалогических формах критики Ап. Григорьева господствует внутренне монологическая лирическая стихия романтического самовыражения.

А. Дружинин же, соблюдая необходимые для критики формы взаимодействия между автором и читателем, так же, как и Ап. Григорьев, тяготеет к внутренне цельной монологической позиции, как бы заведомо не предполагающей иных точек зрения. Но монологичность статьи А. Дружинина имеет иные корни. Для А. Дружинина важна объективная научная данность как истина, нуждающаяся в обосновании, но, будучи доказанной, не вызывающая разночтений. Позиция Ап. Григорьева по преимуществу глобально субъективная, в то время как А. Дружинин берет на себя роль проводника объективных данных, которые говорят сами за себя.

В отличие от монопозиций Ап. Григорьева и А. Дружинина, критические воззрения шестидесятников по преимуществу ориентированы на множественные точки зрения на один и тот же объект жизни и литературы. Их позиция, таким образом, исходно диалогична.

Однако необходимо учитывать, что в литературно-критической статье момент “беседы” (диалога, контакта, общения) оказывается и сущностным, сюжетообразующим, и условным, по-

скольку в данности литературно-критического текста до конца выявленными и закрепленными в слове оказываются суждения и взгляды лишь одного из “лиц беседующих” — критика. Второе же лицо — публика — конструируется в тексте критического сочинения, становясь частью “мира” критика, и существует как нечто внеположенное данности литературно-критической статьи в реальной жизни, как совокупность живых читателей. Автор критической статьи, реализуя свою волю, заявляя и доказывая правоту позиции, выстраивая логику умозаключений, осуществляет общение с читателем. Автор-критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника, и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания.

Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, является основным объектом обращения критика, его конструируемым адресатом и функционально замещает реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного или отмеченного в этом произведении, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся “инакомыслящие”, с которыми автор-критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк и многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица (чаще всего в жанре антикритики: полемика Пушкина с Булгариным, Писарева с Антоновичем, Достоевского с Салтыковым-Щедриным и т. д.) до обобщенного, внеличностного представителя противоположного лагеря (эстетическая критика в статьях Добролюбова, “теоретики” и “свистуны” в либеральной журналистике 1860-х гг. и т. д.).

Однако если предположить, что функции литературной критики “двунаправлены” (влияние на внутренние процессы литературной современности и регулирование связей между искусством и обществом), то можно сделать выводы о том, что диалоги критика с писателем и читателем занимают в статье соизмеримые места, создавая две сюжетные линии. Но это не так. Отношения между критиком и его адресатами (читателем, автором-художником и антикритиком) сущностно различны и, естественно, приобретают различные формы, воплощения, демонстрируя столкновение эстетических и литературных позиций. Особенно

такая заостренность позиций ощутима в литературной критике последней трети XIX — начала XX века, когда усиливается субъективность восприятия человека и мира, индивидуальности художника. В этот период субъективность оценок объединяла индивидуальные поиски таких различных явлений, как психоанализ С. Шпильрейна, творчество позднего Л. Толстого (“Крейцерова соната”, “Отец Сергей”, “Дьявол”), литературную критику Н. К. Михайловского. Философы и литературные критики осмысливали переходность нового времени в вечном, философско-мировоззренческом аспекте. Возникает представление о роковом, трагическом характере русской жизни, необходимости постижения и ответа на вечные вопросы о смысле человеческого существования, конечности и бесконечности бытия, жизни и смерти.

В публицистическом цикле Н. Михайловского “Записки профана” критик ставит такие проблемы, как народ и интеллигенция, Россия и Запад, настоящее и будущее России. Исходя из задач “роковой минуты” русской жизни (Ф. Достоевский), осмысливается прошлое, возникают провидческие духовные прозрения. Критик воспринимает свое время как эпоху смены христианского мироощущения новой, идущей ему на смену этико-философской системой. Мыслящий современник представляется Н. Михайловскому человеком, сформированным многовековой национальной и европейской культурно-исторической традицией, ощутившим ее исчерпанность и оказавшимся один на один с вековыми проблемами. Человек нового времени должен был решить вопрос о добре и зле, выработать иные нравственные критерии, осмыслить мгновенность человеческого бытия на фоне бесконечной жизни природы. Историко-философская концепция Н. Михайловского представляла три этапа в жизни человечества: 1) объективно-антропоцентрический, в котором человек наивно считает себя объективным центром мира; 2) эксцентрический и складывающийся в новое время, когда центральное значение присваивается объективному миру, подчиняющему себе человека; 3) субъективно-антропоцентрический, когда человек и его этические искания становятся в центре мира.

Ф. Достоевский в земной истории человечества также видел три периода: первобытно-патриархальный (когда человек живет

непосредственно), цивилизацию (происходит распадение масс на личности, и человек теряет живой источник жизни, все сознает, но не знает непосредственных ощущений) и христианство — третью и последнюю степень познания человека. “XIX в., — по мнению писателя, — в преддверии третьего периода” [7, т. 20, с. 192].

Человек так понятого времени оказывался средоточием всех проблем: философских, социальных, этических. “Человек — тайна, ее нужно разгадать” — эта формула Ф. Достоевского оказалась созвучной Н. К. Михайловскому. В “Записках профана” читаем: “Над вопросом об истине выше всего наука ставит вопрос об условиях человеческой природы. Прежде всякого другого познания человек должен познать свою природу, свои границы” [12, т. 3, с. 329].

Философский смысл нового времени критик определил формулой немецкого философа Макса Штирнера: “я” — не “я”. Не принимая ее эгоцентрического пафоса, Н. Михайловский признает законность указания на характер трагического противостояния личности (“я”) и объективного мира (не “я”). Эта коллизия возникает в творчестве И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, которые почувствовали сиротство, одиночество личности, ее потерянность на фоне бесконечного, не подвластного ей движения времени. В философской повести “Довольно” И. Тургенев писал: “Но человек не повторяется как бабочка, и дело его рук, его искусство, его свободное творение, однажды разрушенное, — погибает навсегда. Ему одному дано “творить” — но странно и страшно вымолвить: мы творцы... на час...” [18, т. 7, с. 63]. В сущности, то же чувство переживает К. Левин, испытавший “ужасные минуты”, осознавая “бесприютность человека и мироздания”. Мысли Левина перекликаются с рассуждениями Ипполита Терентьева Ф. Достоевского, в новом варианте они входят в сознание И. Карамазова и т. д. В связи с этим одно из важнейших духовных прозрений Н. К. Михайловского связано с необходимостью познания “идеала религиозности”. Рассуждениям об “идеале религиозности” он посвятил одну из глав цикла “Записки профана”. Она начинается сопоставлением современности с эпохой упадка Древнего Рима, характер этико-социальной жизни которой определяло драматическое противостояние первых христиан и язычни-

ков. Н. Михайловский полагает, что древние имели бесспорное преимущество перед современными людьми, утратившими представление об истине, “идеале религиозности”. Сравнивая древних и новых людей, он замечает: “Она (религия) именно сообщала их чувствам, помыслам ту определенность, которой не хватает нашим чувствам, помыслам и действиям и отсутствие которой в мертвенно-тусклой картине нашей общественной жизни может быть объяснено только отсутствием религии”. “Под религией, — продолжал он, — я разумею такое учение, которое связывает существующее в данное время понятие о мире с правилами личности в жизни и общественной деятельности, связывает так прочно, что для исповедующего это учение поступить против нравственного убеждения... невозможно” [12, т. 1, с. 114].

Осмыслив “идеал религиозности”, нравственное “не по себе”, испытываемое современным человеком, он считал, что все же будущее не будет таким трагически безысходным. Три компонента: объективные законы развития мира, которые дает наука, нравственные представления человека о добре и зле, выражаемые искусством, чувство непосредственного ощущения жизни — должны быть учтены в процессе “выработки идеала религиозности”. Религия — это нечто такое, с точки зрения критика, что объединяет единым принципом мир физический и нравственный, движет человека в определенном направлении. Религия — не наука и не искусство, а новое целостное образование, эмоционально и логически воздействующее на человека, заполняющее пустоту, которая возникла в его сознании с утратой старого идеала и вместе с тем не разрушающее способность человека жить непосредственно.

Так отчетливо проявляется персонализм критика. Его обозрения и статьи представляют синкретическую структуру. Содержание обозрений определялось “пульсом жизни”, поэтому Н. Михайловский оперативно откликается на злобу дня, реагирует на отклики, вызванные его заметками. Вмешиваясь в полемику, критик откровенно и демонстративно признается, что он, начав писать, сам не знает, что из этого выйдет: “Я ведь больше для себя пишу, что накопится на душе, то и выкладываю в каком угодно порядке”.

Тем не менее статьи воспринимаются как сложное цикловое

единство. Н. Михайловский стремится к синтезу, который определяется концептуальностью, тональностью, личностью автора, повторяемостью композиционных деталей и стилистических приемов. Обозрения можно условно разделить на два типа. Первый — литературные и житейские заметки. В них сохраняется системообразующий принцип ежемесячного обозрения. Второй — такие обозрения, как “Записки профана”. В них выражена тенденция к проблемной организации. “Пульс времени” — это не просто образное выражение, но и определение пафоса его обозрений, объединяющей их тональности, которая связана с концепцией личности Н. Михайловского. Тезис критика “безбоязненно смотреть в глаза “правде-истине”, “правде объективной” и в то же время сохранять “правду-справедливость”, “правду субъективную” объясняет как манеру Н. Михайловского писать “вперемешку”, так и особую роль личностного начала [12, т. 2, с. 334].

Критическое повествование в них порой ведется от первого лица. “Я” у Михайловского — это композиционный центр, к которому сходятся все линии его статей. Он пишет: “Какой я ни есть, но я стою перед вами без маски и вуали. Худо ли, хорошо ли я делал свое дело, но я налицо”.

Формы выражения авторского начала у Михайловского различны. Это, прежде всего, установка на общение с читателем. В статье всегда присутствует сам автор, человек обыкновенный, не лишенный слабостей и недостатков, умный и пытливый, не навязывающий своего мнения, но у него есть убеждения, которые он высказывает читателю. Отсюда доверительная интонация. Автор делится воспоминаниями о писателях (Щедрине, Успенском), рассказывает о своей жизни. При такой непринужденной беседе читатель как бы включается в творческий процесс написания статьи.

Авторское “я” не только эмоционально окрашивает обозрения, но и способствует их целостному восприятию. “Я” — как мостик от одной статьи к другой. Стилистика его работ — это синтез художественного творчества, науки и публицистического обозрения, т. е. синкретическая структура, в которой наблюдается сочетание элементов рецензии и отклика, заметки и проблемной статьи, процесс циклизации сочетается с деформацией большой проблемной статьи, что отражает тенденции, происхо-

дящие в историко-литературном процессе 70-х годов XIX века. В циклах жанровая форма усложняется тем, что интерпретация событий дана от имени условного персонажа (Профан, Иван Непомнящий). Что же касается обозрения “Из дневника и переписки Ивана Непомнящего”, то в нем происходит слияние литературно-критических, публицистических и художественных форм исследования действительности. Это обозрение выполнено по законам художественной сатиры.

Формы художественного мышления — сатирическая маска, мистификация, пародия, гротеск становятся для Михайловского формой постижения литературной жизни. Образ рассказчика, инициатива и энергия которого движут обозрения, система его отношений с миром созданы по законам художественного моделирования действительности. Иван Непомнящий — остро сатирический образ большого обобщения, личность, живущая по законам своего духовного естества и в то же время выражающая определенный тип социальной психологии.

Кто заключает в себе обличительную энергию — Михайловский или Непомнящий? Свои размышления о современной жизни Иван передает дневнику, претенциозному трактату (этот жанр, естественно, определен тем духом прозелитизма, который одолевает Непомнящего) или облакает их в письма, обращенные к единомышленникам. Исповедальческий, приватный характер этих форм самовыражения открывает путь к разоблачению героя “изнутри”. У Ивана точно очерченный внешний и психологический облик, биография, среда, позиция. Это личность не исключительная. “Ни худ, ни толст, жиденькая борода неуловимого цвета, нос картофельный, глаза не тусклые и не блестящие, особых примет никаких” [12, т. 2, с. 337]. Само имя Иван Непомнящий — как и его сподвижников (Иван Либеральный, Иван Камердинеров) — внешний признак явления ординарного. Журналист, приспособленец, часто имеющий реальных противников. Таким образом, в художественное по структуре обозрение Михайловский вводит интерпретацию-полемику. В духовную жизнь героев, в систему их отношений, по природе своей вымышленных, он включает реальные злободневные факты журнального и литературного быта (например, полемика с Катковым) или общие вопросы, такие как народ и культура, являющиеся культурно-историческим кодом. Личностное, субъективное начало,

усиленное внимание критика к психологическим аспектам жизни заметно увеличивают количество “эпистолярных и дневниковых” жанров в статьях Михайловского; помимо цикла об Иване Непомнящем: “Письма о правде и неправде” (1877), “Письма к ученым людям”, “Случайные заметки и письма о разных разностях”, “Дневник читателя” и т. д. Личностное начало обусловило и авторское “я” не только в эпистолярных и дневниковых жанрах, но и в обычных циклах критика. Субъективность Михайловского способствовала появлению жанра литературного портрета, не характерного для народнической критики в целом. Интерес к психологии личности обусловил и принципы психоанализа.

В годы перелома Н. Михайловский пытался собрать “рассыпную храмину знаний”, воздействовать на ум и сердце читателя, именно поэтому В. Розанов скажет: “У ног Михайловского была вся Россия”. Но В. Розанов переживет все страшнейшие катаклизмы начала XX века, и оптимизм Н. Михайловского сменится в его размышлениях отчаянным скептицизмом, проявившимся в “Апокалипсисе наших дней”, написанном в моменты трагической истории России, разрушения всей системы государственности и зарождения нового “апокалиптического строя”. Естественно, что в данной работе отражается паническое неприятие пустоты, на которую с этого момента обречена духовная жизнь человека. “Исторический огонь”, в который “всё проваливается”, воспринимается критиком как апокалипсис, конец жизни нации. В. Розанов оглядывается на пройденный Россией путь, стремится понять и осознать, что в прошедшей, навсегда исчезающей русской жизни привело к фатальной развязке. Взгляд его на Россию, по своей сути, глубоко русский. Такое оглядывание назад является архетипическим для русского человека, так как “русский человек более склонен, потому что больше способен оглядываться назад, чем заглядывать вперед, лучше замечает следствия, чем ставит цели”.

Композиционная организованность “Апокалипсиса нашего времени” такова, что, являясь целостным (как и “Записки профана” Н. К. Михайловского), это произведение в то же время состоит из множества законченных, внутренне организованных фрагментов, как бы не связанных между собой (в отличие от “Записок профана”, где организующим центром является ав-

тор и его литературная маска профана). Каждый из таких фрагментов отражает то состояние, то “движение души” во всех мельчайших подробностях, которое охватывает героя в определенный момент. Во фрагменте “Рассыпанное царство” В. Розанов пытается определить один из главных источников хаоса, происходящего на его глазах, и находит его в литературе, социокультурных и религиозно-нравственных установках (“юродство к жизни”, “ругаться миру”, “мутью и пьянством”). В отличие от Н. Михайловского, позиция В. Розанова фаталистична, созерцательна, в связи с чем В. Розанов находится в постоянном противоречии с собой. Данная противоречивость неслучайна, она уходит корнями в глубь русской истории. Как отмечает В. О. Ключевский, “... природа и судьба... приучили великоросса выходить на дорогу окольными путями. Русский человек и мыслит так, как ходит, он часто думает надвое, и это кажется двоедушием” [10, с. 106]. Автор в “Апокалипсисе...” находится в экстремальных обстоятельствах, в самой точке разрушения жизнеустройства. Он обращается к своему предшествующему опыту, чтобы в поисках подобного состояния, подобного положения найти возможности выхода из него. К. Юнг неоднократно отмечал, что в экстремальной ситуации человек в поисках выхода при невозможности мгновенного решения обращается к личному предшествующему опыту, выходя за его рамки в бессознательный опыт предков, к тому, что было, — до детства: к первообразам, отражающим представления об устройстве мира, о пространстве и времени, о солнце, о числе, о слове [22].

Все фрагменты “Апокалипсиса нашего времени” представляют механизм путешествия личности в глубь сознания. М. Мамардашвили отмечал, что во многих описаниях творческого процесса имеются свидетельства о большой роли внешней подсказки, которая дает возможность найти искомый образ или идею [11]. Но по своей природе подсказка может быть и внутренней, связанной с прошлым опытом субъекта. Соотношение этого процесса можно было бы представить обратным тому, который наблюдается при вытеснении и забывании. Если в результате вытеснения в сознании человека остаются только зашифрованные сообщения, ключ от которых обнаруживается лишь в ходе особого рода анализа, то при использовании воспоминания в роли

подсказки работа сознания направлена на установление связи между ними и проблемной моделью ситуации, на расшифровку его смыслового содержания, но и тут присутствуют формальные признаки (мгновенность озарения). В связи с этим очевидно, что “впечатлившись” от вдруг увиденного, услышанного, прочувствованного, В. Розанов записывает, изливает на бумагу свои “мысли-чувства”, которые передают состояние, внутреннее переживание, охватившее критика в момент записывания. Так, во фрагменте “Последние времена” в первых же строках запечатлено охватившее чувство острого неприятия происходящего. “Не довольно ли писать о нашей... Революции — и о прогнившем насквозь Царстве, — которые воистину стоят друг друга”. Чувство окружающей реальности, замечает критик, словно “заболело внутри”, ненависть к происходящему достигла пика и перелилась в “крик души”. Состояние автора таково, что заставляет его обратиться к Апокалипсису, “таинственной книге, от которой обжигается язык” [14, с. 303]. Стремление найти причинно-наследственные связи обретает стройную оформленность: синтаксические конструкции указывают на то, что их “диктует” сознание, мысль преобладает над чувством. Отсюда абсолютное главенство интонации, тщательная фиксация обстоятельств написания каждого фрагмента, сосуществование противоположных утверждений. В. Шкловский в статье “Сюжет как явление стиля” отметил, что жанр “Апокалипсиса...” составляет целое с “Уединенным” и “Опавшими листьями”, в которых противоположные настроения уживаются внутри одного текста. “Розановство” не двуличие комедианта и не гегелевская диалектика, но единство противоположностей своего рода. Сам В. Розанов говорил о своем душевном состоянии: “Это было что-то судорожное и проникнутое горечью и отчаянием...” Певец интимности прозревал разорванность человеческого существования: “Режет Темное, режет Черное. Что такое? Никто не знает”. Здесь же поворот к прошлому, поиск изначального истока своего состояния во вселенском порядке [16].

Обращение к предшествующему опыту все глубже уходит в бессознательное, к первообразам: “Посаженное Христом дерево, срываемые звезды, уничтожаемая земля. Апокалипсис требует, зовет и велит новую религию. Вот его суть. Но что же такое, что случилось?”. Идет поиск ответа, но не в надежде на

себя, не поиск собственного действия, но поиск спасения в новой религии, во вселенском порядке. В. Розанов моделирует нового “управителя” всеобщим миропорядком в соответствии с изменением собственного состояния, мироощущения. Формы выражения “мыслей-чувств” становятся все более иррациональными. Панический поиск выхода, выражающийся в излиянии полностью “внерациональных чувств”, приводит к национальным первоистокам: “поворот всего назад”, “новое небо”, “новые звезды”, “обилие вод жизни”. Только в стихии природы — сила духа человека, сила, которая должна все упорядочить [15; 16; 17].

Таким образом, “вечные вопросы” объединяли критиков, столь разных по своим убеждениям и понятиям. Ответы на эти вопросы приводили к некоторым общим наблюдениям. Природа — Бог — человек — являются спасательным кругом в смене эпох, однако каждый из составляющих круга осмысливался в соответствии с индивидуальной философской и литературной концепцией человека и мира.

Сила духа должна была преодолеть восприятие культуры как антитезы истории. Мир следовало воспринимать не как объект познания, а как субъект связи с познающим индивидом; историю как трагедию, однократность событий которой многократно воспроизводится культурой. В этом смысле история и культура взаимодополняемы, как системы Н. Михайловского и В. Розанова. Думаем, что катастрофичность жизни, эсхатологизм как мировоззренческая доминанта последней трети XIX — начала XX века, взлет уже обреченной культуры позволил ей чутко проникнуть в логику событий и идей, обнаружить контуры новой культурной парадигмы.

Она проявляется в единстве психологизма и физиологичности стиля В. Розанова. Его статьи — своеобразное откровение, феноменология духа. Сферой описания является душа, судьба, тоска; душа — нематериальное начало жизни (бесплотное существо, являющееся носителем жизни и духовного мира человека, одаренное разумом и волей, противопоставляемое телу, — основа психической жизни человека, совокупность психических явлений).

Рецепция Розанова определяется его личностью. З. Гиппиус определила ее как “явление”, для которого не подходят общече-

ловеческие мерки, настолько “он не в ряду других людей”, чьи “мысли” — непременно физические ощущения. Он сам “код загадки”. “Все его слова, — указывал Н. Бердяев в статье “О вечно бабьем в русской душе”, — живые, биологические, полнокровные. Слова у него не символы мысли, а плоть и кровь. В. Розанов — это какая-то первородная биология, переживаемая как мистика”. Действительно, В. Розанов не боится противоречий, потому что их не боится биология. Он готов отрицать на следующей странице то, что сказал на предыдущей, и остается в целостности жизненного, а не логического процесса. Н. Бердяев замечал, что многих пленяет в Розанове то, что в писаниях его, в своеобразной жизни его слов чувствуется как бы сама мать-природа, мать-земля и ее жизненные процессы [3; 4].

Выступая как литературный критик, В. Розанов находил “физиологичность” в лучших произведениях русской литературы, считал это одним из ее самых больших достоинств. Культурный код возникает при сравнении русской литературы с французской в статье “Один из певцов вечной “весны” (1909). В. Розанов замечает: “Она (французская литература. — *Н. Р.*) вся камениста, а не бархатиста. Вся из “сухих французских цветов”. Много шелка, бархата, золота. Но ничем не пахнет: живого цветка в ней нет”. В то время как русская имеет тот “запах мяса”, в котором все дело, который все объясняет в сложении общества и в “судьбе человека”. Интересно, что он не только тонко чувствовал некую плоть литературы, но и передавал эти ощущения с помощью, например, такой приземленной детали, как “запах мяса”. Так он добивался желаемого эффекта. Этот прием им используется очень часто. Высоко оценивая в литературе то, что имеет вкус и запах, в то же время В. Розанов резко критиковал физиологизм очерка натуральной школы.

Розанова привлекал физиологизм, в котором выплескивалась личность, в котором и заключена истинная правда о человеке. В статье “Величайший мастер слова” Розанов пишет, что в литературе есть “что-то живое, живым органическим способом вырабатываемое в недрах наций. Ведь в слове есть слуховое, т. е. физиологическое очарование. Зачитываемся, повторяем, плачем над словом. Тут есть психофизиологическая магия”. Восприятие Розановым художественного текста происходит на уровне ощущения. “У Толстого, — пишет он, — если сравнить его с

Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, хорошее обыкновенное молоко; теплое, парное, для души и тела целебное, очень вкусное. Но чтобы “по душеньке так вот и текло”, как неслыханная сладость, — этого нет. А у Грибоедова есть, у Крылова есть, и из такой “сладости” состоит почти все написанное Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем” [16, с. 81].

В его статьях много бытовых мелочей, создающих эффект “пронзительных физических ощущений” (З. Гиппиус). “Папироска с заплаточкой”, “грибная лавка в чистый понедельник”, “малосольный огурец в конце июня, да чтоб сбоку прилипла ниточка укропа (не надо снимать)” — все эти мелочи, предельно конкретизированные, заставляют читателя осязать описываемое, настраивают его на нужную В. Розанову волну.

Другим проявлением рецепции розановского стиля является заявленная им рукописность книг. В ней Розанов видел основную причину своей уникальности: “рукописность” души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная, и дала мне тон “Уединенного”, я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания”.

Здесь не столько ориентация на реципиента, сколько указание на мимолетность, мгновенность, интимность: “Это я пишу для себя, а не для вас, не для издания в печати. И если все-таки такое я печатаю, я совершаю насилие над собой, насилие над рукописью, которая принадлежит исключительно мне и никому больше. И не только принадлежит мне, но ближе, физически ближе прилегает к руке и к душе”.

В розановской прозе Э. Ф. Голлербах отмечал много чисто “литературного” в буквальном смысле слова [5]. Действительно, тексты Розанова следует воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр. У Розанова талант заключается именно в “кончиках пальцев”, поэтому не случайно он часто использует кавычки, стремясь передать оттенки интонации, сокращения, которые обычно приняты в письмах или личных дневниках (мне, мол, все равно — поймете вы мои сокращения или нет, ведь я пишу для себя). Все это работает на ощущение подсознательного, глубоко интимного.

Стремясь к естественному общению с читателем, к живости тона, В. Розанов постоянно использует разговорную интонацию,

которую Н. Бердяев определил как стиль “бабьей болтовни” [3]. Очевидна, как и у Ап. Григорьева, хаотичность, чрезмерная эмоциональность в изложении того или иного тезиса.

В. Розанов убежден, что текст должен приносить радость. Концептуально он близок к суждениям Р. Барта, высказанным в статье “Удовольствие от текста” [2]. Ж. Нива называет В. Розанова изобретателем нового жанра, в котором проявляется “полное господство интонации “домашней” интимности, поэтика, основанная на “личной прихоти”, смесь газетных рецензий, личного дневника, гербарий человеческих слов: услышанных, пробормотанных, недоговоренных” [13]. В. Шкловский в статье “Сюжет как феномен стиля” писал о противоречивости настроений критика, выражающейся в парадоксальной литературной форме. Жанр статей Розанова отрицает читателя как объект дидактического и эмоционального усилия. “Сколько я ни усиливался представить читателя, никак не мог его вообразить” — пишет Розанов. Нет также и внешнего мира. Все рассеянно. “Рассеянный человек и есть сосредоточенный. Но не на ожидаемом или желаемом, а на другом и своем”. Интересно, что и рубрику в журнале “Новый путь” он назвал “В своем углу”. В этом парадоксе проявляется психическое состояние критика, ибо Розанов не только отвергает “Каинов” — борцов, проповедников, но и добровольно размещается в “нижнем ярусе” бытия. Спасительным началом для него является Дом, Гнездо, апология пола, отсюда и воспевание домика второй жены (“мамочки”) и тещи (“бабушки”). Смысл Космоса открывается ему из окошка этого “благословенного” гнезда, ибо у русских нет сознания своих предков и своего потомства. Русская история — феномен бесплодия. Символ на “молекулярном”, на клеточном уровне утверждал в концепции Розанова связь человека-творца с Богом, Космосом, он позволял искать нить, ведущую к бессмертию, преодолеть одиночество и бесплодие. Так возникало обращение к читателю (теоретически им отрицаемое), который должен был увидеть попытку самовыражения, желание передать внутренний личный опыт, непосредственное эмоциональное переживание. Феноменологический подход позволяет ощутить таинство слова. Его код-загадка в словах Бог и пол. “Их развертывание приводит к целостному мирозерцанию, к фаллическим культам древности, в библейские дали взаимоотношений Иеговы с наро-

дом Израиля, к первым векам христианства и т. д.”. Неслучайно Г. Флоровский видел в Розанове “загадку очень соблазнительную и страшную” [19, с. 591].

Интересна и перекличка идей В. Розанова и Л. Шестова. В контексте своего времени они образуют ту ценностную парадигму, которая определяла умонастроения XX века и в общем виде может быть обозначена как реабилитация естественного человека, освобождение его от “универсальных норм социума (рацио)”. Непредсказуемость многообразно живого одухотворенного материального мира (Л. Шестов) и “материальная плотность”, реальная жизнь духа (Розанов) способствует созданию целостного образа мира. Он возникает в системе координат, где ценностной точкой отсчета является оппозиция “теория — жизнь”, стороны которой интерпретируются как исключаящие друг друга феномены. Восприятие действительности Л. Шестовым и В. Розановым приводит их к особой форме изображения, словесного запечатления этого внетеоретического (“живого”) образа мира.

После публикации книги “Апофеоз беспочвенности” Л. Шестова В. Розанов сразу же отметил ее афористичность, отсутствие цельной “постройки”, системы, рассыпанность и фрагментарность. Розанов пишет: “И раньше для меня действительность была милее книг; иная уличная сценка казалась красивее стихотворения, написанного о такой же сцене на улице. Ей-ей, философы и философия только ходят бледным призраком около реальной жизни; они не только сами сухощавы; около них похудела и действительность. Вот почему я был совершенно подготовлен к восприятию таких книг, как “Апофеоз беспочвенности” г. Шестова”. Отличаясь, по мнению В. Розанова, “свободною отдачею ума, вкуса, сердца, веры власти, живых факторов жизни и литературы”, книга Шестова оказывается практически непосредственно соответственной с самим “жизненным потоком”, с жизнью “как она есть”, как бы помимо традиционно опосредствованных словесных форм запечатления действительности по причине отсутствия здесь этих самых традиционных “словесных форм” [21]. В книге Шестова, с точки зрения Розанова, есть “сырая руда души автора”. Действительно, семантика оппозиции “постройка — сырая руда души” дублирует смысл актуальной для Л. Шестова идеи “стройная цепь размышле-

ний” — “свободная мысль”, при помощи которой Шестов объясняет читателю избранную им форму изложения. Это типологическое родство, характеризующееся отказом от “копирования действительности”, от организованных словесных форм, особенно проявляется в перекличке фрагментов “Апофеоза” (Шестов) и “Уединенного” (Розанов).

Приведем один фрагмент: Л. Шестов: “Мы думаем особенно напряженно в трудные минуты жизни — пишем же лишь тогда, когда нам нечего делать. Так что писатель только в том случае может сообщить что-либо интересное или значительное, когда он воспроизводит прошлое. Когда нам нужно думать, нам, к сожалению, не до писания. Оттого-то все книги в конце концов являются только слабым откликом пережитого” [21, с. 43]. Розанов: “Из безвестности приходят наши мысли и уходят в безвестность. Первое: как ни сядешь, чтобы написать то-то, — сядешь и напишешь совсем другое. Между “я хочу сесть” и “я сел” — прошла одна минута. Откуда же эти совсем другие мысли на новую тему, с какими я ходил по комнате, и даже садился, чтобы их именно записать” [17, с. 6]. Явно звучит общая интонация, касающаяся сложного воссоздания слова. И потому и Шестов, и Розанов отказываются от того, что стоит между жизнью и словом от литературы как формы. Форма, которая с их точки зрения возникает как некое соглашение автора и читателя. В “Апофеозе” эти отношения выражены оппозицией — учитель — ученик. В “Уединенном” — автор (актер) — читатель-осел, который разинув рот ждет, что ты ему положишь. В тексте Шестова читатель имеет больше прав, автор же сокращен за счет отказа от “цельной формы”, ему присуще только создание афоризма. Безволие автора уловил Розанов: “Вся книга представляет собой сырую руду души автора, — души, поработавшей много, утончившейся в этой работе, но которая вдруг ослабела, и растворив двери в себя, говорит: входите сюда все и смотрите, что тут осталось, и выбирайте, что кому нужно”. Шестов отдает свои разрозненные наброски во власть читателя, каждый из которых самостоятельно воссоздает смысловую целостность отдельных фрагментов, афоризмов и т. д. и тем самым заново создает текст, характеризующийся многообразным потоком бытия, субъективным потоком, в движении которого осмысливается и собственное “я”. Через семь лет после создания “Апофеоза” Роза-

нов задумывается над этой экзистенциальной задачей и создает свой внеформирующий текст “Уединенного” и “Опавших листьев”, текст, который существует вне законов литературного творчества. “Шумит ветер в полночь и несет листья. Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, почувствования, которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту незначительность, что “сошли” прямо с души, без переработки... Просто душа живет, т. е. жила: И вот я решил эти опавшие листья собрать”.

Розанов стремится запечатлеть некую субстанцию, без всего постороннего, структурно-оформляющую. Он не хочет, так же как и Шестов, воспринимать мир извне, в качестве объекта. Н. Бердяев отмечает, что в сочинениях этого (имеется в виду В. Розанов. — *Н. М.*) необыкновенного художника слова... нет апологетического претворения и оформления. В ослепительной жизни слов он дает сырье своей души, без всякого выбора, без всякой обработки.

Видимо, не зря Н. Бердяев употребляет термин “сырьё”, который применил Розанов по отношению к тексту Л. Шестова. Это та “физиология”, та “плоть”, которая объединяет концепции Шестова и Розанова и которым свойственна диффузность. Не случайно В. Зеньковский назвал Розанова прихотливым импрессионистом [9, ч. 2, т. 5].

С нашей точки зрения, мы привели достаточное количество примеров, свидетельствующих о том, что русская критика была философией мысли и чувства; становление и развитие ее самосознания было неотъемлемо связано со стремлением сформировать своего читателя и автора, передав им идею своей системы (от органической, эстетической, персоналистической и т. д.).

“Организмы”, созданные Ап. Григорьевым, находят свое развитие, свою почву в текстах начала XX века и обнажают сущность национально-культурного компонента. Движение русских критиков от установки на создание целостных критических текстов к интуитивному, фрагментарному способу фиксации жизненно целого позволяют говорить об особой ментально обусловленной закономерности, лежащей в основе самосознания русской литературной критики. Русская идея, русская мечта о воплощении Царства Божия на земле (Н. Бердяев, В. Зеньковский), бес-

конечное, фиксируемое в логическом критическом тексте XIX века, заменяется подсознательным в конце XIX — начале XX века стремлением к спасению Души.

### *Литература*

1. Цит. по кн.: Анненкова Е. И. К. Аксаков — фольклорист. — СПб., 1984.
2. Барт Р. Семиотика и поэтика. — М., 1994.
3. Бердяев Н. О вечно бабьем в русской душе // Розанов В. В. Pro et contra: В 2 т. — Т. 2. — СПб., 1995.
4. Бердяев Н. Судьба России. — М., 1918.
5. Голлербах Э. Ф. Последние дни Розанова // Розанов В. В. Pro et contra: В 2 т. — Т. 2. — СПб., 1995.
6. Григорьев Ап. Соч.: В 2 т. — СПб., 1865.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972–1980.
8. Дружинин А. В. Соч.: В 2 т. — СПб., 1865.
9. Зеньковский В. А. История русской философии: В 2-х т. — СПб., 1993.
10. Ключевский В. Исторические портреты. — М., 1990.
11. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии. — М.
12. Михайловский Н. К. Соч.: В 10 т. — СПб., 1897–1909.
13. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. — М., 1994.
14. Розанов В. Апокалипсис нашего времени. — М., 1994.
15. Розанов В. Новые вкусы в философии // Новое время. — 1905. — № 106 (2).
16. Розанов В. Один из певцов “вечной весны” // О писательстве и писателях. — М., 1995.
17. Розанов В. Опавшие листья. — М., 1996.
18. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. — М.; Л., 1967.
19. Флоровский Г. Пути русского богословия. — Paris, 1983.
20. Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. — М., 1988.
21. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — Л., 1991.
22. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке // Собр. соч.: В 19 т. — М., 1992. — Т. 15.

### *Вопросы для самопроверки:*

1. Как вы трактуете понятие “самосознание критики”?
2. В чем принципиальное отличие литературной критики XIX в. от литературной критики XX в.?
3. Какова роль структурирования литературно-критического текста?
4. В чем заключается сущность взаимоотношений между критиком-автором и читателем?

5. Каково значение полемики и диалога в критическом тексте?
6. Приведите примеры диалогичности критического текста.

**Тестовые задания:**

Подчеркните правильный ответ

1. Литературная критика — это:
- а) раздел литературоведения;
  - б) жанр литературы;
  - в) художественный текст.
2. Ап. Григорьев принадлежит к критикам
- а) революционным демократам;
  - б) интуитивистам;
  - в) органической критики.
3. “Апофеоз беспочвенности” — это литературно-критический текст, принадлежащий
- а) В. Белинскому;
  - б) Л. Шестову;
  - в) Ф. Достоевскому.

**А. А. Слюсарь**

## РУССКИЙ РОМАН ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Роман по своей жанровой сути концептуален. Ведь он воплощает определенную модель мира, на основе которой происходит художественный синтез. Она состоит прежде всего в возникновении представления о сложной, противоречивой целостности мира, находящейся в становлении. Речь идет о преобразовании отношений, воззрений и привычек патриархального общества с его авторитарностью, об освобождении от их власти личности, о ее конфликте с общественными формами жизни, противоречащими природе человека, о формировании условий, которые удовлетворяли бы ее потребность во всемерном развитии, о запутанности, извилистости путей, избираемых отдельной индивидуальностью, и внутренней противоречивости самой индивидуальности. Художественным аналогом этого процесса и является ро-

ман. В нем, как писал М. М. Бахтин, “распадение эпической целостности человека”, свойственной герою античной эпопеи, “сочетается с подготовкой новой сложной целостности на более высокой ступени человеческого развития” [2, с. 430]. Осмысление всех этих явлений находит выражение прежде всего в концепции человека, с точки зрения которой романист подходит к отображению жизненного материала.

Предыстория русского романа началась еще в середине XVII века, но он оформился как самостоятельный жанр лишь столетие спустя, вступление же его в зрелость относится к 20–40-м годам XIX века, то есть ко времени, когда достигает зрелости вся русская литература в целом. Но и тогда он еще не сложился вполне и переживал процесс становления, принимая вид, предлагавшийся ему традициями. Он выступал как поэма, повесть, цикл рассказов и повестей... Но в нем уже определились две основные жанровые тенденции: одна из них состояла в утверждении романа в собственном смысле слова, другая — в возникновении романа-эпопеи.

В статье “Русская литература в 1841 году” В. Г. Белинский назвал “родоначальником” русского романа В. Т. Нарезного, но отметил бедность “**внутреннего содержания**” его романов. Эту роль пытался присвоить Ф. В. Булгарин, издав в 1829 году “нравственно-сатирический роман” “Иван Выжигин”, который, впрочем, Н. И. Надеждин признал “сказкой” [22, с. 91]. Первым историческим романом явился написанный в вальтер-скоттовском духе и изданный в 1829 году роман М. Н. Загоскина “Юрий Милославский, или Русские в 1612 году”. Нравоописательные и исторические романы в известной мере подготовили вступление русского романа в зрелость, но основывался он на опыте русской и мировой литературы в целом. Представлен же русский роман первой половины XIX века такими шедеврами, как “Евгений Онегин” и “Капитанская дочка” А. С. Пушкина, “Мертвые души” Н. В. Гоголя, “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова. В них раскрылась с наибольшей силой и полнотой концепция человека, складывавшаяся в тогдашней русской литературе.

## “Евгений Онегин” А. С. Пушкина

С “Евгения Онегина” начинается история русского романа. В нем впервые создан образ современника, настоящего “героя времени”, выразителя духа эпохи, ее ведущей закономерности. Указывая на исключительное значение этого произведения не только для русской литературы, но и общества, В. Г. Белинский отмечал, что А. С. Пушкин явился в нем “не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественно-самосознания...” [3, т. 7, с. 432]. Пробуждение самосознания в широких кругах русского общества и есть основная закономерность, которая осмыслена в концепции человека, отразившейся в романе, и представлена непосредственно самим автором и его героями — Онегиным, Татьяной, Ленским... Изображена эпоха, когда неотъемлемым качеством русской жизни стала духовность.

Понятно, что концепция человека в “Евгении Онегине” изменялась в ходе работы над произведением. Она прояснялась и уточнялась по мере освоения жизненного материала, но особую важность для ее созревания имели перемены, происходившие в обществе, литературе и в мирозерцании самого Пушкина. Ведь его роман создавался в переломное время, когда возникло освободительное движение, в котором пробуждение самосознания получило практическое выражение, когда ширилось романтическое миропонимание, а сам Пушкин начинал себя осознавать “поэтом действительности”. И если 9 мая 1823 года, когда была начата работа над романом, поэт лишь вступает на путь реализма, то 25 сентября 1830 года, когда, по его мнению, произведение было закончено, относится ко времени полного развития реализма. Но оставалось неизменным в своих основных чертах “ядро” концепции, что и обуславливает художественную целостность романа.

Эта концепция близка в философском отношении к идеям Канта, утверждавшего, что “только человек может быть идеалом красоты” [14, т. 5, с. 237], поскольку лишь в нем природа возвысилась до осознания себя, цели своего существования. Недаром об одном из героев романа сказано: “Поклонник Канта и поэт”. В этой строчке и признание важности идей основоположника немецкой классической философии для формирования

самосознания, и указание на их принципиальное значение для художественного творчества. Но исходными и решающими были впечатления от русской действительности, в которой, разрушая сословный характер мышления, прокладывая себе дорогу идея ценности человеческой индивидуальности. Отсюда — пафос творчества, состоявший, как писал Б. И. Бурсов, в раскрытии темы “самоосуществления человека” [4, с. 273]. И если к середине 1820-х годов, когда в пушкинских произведениях романтическое миропонимание окончательно сменилось реалистическим, определилась мысль, что самореализация “я” предполагает сохранение его цельности, то в болдинскую осень 1830 года выдвигается идея полноты этого процесса.

Вместе с тем, подобно тому, как Кант, стремясь уяснить реальные границы познавательных возможностей личности, подвергал “критике” ее “разум” и “способность суждения”, так и Пушкин признавал ограниченность индивидуальности. Но, в отличие от немецкого философа, проводившего непреодолимую границу между явлением, доступным непосредственному восприятию, и его сущностью, якобы в принципе непознаваемой, русский писатель считал, что индивидуальность поднимается над субъективностью своих представлений о мире и о самой себе, вовлекаясь в историческое бытие. “Интерииоризация” этого процесса и обуславливает пробуждение самосознания.

Одно из проявлений субъективности сознания заключается, по мнению автора “Евгения Онегина”, в относительности его развития. Так обстоит дело и с пробуждавшимся в русском обществе самосознанием. Оно представлено в романе формами, несущими печать определенных эпох. И они неодинаково соотносятся с продолжавшей существовать “полупатриархальной” психологией.

В обстановке патриархально-деревенского уклада формируется личность героини. Отсюда — цельность ее характера, не поколебленная переходом от мифологического к просветительскому миропониманию, которое она почерпала из романов. А между тем настоящая бездна разъединяет быт Лариных и бытие человечества, известное Татьяне по “обманам” Ричардсона и Руссо. Так складывалось романтическое миропонимание, в котором скудной “существенности” противопоставлялся культ чувства и необыкновенного, развивавшее мечтательность, а с ней и

склонность к самоуглублению. Характер романичности изменялся. В русском обществе она эволюционировала от идеалов Просвещения к романтизму. Во времена Татьяны романичность еще не успела проникнуться романтической абсолютизацией личности. Она выражала во многом идеи естественного равенства, гармоничности человеческих отношений, что сближало ее, правда, внешним образом с патриархально-идиллическим мировосприятием.

Дальше от этого мировосприятия отстоит “полурусский” Ленский, увлекшийся в Геттингенском университете идеями Канта. Духовно он принадлежит иной эпохе, в которой на смену Ричардсону и Руссо пришли Шиллер и Гете. Притом он не только живет мыслями и чувствами литературных героев, но и сам творит художественный мир: подобно автору романа, он поэт... Тем не менее для него сохраняет притягательность идиллический мирок, его поэзия домашнего очага. Ведь ему не чуждо ощущение ущербности мира, отчуждения от действительности. Это психическое состояние Ф. И. Буслаев определил так: “Эпическая поэзия мирит человека с жизнью. Разлад между поэтом и действительностью начинается только в поэзии лирической, то в сатире... то в чувствительных мечтах идиллии...” [5, т. 1, с. 60]. Ленский противопоставляет гармонию простого бытия, замкнутого в тесные границы идиллического мирка, в котором Ольга чувствует себя полновластной хозяйкой, дисгармонии “модного света”, представленного, по его мнению, Онегиным.

Есть общее в отношении Татьяны и Ленского к Онегину: они оба чувствуют в нем нечто чуждое им. Но Татьяна высказывает лишь сомнение: уж не коварный искунитель ли он? Ленский же убеждается: “развратитель”... И это при том, что они духовно достаточно близки, чтобы дружить и вести “споры” о принципах мироустройства.

Онегину, напротив, чужда, в отличие от Ленского и Татьяны, идеальная настроенность. В. Г. Белинский признал даже, что он “характер действительный”, в противоположность Ленскому, у которого “характер отвлеченный, совершенно чуждый действительности” [3, т. 7, с. 469]. На это критика толкала логика борьбы за утверждение реализма в русской литературе. И он, противопоставляя Онегину Ленского, представлял последнего романтиком. А ведь именно Онегин испытывает романтический

разлад с действительностью. Он сознает, что его жизненной позиции соответствует дух произведений Байрона и тех романов, в которых “отразился век и современный человек”, представляющий “несчастное сознание”, раздираемое противоречиями. Отсюда — непоследовательность, воплотившаяся в композиции романа: Онегин любит Ленского, но убивает его на дуэли; дает “урок” Татьяне, а затем сам получает его от нее. Привязанность к идиллическому миру для него уже невозможна, и, в отличие от Ленского и Татьяны, он вечный скиталец, наподобие байроновского Чайльда Гарольда. Он даже не “полурусский”, а настоящий “европеец”, полностью порвавший с патриархальностью.

Но миропонимание, к которому пришел Онегин, “литературно”, как у Ленского и Татьяны. И у него свои “маски”, без которых не обходится романтик. Может быть, поэтому возникла традиция считать романтиками всех героев пушкинского романа. С ней можно встретиться в работах Г. А. Гуковского [13, с. 171], Г. П. Макогоненко [18, с. 382]. Б. С. Мейлаха [20, с. 134], Ю. М. Лотмана [17, с. 61] и многих других. Правда, при этом иной раз делается оговорка. Так, Г. А. Гуковский, назвав главной основой личности Татьяны народность, отметит: “Второй элемент ее образа — это ее чтение, книжное воздействие предромантизма (сентиментализма)” [13, с. 205]. Похоже, что понятие романтизма расширяется, распространяясь, таким образом, на предромантизм, сентиментализм и даже просветительский реализм... Между тем Татьяне свойственно не романтическое, а романическое мироощущение. Ленского же характеризует прекраснодушие [7, с. 354], проявляющееся в идеализации жизни и вместе с тем в отчуждении от нее, поскольку сближение с ней грозило утратой иллюзий. Романтическая же разочарованность была для него только маской, которую ему порой казалось заманчивым примерить на себя, и тогда “Он пел поблекший жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет” [гл. 2, X]. Но это была лишь игра.

И романичность, и прекраснодушие представляются автору с самого начала наивными. Отношение же к романтизму претерпевает в романе изменения. Романтический разлад с жизнью сближает автора с героем и делает их друзьями. Он признается, что Онегин раньше и глубже проникается романтическими настроениями и поначалу смущает его “язвительным спором” и

“злостью мрачных эпиграмм...” (В сходной ситуации находится и герой “Демона”). Все это, впрочем, не мешает автору видеть в “угрюмом” Онегине “повесу”... Ведь человек в изображении Пушкина многомерен, как это и свойственно индивидуальности. Притом воспроизводится он в данном случае в реалистическом романе, передающем многогранность характеров, поскольку они представлены в самых разнообразных связях с миром.

Следует отметить, что Пушкин перешел от романтизма к реализму не сразу. Объясняя свою романтическую поэму “Кавказский пленник”, он отмечал, что ему хотелось отобразить в ее героине типические черты современника: “равнодушие к жизни” и “преждевременную старость души” [23, т. 10, с. 49]. Типизация выдвинулась на первый план, оттеснив романтическую исключительность, в “Евгении Онегине”. Произошло это потому, что идеал превратился из принципа моделирования характера в ту точку зрения, с которой характер осмыслился. Исходным пунктом стала действительность. А так как она обнаруживает изменчивость — в жизнь героев входит нечто новое, отделяющее их от мира “отцов”, — то ведущим стал специфичный для критического реализма принцип отображения: историзм. Герои обусловлены эпохой, суть которой состояла, как уже отмечалось, в пробуждении самосознания в русском обществе. Между тем идеал, а с ним и концепция человека еще были проникнуты романтизмом. Ведь именно он стал в начале 1820-х годов той формой, в которой наиболее полно проявлялось тогда самосознание. Отсюда — поэтизация романтического разлада с жизнью. И герою-романтику, и самому автору в равной мере принадлежит признание: “Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей...” [гл. 1, XLVI]. Но Пушкину все больше становились неприемлемыми и абсолютизация разлада с жизнью, и тем более демонизм, в котором она выражалась, и, наконец, ее источник — эгоцентризм. И вот в третьей главе, писавшейся на протяжении почти всего 1824 года, отношение к романтизму пересматривается.

Отвергая романтическую идеализацию “порока” и “безнадежного эгоизма”, из-за которых “нынче все умы в тумане”, Пушкин обращается к естественности и цельности личности и к их высшему проявлению — простоте. Это те качества, которые воплотились в Татьяне. Но ему хочется создать целое произведе-

ние, основанное на их изображении. И он, предполагая, что в будущем “унизится” до “смиренной прозы”, обещает избрать в качестве прообраза доромантический “роман на старый лад”. Понятно, что его предметом отображения станет патриархальное прошлое:

*Не муки тайного злодейства  
Я грозно в нем изображу.  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны  
Да нравы нашей старины [гл. 3, XIII].*

Поэтизируя же цельность Татьяны, Пушкин показывает, что данное качество обусловлено не только близостью к народному мировосприятию, но и погруженностью в свое “я”. А это стало возможным благодаря приобщению к духовным ценностям, выработанным человечеством, в частности к европейской культуре. Сначала произошла встреча с Ричардсоном и Руссо, затем с Байроном и другими романтиками, с сочинениями которых Татьяна познакомилась в кабинете Онегина... Вступление же в высший свет помогло ей обрести ту простоту, которая, благодаря внутренней культуре, выражается в чувстве меры, в гармонии:

*Она была нетороплива,  
Не холодна, не говорлива.  
.....  
Все тихо, просто было в ней [гл. 8, XIV].*

От романтизма отходит не только автор, но и герой. Убийство Ленского, а затем путешествие, убедившее в невозможности ни бежать от сознания допущенных ошибок, ни реализовать свое “я”, поставили его в такое положение, которое должно было привести или к окончательному душевному оцепенению, или же к преодолению тех сторон личности, которые обрекали его на самоизоляцию.

Г. А. Гуковский указывал, что в восьмой главе показан духовный перелом, который должен был привести Онегина в лагерь декабристов [13, с. 248–268]. Он и в самом деле имеет немало общего с ними. Недаром Пушкин сравнивает его с Чацким. Сначала происходит совпадение, когда соседи объявляют его

“фармазоном” (в черновой рукописи было: “Он либерал”, то есть революционер) и обвиняют в том, что “он пьет одно Стаканом красное вино” (Загорецкий у Грибоедова возражал: “Нет-с, бочками сороковыми”). Затем появляется и само сравнение: “Он возвратился и попал, Как Чацкий с корабля на бал”. Но в романе избран путь, состоящий не в обращении героя к политической деятельности, а в его нравственно-этической эволюции, обусловленной ситуацией, складывающейся в связи с его отношениями с Татьяной.

В Онегине пробуждается любовь к Татьяне, и она заставляет его возвыситься над романтическим разладом с жизнью, требовавшим от него определенной манеры поведения, а с ней и соответствующей — демонической — маски. Приходит освобождение и от дендизма, вносившего в отношения с окружающими снисходительно-презрительный оттенок, а с ним и некоторый элемент игры. Он как бы возвращается к собственной сущности, и ему становится близким то мировосприятие, которое было свойственно Татьяне. И если Татьяна знакомится с миром Онегина не только по произведениям романтиков, но и по заметкам, оставленным им на полях страниц, то Онегин, читая сочинения просветителей и предромантиков, углубляется в “другие строки”, повествующие о мире Татьяны:

*То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины... [гл. 8, XXXVI].*

Разлад с действительностью, освобождаясь от абсолютизации, уступает место таким отношениям с ней, в которых стереотипы, предлагавшиеся романтическим миропониманием, отесняются или, по крайней мере, приобретают индивидуальный отпечаток. Словом, происходит окончательное рождение индивидуальности с неповторимой жизненной позицией. Это значит, что герой пушкинского романа сделал важный шаг в формировании “сложной целостности”. Но достиг он лишь перекрестка, за которым открывается подлинное богатство связей с миром. Это не возрождение, а возможность его, которая не обязательно должна реализоваться.

Пушкинский роман в стихах может быть назван в какой-то мере прощанием с романтизмом. Но переход к эпико-реалистической объективности, позволившей увидеть с особой отчетли-

востью субъективность сознания, относительность тех форм, которые оно принимает, сопровождается признанием утраты того, по-своему ценного, видения мира, которое принадлежит романтизму, пылкой, мечтательной юности. В “Отрывках из путешествия Онегина”, опубликованных как приложение к роману “без конца”, поэт признает: “в поэтический бокал Воды я много подмешал”. Мыслям, навеянным некогда шумом бахчисарайского фонтана, противопоставляется непритязательность требований, не идущих дальше мечты о счастье семейного очага: “Мой идеал теперь — хозяйка, Мои желанья — покой. Да щей горшок, да сам большой”. Но есть разница между этим “идеалом” автора, обнаружившего, что молодость прошла, и привязанностью Ленского к “домашнему очагу”. Здесь речь идет не о поэтизации идиллического мирка, противопоставляемого большому миру, а о повороте к реальности, взятой в ее будничном, неприукрашенном виде:

*Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор.  
Перед избушкой две рябины.  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи...*

Эту тему продолжит затем М. Ю. Лермонтов, заговорив о “странной любви” в своей “Родине” к “дымку спаленной жнивы”, “полному гумну”, “избе, покрытой соломой” да пляске “с топаньем и свистом Под говор пьяных мужичков”. У Пушкина: “пьяный топот трепака Перед порогом кабака”. Оба поэта видели за прозой народной жизни ее поэзию, состоящую в “нормальности”, в естественности, наконец, в целостности бытия, на которых, в сущности, основан мир. Так впервые в русской литературе были увидены отношения между человеком и миром во всей их полноте и реальности.

### **“Капитанская дочка” А. С. Пушкина**

Отобразив в “Евгении Онегине” становление индивидуальности, означавшее “выламывание” ее из социально-бытового окружения и приобщение к духовной жизни человечества, Пушкин

кин продолжит в дальнейшем художественное осмысление этого процесса. Но для него все большее значение приобретала проблема народа, вставшая перед ним еще в “Борисе Годунове”. Эти две линии объединились в “Капитанской дочке”, над которой он работал в 1832–1836 годах. В ней концепция человека обрела черты, отразившие новый этап в развитии пушкинского гуманизма.

Отметим прежде всего усиление интереса к простоте и цельности в произведении, ставшем художественным завещанием Пушкина. Эта особенность отмечена Гоголем, увидевшим в “Капитанской дочке” “простую, безыскусственную прямо русскую повесть”, в которой воссозданы “истинно русские характеры”, выразившие “простое величие простых людей” [12, т. 7, с. 357]. Н. Н. Страхов, сближая на этом основании “Капитанскую дочку” с “Войной и миром” Л. Н. Толстого, утверждал, что эти произведения являются не историческими романами, отразившими минувшую и ставшую чуждой эпоху, а “семейными хрониками”, в которых запечатлена повседневная жизнь. По его мнению, “Капитанская дочка”, отобразившая “простых людей”, это тот рассказ, о котором Пушкин мечтал еще в третьей главе “Онегина” [25, с. 221–222]. Мысль о простоте, свойственной вообще пушкинской прозе, получила новое развитие в работах современных исследователей.

Так, отмечается, что простота и цельность характеров сближают “Капитанскую дочку” с эпопеей, возникшей в условиях патриархальности, которые отличаются как раз простотой нравов. Роману же, сменившему эпопею в качестве основного эпического жанра в новое время, свойственна сложность: он включает в себя драматический элемент. Но, говоря о “Капитанской дочке” как об эпопее, Н. Н. Скатов, например, все же признает: “Капитанская дочка” — это семейная “эпическая жизнь” перед лицом драматичнейших исторических событий” [24, с. 330]. Конечно, драматизм событий и человеческих судеб передавался и в античной эпопее, но в ней сохранялся в неизменном виде сам принцип мироустройства. Пушкин же, обратившись к патриархальной “старине”, раскрывает драматизм особого рода, связанный с “распадением эпической целостности человека” (М. М. Бахтин). Поэтому есть основания говорить о “Капитанской дочке” не только как об эпопее (а не “семейной хронике”),

но и как о романе. Это исторический роман-эпопея, по сути завершивший в русской литературе традицию В. Скотта, изобразившего встречу человека с историей.

Простота характеров представлена в пушкинском романе-эпопее самыми разнообразными их видами. Вплоть до полной противоположности. Так, заняты общим делом капитан Миронов, напрасно звавший “обробелый гарнизон” на вылазку, и генерал, согласившийся с чиновниками, что против пугачевцев предпочтительнее “действовать... оборонительно”. Но одному из них свойственна бесхитрость, другому же — одномерная рассудочность... И совершенно особая та простота, соединенная с “веселым лукавством ума”, которую проявляет Пугачев. Она присуща характерам людей, непосредственно представляющим народ. Самое яркое ее выражение — духовное слияние пугачевцев с героем песни “Не шуми, мати зеленая дубровушка”, потрясшее Гринева “пиитическим ужасом”. Это свойство характеров, сформированных “героическим”, или “эпическим”, по выражению Гегеля, “состоянием мира”, в котором индивидуальность находится в единстве с народом и со своим “я”.

Понятно, что Пушкин не принимал изображенную им крестьянскую революцию. Ему близки слова героя: “Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!” [23, т. 6, с. 524–525]. Позитивная же программа его выражена в сентенции: “Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений” [23, т. 6, с. 455–456]. Улучшение нравов связывалось с общественно-историческим прогрессом, проявлявшимся прежде всего в росте материальных и духовных ценностей, в развитии культуры.

Бессмысленность, а с ней и обреченность “бунта” на поражение проявляется уже в том, что он вынужден принять вид восстановления законных прав свергнутого Петра III, а его вождь — присвоить имя императора. Это сообщает Пугачеву, человеку одаренному, но необразованному, даже неграмотному, комизм. И вместе с тем сознание неизбежности поражения делает его лицом трагическим. Но именно “бунт” создал такие условия, в которых он реализует свои незаурядные способности.

Недаром в одном из эпизодов выведен Хлопуша. Бывший разбойник, изображенный в “Рассказе моей бабушки” А. Н. Крю-

кова в виде дьявола [15, с. 135], он, став одним из сподвижников Пугачева, поражает своим великодушием и поэтичностью. Подобное духовное преображение переживает и герой пушкинского рассказа “Кирджали”. Присоединившись к повстанцам из желания обогатиться за счет грабежей, он проникается их героической самоотверженностью. Ведь народные движения, направленные против социального или национального гнета, воодушевлены жаждой справедливости. И сам герой “Капитанской дочки” признает, что события пугачевщины дали его душе “сильное и благое потрясение” [23, т. 6, с. 445].

Он, в отличие от своего антипода Швабрина, у которого европейская образованность лишена полностью народного, русского начала, принадлежит и патриархальной “старине”, и вместе с тем новому веку. Гринев бунтует против отцовского деспотизма, в котором проявляется авторитарность патриархального уклада жизни, и незаметно для самого себя начинает отходить от понятий своей среды. Этот процесс протекает у него бессознательно.

Следует отметить, что Пушкин вообще отводил бессознательному важную роль, в частности, такой форме его проявления, как сновидение. В снах, как показал М. О. Гершензон, героям пушкинских произведений открывается их душевное состояние и вместе с тем будущее [10, с. 100]. Отсюда — двучастность сновидений, отражающая, очевидно, двойственность человеческой психики, в которой сознательное сочетается с бессознательным, рациональное с иррациональным. Так, первая половина сна Татьяны носит символично-мифологический характер, выражая ее надежду на брак с Онегиным и вместе с тем опасение, что ее суженый скорее не “ангел-хранитель”, а “коварный искуситель”, едва ли не демон... Отсюда — “переправа” с помощью медведя и избушка с чудовищами, признающими Онегина своим повелителем. А затем следует вторая половина сна, “вещая”, в которой Татьяна видит, как Онегин убивает Ленского. Поскольку это интуитивное прозрение, отрывочное и смутное, отвлеченное от пространственно-временных отношений и, конечно, иносказательное, то оно нуждается в конкретизации и истолковании. Поэтому дальнейшим шагом становится логико-аналитический акт познания, когда Татьяна пытается понять Онегина по привезенным им из столицы произведениям и его пометкам в

них. Ведь она мыслит на двух языках: это языки мифа и романа... Гринев же сначала испытывает страх оттого, что возвратился домой против воли отца, а затем узнает, что тот при смерти, но вместо него видит чернобородого мужика, который весело на него поглядывает. Противоестественность ситуации усиливается еще больше, когда мужик, выхватив топор, размахивает, и комната наполняется трупами, но Гринева он “ласково” кличет... Так предваряются события крестьянской революции и дружба с ее вождем. В них встреча с историей носит не книжный, умозрительный, а практический характер.

Концепция человека, выраженная в “Капитанской дочке”, начала формироваться еще до ее написания, в отличие от “Евгения Онегина”. Сначала был задуман роман о М. А. Шванвиче, который перешел на сторону Пугачева. На этом этапе решалась проблема общественно-политическая: об отношениях между дворянином и восставшим народом. Причем допускалась мысль о возможности союза между ними. Но, как показала работа над “Дубровским”, интересы этих двух сторон если и совпадали, то лишь отчасти и ненадолго. Исследование же пугачевщины, осуществленное в “Истории Пугачева” (1833), привело к выводу об антагонизме между дворянством и народом. Соответственно изменился и замысел “Капитанской дочки”. М. А. Шванвич уступил место другому реальному лицу: Башарину. Тот оказался среди пугачевцев против своей воли и при первой же возможности оставил их. Его сменяет в последнем варианте плана Валуев, для которого пугачевщина является лишь внешним обстоятельством; сам он занят исключительно любовью к Марье Ивановне. Так появилась “семейная” сюжетная линия. В окончательном же тексте герой произведения сражается в правительственных войсках, но у него завязывается дружба с вождем крестьянской революции. В изображении этой ситуации воплотилась мысль о наступлении в жизни русского общества исторического момента, когда принцип сословности оказался в противоречии если не с сознанием, то во всяком случае с ощущением принадлежности индивидуальности к человечеству. Гринев и Пугачев представляют разные сословия и политические лагеря, но в них по-своему проявляется человечность, и эта черта сближает их. Акцент переносится, таким образом, с социально-политической на нравственно-этическую проблематику.

Ю. М. Лотман пишет в этой связи об утопизме Пушкина, мечтавшего “о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях” [17, с. 16]. Но действительно ли при этом предпринята попытка “отделить личность царя от государства”? Такой подход свойствен скорее автору “Выбранных мест из переписки с друзьями”, а не “Капитанской дочки”... Стремление Ю. М. Лотмана уравнивать “милость” Пугачева с “правосудием” Екатерины II по отношению к Гринеvu вызвало возражения со стороны ряда литературоведов. Н. Н. Скатов в этой связи отмечает: “... у Екатерины просят милости, а она вершит правосудие... она следит за законами... Поэтому-то Екатерина антиэпична. Пугачев же включен в эпический мир. Этот мир много шире Пугачева, но все-таки Пугачев — герой эпопеи, а Екатерина — нет” [24, с. 330–331]. Но можно согласиться с Ю. М. Лотманом, что утопичность Пушкина состояла в попытке приподняться над “жестоким веком”, сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство [17, с. 20]. Эта тенденция проявилась не только в “Капитанской дочке”, но и в других произведениях середины 1830-х годов, в частности в “каменноостровском” цикле, особенно, пожалуй, в стихотворении “Не дорого ценю я громкие права”.

Это не значит, что Пушкин отошел от историзма. В “Капитанской дочке” он продолжил реалистическое исследование формирования человека нового времени, начатое в “Евгении Онегине” и “Борисе Годунове”. Но на этот раз избран тот момент, когда начался кризис дворянского государства. Одним из его следствий стало рождение “частного человека”, выразившего нравственно-этическую оппозицию своему обществу. Если герой “Арапа Петра Великого” стремился стать сподвижником царя-преобразователя и готов был сделать служение государству главным содержанием своей жизни, то героя “Капитанской дочки” ждет иной удел. Его путь предопределен судьбой отца, вынужденного оставить государственную службу в связи с дворцовым переворотом, благодаря которому на престол взошла Екатерина. Но старшего Гринева мучает мысль о несостоявшейся карьере, сын же сожалеет лишь об упущенных удовольствиях столичной жизни. Это не мешает ему вскоре примириться с жизнью в степной крепости, так как здесь он находит свое счастье. Но, оказывается, он лишен права на выбор не только места службы,

а и жены. Понадобилась встреча с историей, ставшая возможной благодаря социальным потрясениям, чтобы герой обрел самостоятельность. Речь идет об освобождении не только от отцовского деспотизма, в котором проявилась авторитарность, присущая патриархальному образу жизни и мыслей, а и понятий, связанных с принципом сословности. Дело, следовательно, не просто во встрече с историей, а в том, что история входит в “я”, преобразуя его.

Показав, как пробуждается гуманизм и начинается очеловечивание русской жизни, Пушкин возвратился к исходному пункту того процесса, который изображен в “Евгении Онегине”. И если в романе в стихах индивидуальность уже полностью обретает свое лицо, то в романе-эпопее она делает лишь первые шаги, “выламываясь” из типа поведения, предназначенного сословным положением. Но устои мира, в котором личность растворяется в социальной роли, слита с социальной маской, вроде Зурина, начали рушиться, и “странные обстоятельства” сообщают судьбе героя “Капитанской дочки” индивидуальную неповторимость. Эта перемена недоступна сознанию не только верного Савельича, навсегда оставшегося в мире патриархальной “старины”. Она не осмыслена и самим Гриневым, но она уже началась.

Этот процесс, как подчеркивает Пушкин, сложный и противоречивый. Отсюда — несоответствие между линией восходящего исторического развития, представленной точками зрения героя и повествователя, и ее “продолжением”, обозначенным датой завершения произведения. Если время действия относится к эпохе варварской, когда нравы несут еще отпечаток средневековья и гуманность только зарождается, а повествование — к “кроткому царствованию Александра”, заставляющему “дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия”, то создание самого романа-эпопеи — ко времени, наступившему после 14 декабря 1825 года. Один из его моментов зафиксирован в дате завершения “Капитанской дочки” (или, по крайней мере, эпилога, принадлежащего “издателю”): 19 окт. 1836. В этот день исполнилось четверть века со времени открытия Царскосельского лицея, основанного при Александре I. И в этот день Пушкин отвечал П. Я. Чаадаеву, вскоре объявленному сумасшедшим по повелению Николая I, на его

“Философические письма”, проникнутые пессимистическими раздумьями о судьбах России, в которой продолжало сохранять крепостное право. Словом, 19 октября 1836 года было днем подведения итогов, раздумий об исторических судьбах русского народа. Они отразились непосредственно и в ответе автору “Философических писем”, и в оставшемся незаконченным стихотворении “Была пора: наш праздник молодой...”. А двумя месяцами раньше в “Памятнике” время “кроткого” Александра I и “бодрого” Николая I будет определено так: “жестокий век”. Противостояние ему обуславливало нарастание гуманизма в творчестве А. С. Пушкина, и именно в этом направлении формировалась его концепция человека.

### “Мертвые души” Н. В. Гоголя

Н. В. Гоголь, как и А. С. Пушкин, обратился к характерам людей, вовлекавшихся в процесс преобразования полупатриархального общества, но изображал их с позиций, которые были во многом иными, а со временем становились в некоторых отношениях даже противоположными пушкинским. Они совпадали с пушкинскими, поскольку позволяли увидеть узость патриархальных форм жизни, необходимость ее обновления в духе идей Просвещения. Вместе с тем они были ближе пушкинским взглядам тех философов, которые восприняли возвышение личности как безудержный рост эгоцентризма. Так, Фихте в работе “Основные черты современной эпохи” (1804–1805) развивал мысль, что индивидуалистически настроенный современник вступает в конфликт с человечеством, поскольку разум, имеющий целью “жизнь рода”, искореняется, остается лишь “чисто индивидуальная жизнь”, замыкающаяся в “одном голом и чистом эгоизме”, в “искусстве добывания своей личной выгоды” [27, т. 2. с. 423–424]. Меркантильность, знающая лишь “электричество” денег да чина, разрыв связей между людьми, наконец, распад личности — те черты тогдашней действительности, которые с наибольшей силой бросались Гоголю в глаза, побуждали его сосредоточить все помыслы на таком идеале человека и жизни, который выражал бы идею единения людей.

Поэтому индивидуальность предстает у него прежде всего как частица какой-то общности — социальной или этнической. По-

этому же столь важное значение приобрела в его творчестве идея цельности личности, а с ней — целостности мира и самого его восприятия. Отсюда — поэтизация цельных характеров, с одной стороны, и гротескность — мифологическая или сатирическая — в изображении явлений, противоположных идеалу, с другой. Эти две тенденции проявились с наибольшей отчетливостью в “Тарасе Бульбе” и “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Но здесь они разъединены, в “Мертвых душах” же им предстояла встреча.

Исходя из интересов “рода”, то есть человечества, писатель утверждал такое единство личного и общественного, которое превращало жизнь в подвиг. Еще в юности у него зародилась мысль о подвиге, который сделал бы его жизнь “нужной для блага государства” и не позволил бы “погибнуть в пыли, не обозначив своего имени ни одним прекрасным делом” [12, т. 8, с. 23]. Таким подвигом и стало, как он думал, создание “Мертвых душ”.

В них получила прежде всего дальнейшее развитие сатирическая направленность творчества, обусловленная неприятием действительности, губившей все цельное, творческое, живое. Произведение, подсказанное Пушкиным, по словам Гоголя, было задумано как плутовской, то есть нравоописательный сатирический, роман. Но уже тогда наметилось особое качество, которое вскоре приобретает решающее значение. 7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину: “Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь” [12, т. 8, с. 92].

В творчестве Гоголя вообще было развито стремление к такой универсальности в охвате действительности, которая выходила за рамки одного произведения, объединяя все рассказы и повести в циклы. А в “Арабесках” (1835) была даже предпринята попытка воссоздать картину жизни всего человечества, начиная с античности, синтезирував при этом искусство и науку. Теперь же предполагалось в одном произведении отобразить “всю Русь”. Но можно ли показать ее “всю” лишь “с одного боку”?

Противоречие между сюжетом о плуте и предметом отображения, в качестве которого представлена целая нация, было преодолено год спустя. Этому событию предшествовал переворот в сознании писателя, о котором тот писал 28 июня 1836 года В. А. Жуковскому: “Это великий перелом, величайшая эпоха

моей жизни” [12, т. 8, с. 104]. Похоже, что Гоголю открылся высший смысл его творчества. И, очевидно, именно тогда концепция человека стала принимать у него тот вид, который отразился в “Мертвых душах”. Поэтому изменилось представление о жанре произведения. В письме от 12 ноября 1836 года Гоголь сообщал В. А. Жуковскому, что возвратился к работе над “Мертвыми душами”, прерванной в связи с созданием “Ревизора”, и что “начатое” им переделано. Теперь это уже не роман, а “поэма”; “творение”, свободное от прежней односторонности: “Вся Русь явится в нем” [12, т. 8, с. 115].

Если Пушкин отобразил в “Евгении Онегине” пробуждение “общественного самосознания”, то Гоголь передал в “Мертвых душах”, по мнению Белинского, высказанному в первом отклике на появление произведения в печати в 1842 году, “блаженствующее в себе национальное самосознание” [3, т. 6, с. 222]. Оно выражает уверенность русского народа в неисчерпаемости его творческих сил в его великом назначении, но это назначение им еще не угадано, а сами силы не реализованы.

Следует отметить, что концепция русского национального характера начала формироваться у Гоголя еще до начала работы над “Мертвыми душами”. Она намечена в эссе “Несколько слов о Пушкине”, вошедшем в “Арабески”, в котором Пушкин представлен как “русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет” [12, т. 7, с. 58]. Осознание же русского национального характера как предмет “поэмы”, когда в нем воплотился идеал писателя, состоявший в идее целостности мира и его восприятия.

Отобразив русского человека в “Мертвых душах”, Гоголь вместе с тем непосредственно высказывал свои взгляды на него. Так, в “Выбранных местах из переписки с друзьями” (1847) утверждает, что приобщение русского народа к европейскому просвещению, осуществленное Петром I путем “крутого переворота”, окончательно определило его характер: “С этих пор стремление к свету стало нашим элементом, шестым чувством русского человека...” [12, т. 7, с. 342]. Эта мысль напоминает положение Шеллинга о том, что переход от животного начала к человеческому, от бессознательного к сознательному является преобразованием тьмы, содержащейся в человеке, в свет: тогда-то “возникает единое целое”, состоящее в общности

индивидуального и родового [29, т. 2, с. 111–112]. Примерно в те же годы в “Учебной книге словесности для русского юношества” Гоголь доказывал, что русский человек свободен от национальной односторонности. Он проникнут общечеловеческим, и эта объективность его взгляда на мир помогает ему охватить явление как целое и тем самым мгновенно проникнуть в его сущность [12, т. 7, с. 393–394].

Таким образом, национальное рассматривается Гоголем в единстве с общечеловеческим как его выражение. В “Авторской исповеди”, написанной в связи с критикой “Выбранных мест...”, писатель рассказывает, как он, желая определить для себя “высокое и низкое русской природы нашей... обратил внимание на узвание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще” [12, т. 7, с. 441]. В этой установке на исследование “души человека вообще” в известной мере отразился начавшийся в русской литературе переход к новому типу психологизма, который определился впервые в “Герое нашего времени” М. Ю. Лермонтова.

Обращение к общечеловеческому и усиление внимания к психологизму были вызваны у Гоголя стремлением отобразить в “Мертвых душах” духовное воскресение героя с тем, чтобы эта картина побудила нравственно возродиться русское общество, пробудив к жизни спящие в нем творческие силы. Эта мысль была основана на вере в природу человека. Во втором томе откупщик Муразов, являющийся как бы рупором идей писателя, объясняет генерал-губернатору: “Кто бы ни был человек, которого вы называете мерзавцем, но ведь он человек” [12, т. 6, с. 118]. А дальше добавляет: “У [русского] человека, даже и у того, кто похуже других, все-таки чувство справедливо” [12, т. 6, с. 121]. Это единство ума и сердца, свойственное русскому человеку, облегчает ему путь к нравственному воскресению. Во второй редакции “Тараса Бульбы”, создававшейся уже во время работы над “Мертвыми душами”, подобные мысли высказаны в речи Тараса о товариществе: “... так любить, как русская душа, — любить не то чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал Бог, что ни есть в тебе... у последнего подлюки, каков он ни есть... есть и у того... крупица русского чувства. И проснется оно когда-нибудь...” [12, т. 2, с. 111–112].

Но доброму началу непросто проявиться уже хотя бы пото-

му, что человеку свойственна субъективность, постоянно сбивающая его с прямого, истинного пути и уводящая его нередко далеко в сторону. Завершая рассказ о покупке Чичиковым умерших крестьян и том вихре слухов, сплетен и догадок, подымаемся в городе, когда стало известно о его афере, автор обобщает: “Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди.... Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, смеется над неразумием своих предков... и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений...” [12, т. 5, с. 210–211].

Противоречив и русский национальный характер. Это обуславливает двойственность его отображения, сочетающего высокий лиризм с комизмом. Он предстает как идеал цельности, но вместе с тем выступает в реальном выражении, передающем и сильные, и слабые стороны человеческой природы. Изображая тот эпизод, когда Селифан по пути от Манилова к Собакевичу обнаруживает, что пропустил нужный поворот, Гоголь пишет: “Так как русский человек в решительные минуты найдет, что сделать, не вдаваясь в дальние рассуждения, то, поворотивши направо, на первую перекрестную дорогу, прикрикнул он: “Эй вы, други почтенные!” — и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога” [12, т. 5, с. 39]. Решения, принимаемые русским умом интуитивно-синтетическим способом, могут оказаться произвольными. Ведь им недостает аналитичности, предполагающей конкретное изучение явления. А если к этому добавить леность ума, исключаящую подлинно творческие озарения, то многое становится ясным в том выборе, который иной раз делает русский человек в “решительные минуты” своей истории.

Какой же выход? Очевидно, в преодолении субъективности и лености ума, в развитии той целостности взгляда на мир, который свойствен русскому человеку. Следовательно, дело в воспи-

тании. Но предлагаются два варианта его. Один из них состоит в преображении в истинного христианина, в праведника, а значит, в смирении, в обуздании страстей, в отказе от эгоцентризма и едва ли не в отречении от своего “я”. Это тот путь, который обусловлен идеализацией патриархальности, в условиях которой человеческие отношения не вытеснены отношениями между вещами, в отличие от той ситуации, которую наблюдал Гоголь в современной ему действительности. Другой же вариант предполагает формирование личности гражданина, самоотверженно служащего государству, нации и всему человечеству. Следовательно, речь идет о продолжении того пути, который был начат Петром I, о движении в том направлении, которое намечалось идеологией Просвещения.

Характеризуя в “Выбранных местах” христианина, Гоголь различал в его духовном развитии три ступеньки. На первой из них проявляется “ум”, который призван лишь “привести в порядок... все то, что у нас уже есть”. На второй — “разум”, приобретающийся “победой над страстями”. Третья же ступенька представлена “мудростью”, которая ниспосылается лишь тем, кто достигнул “возможнейшей чистоты...” [12, т. 7, с. 231]. Похоже, что на вторую ступеньку поднялись Костанжогло и генерал-губернатор, в лице которых Гоголь идеализировал помещика и государственного деятеля, на третьей же утвердился Муразов, который, являясь откупщиком, нажил свыше сорока миллионов рублей, что не помешало ему быть праведником и “ловцом душ”. Видимо, именно он должен был выступить в роли воспитателя, который дает первый толчок нравственно-религиозному очищению Чичикова. Он предлагает умерить потребности, отказавшись совершенно от прихотей, развиваемых цивилизацией, стать ближе к природе, во всем следовать патриархально-христианской морали. Первое его требование: “бросьте все эти поползновенья на эти приобретения” [12, т. 6, с. 111].

Между тем “приобретение” освящено наступившей эпохой, и Чичиков является новым “героем времени”. Писатель объясняет, что “в нем не было привязанности собственно к деньгам для денег; им не владели скряжничество и скупость. Нет, не они двигали им: ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствиях, со всякими недостатками: экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды — вот что беспрерывно носилось в голове его” [12,

т. 5, с. 228]. Отказаться от всего этого означало для него отречься от самого себя.

Такое преобразование подобно чуду, и Гоголь выводит свою концепцию за рамки реальности. Завершая в первом томе характеристику Чичикова, он говорит, что жажда приобретения превратилась у него в страсть, и придает ей высшее значение: “Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую... Но есть страсти, которых избранье не от человека.... И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме” [12, т. 5, с. 243–244]. Если учесть, что в связи с изображением Чичикова у Гоголя появилась мысль о возможности духовного возрождения русского общества, то, очевидно, смысл “тайны” в том, что исключительная энергия и непреодолимое упорство в достижении цели, проявляемые “приобретателем”, вселили надежду, что именно он сможет возобновить движение страны, начатое Петром I и остановившееся ко времени, воссоздаваемому в “Мертвых душах”.

Следует отметить, что черты нравственно-религиозной утопии в концепции человека проявились со всей очевидностью в сохранившихся фрагментах второго тома. В этой связи ряд исследователей, среди них Г. А. Гуковский, Н. Е. Крутикова, Д. П. Николаев, М. Б. Храпченко, справедливо относят работу над первым и вторым томами к разным эпохам идейно-творческой эволюции писателя. В. В. Набоков, заостряя эту мысль, даже утверждал, что Гоголь, превратившись в 1840-е годы в проповедника, утратил дар художника и подчинил свою книгу, работая над ее второй частью, “задаче, которая отсутствовала в первой части...” [21, с. 617].

Известно, что автор “Мертвых душ” еще в письме к М. П. Погодину от 28 ноября 1836 года сообщал, что пишет поэму в несколько томов [12, т. 8, с. 118]. Но, видимо, тогда имелся в виду национальный аспект концепции: подобно Данте, отобразившему “ад”, “чистилище” и “рай” в трехчастной “Божественной комедии”, Гоголь собирался показать сначала недостатки, а затем достоинства русского человека. Так, в XI главе обещано, что в ходе дальнейшего повествования “предстанет несметное богат-

ство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире” [12, т. 5, с. 223]. Но уже здесь утверждается, что страсть Чичикова к приобретению “не от него”. С переходом же к работе непосредственно над вторым томом резко изменилось отношение Гоголя к его “поэме”, к самому даже творческому процессу и, конечно, к своему “я”. Теперь он в письмах то и дело сообщает о величии своего “творения”, об ожидаемом “чуде” преобразования русского общества с выходом в свет всей “поэмы”, о “высшей” власти, которой “отныне” отмечено его “слово”. Художественное творчество в его глазах превращалось в “жизнестроение”, а по сути в мифотворчество. На первый план выдвигается идея нравственного возрождения “приобретателя”, и уже не столько реальный русский человек, сколько идеальный христианин становится главным предметом произведения. Концепция человека начала все больше вступать в противоречие с социально-историческим отображением жизни.

Но второй том так и не увидел свет, хотя, возможно, был в основном завершен, к написанию же третьего тома Гоголь так и не приступил, успев лишь начать собирание материала, связанного с жизнью в Сибири. Поэтому концепция человека отразилась в “Мертвых душах” в таком виде, в каком она существует в незаконченных произведениях: как замысел романа-поэмы в трех томах и его воплощение в опубликованном первом томе и двух сравнительно ранних редакциях фрагментов второго тома. И поскольку концепция представлена своим утопическим, нравственно-религиозным аспектом преимущественно в общем замысле и фрагментах второго тома, то к читателю она обращена реальным, историческим аспектом: национальным и социальным.

Здесь русский национальный характер, являясь выражением общечеловеческого, несет на себе печать социально-исторических обстоятельств. Отсюда — двойственность произведения, особо подчеркнутая Белинским. Вступив в спор с К. С. Аксаковым, сближавшим поэму Гоголя с гомеровским эпосом, он утверждал, что “Мертвые души” продолжают традицию романа. А это значит, что целостность жизни в них характеризуется сложностью, противоречивостью. Поэтому субъективную сторону пафоса “Мертвых душ” следует видеть в “юморе”, то есть сатире,

объективная же сторона состоит “в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения” [3, т. 6, с. 255, 431].

Очевидно, ведущая роль принадлежит все же национальному аспекту. Писатель занят прежде всего судьбой нации, и ее характер отражается так или иначе в каждом из персонажей, в том числе в приобретателе Чичикове: он — “русский человек”, как не раз будет сказано в произведении. Поэтому роман-поэма, как определил жанр “Мертвых душ” М. Б. Храпченко, является также романом-эпопеей. Но это особая эпопея: в ней целостность жизни не воплотилась в национально-историческом событии. Остающееся “доселе еще таинственным... и неуловимым ни для какого определения” субстанциальное начало русского народа выражено в символическом, обобщенно-поэтическом образе Руси. Противостоит же ему социальная реальность, в которой национальный характер искажается.

И если в гуще народа проявляется бойкий русский ум и звучит меткое, живое слово, то социальная верхушка нации, превратившаяся в скопище “небокоптителей”, утрачивает дар творчества, а с ним и целостность мировосприятия. Отсюда — беспредметная мечтательность Манилова, “дубинноголовость” Коробочки, нелепые фантазии Ноздрева, тяжеловесность суждений Собакевича, сосредоточенность на мелочах Плюшкина, наконец, духовное убожество чиновников и их жен... Характерны эпизодические лица, появляющиеся, чтобы выразить в сконцентрированном виде идею пустоты. Упоминается, например, “неизвестно какой” поручик, о котором можно сказать лишь то, что он “из Рязани, гнедые лошади”. Впрочем обнаружилось, что у него “есть свой задор”: он “охотник до сапогов... заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пяту” [12, т. 5, с. 153].

Бедность, грубость и неподвижность жизни, а главное, рабское положение убивают живую душу и в народе. Символической выглядит бестолковость дяди Миная и дяди Митяя... Но необходимость каждодневного труда не позволяет полностью закостенеть народной душе, поэтому появляются и другие символические образы, выражающие не состояние, а сущность народа: умельцы, остающиеся живыми и после смерти в речи их владель-

ца Собакевича, бурлацкая ватага, тащащая лямку “под одну бесконечную, как Русь, песню”, “расторопный ярославский мужик”, способный обойтись “одним топором да долотом”.

Призывая к согласию и миру все сословия, Гоголь все же не мог не признать, что бесправное положение вызывает в народе протест. Недаром он так настойчиво добивался сохранения в своей “поэме”, несмотря на цензурные препятствия, “Повести о капитане Копейкине”. Ее герой — “маленький человек”, но он участник Отечественной войны, и в его бунте против несправедливости проявляется готовность идти до конца. И хотя он представлен в комическом освещении, поскольку рассказ о нем принадлежит одному из “небокоптителей”, но в его личности ощущается героическое начало. Это эпопейный характер, непосредственно выражающий народную “субстанцию”. Отсюда — заявление рассказчика, что повесть о капитане Копейкине — “в некотором роде целая поэма”.

Гоголь звал к нравственно-религиозному воскресению, когда в России уже началось освободительное движение, участники которого связывали обновление страны с социально-экономическими и политическими преобразованиями. Его цели теоретически осознавались и обосновывались в кругу дворянской, а затем разночинной интеллигенции. Этот путь, несмотря на его чуждость автору “Мертвых душ”, получил отражение во втором томе. Более того. Второй том начинается с изображения Тентетникова, в лице которого тип личности, представленный Онегиным, стал явственно обнаруживать черты “лишнего человека”. Но он не лишен двойственности. Не обладая, подобно другим представителям этого типа, способностью к практической деятельности, он тем не менее оказывается вовлеченным в тайное общество, и, похоже, его ожидает сибирская ссылка. Ведь ему свойствен не скептицизм, а энтузиазм, не эгоцентризм, а альтруизм.

Его учителем был “несравненный Александр Петрович”, одаренный “чутьем слышать природу человека”. Этот необыкновенный педагог передавал ученикам “самую душу науки... Из наук была избрана только та, что способна образовать из человека гражданина земли своей” [12, т. 6, с. 11]. Таким образом, начало и конец второго тома представляют собой два полюса: это — Александр Петрович, основывающий воспитание на идеологии Просвещения, и Муразов, занятый нравственно-религиозным

воспитанием в духе патриархальности. Но из-за смерти первого из них формирование личности гражданина в Тентетникове не было завершено, и он оказался “байбаком”, способным заниматься лишь обдумыванием “большого сочинения о России”. В нем пробудилось самосознание, но он не успел достигнуть такого уровня духовного развития, чтобы приложить свои убеждения к жизни. Чичиков же должен был к концу второго тома подойти к “порогу”, за которым начинается духовная жизнь.

Но дело не только в личности Тентетникова, а и в действительности, оказавшей сопротивление его гражданским устремлениям. Сначала обнаружилось, что служба в департаменте не имеет ничего общего со служением человечеству, и здесь его постигло то же разочарование, что и Бельтова из романа А. И. Герцена “Кто виноват?” А когда он решил посвятить себя заботе о своих крепостных крестьянах, подобно герою незаконченного “Романа в письмах” А. С. Пушкина, то натолкнулся на нежелание их разделить его планы. Суть ситуации выражена чисто социологической формулой: “стал замечать барин, что мужик просто плутует, несмотря на все льготы” [12, т. 6, с. 18]. Так обнаружилось несоответствие интересов “барина” и “мужика”, которое установил еще А. И. Радищев в “Путешествии из Петербурга в Москву”, не раз констатировал А. С. Пушкин и которое стало предметом трагических раздумий Л. Н. Толстого.

Таким образом, национальный характер русского народа и общественно-исторические обстоятельства сталкиваются в “Мертвых душах” в конфликте, сообщающем целостности жизни драматическую противоречивость. Эта коллизия определяет структуру отображения: в нем происходит взаимопроникновение национального и социального. При этом общечеловеческое, проявляясь в индивидуальном, преломляется через русский национальный характер и социальную типологию, которые выдвигаются на первый план. Разумеется, типическое не сводится к социальному. Если “приобретатель” — тип социальный, то “лишний человек” — явление идеологическое, мечтательность же Манилова или юркость Ноздрева связаны с психологическими типами. Воссоздав в первом томе “Мертвых душ” противоречие между национальным и социальным, Гоголь, начиная со второго тома, приступает к поискам выхода из него.

Здесь мысль писателя раздваивается, поскольку обнаружива-

ются две линии развития: общественно-историческая и утопическая. Одна из них состоит в пробуждении общества от спячки и возобновлении движения, начатого реформами Петра I, другая — в нравственно-религиозном воскресении. Но, поставив проблему воспитания личности, писатель обращается к ее внутреннему миру, к теме духовных исканий. Вообще, с середины 1830-х годов для русских писателей приобретает особое значение нравственно-этическая проблематика. Можно говорить о наступлении в развитии русской литературы переходного периода, наивысшими художественными проявлениями которого стали роман-эпопея “Капитанская дочка” А. С. Пушкина и “Мертвые души” Н. В. Гоголя. Но они относятся, конечно, к разным этапам этого процесса — начальному и завершающему.

### “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова

Если не началом, то во всяком случае предтечей нового периода в развитии русской литературы стал роман М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени” (1840). Углубление в “я”, сосредоточенность на “истории души человеческой” обусловили переход в нем к психологизму нового типа, который получил полное развитие в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Это стало возможным потому, что в герое лермонтовского романа предвосхищен тот момент в духовном развитии индивидуальности, когда она вполне осознает свою самостоятельность. Он будет воссоздан позже — в образе Базарова. Ю. В. Манн отмечает: “В “Отцах и детях” схвачен сам момент перелома” [19, с. 115]. Поскольку он состоит в коренном изменении отношений между человеком и миром, то уяснение его требует решения проблемы единичного и общего, а с нею — целого ряда вытекающих из нее других вопросов. Тем самым создается ситуация, которую исследователь справедливо назвал “философской”. Но все началось раньше — с “Героя нашего времени”, явившегося первым русским психолого-философским романом. В нем “ориентация на выявление родового начала в человеке” является не просто “существенной”, как пишет Б. Т. Удодов [26, с. 103], а основополагающей.

Правда, Э. Герштейн утверждает, что в “Герое нашего времени” нет центральной проблемы. Роман состоит из скрещения рав-

ноправных проблем [11, с. 57]. Но форма цикла, обусловленная известной самостоятельностью составных частей романа, не отменяет их общности, состоящей в решении проблемы единства человека и мира, рассматриваемой в разнообразных аспектах. Прежде всего это вопрос о назначении героя произведения. Он возник потому, что обретаемая индивидуальностью самостоятельность остается формальной до тех пор, пока в ней не получит своего выражения субстанциальное начало, то есть родовая сущность.

Подчеркивая важность шага, сделанного Печориним, Б. М. Эйхенбаум даже противопоставляет его Онегину: "... ему с Онегиным совсем не по пути... он задуман... в полемике с ним" [31, с. 284]. Но, очевидно, был прав Белинский, увидевший в Печорине личность онегинского типа. Вместе с тем критик обращал внимание, что Печорин отличается от Онегина и всепоглощающей жадностью деятельности, и рефлексией, выразившей стремление личности к самопознанию. Недаром больше половины романа занимает дневник его героя, непосредственно отражающий процесс самоанализа.

Необходимость в рефлексии возникает прежде всего потому, что индивидуальность, поставив свое "я" в центр мира, испытывает потребность в том, чтобы определить, в какой мере она способна его познать, а значит, и сориентироваться в нем. В этой связи Кант, определяя рефлексию в "Критике чистого разума", писал: "Рефлексия есть осознание отношения данных представлений к различным нашим источникам познания, и только благодаря ей отношение их друг к другу может быть правильно определено. Для всякого дальнейшего обращения со своими представлениями мы должны решить вопрос: к какой познавательной способности они все вместе принадлежат? кто связывает или сравнивает их? рассудок или чувственность?" [14, т. 3, с. 314]. Так, Печорин в дневниковой записи от 3 июня, рассуждая о характере связи между мышлением и практической деятельностью, отмечает, что формой идей есть действие, и сосредоточивает внимание на их развитии, состоящем, по его мнению, в переходе от "страстей" к "самопознанию", позволяющему достигнуть подлинной объективности. Это напоминает размышления Гоголя об уме, разуме и мудрости, но в отличие от них, здесь речь идет не о христианском смирении, а об органичном развитии личности.

Но рефлексия является лишь начальным этапом в переходе из непосредственности в разумное сознание [3, т. 4, с. 254], выражая таким образом “переходное состояние духа”. Она состоит в анализе, за которым должен последовать синтез, означающий свободное владение сущностью явления, охваченного как целое. Гегель писал: “Рефлексия есть деятельность, которая устанавливает противоположности и переходит от одной из них к другой, но не способна осуществить их связь и всепроникающее единство” [8, т. 1, с. 366]. Личность погружается в рефлексию, наталкиваясь на противоречия, и переходит от одного из них к другому, не будучи в состоянии преодолеть раздвоенность, подняться над ними и установить целостность мира. Шеллинг считал это состояние необходимым: “ведь высший триумф личности состоит именно в том, что она все-таки победоносно выступает из крайнего разделения и обособления” [29, т. 2, с. 157]. Белинский верил, что именно так и случится с Печориным, если Лермонтов продолжит о нем повествование, но при условии, что тот явится “совершенно новым”... Но автор романа не увидел выхода для своего героя из “переходного состояния”, и тот умирает, когда убеждается, что ему суждено окончательно превратиться из лица действующего в постороннего наблюдателя. Словом, назначение осталось не угаданным, синтез Печорину не удалось осуществить.

В том и состоит особенность лермонтовского героя и его времени, что до синтеза дело не доходит. И если Базаров уже принадлежит новой эпохе, то для Печорина она еще не наступила. Правда, тургеневский герой успел сделать лишь первый шаг и видит покамест свое назначение не в созидании, а в отрицании, выступая, таким образом, в качестве нигилиста. М. Хайдеггер отмечает: “Слово “нигилизм” вошло... в оборот через Тургенева как обозначение того воззрения, что действительно существует только сущее, доступное чувственному восприятию, т. е. собственному опыту, и кроме него ничего. Тем самым отрицается все, что основано на традиции, власти и каком-либо ином авторитете” [28, с. 63]. В конечном счете отрицается не только принцип авторитарности, на котором основан патриархальный мир, но и сама возможность каких бы то ни было принципов... Печорин не столь определен, и, значит, ему чужда базаровская односторонность. Ему свойственна двойственность “переходного

состояния”, и эта черта его мировосприятия выражается в скептицизме. Такая позиция является необходимым условием выработки реального взгляда на жизнь, но не более того. Есть и общее между скептицизмом и нигилизмом: это — доверие лишь “собственному опыту”, то есть эмпиризм.

Скептицизм возникает в связи с эмпиризмом, заключающимся в признании лишь единичного, случайного. Существование общего, необходимого берется под сомнение; убеждения, разумеется, отрицаются. Так, “скептик и матерьялист” Вернер, иронизируя над убеждениями, заявляет, что он убежден лишь в одном: в конечности своего существования. Эта мысль в самом деле составляет едва ли не главное содержание духовной жизни индивидуальности, осознавшей свою неповторимость, но не поставившей свое “я” в связь с бытием человечества. Екклесиастовский пессимизм не чужд и Печорину, но не определяет целиком его духовный облик. Печорин замечает, что он “богаче” Вернера, так как убежден еще и в том, что “в один прегадкий вечер имел несчастье родиться” [16, т. 4, с. 368]. Ему пришлось вступить в мир, и, следовательно, перед ним встает проблема отношений с ним. Таким образом, для него имеет значение не только индивидуальное, но и родовое, не только случайное, но и Необходимое...

Тем не менее он погружен в скептицизм, а значит, лишен возможности перейти от самоанализа к синтезу и остается на позициях эмпиризма. Примечательна в этом отношении характеристика, которую Гегель дает в “Феноменологии духа” данному мировосприятию: “В скептицизме... мысль становится всепоглощающим мышлением, уничтожающим бытие многообразно определенного мира... Скептическое сознание... сознается, что оно совершенно случайное, единичное сознание — сознание эмпирическое... претворяющее в действительность то, что не содержит для него истины”. Оно “впадает в... случайность и в хаос” и переходит “от одной крайности... к другой крайности... то оно признает свою свободу как возвышение над вечным хаосом и всякой случайностью... то оно точно так же сознается в том, что снова впадает в несущественность и блуждает в ней” [7, т. 4, с. 109, 111]. Противоречие между “силами необъятными” и “приманками страстей пустых и неблагодарных” характеризует и Печорина, являясь одной из причин его рефлексии. Изображе-

ние “случайностей” составляет фабулу самого романа. Их хаотичность и разрозненность определяют его фрагментарность. Поскольку же они не могут не повторяться, то повести и рассказы о них образуют цикл. Но он представляет собой лишь форму романа о герое времени, возвысившемся до рефлексии, но не способном осознать всепроникающее единство, связывающее его “я” с человечеством, и, следовательно, реализовать его в практической деятельности, к которой он порывается. Размышления Печорина в ночь перед дуэлью с Грушницким о неугаданном назначении и составляют кульминацию всего произведения.

Оставаясь эмпириком, отвергающим общее, Печорин ограничивает свою практическую деятельность экспериментами, в которых испытывает свое “я” и окружающих. Роман начинается и заканчивается их изображением. И если в “Бэле” герой предпринимает попытку найти себя в любви к черкешенке, воспитанной в дикости, то в “Фаталисте” — в возвращении к психологии человека, незнакомого с рефлексией. Но убеждаясь каждый раз в том, что экспериментаторство является лишь имитацией деятельности, он и превращает свою жизнь в игру: перед каждым опытом предлагает пари, а свое поведение уподобляет инсценировке литературного произведения. Так, узнав, что княжна Мери приняла Грушницкого, разыгрывающего роль романтической личности, за разжалованного, он восхищается: “Завязка есть!.. об развязке этой комедии мы похлопочем” [16, т. 4, с. 371]. Поскольку же игра не может его удовлетворить, в отличие от Грушницкого, то он относится и к ней, и самому себе с иронией, являющейся, в сущности, одной из форм игры.

Сознание того, что жизнь “пустая и глупая шутка”, характерно для романтика, готового уже встать на почву реальности. И. И. Виноградов, определяя содержание “Героя нашего времени” как отображение кризиса романтического сознания, пишет: “Мир должен был пройти через этот этап... расстаться с романтическими иллюзиями прошлого, прежде чем выйти к рубежам действительно зрелых и реалистических идеалов” [6, с. 36]. Но романтизм не исчерпывается иллюзиями: выдвигая в качестве идеала единство индивидуального и родового, он выражает вместе с тем сознание разлада между идеалом и действительностью...

Окончательный разрыв с романтизмом означал бы для Печорина прежде всего преодоление скептицизма, что открывало бы

возможность перехода от рефлексии к практической деятельности, к реализации своего назначения. Именно в этом направлении и устремлены его помыслы, что определяет особое значение для него воли. Следует отметить, что воля как “связь чувств и действий” (Н. Г. Чернышевский) привлекала внимание философов и писателей того времени. Ей принадлежало важное место в философии Фихте, она абсолютизировалась Шопенгауэром. Ее постоянно демонстрирует Жюльен Сорель в “Красном и черном” Стендаля. И, разумеется, правы те исследователи, которые указывают на принципиальную важность воли в лермонтовской концепции человека. Но вряд ли можно согласиться с утверждением В. В. Асмуса, что воле принадлежит в ней центральное место [1, с. 366]. Суть дела в конечном счете заключается в ее направленности, в убеждениях, в мировоззрении личности. Скептицизм же заключался у Печорина прежде всего в отказе от убеждений.

Эта позиция не вполне устраивает героя лермонтовского романа, и еще больше самого автора. И он дает понять, в каком направлении следовало бы искать выход из тупика. Признав, что ему не удалось угадать назначение, Печорин в ночь перед дуэлью с увлечением читает “Пуритан” В. Скотта, изображавшего в своих романах, как уже отмечалось, встречу человека с историей. Отказ от убеждений исключал возможность такой встречи. А между тем для России наступил, как не раз подчеркивал в те годы Белинский, “век истории”. Это обостряет трагизм ситуации, в которой оказался герой Лермонтова: ему, родившемуся для того, чтобы стать историческим деятелем, приходится довольствоваться ролью частного лица.

Отсюда — внутренний разлад, ставший главным предметом печоринской рефлексии. Между тем идеалом Лермонтова, как и его героя, является цельность. Ряд исследователей, в частности В. Ф. Асмус, В. В. Виноградов, Б. М. Удодов, указывают на идею единства духовного и физического начал в “Герое нашего времени”. Она созвучна мысли Шеллинга о синтезе, или тождестве, идеального и реального. Так, в “Философии искусства” утверждается, что неразличимость “организма и разума или единое, в котором абсолютное объективируется в равной мере реально и идеально, есть человек” [30, с. 161]. Не случайно лермонтовский роман начинается с картин природы, чередующихся в “путевых заметках” с рассказом Максима Максимовича о

Печорине. Параллель между человеком и природой проходит через все произведение, принимая разнообразные формы. Так, в песне-“комплименте” Бэла сравнивает “молодого русского офицера” с “тополем”, а о самой Бэле будет сказано: “глаза черные, как у горной серны”.

Печорин превыше всего ценит состояние душевной гармонии, которое испытывает, оказываясь наедине с природой: “Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор... голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес” [16, т. 4, с. 383]. Ему представляется, что он обретает гармонию, отрекшись от цивилизации. Он гордится своим искусством одеваться, носить оружие и ездить верхом не хуже черкеса. Близость к природе, душевная цельность, непорочность детской души для него существуют в патриархальном человеке. Недаром он избирает для путешествия Восток.

Одним из проявлений единства духа и природы выступает бессознательное. В “Философии духа” Гегель отмечает, рассматривая “душу” в качестве бессознательного: “Душа находится посредине между лежащей позади нее природы, с одной стороны, и вырабатывающимся из природного духа миром нравственной свободы — с другой” [9, т. 3, с. 53]. Бессознательное воссоздается в лермонтовском романе как необычная острота слуха у слепого мальчика, как интуитивность Печорина, предсказавшего близкую смерть Вулича...

Но определенность суждений не во вкусах скептика. Признавая в разговоре с Вернером по пути к месту дуэли, что в нем два человека, Печорин различает их не так, как К. Н. Батюшков, противопоставивший их как “белого” и “черного”: “первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...” [16, с. 442]. Первый — тот, который “живет в полном смысле этого слова”, представляя единство физического и духовного в их непосредственном проявлении, — смертен: второй же, который “мыслит и судит” первого, воплощает чистую духовность, и она, возможно, бессмертна... Но вопрос остается открытым. Ведь он поставлен скептиком. Однако сама возможность его постановки ставит под сомнение зависимость “духа” от “тела”, выступающую как форма единства сознания и материи. Проблематичной, значит, является и цельность человека. Но тем сильнее пафос исканий...

Вместе с тем Печорину чуждо отождествление единичного и общего, случайного и необходимого, к которому приходит Вулич, убежденный в качестве романтика в абсолютности каждого своего поступка. Предопределению Печорин противопоставляет назначение человека, безусловному подчинению обстоятельствам — свободу воли индивидуальности. Но ни смысл назначения, ни направление, в котором должна действовать воля, ни сама практическая деятельность, в которой по-настоящему раскрывается все богатство отношений между индивидуальным и родовым, герою лермонтовского романа не открылись. Его рефлексия и скептицизм продиктованы самим временем, готовившим наступление новой эпохи, и ему не выйти за рамки этого переходного состояния.

В русском романе первой половины XIX века отразилась концепция человека, в которой осмысляются характеры людей и их отношения, сформировавшиеся с наступлением кризиса патриархальности и пробуждением в обществе самосознания, с подъемом чувства личности и национальной гордости. Разумеется, в романах Пушкина, Гоголя и Лермонтова переданы разные стороны и этапы этого процесса, и сделано это с разных точек зрения.

Отобразив в романе “Евгений Онегин” пробуждение общественного самосознания, Пушкин показал, как индивидуальность усваивает те конкретно-исторические формы, в которых происходит его развитие. Отсюда — романичность Татьяны, прекраснодушие Ленского, романтизм Онегина. Но возвышая личность до духовного бытия человечества, они заключают ее мировосприятие в рамки, обнаруживающие так или иначе свою узость. Романтическое миропонимание спасало Онегина от нивелирующего влияния среды, но вместе с тем предлагало ему готовый тип поведения. Лишь отступая от него, герой романа обретает собственное, индивидуальное восприятие мира. Еще раньше расстался с романтизмом сам автор в поисках свободных, естественных отношений с миром. Критерием их оценки становится простота.

К простым, цельным характерам обратился Пушкин в “Капитанской дочке”. Они присущи прежде всего людям из народа или близким к нему. Отображая их, связывая духовное освобождение героя с событиями пугачевщины. Пушкин создал роман-

эпопею. В нем осмыслен тот переломный момент в жизни русского общества, когда патриархально-сословный человек стал превращаться в индивидуальность, ощущающую свое родство со всем человечеством.

В “Мертвых душах” Гоголя на первом плане — индивидуальность не отдельной личности, а нации, русского человека. В ней он нашел воплощение своего идеала, состоящего в целостности мировосприятия. Эта особенность позволяет русскому национальному характеру выразить, по мнению писателя, с наибольшей полнотой общечеловеческое. Но он искажается и омертвляется общественными формами жизни. Стремясь найти выход из этого противоречия и даже снять его своим произведением, Гоголь предполагал показать нравственное возрождение плута-приобретателя в патриархально-религиозном духе. Но этот замысел оказался неосуществимым, поскольку противоречил реальным путям развития страны и отражению их в концепции русского национального характера. Именно эта концепция сообщила “Мертвым душам” черты сатирического романа-эпопеи.

Лермонтов в “Герое нашего времени” продолжал осмысление типа личности, открытого Пушкиным в “Евгении Онегине”, но показал его на новом этапе духовного развития. Он состоит прежде всего в том, что индивидуальность, осознавая свою самостоятельность, стремится сообщить ей ту реальность, которая достигается участием в историческом бытии человечества. Сделать это означало бы угадать свое назначение. Но пока длится переходное время от пробуждения самосознания до его реализации в практической деятельности, личность обречена на внутренний разлад и в поисках выхода из него избирает эмпиризм. Осознание разлада развивается в рефлексию, абсолютизация же эмпиризма порождает скептицизм, перерастающий в романтическую иронию. Воссоздание этого душевного состояния обусловило открытие психологизма нового типа, предполагающего непосредственное отображение “внутреннего человека”. Одной из предпосылок открытия стало обращение русской литературы в середине 1830-х гг. к нравственно-этической проблематике, отразившейся прежде всего в “Капитанской дочке” А. С. Пушкина и в “Мертвых душах” Н. В. Гоголя.

## *Литература*

1. Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. — С. 359–411.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 447–483.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: АН СССР, 1953–1959.
4. Бурсов Б. Судьба Пушкина. — Л.: Сов. писатель, 1989. — 586 с.
5. Буслаев Ф. И. Эпическая поэзия // Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2 т. — СПб.: Общественная польза, 1861. — Т. 1. — С. 1–77.
6. Виноградов И. И. Философский роман Лермонтова // Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 7–48.
7. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель. Соч. — М.: АН СССР, 1959. — Т. 4. — 440 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. — М.: Мысль, 1975–1977.
9. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М.: Мысль, 1976–1977.
10. Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1926. — 122 с.
11. Герштейн Э. “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова. — М.: Худож. лит., 1976. — 125 с.
12. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984.
13. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: ГИХЛ, 1957. — 416 с.
14. Кант И. Соч.: В 6 т. — М.: Мысль, 1963–1966.
15. Крюков А. П. Рассказ моей бабушки // Пушкин А. С. Капитанская дочка. — М.: Наука, 1964. — С. 123–148.
16. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.; Л.: АН СССР, 1961–1962.
17. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 351 с.
18. Макогоненко Г. П. Избр. раб. — Л.: Худож. лит., 1987. — С. 341–439.
19. Манн Ю. В. Базаров и другие // Манн Ю. Диалектика художественного образа. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 97–132.
20. Мейлах Б. С. “Евгений Онегин” // История русского романа: В 2 т. — М.; Л.: АН СССР, 1962. — Т. 1. — С. 100–156.
21. Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. Приглашение на казнь. — Кишинев: Литература артистикэ, 1989. — С. 537–631.
22. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — М.: Худож. лит., 1972. — 575 с.
23. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М.: Наука, 1962–1966.
24. Скатов Н. Русский гений. — М.: Современник, 1987. — 352 с.
25. Страхов Н. Н. Война и мир. Сочинение графа Л. Н. Толстого // Стра-

- хов Н. Критические статьи. Т. 1. Об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885). — К., 1908. — С. 179–310.
26. Удодов Б. Т. “Герой нашего времени” // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 101–111.
27. Фихте И. Г. Соч.: В 2 т. — СПб.: Мифрил, 1993.
28. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. — М.: Республика, 1993. — С. 63–176.
29. Шеллинг Ф. В. И. Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1987–1989.
30. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496с.
31. Эйхенбаум Б. М. “Герой нашего времени” // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. — Л.: Худож. лит., 1986. — С. 269–339.

**Т. Ю. Морева**

### **КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО**

Творчество В. Ф. Одоевского 30–40-х годов XIX века является выражением страстного неприятия того образа жизни, который отдаёт человека во власть “бесовского” начала — стихии бездуховности, прозябания, меркантильности и праздности, которое превращает действительность в “кукольный” маскарад, в царство “живых мертвецов”. Личность с ее самобытными устремлениями, жаждой свободного развития вынуждена отступить под натиском ложных общественных норм, исключающих всякую возможность самостоятельного пути.

С самого начала 1830-х годов Одоевского более всего занимал замысел цикла, именованного вначале “Домом сумасшедших”, а впоследствии преобразованного в “Русские ночи” (1844). Этот цикл рождался и развивался вместе со всей культурой романтизма и отразил этапы становления тогдашней прозы. Сказалась на книге и эволюция концепции человека, сложившейся в творчестве Одоевского этого периода.

В “Русские ночи” вошли новеллы, писавшиеся в течение 1830-х годов для “Дома сумасшедших”. Они вошли в состав цикла, построенного в виде диалога “русского Фауста” с его “молодыми друзьями”. “Отдельно существовавшие рассказы Одоевский связал в одну цепь, подвергнув их, конечно, необходимой переработке, и звенья этой цепи скрепил беседой четырех лиц...

И получились “Русские ночи” [4, т. 1, ч. 2, с. 213], — писал П. Н. Сакулин.

Пройдя школу немецкой философии, Одоевский не мог мыслить субъект как нечто замкнутое в себе, не имеющее отношения к целому. Такой субъект просто не имел в его глазах никакой цены, так как он был лишен всякой способности к становлению, развитию. Душевные процессы в их непосредственности, самоценности никогда не становились объектом изображения в произведениях писателя. Ему важно было воссоздать систему аналогий между индивидуумом и природой, культурой и историей, отыскать нити, связывающие прошлое, настоящее и будущее. Все это Одоевский и попытался реализовать в “Русских ночах”.

А. А. Слюсарь справедливо отмечает, что цикл Одоевского построен “... на сочетании отображения и рефлексии... Здесь художественные произведения являются скорее параболами, а философское познание не лишено художественности” [5, с. 15]. Придавая “Русским ночам” диалогическую форму, писатель ожидал “... живого процесса обмена мыслями... полноты выражения, максимального приближения к истине” [3, с. 13]. Авторский взгляд на вещи и авторский урок выговариваются разными голосами, но, подчеркивает Е. А. Маймин, “... как это чаще всего и бывает в дидактической поэзии, звучат эти голоса все-таки как один голос. Это преимущественно голос Фауста, авторского двойника — хотя, разумеется, и не слишком прямолинейного” [2, с. 217]. Задача Фауста — не рассказывать и даже не отвечать на вопросы, но, что значительно важнее для философского произведения, ставить их, отбирая наиболее существенное и концентрируя на нем внимание собеседников. Разговор, являющийся по сути философским диспутом, происходит по ночам. Ведь ночь, в соответствии с традицией романтизма, — это время, когда становится возможным постижение тайн бытия.

Цикл “Русские ночи” уникален с точки зрения метода. Он является романтическим по общей концепции действительности, выраженной непосредственно в диалоге или, точнее, полилоге “русского Фауста” с его “молодыми друзьями”. Вместе с тем в него входят и предромантические произведения, созданные прежде: в 1830-е годы. Но они теперь в общем контексте цикла

осмысляются с точки зрения романтизма. В “Русских ночах” органично объединяются два подцикла: нравоописательные повести (“Бригадир”, “Бал”, “Насмешка мертвеца”) завершают собой предромантизм в творчестве Одоевского, а романичные повести о художниках (“Последний квартет Бетховена”, “Себастьян Бах”, “Импровизатор”, “Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi”) продолжают в нем развитие романтизма.

В повести “Бригадир”, апологах “Бал” и “Насмешка мертвеца”, антиутопиях “Последнее самоубийство” и “Город без имени” изображена действительность, лишенная поэтического начала, она выглядит как потерянный мир. Всем этим произведениям присущ дидактизм. Художественная мысль развивается здесь рационалистично, со строгой локализацией порока в каком-либо иносказательном образе, с выводимой или легко подразумеваемой моралью, с одушевляющим все повествование тоном негодования и наставления.

Естественное стремление человека к сознательной, творчески активной жизни и тусклое существование в рамках гнетущего душу общества — такова основа конфликта повести “Бригадир” (1833). Одоевский рассказывает об отчуждении личности героя, который не ведал “ни одной мысли, ни одного чувства”. Только перед самой смертью, в последние мгновения, он успел просветленным и прозревшим взглядом оглянуться на свою жизнь — и в первый и последний раз устыдился. Все лучшие порывы души, жажда любви, познания и деятельности были “заглушены во время жизни”, жизни статского советника, ставшего обезличенной жертвой своей среды.

Следующий за “Бригадиром” “Бал” (1833) рисует обобщенную картину общества. Здесь перед нами предстает мир людей “с помертвелыми сердцами”, глухих к добру и поэзии. И то, что это уже не одна индивидуальность, а целый мир, делает картину особенно безотрадной.

Повести следуют одна за другой с заметным нарастанием их эмоционального звучания. В этом смысле “Русские ночи” построены по принципу музыкальной композиции, “... как “симфония”. Любимые автором идеи-мотивы возникают... на время исчезают, заменяются другими, затем, по законам музыкальной логики, снова появляются в видоизмененной форме, в различных вариациях” [2, с. 217].

Общая тема получает дальнейшее углубление в отрывке “Насмешка мертвеца” (1834). Перед читателем возникает образ красавицы “с ленивым сердцем”, “беспрестанно охлаждаемым расчетами приличий”.

И в “Бале”, и в “Насмешке мертвеца” отчетливо проступают черты, присущие раннему предромантическому творчеству Одоевского, проникнутому сатирой. Характеры героев раскрываются не через действия, а через восприятие автора, они статичны и односторонни.

В составе “Русских ночей” есть сатирические рассказы, в которых обнаруживается переход от предромантизма к романтизму. Это — “Город без имени” (1839) и “Последнее самоубийство” (1844). Хотя герои обоих произведений — сумасшедшие, но это уже не отдельные индивидуальности, а целое общество, одержимое безумием. Содержание “Последнего самоубийства” так комментируется “русским Фаустом”: “Это сочинение есть не что иное, как развитие одной главы из Мальтуса, но развитие откровенное, не прикрытое хитростями диалектики, которые Мальтус употреблял как предохранительное орудие против человечества, им оскорбленного” [1, т. 1, с. 87]. В этом мире “давно уже исчезло все, что прежде составляло счастье и гордость человека. Давно уже погас божественный огонь искусства...” [1, т. 1, с. 88].

В “Городе без имени” показан мир людей, ведущих существование, которое представляет собой “искусственную жизнь”, “составленную из купеческих оборотов”. Основной закон в городе — польза. “Что бесполезно — то вредно, что полезно — то дозволено. Вот единственное твердое основание общества!” [1, т. 1, с. 99]. Мир, построенный по законам Мальтуса или Бентама, оставляет в забвении “инстинкт сердца”. А это, по мнению писателя, важнейшее начало в человеке, и без него нет жизни.

Героями своих романтических повестей Одоевский делает самых разных людей: от Баха и Бетховена до импровизатора Киприяно. И у всех у них — общая черта: неполнота жизни, порождающая дисгармоничность.

Одоевский не мыслит искусство вне мук творчества, сопровождающих рождение замысла и поиски путей к его воплощению, поэтому относится к импровизации отрицательно. Чудесный дар Сегелиеля — творчество без труда, а значит, и без вдох-

новения — лишил импровизатора “высокого наслаждения поэта, довольного своим творением”, наделив вместо этого чувством “простого самодовольства фокусника, проворством удивляющего толпу” [1, т. 1, с. 127]. Степень его нравственного падения осознается читателем в сцене, когда Киприано с жадностью пересчитывает деньги, полученные за концерт: “Еще последний слушатель не вышел из зала, как импровизатор бросился к собиравшему деньги при входе и с жадностью Гарпагона принялся считать их. Сбор был весьма значителен. Импровизатор еще от роду не видел столько монеты и был вне себя от радости” [1, т. 1, с. 127]. Закономерен итог существования Киприано — “фризовая шинель” и дурацкий колпак.

В “Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi” (1831) размышления Одоевского о судьбе и назначении художника касаются нравственной природы таланта. Пиранези — это человек с “разорванным сознанием”. Он одержим замыслами сооружений настолько грандиозных, что это делает их неосуществимыми. В повести изображен художник, лишенный чувства реальности. Следует отметить, что рассказы о гениях в “Русских ночах” передают определенную иерархию вины. В этой схеме Пиранези значительно менее “виновен”, нежели Киприано. “Русский Фауст”, раскрывая смысл произведения, объясняет: “Мне кажется, что в Пиранези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло загадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни, — о “бесполезном”... [1, т. 1, с. 64].

Прямыми противоположностями являются герои повестей о Пиранези и о городе без имени. В одном случае — полная сосредоточенность на “бесполезном”, в другом — на “полезном”.

В Бахе (“Себастьян Бах”, 1834), в отличие от всех остальных героев произведений об искусстве, всё — высшая гармония и покой: и творчество, и личность. Страдает же он потому, что всю свою жизнь посвятил музыке, забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность является формой безумия. Писатель, всю жизнь чтивший великого композитора, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. Сближение музыки с жизнью произойдет, как показывает А. С. Пушкин в

своей “маленькой трагедии”, в музыке Моцарта, для которого искусство стало языком его души. Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своего героя.

В повести “Последний квартет Бетховена” (1830) композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не понимают его последних произведений. Смысловый центр повести — монолог Бетховена. В нем раскрывается внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни. “... Когда на меня приходит минута восторга... — говорит композитор, — ... я предупреждаю время и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями...” [1, т. 1, с. 122–123]. В этом источник счастья и гордости художника, но и его мук: “бездна” отделяет его “мысль” от “выражения”, творца от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского не просто гений, но гений романтический, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

Истории великих музыкантов, завершающие цикл, представляют собой ряд героических и одновременно трагических повествований. Герои этих историй более других заслуживали полноты жизни, сознавали ее необходимость, но она оказалась для них недостижимой. В этом и была их трагедия.

Заключительная девятая “Ночь” содержит фрагмент “Судилице”. Это тот общефилософский аспект, в свете которого великий Бетховен может быть поставлен рядом с шутом во фризовой шинели. Опыт жизни каждого из героев “Судилице” воспринимает как доказательство от противного. Его приговоры опровергают “тезис жизни” каждого из подсудимых, вскрывая в то же

время относительность всякого одностороннего решения. Бетховену, “изнемогшему недоговоренным чувством” [1, т. 1, с. 191], оно объясняет, что жизнь принадлежит ему, человеку, а не чувству. Импровизатору, отдавшему искусство на заклятие ради собственной жизни, заявляет: “Жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!” [1, т. 1, с. 192] и т. д.

“Русские ночи” — это постоянное “вопрошание” человека о смысле отношений с миром. Одна и та же тема — столкновение личности, стремящейся к целостному, свободному самораскрытию, с косной, раздробленной действительностью — является ведущей. На разном жизненном материале раскрывается мотив безумия человеческого существования. У Одоевского все время повторяется мысль о дисгармоничности бытия, о трагической разорванности сознания, порождающей неблагоприятные судьбы. В повестях “Русских ночей” воплощены разные типы духовной глухоты, роковой неспособности уловить жизненный ритм, губящей не только героев, но и целые цивилизации. И потому перед читателем возникает отчетливая, объективная картина социальной и духовной дисгармонии.

В своей главной книге Одоевский не мог ограничиться рамками художественного отображения. Это сближает ее с “Серапионовыми братьями” Э. Т. А. Гофмана. “Русские ночи” задуманы и написаны как история идей, как своего рода художественная философская энциклопедия, где идеи и образы литературы романтизма соотнесены с общим развитием человеческой мысли. Писателя интересовали корни и эволюция современных ему идей философии, искусства, истории, политической экономии, точных наук, промышленности, литературы. Этого требовала литературная школа философского романтизма, интереснейшим представителем которой и был, наряду с Ф. И. Тютчевым, автор “Русских ночей”.

### *Литература*

1. Одоевский В. Ф. Собр. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1981. — Т. 1-2.
2. Маймин Е. А. Философская романтическая проза В. Ф. Одоевского // Маймин Е. А. О русском романтизме. — М.: Просвещение, 1975. — С. 231–290.
3. Манн Ю. В. В. Ф. Одоевский и его “Русские ночи” // Манн Ю. В.

Русская философская эстетика. — М.: Искусство, 1969. — С. 104–149.

4. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. — М., 1913. — Т. 1, ч. 1-2.
5. Слюсарь А. А. Эпическая проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в типологическом сопоставлении: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — К., 1992. — 45 с.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Почему “Русские ночи” являются циклом?
2. Определите принципы циклизации в “Русских ночах”.
3. Что является сюжетообразующим материалом цикла “Русские ночи”?
4. В чем композиционное сходство циклов В. Одоевского и А. Погорельского?
5. В чем новаторство концепции человека В. Ф. Одоевского в русской литературе первой половины XIX в.?
6. Как П. Н. Сакулин определяет особенности композиции “Русских ночей” В. Ф. Одоевского?

**Тестовые задания:**

1. Выделите произведения, относящиеся к жанру аполога в цикле В. Ф. Одоевского “Русские ночи”:
  - а) “Себастьян Бах”;
  - б) “Бал”;
  - в) “Насмешка мертвеца”;
  - г) “Бригадир”;
  - д) “Город без имени”.
2. Выберите произведения нравоописательного типа, входящие в цикл В. Ф. Одоевского “Русские ночи”:
  - а) “Бригадир”, “Бал”, “Насмешка мертвеца”;
  - б) “Последний квартет Бетховена”, “Себастьян Бах”;
  - в) “Город без имени”, “Последнее самоубийство”.
3. Какие из указанных произведений В. Ф. Одоевского можно отнести к жанру антиутопии:
  - а) “Бригадир”;
  - б) “Последнее самоубийство”;
  - в) “Город без имени”;
  - г) “Себастьян Бах”.

**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ГОНЧАРОВСКОГО РОМАНА  
("ОБЛОМОВ")**

Исходя из убеждения о последовательном выстраивании контекста главного героя романа И. А. Гончарова "Обломов" путем кодирования основного лейтмотива, глубинную содержательность которого маскирует нейтральная статика фабульной линии, можно констатировать, что образ Обломова реализуется в границах последовательно углубляющегося мира. Этот мир воплощается здесь с помощью своеобразного эзопова языка, выражающего с точки зрения Н. Д. Тамарченко "бессобытийную хронику повседневности в привычных формах реалистического письма XIX века" [6, с. 194]. Польский исследователь Г. Халачинская-Вертеляк отмечает необходимость рассмотрения "великого русского романа" с точки зрения "интересующего нас художественного метода, а также его взаимодействия с поэтикой "фантастического реализма" Достоевского" [10, с. 212]. Подобный аспект исследования позволяет выйти за пределы тех идейно-художественных особенностей, которые являются определяющими для реалистического романа XIX века.

В рамках такого расширенного толкования текста может найти свое место и неслучайно выраженная самим Гончаровым надежда на умение читателей "читать между строк". Она подтверждается как при чтении романа в процессе интуитивного восприятия системы "скрытых позитивных ценностей" [2, с. 205], так и многими исследовательскими подходами, ориентированными на разгадку тайны как самого героя, так и романа в целом. Обзор специальной литературы последних лет о романе И. А. Гончарова хотелось бы дополнить наблюдениями польских литературоведов, которые рассматривают этот роман в контексте творчества Достоевского и Сервантеса. Дискуссия, направленная на определение статуса центрального героя романа Ф. Достоевского "Идиот" и воспринимающая в Обломове отражение нравственной категории князя Мышкина, с одной стороны, и с другой — как доказательство цельности внутреннего замысла произведения Достоевского, позволяет установить:

1) многозначность, возможную амбивалентность героя Гончарова в системе ценностей романа “Обломов”;

2) целесообразность поисков литературных и культурологических аналогий, стимулированных самим текстом автора “Миёна терзаний”

Равномерный эпический ритм И. А. Гончарова незаметно уходит за пределы его реалистического романа. Сбивая с толку и расстраивая начальный замысел (представить абсурдистскую жизнь русской провинции), естественный, биологический ритм жизни Обломова, осознанный в финальной перспективе как определяющее начало, выявляет статус положительного героя в противовес его последовательному фабульному опровержению, инспирируемому ускоренным темпом “прогрессивного” капитализма. “Провоцирующая фрагментарность явления, поставленного в центре, и идущая на убыль духовность интригуют читателя” [8, с. 135], особенно в сопоставлении со способом описания быта, который отличается поистине гоголевским обилием предметно-вещных реалий. Возможно, что именно эта кажущаяся непоследовательность составляет загадку гончаровского стиля. Художественная структура романа “Обломов” в целом зиждется на ситуациях тождества личности, естественно связанной с уходящим миром и его ценностями — мира, опровергаемого той действительностью, которая утверждается как исторический факт и как новый этап в культуре. Мечта-вымысел, принимающая в художественной структуре романа ипостась, обратную общепринятой, и манифестирующая невозможность постичь возможное, артикулирована здесь адекватно “своему” миру. Поэтому она могла проявиться только в оппозиции активному началу: пассивно и инертно. Обломов стал лишним человеком в еще недавно своем, а теперь ускользающем от него мире, с которым он сросся прежде всего физически. В кольцевой композиции романа, по-разному демонстрирующей неразделимость Обломова и Обломовки, проясняющей историю Илюши, можно выявить последовательный рост тех корней, которые столь последовательно определили образ жизни взрослого Ильи.

Обломовка детства Илюши является прототипом повторяющихся Обломовок из сна героя и той, которая оказалась перенесенной на окраину Петербурга, в дом Пшеницыной. Эта Обломовка, невидимая для Штольца, но постоянно присутствующая

в структуре романа, неслучайно “кодирует ипостаси присутствия-небытия в способе изображения быта” [9, с. 192]. Постоянная заботливость жителей Обломовки сводится прежде всего к заботливости о теле, пище не только в настоящее время, но и с установкой на будущее. Неслучайно столько места и внимания отводится в произведении перечислению сделанных припасов. В уютном, хозяйственном пространстве дома Пшеницыной изображены сушеные грибы, копченое мясо, фрукты, хранящиеся в банках. И даже густые сливки, заготовленные впрок, хранящиеся в закрытой посуде. Предметно-вещный и гастрономический мир Обломовки, особенно ее петербургской ипостаси, запоминается читателю прежде всего как длинная опись продуктов, заготовленных впрок, для потребления в будущем.

Горизонтальная созерцательная позиция героя, как можно предполагать на основании наблюдения за тем направлением, по которому движется контекст романа и судьба Обломова в целом, должна способствовать более широкому видению центра, нежели у активных и деятельных героев романа.

Перспектива обломовского угла, обладающая расширяющимся полем зрения способствует особой концентрации внимания по принципу сужающегося пространства в некоей точке и одновременно — к широкому обзору будто бы отсутствующей действительности. В соответствии с таким подходом все “удлиняющееся молчание Ильи Обломова может быть воспринято как поиск настоящего слова” [7, с. 131].

Инспирированная текстом романа необходимость его восприятия в границах особого мышления, чреватого тайной и устремленного вне границ фабульных событий, то есть ориентированного в семантическом поле возвышенного и идеального, обуславливает осмысление текста, по мнению Ю. М. Лотмана, в “сказочно-мифологическом хронотопе тождества желанного и осуществления” [4, с. 531].

Воспринятая с такой точки зрения бездеятельность героя в его периферийной жизни выявляет свою продуктивность, а последовательно экспонированные негативные события из детских лет Илюши и его взрослой жизни (с доминирующим в ней сном об Обломовке, который на фабульном уровне обозначает безвозвратно погубленные возможности) в данном контексте приобретают позитивную коннотацию. Характерным в этом смысле яв-

ляется поведение героя в любовном треугольнике (Ольга — Обломов — Пшеницына), которое усугубляется содержанием ре-ляций Обломов — Ольга — Штольц, достойных прочтения в психоаналитическом ключе Фрейда, а также в рамках глубинной психологии К. Юнга. Такая попытка расширяет возможности мифологического структурирования текста романа, вплоть до постижения возможности прочтения гончаровского целого, — встречи, вернее, единства разъединенных миров Обломова и Штольца. Потеря Ольги Обломовым является не столько доказательством боязни героя за самого себя, сколько указанием на неприемлемость чужеродного элемента для еще не окрепшей системы, с едва формирующейся ценностной шкалой. Зародыш, зачин, неокрепшая идея, функционирующая в пределах художественного мира романа, стилистика бытописания, уравновешенный эпический ритм имманентно требовали именно такого места действия, которое способствовало бы медленному развитию в соответствии с пульсом природы и уходящим временем патриархальной России. Ольга Ильинская, невольна связанная с нахлынувшим временем индустриальных преобразований, неспособна ухаживать за тем, что ускользает от ее понимания. Зато Пшеницына уже во время первой встречи с Обломовым, который сразу же был покорен прелестями ее дородного тела кормилицы, инстинктивно определила свою позицию хранительницы домашнего очага. Неслучайно реализующаяся в рамках прошлого и неопределенного будущего времени периферия романа Гончарова лишена настоящего, промежуточного времени, оно подвергается здесь уничтожению. Знаменательно и тяготение нынешнего момента к минувшему, о чем свидетельствует сцена сна героя о жизни в бывшей Обломовке, с одной стороны, и с другой — отображение предстоящего — через судьбу потомка главного героя. Мечтания Обломова о службе у Наполеона разъединяет настоящее время между легендой (прошлого) и надеждой на осуществление (в будущем). Настоящее время, по своей сущности динамическое, принадлежит Андрею Штольцу, но все связанные с ним события обладают возможностью продолжиться, как явствует из текста романа, энергия этого героя рассеивается во многих путешествиях или застывает в построенных им бетонных домах. Начинаясь эпоха русского капитализма еще не выработала системы собственных ценностей и, как таковая,

внушает мысль о настоящем пустом времени. По мнению Ю. Лощица, “пространные границы Обломовки на данном этапе (распатавшегося прошлого и глубоко скрытого видения будущего) еще не устоялись и только зародившийся космос хранимых ценностей пока не готов вобрать в себя элементы чужого мира” [5, с. 192]. Между тем постоянное “сегодня” Штольца все же вынуждено ориентироваться на забытое пространство обломовского угла, которое с перспективы высокого центра мыслится как болотное дно. Однако пренебрежительное отношение реалиста и прагматика подспудно оборачивается фактами, отмечаемыми Штольцем в вербальной плоскости, но глубоко содержательными на уровне последовательного возвышения Обломовки над центром. Напомним, к примеру, об удивлении Штольца по поводу того, что со времени его последнего визита к Илье прошло уже пять лет, а также о его сожалении по поводу того, что Обломов с “этой женщиной” и что, увы, у них сын, как о фактах, фиксирующих стереотипность мышления, неизменность оценок в мире Штольца, остающегося, в сущности, неподвижным. Наряду с этим, заведенный механизм постоянно активного “сегодня” Штольца находит для себя плоскость соотношения, непоколебимую опору в извечном пульсе ухода-возврата, в данном случае проявляющемся в ситуации пережидания. Таким образом, в парадоксальном сцеплении периферии и центра выявляется черта Обломовки и неистощимое плодородие, последовательная деятельность инертного состояния. Ответственность за акт перевоплощения русской периферии в систему ценностей самого высшего порядка берет на себя, по глубокому замыслу Гончарова, именно Илья Обломов.

Ценой изуродованного внешнего вида и уцербных социальных проявлений героя, находящегося в обломанном пространстве и времени, писатель достигает синтеза реалистического романа с архаическими художественными формами сказки-легенды-мифа. В контексте этих подвижных, взаимопроникающих видов художественного мышления можно объяснить и болезнь главного героя, обозначающую здесь существование на пороге жизни и смерти, возможности и невозможности, а также его физическую гибель. Герой “уходит из фабулы”, но обросший пластами смыслов контекст “Обломова” вводит в движение продолжающийся сюжет: именно он определяет ритм жизни Штоль-

цев, воспитывающих сына Обломова, принимающих Пшеницыну, которая их регулярно навещает. Мифологическое время-пространство русской периферии способно вобрать центр, определяемый здесь промежуточным временем сиюминутного момента и неподвижным пространством бетонных домов. Жизненные достижения Штольца невольно входят в контакт с контекстом русской литературы XIX века, связанным с мотивами “железной дороги” и “каменного Петербурга”, выражающими проявление античеловеческой цивилизации. Результаты усилий друга Обломова, гордившегося постройкой железной дороги, пробегающей по земле бывшей Обломовки, располагаются в русле художественных реализаций XIX века. Осознание очевидных связей деятельности Штольца с самыми негативными проявлениями в русской литературе (западными, капиталистическими) отнюдь не опровергает того положительного начала, которым наделен в романе Гончарова труд Андрея Штольца.

Подобной концепцией энергичного прагматика Гончаров не преодолевает разъединения в отношениях России и Запада. Так или иначе, структура романа строится на системе незабываемых отношений Штольца с Обломовым. Они должны вести к преодолению оппозиции Обломов — Штолец и к установлению авторского целого.

В вакууме своей ущербной жизни Обломов вместе со своей периферией эволюционирует к ипостаси кокона, представленного вербально такими актами, как процесс закутывания тела (ночной рубашкой, халатом, одеялом, саваном), и такими реалиями, как округлая неуклюжесть тяжелых жестов, приостановленное движение (инфаркт, паралич, смерть). Это состояние обозначает процесс умирания на фабульном уровне согласно скрытому устремлению романной формы Гончарова к исторически неопределенному будущему — надежной форме переживания (на уровне содержания). Надежда подтверждается вдвойне словами самого героя, сравнивающего свое существование со сном во сне (“Я сплю даже во сне...”). Такое углубленное “бытие героя, перекликающееся с контекстом мифологического мышления (сказки — легенды — мифы), является залогом уверенности в том, что желаемое непременно сбудется” [5, с. 192].

Обломов, редуцирующийся до нескольких характерных жестов, халата и туфель, ограничивающийся жестом, с которым он

буквально сросся, предельно продуктивен в своей, на вид неподвижной, лени. Якобы удаляющийся от мечты образ жизни героя Гончарова выстраивает космос периферии, национальной по своим внешним проявлениям и общечеловеческой в функции этого феномена культуры. Скрытая сила спящей периферии, наделенной столь богатым контекстом духовных ценностей, может обернуться центром, в котором реализуется гончаровское целое.

### *Литература*

1. Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 4. — М., 1980.
2. Бло Жан. Иван Гончаров, или Непостижимый реализм. — СПб., 2004. — 315 с.
3. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. — СПб., 1997. — С. 712–729.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. — СПб., 2000. — С. 525–542.
5. Лоциц Ю. Гончаров. — М., 1986. — С. 172–208.
6. Тамарченко Н. Д. “Эстетика словесного творчества” Бахтина и русская религиозная философия. — М., 2001. — 202 с.
7. Эткинд Е. Г. Психопоэтика. “Внутренний человек” и внешняя речь. — СПб., 2005. — С. 104–149.
8. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. — М., 1999. — 320 с.
9. Szymonik Danuta. Русский семейный роман серебряного века. — Lublin, 2003. — 223 с.
10. Chałasińska-Wiertelak Halina. Культурный код в литературном произведении. — Poznań, 2002. — 240 с.

### *Вопросы для самоконтроля:*

1. Определите соотношение центра и периферии в романе И. А. Гончарова “Обломов”.
2. Какое место занимает описание предметно-вещного мира в романе?
3. Какое место занимают мечтания Обломова о службе у Наполеона во временном континууме романа?
4. Какое значение имеет для развития сюжета рождение сына Обломова Андрюши?
5. В чем заключаются особенности художественного синтеза в романе И. А. Гончарова?
6. Выделите основные значения мотива сна в романе и определите их роль в осуществлении синтеза.

### ***Тестовые задания:***

1. Каким образом можно интерпретировать выраженную Гончаровым мысль об умении “читать между строк”?

а) читатель, обращаясь к подтексту произведения, находит в нем завуалированные описания общественной жизни России 1840-1850-х годов;

б) поиски читателем литературных и культурологических аналогий;

в) читатель должен видеть прямую связь образов романа с прототипами.

2. С помощью каких художественных форм осуществляется синтез в романе И. А. Гончарова “Обломов”?

а) героическое сказание, эпопея;

б) очерк, повесть, роман;

в) сказка, легенда, миф.

3. Чем можно объяснить отсутствие в периферии романа настоящего времени?

а) новая эпоха внушает мысль о пустоте настоящего времени, о неспособности Обломова к восприятию чужого мира;

б) Штольц вынужден постоянно возвращаться к забытому пространству обломовского угла;

в) мечтания Обломова о службе у Наполеона разъединяют настоящее между легендой и надеждой на ее осуществление в будущем.

### ***Н. Е. Данилюк***

#### **РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО “БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК”**

Александр Николаевич Островский — основоположник русского национального театра и по-настоящему народный драматург, писавший для народа и отобразивший в своих произведениях жизнь “неблагородных классов России” [1, с. 20].

На разных этапах развития литературоведения классика прочитывается по-новому. В современных гуманитарных науках возрос интерес к мифу, фольклору, библейским сюжетам. Как

отмечает в “Словаре культуры XX века” В. П. Руднев, в новейшее время осмысление фольклорного начала стало особенно актуальным в силу того, что оно помогает осмыслить один из типов сознания — мифологический. “Это такое состояние сознания, — пишет исследователь, — которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью” [2, с. 244]. Как известно, наиболее долго и полно мифологическое мироощущение и миропонимание сохраняются в народной среде. Отсюда — особая роль в художественном произведении воссоздаваемых писателем поверий, преданий, календарных ритуальных действий, осуществляемых людьми из народа.

Предметом нашей статьи послужила одна из ранних комедий А. Н. Островского “Бедность не порок”. В ней велика роль народного игрового начала: драматург воссоздает святочные празднества. Мы объясняем это тем, что Островский знал и любил народные игры, традиции, ритуалы, был собирателем народных песен. Но, что еще более важно, обращение к национальным традициям позволило драматургу наиболее полно представить ту норму нравственности, которая должна была, по его мнению, восстановить пошатнувшиеся в новых общественных условиях мироустройство и человекоустройство.

Что давало Островскому воссоздание в его пьесе атмосферы народного веселья? Какова роль фольклорно-мифологического пласта на данном этапе творчества драматурга? Попытаемся ответить на эти вопросы. Сам А. Н. Островский в своем письме к М. П. Погодину от 30 сентября 1853 года заметил, что после первых произведений, в частности “Свои люди сочтемся”, его направление в драматургии начинает меняться от обличительного до соединяющего в себе отрицание низкого и возвеличивание высокого: “Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим” [3, т. 11, с. 57]. Таким образом, в конце 40 — начале 50-х годов XIX века А. Н. Островский, не отказываясь от отрицания негативного в характерах современников, старается найти новые формы осмысления и поэтизации национальной жизни. При этом он надеется на возможность соединения нового начала, обусловленного

особенностями общественной жизни в России этих лет и состоящего в пробуждении чувства личности в широких кругах общества, в освобождении человека и формировании к нему нового отношения, когда в нем ценились бы в первую очередь индивидуальное начало, с сохранением связи с народной культурой, теми нравственными ценностями, которыми жила русская нация на протяжении нескольких веков. То есть патриархальность для него теперь представляет собой не только подавление и искажение личности, но и связь с народно-поэтическими основами жизни нации, с высотой души русского человека, его открытостью. Поэтому в его пьесах этого периода на первый план выходит тема нравственного воскресения, а сюжетные мотивы оказываются связанными с теми, что берут начало в национальных ритуалах, фольклоре, а также Ветхом и Новом Завете, в которых человек из народа искал образцы для моделирования своего жизнеустройства, поведения, оценки происходящего. В комедии “Бедность не порок” в таком восстановлении нуждается, прежде всего, оторвавшийся под влиянием Африкана Коршунова от национальной родной среды Гордей Карпыч Торцов. Возрождение его совпадает со святками.

Что же такое святки? Чтобы точнее воспроизвести святочные обычаи, мы обратились к Русскому земледельческому календарю. “Святки. Святые вечера, страшные вечера. В ночь с 24 на 25 декабря — рождественский сочельник, который подводил черту под прожитый год, завершал рождественский пост и открывал двухнедельные новогодние празднества — святки. После серьезной части за домашним столом начиналось святочное веселье. “Пришли колядки — блины да ладки”, то есть наступала пора взаимных угощений, веселья и радости. По всей территории России был распространен обычай новогоднего обхода домов молодежью и детьми. Подобные обходы в течение святок проводились трижды: в рождественский сочельник, под новый год и накануне Крещения. До сих пор у нас представление о святках связывается с посиделками. Посиделки, вечерки, беседы устраивались еще от Николина дня или с Покрова, но приобретали праздничный характер с Рождества. Молодежь, “разодетая в новые рубахи, чтоб избежать неурожая, собравшись в избе, пляшет под дуду, слушает сказки, перекидывается загадками, а главное — рядится, или “окручивается”, и гадает о своей судь-

бе” [4, с. 416]. Элемент посиделок присутствует и в комедии “Бедность не порок” — в доме Торцовых собирается разный люд: от бедного приказчика Мити до фабриканта Африкана Коршунова. Хотя, безусловно, их восприятие святочного действия различно. Митя, сочиняющий стихи, близкие народным лирическим песням, и выше всего ставящий сочинения А. В. Кольцова, непосредственно включается в праздник. Что же касается фабриканта, в именовании которого выделяется чужое (Африкан) и хищное (Коршунов), то он проявляет уничтожающее презрение к национальному как “нецивилизованному”. Это своего рода черная, нечистая сила. Кстати, ее явление предусматривается атмосферой святок. “Иной раз, — пишет А. Ф. Некрылова, — на посиделки врывается целая ватага “нечисти”; опомнившись от испуга, девушки начинали обороняться и выгонять нечистую силу. Эта игра имела магический смысл — выгнав из дома нечисть, пусть ряженую, были уверены, что обезопасили наступающий год, расчистили дорогу Новому году” [4, с. 423].

Святок не бывает без гаданий. Для девушек в них чуть ли не главный смысл и цель святочных вечеров. Наиболее важными и значительными считались гадания накануне Рождества, Нового года и в особенности Крещения. Заканчиваются святки с их удалым весельем, гаданиями, ряжеными, праздничными играми и озорством — Иорданью — “водосвятием на Крещение”.

Литературоведы по-разному мотивируют обращение А. Н. Островского к стихии народного праздника в комедии “Бедность не порок”. Л. И. Гительман объясняет это формированием нового понимания народности в литературе: “В своем стремлении создать драму, — пишет он, — сценическая интерпретация которой стала бы выражением мнения народа и народным зрелищем, Островский пытался, подобно Гоголю, опереться на фольклорную стихию. Уже в “Бедность не порок” народно-поэтический элемент давал настолько о себе знать, что был отмечен всей критикой” [5, с. 265]. А. Л. Штейн, в книге “Веселое искусство комедии”, на первый план выдвигает особую эмоциональность праздника и стремление драматурга включиться в атмосферу всеобщего веселья с помощью представления своей комедии: “безошибочно чувствуя праздничный характер жанра комедии, Островский решил построить “Бедность не порок” на изображении обрядов и увеселений своего народа. Это увеселе-

ния, связанные со святками. Он хотел даже, чтобы комедию его представили на святки. Тогда “пьеса имела бы особый эффект, потому что действие в ней — во время святок”, — писал он [3, т. 11, с. 65]. Островский создавал новый, особый тип пьесы — праздничное святочное представление. Следуя традициям русской комедии, в частности “Горя от ума”, он строил пьесу не на замысловатой интриге, а на сопоставлении двух враждующих лагерей. Фабриканту Коршунову и богатому купцу Гордею Торцову он противопоставил не только Любима Торцова, Митю, Любовь Гордеевну, но и особую стихию — поэтический мир народа, его обряды и песни”[6, 270]. Ни в одной из бытовых пьес Островского нет столько поэтических следов вековой одаренности русского народа, как в этой небольшой комедии: на устах всех действующих лиц, старых и молодых, здесь песня, сказка, пословица, прибаутка. Пожилая Пелагея Егоровна не поет песен, зато она с удовольствием вспоминает: “Я молодая-то была первая за-тейница — и попеть, и поплясать — уж меня взять...да...что песен знала! Уж теперь таких и не поют” [3, с. 350]. И хотя старушка гостя ворчит: “Нет такого веселья, как прежде” [3, с. 350], это неправда: веселье это бьет ключом во втором действии комедии. Тут все поют и пляшут. И из великого множества русских народных песен Островский выбрал песни яркие, примечательные для того или иного жанра. Это напрямую связано с характерами исполнителей. Яша Гуслин, влюбленный без надежды жениться, поет старинную лирическую песню “За реченькой, за быстрою”; Гриша Разлюляев, беззаботный сын богатого купца, — потешную “Эх, тряхону ль я старину...”; девушки поют “подблюдные” святочные песни, “величальную”, “свадбишную”, старик-поводырь поет скоморошью песню: “Как уж наши молодцы”, а Егорушка — плясовую: “Ах, патока, патока!”. Для того чтобы соотнести праздник с описываемыми в пьесе событиями, нужно отметить, что святки объединяли всех, но, прежде всего, это были дни веселья для молодежи: ее игры, песни, обходы домов, посиделки, гадания создавали неповторимую атмосферу святочного веселья. Не случайно в пьесе Островского святки превращаются в праздник любви. С этим, в частности, связано исполнение подблюдных песен. Так, например, в Русском земледельческом календаре приводятся воспоминания писательницы К. Авдеевой о том, как гадали в начале прошлого

века в Сибири: “Собирали кольца, запонки, сережки, клали их в блюдо и накрывали салфеткою... Сначала пели песню хлебу и соли и брали кусочки... Потом пели песни, по окончании каждой из них трясли блюдо, и один ловил, что попадалось, по одной вещице. Владелец вещи по песне определял, какая судьба ему нагадалась” [4, с. 415].

В пьесе Островского подблюдные песни начинаются с обязательной для этого жанра хвалы хлебу и соли:

Сей, мати, мучицу,  
Пеки пироги.  
Слава!  
Хлебу да соли  
Долог век,  
Слава!

Затем непосредственно следует элемент гадания, обязательный для этого фольклорного жанра. Обратимся к сцене гадания в комедии “Бедность не порок”:

*“Егорушка (входит). Девушки пришли.  
Пелагея Егоровна. Ну, зови их.  
Егорушка уходит; девушки входят; Арина приносит блюдо и покрывает.  
Садитесь-ка, садитесь, да запойте подблюдные, я их очень люблю.  
Любовь Гордеевна, Маша, Лиза, Анна Ивановна снимают кольца и кладут их на блюдо, девушки запевают.  
Сей, мати, мучицу,  
Пеки пироги.  
Слава!  
К тебе будут гости,  
Ко мне женихи.  
Слава!  
Разлюляев засучивает рукава, вынимает кольцо, отдает Любове Гордеевне.  
Пелагея Егоровна. Пора уж, пора.  
Девушки(запевают). Сидит воробей  
На Бела-городе,  
Слава!”* [3, т. 1, с. 352].

А. Н. Островский сохраняет обязательную для подблюдных песен композицию; устойчивые формулировки: каждые две строчки-предсказания завершаются прославлением, а также

повторяется формула: “Кому спели — тому добро” или же: “Кому вынется — тому сбудется”. После этой ничего не предвещающей песни исполняются остальные, каждая из которых имеет свой смысл, предсказывают различные повороты судьбы. Так, песня, исполненная перед тем, как Разлюляев достал кольцо Любви Гордеевны, предсказывала близкую свадьбу.

Но Островскому мало было этого каскада песен. Чтобы показать жанровое богатство, жизнерадостность, энергичность русского народного творчества, он вводит в свою комедию часть подлинной старинной народной комедии — ряженые представляют “медвежью потеху”.

Об этом, не менее традиционном для воссоздаваемого календарного ритуального действия, обряде пишет А. Ф. Некрылова. Составленный ею Русский земледельческий календарь дает наиболее полное представление о народных праздниках: “Песни, танцы, разговоры обыкновенно прерывались приходом ряженных. Любимыми масками ряженных на Псковщине были “медведь, ломающийся, показывающий, как бабы ходят по воду, как девушки глядятся в зеркало, как ребятишки воруют чужой горох; и “журав”, то есть представляющий из себя подобие журавля” [4, с. 421].

Так и в доме Торцовых, кульминацией праздника становится явление ряженных. Это происходит в шестом явлении. А. Н. Островский строго следует традиционным для этого праздника развлечениям. Каждая из сторон исполняет свою роль: ряженые развлекают хозяев и их гостей, а хозяева — радушно встречают ряженных, потчуют их.

*“Старик (кланяется). Всей честной беседе поклон.*

*Вожак. Кланяйся, Мишка.*

*Медведь кланяется.*

*Старик. Прикажете попеть, поплясать, позабавить, свои старые косточки поправить.*

*Пелагея Егоровна. Что ж, ничего, попляшите. Попотчуй их, Ари-нушка, винцом.*

*Арина подносит вино, некоторые пьют.*

*Старик. Благодарим покорно на ласковом слове да на потчеванье (запевает)*

*Как уж наши молодцы,*

*Хоть голы да удалы!...*

*(отходит в сторону)*

*Егорушка (пляшет с патокой).*  
Ах, патока, патока,  
Вареная, сладка!" [3, т. 1, с. 355].

С. Дурюлин, в работе "Островский на сцене Малого театра. "Бедность не порок", подчеркивает, насколько важным для драматурга было четкое и полное следование национальным обычаям в этой сцене: "При первой постановке комедии в Малом театре Островский так дорожил исполнением этих песенных сцен своей комедии, что дал роль Гриши известному певцу народных песен, тенору Е. И. Климовскому, а маленькую роль "старика с балалайкой", по просьбе Островского, исполнял оперный певец О. Л. Лазарев, отец О. О. Садовской, славившийся своим исполнением народных песен" [1, с. 38].

Явление старика с козой представляло собой один из самых важных моментов святочного праздника. У Островского читаем:

*"Старик (поет). Как у нас-то козел...  
Вожак (медведю). Проси вина, поминать козла.  
Медведь кланяется.  
Пелагея Егоровна. Аринушка, попотчуй ряженных-то.  
Арина подносит, они пьют и кланяются.  
Вожак. А ну-ка, Мишенька, потешь честных господ. А как красивые девицы, молодые молодницы белятся, румянятся, на молодых поглядывают, женихов выглядывают.  
Медведь ломается.  
А как старая старушка на работу идет, сгорбимшись, съезжимшись, пришибла ее старость, одолела ее древность.  
Медведь ломается.  
Ну, поклонись теперь честным господам.  
Отходят.  
Старик играет на гитаре, прочие ряженые пляшут, все на них смотрят"* [3, т. 1, с. 355].

В чем же особая значимость этого эпизода? Н. В. Поньрко, описывая святочный ритуал, пишет об игре в умирание и воскресение козы. По мнению исследовательницы, "интермедия о козе или же обряд вождения "кобылки" символизировал преодоление ветхого, смертного" [7, с. 167]. Не случайно вожак привел козу, которая, как указывает в ремарке Островский, пляшет, а старик в это время поет о встрече в темном лесу козла с семью волками и потом требует, чтобы медведь просил вина, "по-

минать козла”. Все это свидетельствует о серьезном подходе драматурга к отражению народного праздника, хорошем знании фольклора. Мифологический мотив преодоления смерти связан с символикой святочного празднества. Основываясь на убеждении драматурга, что “только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью” [5, т. 10, с. 63], мы обратились к статье Е. В. Филипповой “Островский и С. В. Васильев”: “В обзоре деятельности Московских театров в начале сезона 1855–1856 гг. корреспондент “Пантеона” отмечает подлинно народный характер пляски Анны Ивановны с Разлюляевым: “Настоящую русскую пляску пляшет Косицкая с Васильевым в пьесе “Бедность не порок”. Вот это русская пляска так уж русская, настоящая”. Воздействие образа Разлюляева, созданного Васильевым в 1854 году, было настолько сильно, что в 1863 г. автор рецензии “По поводу спектакля 10 мая “Бедность не порок” (в Александринском театре)” А. А. Григорьев вспоминал игру Васильева в этой роли: “...Разлюляева играл незабвенный великий комик С. Васильев. И что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюляева с Анной Ивановной (Никулиной-Косицкой)” [8, с. 149].

Воссоздание в пьесе “Бедность не порок” атмосферы народного праздника, святочного веселья позволяло А. Н. Островскому широко использовать поэтическое песенное и игровое богатство своего народа. Народный драматург хотел показать “все богатство и художественность русского народного веселья” [1, с. 38]. Необходима полнота этого веселья и для развития сюжета: чем поэтичнее и жизнерадостнее атмосфера, тем сильнее контраст, вызванный появлением Гордея Торцова, тем резче его грубый окрик “Это что за сволочь!”, прогоняющий ряженных, тем драматичнее будет выглядеть вся последующая сцена сговора Любы за Коршунова, когда те же девушки, которые напророчили ей скорую свадьбу, заживо отпевают Любовь Гордееву.

Возвращаясь к вопросу о роли фольклорно-мифологического пласта в произведениях данного этапа творчества А. Н. Островского, хотелось бы отметить, что, обращаясь к старинным народным обрядам, русскому национальному фольклору, обильно насыщая им свою пьесу, драматург хотел подчеркнуть поэтич-

ность души русского человека, нравственное начало, одухотворенность, которая всегда была присуща национальному характеру. Все это позволяло верить в то, что ему удастся найти верный путь в противоречивых современных обстоятельствах, не потерять своей души.

### *Литература*

1. Дурылин С. А. Н. Островский — на сцене Малого театра, “Бедность не порок”. — М.; Л.:Искусство,1949. — 20 с.
2. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. — М.: Аграф,2003. — 600 с.
3. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М.:Искусство, 1973–1980. — Т. 1.: Бедность не порок. — С. 328–379.
4. Круглый год. Русский земледельческий календарь/Сост., вступ. ст. и примеч. А. Ф. Некрыловой. — М.:Правда,1991. — 496 с.
5. Гительман Л. И. Из опыта освоения драматургии Островского зарубежным театром, А. Н. Островский и литературное движение XIX–XX вв. — Л.: Наука, 1974. — С. 257-278.
6. Штейн А. А. Веселое искусство комедии. — М.: Юридическая литература, 1990. — С. 265–306.
7. Понырко Н. В. Святочный и масленичный смех// Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л.: Наука, 1984. — С. 154–202.
8. Филипова Е. В. Островский и С. В. Васильев // А. Н. Островский. Литературное наследство. — М.: Наука, 1974. — Т. 88, кн. 2. — С. 138–160.

### *Вопросы для самопроверки:*

1. Какие факторы обусловили обращение А. Н. Островского в комедии “Бедность не порок” к фольклору?
2. Что нового появилось в особенностях отображения персонажей в “Бедность не порок” по сравнению со “Свои люди, сочтемся”? Чем была обусловлена эта новизна?
3. Кого из персонажей комедии А. Н. Островского “Бедность не порок” можно отнести к типу “блудного сына”, нуждающегося в нравственном воскресении?
4. Как в именовании действующих лиц комедии “Бедность не порок” проявились особенности их характеров?
5. К каким жанрам элементы святочного ритуала представлены в комедии А. Н. Островского “Бедность не порок”?

### **Тестовые задания:**

Выберите один из трех приведенных ответ на следующие вопросы:

1. В чем состоит нравственный пафос комедии А. Н. Островского “Бедность не порок”?

а) в утверждении права Любы и Мити на любовь;

б) в изгнании Африкана Коршунова;

в) в возвращении Гордея Коршунова к национальной стихии жизни.

2. Каково назначение игровой сцены с умиранием-воскресением козы?

а) речь идет о нравственном умирании оторвавшегося от своей среды человека и о путях его воскресения;

б) А. Н. Островский таким образом достиг максимально полного следования традиции святочного действия;

в) эта сцена позволила предельно драматизировать происходящее в комедии.

3. Чем вызвано жанровое разнообразие включенных А. Н. Островским в его комедию народных песен?

а) жанр, избранный для каждого из действующих лиц, позволяет полнее раскрыть его характер;

б) необходимостью познакомить зрителей с богатством народного творчества;

в) стремление драматурга преодолеть монотонность действия.

## **В. В. Сандо**

### **АНГЛИЯ ГЛАЗАМИ В. ГЮГО**

Любое литературное направление зарождается под влиянием целого ряда факторов: каузального и имманентного характера. Возникновение романтического художественного метода во Франции было вызвано событиями буржуазной революции, хотя зарождается романтизм в Германии и именно в немецкой литературе он был представлен в наиболее “чистом” виде. Что же касается французской литературы, то в ней романтизм формируется значительно позже, чем не только в Германии, но и в

Англии. Характер его обусловлен яркими событиями в стране. Герой французских романтиков “не только более современен, но и как психологический тип более “обыкновенен””; речь, как правило, идет о “современном человеке в современном обществе” [4, с. 144]. В руках таких писателей-просветителей, как Гюго, слово становится **бушующим бичом** против самодержавия, образы главных героев у этих писателей заведомо предопределены — это либо отшельники, по собственному желанию ушедшие из общества, которого они не приемлют, либо изгнанники, которых общество “изгоняет” из своей среды, либо бунтари, своим бунтом демонстрирующие протест против сложившейся ситуации, либо вечные искатели, целью поисков которых становятся абсолютные моральные ценности — свобода, гармония... Но результаты поисков также предопределены — они тщетны, потому что ситуация столкновения героя-романтика с окружающим — не соответствующим его предпочтениям миром — слишком сложна и многогранна, чтобы быть разрешенной. Фабула сюжета — конфликт героя и толпы — естественна для всех писателей, творящих в эпоху романтизма. И так, разрешение этого конфликта невозможно, так как идеальный образ героя не находит отклика у представителей чуждой ему окружающей среды. И в знак протеста герой вынужден уйти из жизни, тем самым реализуя извечное стремление писателя-романтика к запредельному, возвышенному. Для того чтобы герой смог реализовать свои качества, необходимо создать соответствующие условия. Первым таким условием становится среда, в которой должен жить герой. Профессор Е. М. Черноиваненко отмечает, что писатели-романтики уходят либо в прошлое, либо в мистическую фантастику. Так, например, М. Ю. Лермонтов, создавая “Песнь о купце Калашникове”, намеренно уходит в прошлое, с целью создать условия для того, чтобы его романтический герой мог в полной мере реализовать свои возвышенные качества. В. Гюго жил и творил в XIX веке, но обращается к историческому прошлому, и действие в романе “Человек, который смеется” происходит в XVII веке.

Следующим условием является место действия. Для данного произведения автор выбирает Англию. Почему? Именно ответу на этот вопрос и рассмотрению аспекта национального в творчестве В. Гюго посвящена эта работа.

Укажем на некоторые факты биографии писателя, которые играют немаловажную роль в процессе создания литературного произведения.

Жизненный путь Виктора Гюго совпал с революционными движениями во Франции, и, несомненно, оставил глубокий отпечаток в его мировосприятии и творчестве. Июльская революция дала возможность Гюго почувствовать себя национальным писателем. Недавно пришедший к власти король Луи- Филипп пожаловал ему графский титул и назначил членом палаты пэров. Но несмотря на это, чувство справедливости не разрешало писателю забывать об угнетенных. Как отмечает исследователь творчества Гюго Ю. И. Данилин, “на всю жизнь запали в его память раздирающие впечатления от жизни рабочих кварталов Лилля, которые ему пришлось однажды обследовать” [3, с. 19]. И приводит в своей работе стихи Гюго:

... О, нищета! Мы спим, мечтой объаты сладкой,  
А там, где юный стыд раздавлен мертвой хваткой  
И голода, и зла, —  
Отец, впуская дочь из-под ночного неба,  
Не смеет, от нее приняв полфунта хлеба,  
Спросить: “Где ты была?”  
...Подвалы лилльские! Их своды гробовые!  
Там, плача, слышал я хрипенье агонии  
Средь полной темноты;  
Я видел девушку, что лишь косою одета,  
Ребенка- призрака у мертвой груди... Это,  
Дант, видывал ли ты?  
О, принцы! Эта скорбь — источник наслаждений  
Для вас. О, богачи! Вас эти кормят тени!  
Поймут ли наконец:  
По каплям собран он, поток богатств позорных,  
Вот с этих стен сырых, вот с этих сводов черных,  
Из этих вот сердец!

И мы находим эти образы в последующем его произведении, где автор мастерски воссоздает трагическую и жуткую картину — смерть нищенки, которая с младенцем на руках вынуждена была в одиночку бороться за право жить: “Эта мать, застывшая на снегу, производила страшное впечатление. Казалось, ее лицо светится каким-то призрачным светом... Виднелось юное чело, обрамленное темными волосами, почти негодующие нахму-

ренные брови, сжатые ноздри, закрытые веки, слипшиеся от инея ресницы и опускавшиеся от углов глаза к концам губ следы обильных слез. ...Труп — это обледеневший человек. В наготе груди было что-то возвышенно-трогательное. Она исполнила свое предназначение. Лежавшая на ней трагическая печать увядания свидетельствовала о том, что это безжизненное существо дало жизнь другому существу: девственную чистоту сменило величественное материнство. ...Окоченев от холода, она свалилась под бурным порывом ветра и не могла уже подняться. Ее замело вьюгой. Из последних сил она прижала к себе ребенка и так умерла. ...Мать осталась лежать на снегу; лицо ее было обращено к ночному небу. Но в ту минуту, когда мальчик снял с себя куртку, чтобы завернуть в нее малютку, покойница, может быть, увидела это из беспредельности, где уже была ее душа” [1, с. 48].

Роман “Человек, который смеется” был написан В. Гюго в момент нахождения его в изгнании в Англии и хронологически является последним в этот период. В написанном уже после завершения работы над “Человеком, который смеется” предисловии к этому роману Гюго объявляет его первой частью своей новой трилогии — “Аристократия”, “Монархия”, “Республика”. В предисловии сказано: “Книгу эту собственно следовало бы озаглавить “Аристократия”. Другую, которая явится ее продолжением, можно будет назвать “Монархия”. Обе эти книги будут предшествовать третьей книге, которая замкнет цикл и будет названа “Девяносто третий год”. Вторая часть задуманной трилогии не осуществилась.

В новом романе Гюго создавал образ Англии в противовес традиционной официальной истории Англии, в первую очередь, концепции Маколея. По его собственным словам, в этом произведении должны были соединиться “драма и история”. “В нем, — писал он Лакруа в 1868 году, — увидят неожиданную Англию. Действие романа происходит в тот необычный период истории, который длился с 1688 по 1705 год. Это подготовка нашего французского XVIII века. Это время королевы Анны, о которой так много говорят и так мало знают. Я думаю, что в книге будут откровения даже для Англии. Маколей, в конце концов, не более чем поверхностный историк. Я попытался копнуть глубже...”

Что же избирает объектом изображения Гюго в Англии XVII века? В романе “Человек, который смеется” мы узнаем о правах

сословий, видим резиденцию Корлеон — Лодже и Виндзорский замок, вместе с героем оказываемся в Саутвордской тюрьме, здании, которое вначале было языческим храмом, потом — дворцом, крепостью и наконец стало местом заключения. Мы узнаем перечень судебных чинов, читаем фрагменты полицейских протоколов, следим за тем, как героя конвоируют к судье... Уже этот короткий перечень позволяет судить о том, что на первом плане в произведении — мир деспотии, знаки неволи и образы тех, кто лишает народ свободы.

Мастерски, с долей иронии представляет Гюго взору читателя образ королевы: “Трудно представить себе человека, менее подходящего для управления государством”, — пишет он в своем романе. “Анна была самой заурядной женщиной. Ни одно из ее положительных качеств не достигало степени добродетели, ни один из недостатков не доходил до порока... Ее близорукость распространялась и на ее ум. Это была представительница первобытного типа Евы, еле тронутого резцом времени. И на долю этого чурбана случайно выпал трон” [1, с. 217]. В одной из глав произведения главный герой — Гуинплен подбирает с пола случайно упавший фартинг, являвшийся, по словам повествования, “как бы символом народной нищеты,” и, внимательно всматриваясь, видит на нем изображение королевы Анны, “олицетворявшее паразитическое великолепие трона” [1, с. 342]. Отсюда возникает антитеза: роскошь власти/ нищета подданных.

Автор достигает невероятной образности в метафоричном изображении народа в виде конной статуи, которая воздвигается “только в честь королей”, называя при этом статую — символом монархии. Результатом метаморфоз “коня” во “льва” становится 1642 год.

Но что же происходит дальше? “Лев” снова превращается в “осла”, и винит в этом автор монархию. Проводя параллели с политической жизнью Франции, мы можем заметить, что в этих событиях Гюго видел назревающую революцию в своей стране. Сравнивая в некоторой степени царствование королевы Анны с правлением Людовика XIV, писатель отмечает, что “Англия соотрится в это время с Францией и побеждает ее”, и в то же время заимствует у нее просвещение. “Все, что красуется на фасаде Англии, освещено лучами Франции” [1, с. 223].

Отчего же именно Англию писатель избирает объектом свое-

го описания? Приводя слова самого В. Гюго, можно ответить на этот вопрос следующим образом: “В Англии все величественно, даже дурное, даже олигархия. Английский патрициат — патрициат в полном смысле этого слова. Нигде не было феодального строя более блестящего, более жестокого и более живучего, чем в Англии. Правда, в свое время он оказался полезен. Именно в Англии надо изучать феодальное право, подобно тому как королевскую власть надо изучать во Франции”.

В этом ли романе впервые обращается писатель к Англии? Нет. В труде 1864 года “Вильям Шекспир” Гюго признавался, что ему интересно было осмыслить не только творчество великого поэта, но и характер народа Англии. Здесь он писал: “Смелее же обращайтесь к простым людям, к народным метафорам, к настоящей жизни, общей с этими лишенными всяких радостей отверженными, которых называют бедняками! В этом — первый долг поэтов. Полезно, необходимо, чтобы дыхание народа проникало в их всемогущие души. У народа есть что сказать им. Хорошо, что в Еврипиде мы чувствуем афинских торговков зеленью, а в Шекспире — лондонских матросов” [2, с. 95]. И далее, в пятой книге этого труда, названной Гюго “Умы и массы”, он писал, что после разрушения всей старой цивилизации, мешавшей жить, перед “умами” встали в качестве главных следующие задачи: “Что созидать? Где созидать? Мы отвечаем: Созидать народ. Созидать его в прогрессе... Созидать его с помощью просвещения” [2, с. 97]. Таким образом, народ, по его мнению, стал ведущим предметом интеллектуального и художественного осмысления. Связывая задачи литературы и общества, Гюго заявлял: “Литература исходит из цивилизации, поэзия исходит из идеального. Вот почему поэзия — жажда души. Вот почему поэты — первые воспитатели народа. Вот почему во Франции нужно переводить Шекспира. Вот почему в Англии нужно переводить Мольера” [2, с. 97].

Н. А. Полевой в своей статье “О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах” указывает на огромное значение категории “народность” для писателей-романтиков. После Французской революции возврата в прошлое быть уже не могло, и новое поколение Франции обратило “свои взоры на другие народы и на собственную свою народность” [5, с. 106]. И что же они открыли? Что каждый народ жил своей жизнью, “сообразно за-

конам своей истории”. Так, “Англия явила пример независимой северной народности, получившей от Реформации, религиозной и политической, самобытную, дикую силу” [5, с. 106].

Итак, в романе “Человек, который смеется” автор обращается к историческому прошлому и рисует портрет английской аристократии XVII века. В каком же свете предстает она перед нами? Мрака и угнетения, скорби и смерти, пороков и ложных добродетелей. Со свойственной ему иронией В. Гюго знакомит нас с нравами и порядками английского общества. Все в нем ужасно — начиная от “свода правил” в каморке Урсуса — философа, среди них такие, как: “Простолюдину, ударившему лорда, отсекают кисть руки. Лорд почти то же, что и король. Король почти то же, что Бог. Вся земля — собственность лордов. Англичане, обращаясь к Богу, называют его “милорд”, и заканчивая описанием природы: “Мы сделаем ошибку, говоря: “ночь опускается на землю”; следовало бы говорить “ночь поднимается от земли”, ибо темнота надвигается на небо снизу... Солнце, скрывавшееся весь день в тумане, только что село. В солнце уже начинало проникать то мрачное беспокойство, которое можно было бы назвать тоской по исчезнувшему светилу” [1, с. 26].

Задачей писателя становится изобразить жизнь Англии конца XVII — начала XVIII века. Ту жизнь, которая образовалась на развалинах революции и республики. Так же, как и в “Отверженных”, Гюго обличает колоссальную угнетенность народа со стороны аристократии, описывает период правления Иакова II. Законы и традиции этой эпохи ужасают и шокируют своей нечеловеческой жестокостью. “Обезьян возвышали до положения человека, зато людей низводили до положения скотов и зверей” [1, с. 31] — говорит писатель, описывая в одной из глав своего произведения такой вид деятельности человека, как торговля детьми и “фабрикация уродов”. Глава, в которой Гюго знакомит своего читателя с “дополнительным промыслом”, выделена в отдельную и называется “Компрачикосы”.

Компрачикосы в переводе с испанского означает “скупщики детей”. Но только ли скупали детей? Нет, они “перекраивали” их на свой лад и делали из них уродов: “Из рук компрачикосов выходило странное существо, остановившееся в своем росте. Оно вызывало смех; оно заставляло призадуматься... Иногда они оставляли спинной хребет нетронутым, но перекраивали лицо...

У тех, кого предназначали для роли фигляра, весьма искусно выворачивали суставы; казалось, у этих существ нет костей. Из них делали гимнастов” [1, с. 38]. И вот, когда читатель достигает апогея своего отвращения, ненависти к этим людям, Гюго заявляет: “Иаков II относился к компрачикосам терпимо. У него были на то уважительные причины: он сам не раз пользовался их услугами. Не всегда пренебрегают тем, что презирают. Этот низкий промысел, бывший весьма на руку тому высокому промыслу, который именуется политикой, обрекался на жалкое существование, но не преследовался. Никакого надзора за ним не было, однако из виду его не упускали. Он мог пригодиться. Закон закрывал один глаз, король открывал другой. Иногда король доходил до того, что сознавался в соучастии. Таково бесстыдство монархической власти!” [1, 40].

Не случайно эта глава несет в себе такое значение, ведь именно компрачикосами был украден и изувечен наследник единственного пэра Англии, которого Гюго описывает с уважением, — Гуинплен. Его отец, лорд Линней Кленчарли, был одним из тех немногих, кто признал республику. Итак, он был республиканцем, и это можно было объяснить тем, что республика некоторое время торжествовала. Однако впервые читатель сталкивается с этим именем в начале романа, оно значится в “своде правил” Урсулы, и напротив него написано “Мятежник; в изгнании”. В чем же заключалось его мятежничество? В том, что лорд Кленчарли оставался преданным республиканцем и после того, как пал парламентский режим. Несмотря на то, что Иаков II благосклонно относился к “раскаявшимся”, лорд не пожелал менять свои убеждения: “И в то время как в Англии радостными кликами встречали короля, вновь вступившего во владения страной, как верноподданные единодушно приветствовали монархию и династия восстанавливалась среди всеобщего торжественного отречения от прошлого, в то время как прошлое становилось будущим, а будущее — прошлым, лорд Кленчарли не пожелал покориться. Он не пожелал видеть этого ликования и добровольно покинул родину. Он мог стать пэром, а предпочел стать изгнанником” [1, с. 182].

Кому же, как не его сыну суждено было стать главным героем этого романа?

Впервые мы знакомимся с ним, когда герой был еще десяти-

летним ребенком, изуродованным и брошенным компрачикосами. Обретенная им семья революционера Урсуса, спасенная им девочка Дея, ручной волк Гомо и их дом — “Зеленый ящик” представляют собой синтез обездоленных, нищих, страждущих, находящихся в оппозиции к аристократической среде. Гуинплен — “свой среди чужих и чужой среди своих”, яркая личность, состоящая из противоречий и контрастов. Статус главного героя — напомним, он является по своему происхождению пэром Англии — не случайно совпадает с занимаемой должностью самого В. Гюго. Да и есть ли вообще в этом произведении хотя бы один жест, одна фраза, брошенная случайно? Безусловно нет, и таким образом мы можем говорить о том, что глашатаем собственных мыслей писатель избирает то Гуинплена, то Урсуса. Условно всю систему персонажей можно разделить на положительных и отрицательных. К первым относятся вышеупомянутые Урсус, Гуинплен, Дея — семья революционера. Им противопоставляется социальный “верх” английского общества — герцогиня Джозиана, лорд Дэвид, Баркильфедро. Итак, маленький сын республиканца, лорда Линнея Кленчарли, изувеченный компрачикосами и брошенный ими, чудом остается в живых и, спасая младенца — Дею, находит наконец приют у фигляра, имя которого Урсус. Воспитываясь в демократическом духе, Гуинплен, ставший скоморохом, презирает английскую аристократию, пропитывается духом ненависти к ней, глубоко сочувствует угнетенному народу, не подозревая о том, что сам является пэром Англии. Когда раскрывается тайна происхождения Гуинплена и он законно вступает в свои права, в нем зарождается надежда, что можно все исправить, что причиной современных ему человеческих страданий является только незнание аристократов о них. “Столкнувшись внезапно лицом к лицу в глубине одной души, ничтожество и могущество стали двумя половинами одного и того же сознания. Два призрака — призрак нищеты и призрак благоденствия, — овладев одной и той же душой, влекли ее каждый в свою сторону. Эти братья-враги, бедность и богатство, вступив в трагическое столкновение, делили между собою разум, волю и совесть одного человека. Авель и Каин воплотились в одном лице” [1, с. 326] — так описывает душевную борьбу Гуинплена автор. Герой полагает, что стоит лишь рассказать о тяготах народа, и представители власти по-другому посмотрят

на мир. С этой точки зрения, кульминационным событием представляется нам пламенная речь героя в парламенте, который теперь, попав в тот мир, к которому принадлежит по праву рождения, все же продолжает чувствовать себя вне его: “Я — отверженный; меня выкроили из благородной ткани по капризу короля. Некоторые из вас знали моего отца, но я не знал его. Вас связывает с ним то, что он феодал, меня — то, что он изгнанник... Я был брошен в бездну. Для чего? Чтобы измерить всю глубину ее... О, поверьте, вы не знаете того гибельного мира, к которому будто бы принадлежите. Вы стоите так высоко, что находитесь вне его пределов. О нем расскажу вам я. Я пришел от тех, кто угнетен. Я могу сказать вам, как тяжел этот гнет” [1, с. 576]. Итак, герой рассчитывает на то, что будет услышан и понят собравшимися в парламенте. Однако так ли это? В процессе торжественного выступления перед толпой его лицо вдруг покрывает та ужасающая маска вечного смеха, которую вылепили на нем компрачи́косы, и “толпа” выходит из повиновения, в зале раздаётся смех. Смех, который лейтмотивом проходит через все произведение. Этот смех был единственной возможной реакцией на речь Гуинплена. Его обращение к писцам, которые стояли на коленях: “Встаньте, ведь вы же люди!” довело собравшуюся публику до апогея своего торжества, автор сравнивает даже это собрание с представлением “Зеленого ящика”. “Ах, до чего хорошо посмеяться! Как это полезно для моей печени! Предлагаю вынести постановление в нижеследующей редакции: “Палата лордов изъявляет свою признательность забавнику из “Зеленого ящика” — говорит один из присутствующих [1, с. 594].

Таким образом, надежды Гуинплена абсолютно разрушены. Ему остается только вернуться в свой дом — “Зеленый ящик”, к прежней жизни, но и это невозможно: Урсус вынужден был уехать, а Дея умирает в отсутствие Гуинплена. Герой разрешает сложившуюся проблему своим уходом из жизни в некую “запредельность”. И не созвучными ли являются его слова крику души самого В. Гюго: “Я смеюсь — и это значит: я плачу”. Не его ли речам тождественны мысли автора, когда герой говорит в парламенте о том, какой представляется ему политическая картина Англии, и с трагическим пафосом предвещает крах монархии: “Близится неумолимый час расплаты, отрезанные когти вновь отрастают, вырванные языки превращаются в языки пла-

мени, они впиваются ввысь, подхваченные буйным ветром, и вопиют в бесконечности; голодные скрежещут зубами; рай, воздвигнутый над адом, колеблется; всюду страдания, горе, муки; то, что находится наверху, клонится вниз, а то, что лежит внизу, раскрывает зияющую пасть; тьма стремится стать светом; отверженные вступают в спор с блаженствующими. Это идет народ, говорю я вам, поднимается человек; это наступает конец, это багряная заря катастрофы. Вот что кроется в смехе, над которым вы издеваетесь. По всей Англии — пиры и ликованье. Хорошо. Но послушайте! Все, что вы видите — это я. Ваши празднества — это мой смех. Гром над вашими головами — это мой смех!” [1, с. 521].

Каким же предстает взору читателя народ Англии? Безликая масса, утратившая силу духа? Нет. Несмотря на угнетение аристократией, в сердцах людей теплится вера, о которой говорит их представитель — Гуинплен собравшимся на совет. Каждый человек “из народа” — яркая индивидуальность, персонаж, представляющий собой синтез положительных качеств. Это те “отверженные”, чьими руками будет воссоздана справедливость.

Исполненное глубокой иронии, построенное на романтических идеалах, произведение В. Гюго “Человек, который смеется” несет в себе, в первую очередь, оценку самим автором сложившейся политической ситуации. Метафоричные образы — ручной волк, которому Урсус советует не выродиться “в человека”; говорящие имена (Урсус в переводе с латинского означает “медведь”, а имя волка Гомо переводится как “человек”), многочисленные авторские отступления и постоянные иносказания, увлекательный сюжет, лирическая история любви и политическая история Англии делают это произведение настоящей исторической энциклопедией, в центре которой стоит человек, который смеется. В центре которой стоит сам автор.

### *Литература*

1. Гюго В. Человек, который смеется. — Фрунзе, 1956.
2. Гюго В. Вильям Шекспир// Зарубежная литература XIX века. Реализм. — М., 1990. — С. 89–101.
3. Данилин Ю. И. В. Гюго и французское революционное движение XIX в. — М., 1952. — С. 17–21.
4. Нарельский А. В. Основные тенденции развития романтизма и его

национальная специфика//История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1989. — Т. 6. — С. 143–146.

5. Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах// Литературная критика. — СПб., 1990. — С. 104–106.
6. Фемелиди А. М. В. Гюго, его литературная эпоха, жизнь, труды и мысли. 1853–1883 гг. — М.: Вольф, 1912. — С. 13–24.
7. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. — Одесса: Маяк, 1997.

### **Вопросы для самопроверки:**

1. Почему образ главного героя у писателей-романтиков выходит за рамки “типичного”?
2. В чем особенности рассмотрения автором аспекта “национальность”?
3. Почему местом действия в романе “Человек, который смеется” является Англия?
4. С речью каких героев созвучна речь самого писателя?
5. Как изображен народ в романе “Человек, который смеется”?
6. В чем специфика французского романтизма?

### **Тестовые задания :**

В образе какого героя ярче всего обнаруживаются демократические симпатии В. Гюго?

- а) Урсуса;
- б) Деи;
- в) Гуинплена;
- г) Баркильфедро.

Какую сторону политической действительности желал рассмотреть автор в своем произведении?

- а) падение Республики;
- б) падение Монархии;
- в) угнетение народа аристократией;
- г) революционное движение во Франции.

Как решается у Гюго конфликт героя и толпы?

- а) принятие героем окружающей действительности;
- б) уход из жизни героя;
- в) борьба героя со сложившимися обстоятельствами;
- г) смирение героя.

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ  
А. И. КУПРИНА “ЛЕСНАЯ ГЛУШЬ”**

В данной статье предметом изучения является полесский цикл А. И. Куприна. Полесский цикл А. И. Куприна занимает особое место в творчестве художника переходного периода. Как известно, данный цикл возник на основе впечатлений от пребывания на Украине и связан с осмыслением особенностей менталитета, быта и нравов народа. Следует также отметить, что полесский цикл отличается от других произведений писателя особенностью повествования, поскольку А. И. Куприн органично впитал в себя естественное фольклорное начало, присущее данному ареалу, следствием чего и стало обращение к фольклорным и мифологическим мотивам. Отметим, что исследователи творчества А. И. Куприна на этот фактор не обращали внимания. Более того, из всех произведений цикла только повесть “Олеся” была предметом тщательного изучения в куприноведении.

Объектом данного исследования является рассказ “Лесная глушь”. С нашей точки зрения, он является отражением культуры этноса, о чем свидетельствуют мотивы, связанные с конфликтом в крестьянской среде, характеризующиеся острой противоречивостью, и, безусловно, авторское мировосприятие, обусловленное этноментальностью.

А. И. Куприн — художник конца XIX — начала XX века, следовательно, в его творчестве отражаются различные типы сознания, в том числе и мифологическое. Как известно, культурологи неоднократно отмечали, что культура и этнос неразрывно связаны между собой и оказывают непосредственное влияние на авторское сознание и его реализацию в системе персонажей, сюжетных и внесюжетных мотивов и иных структурных элементов художественного текста. Вместе с тем полесский цикл, с нашей точки зрения, является отражением особенностей этноментальности А. И. Куприна.

Рассматривая творчество А. И. Куприна, в частности рассказ “Лесная глушь”, следует осмыслить этноментальные особенности мировосприятия автора, принимая во внимание то, что творческое сознание — это такой акт информационного обмена, в

ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое. При этом отмечается некоторое сходство и различие с исходным материалом. Следует отметить, что структура текста неоднозначна и, как указывает Ю. М. Лотман, это ведет к затруднению однозначной дешифровки: “В процессе культурного развития постоянно усложняется семиотическая структура передаваемого сообщения, и это также ведет к затруднению однозначной дешифровки” [9, с. 606].

Необходимо определить такое понятие, как этноментальность. В связи с этим отметим сущность понятий “этнос” и “ментальность”. По определению О. В. Нельги: “Этносы отличаются не как для-себя-и-в-себе-сущие определенности, а, прежде всего, как такие человеческие образования, которые по-разному вобрали в себя дух окружающего их разного естества, то есть тела природы” [Цит. по: 5, с. 71]. В свою очередь Р. А. Додонов дополняет, что “...у представителей различных этносов складывается различный “образ мира”, “картина мира”” [5, с. 32]. На основании данных определений мы можем сделать вывод, что этносы — это такие человеческие образования, картина мира которых отлична от других, ибо они по-разному вобрали в себя дух окружающего их разного естества, то есть тела природы. Этот Дух “высвечивается” в этносе через его менталитет. Этнос приобретает единство благодаря этноментальности. “В этом отношении, — пишет Р. А. Додонов, — этноментальность выполняет начальную консолидирующую функцию, объединяя членов этноса общими представлениями об устройстве мира, о нормальных реакциях на определенные поступки, о стереотипах в восприятии “своих” и “чужих”” [5, с. 73].

Заметим, что в полесском цикле дуализм этноментальности проявляется в совмещении как природно-биологического, так и социального начал. Так, О. В. Нельга отмечает: “Этноменталитет есть результат бессознательного опосредования, впитывания в себя социальным природного. Поэтому этноментальное возникает как естество социального, оно является формой укоренения, способом слияния социального с телом Природы” [Цит. по: 5, с. 71]. При этом природно-биологическая природа этнической ментальности проявляется на генетическом уровне: она закрепляется опытом многих поколений, передаваясь по наследству. Таким образом, этноментальность как механизм закрепления и

наследственной ретрансляции сближается с такими психическими явлениями, как пассионарность, индивидуальное и коллективное, бессознательное, с этническими архетипами, мифологией, то есть со всем, что предполагает соотнесение названных явлений в рамках структуры этнической ментальности. Указанные явления находят свое подтверждение в полесском цикле, в частности в архетипах, мифологемах, стереотипах, различных верованиях, что и создает сюжетно-композиционную целостность произведения.

Композиция рассказа “Лесная глушь” трехчастна: она состоит из условной вводной, основной и заключительной частей. Первая часть выполняет функцию обрамления: она повествует о походе рассказчика с двумя селянами на охоту. Данная часть построена на личных впечатлениях рассказчика; ее задача — ввести в курс дела читателя и поведать, при каких условиях и где были услышаны байки и как он стал свидетелем убийства.

Вторая часть является основной: она весьма объемна и включает в себя мифологические мотивы. В ней повествуется о встрече в лесу охотников с Александром. Здесь же помещены рассказы Талимона — байка о канюке и байка о печаловском колоколе (байка, по определению В. И. Даля, — побасенка, сказочка, присказка [4, с. 28]). Третья часть, являясь заключительной, повествует о совершенном акте убийства и дальнейшей судьбе Александра.

Включение в сюжет мифологических мотивов не случайно. Заметим, что данное явление закономерно как для этого художника — художника переходного периода, — так и для рубежа веков. Известно, что уже с конца XIX века глубокое понимание мифа воспринималось как важнейшая “символическая” форма человеческой деятельности с ее особой спецификой. “Восходящая к Ницше “философия жизни”, — пишет Е. М. Мелетинский, — проложила путь к восприятию мифа не как полузабытого эпизода предыстории культуры, а как вечной вневременной живой сущности культуры” [10, с. 159].

Однако, как отмечает А. Е. Нямцу, “в процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента” [13, с. 18]. Это значит, что традиционный сюжетно-об-

разный материал по-разному используется художниками разных эпох и разных наций, при этом один и тот же сюжет, мотив или образ в разном “контексте” может выражать всевозможные смыслы, что обусловлено их валентностью. “Важной характеристикой традиционных сюжетов, — замечает А. Е. Нямцу, — является их объективная или потенциальная предрасположенность к комбинаторности в процессе своего становления и литературного функционирования” [13, с. 19].

Безусловно, мифологические мотивы переосмысливаются А. И. Куприным, тем самым подтверждая справедливость суждения А. Е. Нямцу, что сюжетно-образный материал, трансформируясь, проявляет формально-содержательную гибкость, давая широкий интерпретационный диапазон событийно-семантических и этноментальных доминант. При этом ведущей тенденцией в эволюции традиционных сюжетов и образов является усложнение их семантики, возникновение новых модификаций, возрождение “забытых” мотивов с привнесением этноментальных особенностей.

Такими доминантами, с нашей точки зрения, является убийство, лежащее в основе коллизии рассказа “Лесная глушь”. Акт убийства Александром неверной жены в данном рассказе тесно связан с мотивом преступления и наказания. Мотив по своей сути — это феномен поэтики повествования. И. В. Силантьев в работе “Поэтика мотива” определяет мотив как “... носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений...” [15, с. 9–10].

Таким образом, И. В. Силантьев выделяет повествовательный мотив, который традиционно определяется как повторяющийся элемент фольклорного или литературного повествования. В произведении “Лесная глушь” мы выделили мотив преступления и наказания, который пронизывает весь рассказ: Онисья совершила преступление (изменяла мужу) — Александр наказал ее (убил), но в то же время, наказывая неверную супругу, он сам совершил преступление и был наказан толпой, судом.

Отмеченный нами мотив преступления и наказания связан с включением в повествование двух баек, которые подчинены общей теме. Вводя в текст рассказа произведения устного народного творчества в обработанном виде, А. И. Куприн прибегал к

переосмыслению мифов, привнося в них свойственное ему этноментальное мировосприятие.

В первой байке речь идет о птичке, получившей свое название по издаваемым ею звукам вследствие божьего покаяния. Согласно байке, во время засухи птицы попросили воды у Бога, на что он повелел им собраться вместе и выкопать в указанном месте яму, откуда должна появиться вода. Однако одна из птичек, не желая запачкать свои красивые ножки, отказалась участвовать в совместном труде. Рассердившись на непокорную птичку, Бог возложил на нее проклятие: она утратила возможность пить, как все. И с тех пор летает эта птичка и все канючит.

С нашей точки зрения, данную байку можно сопоставить с мифом о Тантале, который тоже не может напиться. Как известно, Тантал, стоя по грудь в воде, при всякой попытке напиться не может этого сделать, так как каждый раз, когда он наклоняется к воде, она от него уходит. В байке о канюке мы также наблюдаем мотив невозможности напиться. Итак, ведущим элементом байки о канюке и мифа о Тантале является мотив преступления и наказания. Причиной покаяния Тантала и птички — разные, но итог один: Бог рассердился на них и возложил свое проклятие. Однако, как нам представляется, покаяние птички менее жестоко, поскольку она все-таки может напиться, но не тогда, когда этого захочет, а только после дождя. *“Хочется ей пить, а напиться нельзя. Подлетит к речке — речка ей воды не дает, подлетит к лужице — и та перед ней расступается. Так она от воды до воды и летает, и все канючит...”* [1, с. 220], — говорит Талимон (герой рассказа).

Проведя параллельный анализ байки и мифа, нам представляется, что первичным является миф о Тантале, который, подвергшись переосмыслению и трансформации, лежит в основе произведения устного народного творчества. Отсюда наблюдается двойственная природа байки: с одной стороны, она исходит из мифа, а с другой стороны, является результатом переосмысления народным сознанием, с проявившимися характерными для него этноментальными особенностями. Таким образом, байка о канюке свидетельствует о внимании автора к естественному процессу жизни, с одной стороны, и, с другой стороны, об осознании А. И. Куприным необходимости наказания.

Обратимся к анализу второй байки. В байке о печаловском

колоколе повествуется о двух друзьях, Опанасе и Левке, которые, отправляясь на войну, обменялись крестиками и назвали друг друга братьями. Перед отправлением на войну мельникова дочка, в которую был безответно влюблен Опанас, сказала, что если Опанас привезет ей наместо (наместо в переводе с украинского обозначает “бусы”), которого ни у кого в селе нет, то она выйдет за него замуж. Найдя на своем пути золотые бусы, братья не смогли решить, кому они достанутся. Так, Опанас убил Левку и забрал бусы себе. Но на пути Опанаса повстречался цыганский табор. Красивая цыганка, пригласив к себе в гости Опанаса, напоила его вином и забрала золотые бусы. После того, как Опанас очнулся, цыганского табора уже не было. Тогда Опанас кинулся ему вдогонку, а по пути увидел церковь, куда и зашел. И как зашел он в церковь, так она и ушла под землю. А колокол той церкви якобы и до сих пор звонит.

Очевидно, что сюжет данной байки подсказан библейским сюжетом о Каине и Авеле. Так же, как Каин убил из зависти своего брата, желая обладать божьим призреньем, так и Опанас убил Левку, желая стать единым обладателем золотых бус. Так золотые бусы становятся причиной раздора между братьями, вследствие чего происходит преступление, за которым следует и наказание: погребение Опанаса заживо в церкви в Печаловке.

Данная байка, являющаяся по происхождению народной, отражает этническую ментальность, ибо обмен крестиками между людьми, не состоящими в родстве, символизирует собой побратимство. В этой ситуации проявляются особенности национального характера Опанаса и Левки, которые, относясь к одной вере и совершив ритуальный обмен нательных крестиков, полученных ими еще при рождении, готовы признать свое родство и стать братьями.

Следует отметить, что под влиянием услышанной байки о печаловском колоколе Александр приходит к выводу, что виновницей всех бед мужчины является женщина, и выводит такую сентенцию: *“Погубила [мельникова дочка], тряссыця ее собачьей матери, христианскую душу...”* [1, с. 231]. И в подтверждение своей теории о вине женщины он утверждает: *“Как в святых книгах сказано? Через кого господь прогнал Адама из раю? Через бабу...”* [1, с. 232].

В этих словах Александра угадывается его внутренне состоя-

ние, в них отражен ход мыслей героя, связанных с изменами его жены, которым он хочет положить конец. Обвинение женщины, вложенное в уста Александра, самого обиженного женщиной, становится кульминационной точкой в развитии сюжета. Однако образ Александра противоречив: он и преступник и жертва одновременно. Авторская рецепция направлена на то, чтобы читатель понял, что, самовольно причислив себя к убийцам и преступникам, Александр тем самым отказывался оставаться в ранге жертв. Таким образом, мотив преступления и наказания, пронизывающий рассказ “Лесная глушь”, в этой ситуации становится подвижным: Онисья совершила преступление (изменяла мужу) — он ее наказал (убил), но в то же время, наказывая неверную супругу, Александр сам совершил преступление и был наказан толпой, судом.

Анализируя рассказ “Лесная глушь” со всеми введенными в основной сюжет внесюжетными элементами, мы приходим к выводу, что в нем отражается мотив преступления и наказания. Мотив преступления и наказания, как известно, один из древнейших. Его истоки связаны еще с библейским сюжетом об Адаме и Еве. Данный мотив пронизывает весь рассказ “Лесная глушь” и является ведущим в основной сюжетной линии (убийство Александром неверной жены), и в первой байке о канюке, и в байке о печаловском колоколе. При этом следует отметить, что введение в повествование рассказа внесюжетных элементов А. И. Куприным связано с единым для них мотивом преступления и наказания.

Однако этот мотив по-разному реализуется в трех сюжетах. Так, мотив преступления и наказания в первой байке решается, как мы уже указывали, физическим наказанием (посредством обращенности к воде), а во второй байке — физической расправой (смертью). При этом следует отметить, что вторая байка носит обобщающий характер: она связана и с первой байкой (байка о канюке, ее связь с мифом о Тантале, который выводит нас на понятие о танталовых муках, раскрывает основной мотив преступления и наказания, который присутствует и в следующей байке о печаловском колоколе, в основе которой лежит библейский сюжет о Каине и Авеле), и с основной коллизией рассказа (смерть Опанаса приводит Александра к мысли об убийстве неверной жены). В данном обстоятельстве усматривается

влияние на А. И. Куприна экзистенциального сознания, характерного для рубежа веков и художника переходного периода.

### *Литература*

1. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Правда, 1964. — Т. 2.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Художественная литература, 1979. — С. 7–180.
3. Веселовский А. Н. Собр. соч.: В 2 т. — СПб.: Высшая школа, 1913. — Т. 2. — Вып. 1. — 398 с.
4. Даль В. И. Байка // Даль В. И. Толковый словарь русского языка. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — С. 28.
5. Додонов Р. А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов. — Запорожье: Тандем-У, 1999. — 264 с.
6. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.
7. Колобаева Л. А. Русский символизм. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — 296 с.
8. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 480 с.
9. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство—СПБ, 2000. — С. 603–613.
10. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. — Новочеркасск: Радикс, 1994. — С. 159–164.
11. Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора // Мелетинский Е. М. Фольклор: поэтическая система. — М.: Наука, 1997. — С. 232–245.
12. Муций В. Б. Мифы и легенды народов мира: Учебное пособие. — Одесса: Астропринт, 2004. — 204 с.
13. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 2003. — 80 с.
14. Психологизм в русской литературе. — Одесса: Астропринт, 2001. — С. 167.
15. Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
16. Слюсарь А. А. Психологизм в “Преступлении и наказании” Ф. М. Достоевского // Диалог душ. — Одесса: Астропринт, 2001. — С. 66–73.
17. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. — 1996. — №2. \www.nsu.ru\education\virtual\discourse2\_10.htm.
18. Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М.: Флинта, 2001. — 192 с.
19. Фрейд З. Психология бессознательного. — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.
20. Холодов А. Б. Мифопоэтика в литературе: Основные теории, пути и методы мифологического анализа. — Одесса: Астропринт, 2004. — 72 с.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Почему цикл А. И. Куприна называется полесским?
2. Какие произведения составляют данный цикл?
3. Как в данном цикле отразились понятия “этнос” и “этноментальность”?
4. Какие типы сознания проявляются в полесском цикле А. И. Куприна?
5. Сколько сюжетных линий реализовано в рассказе “Лесная глушь”? Назовите их.
6. Какой мотив является ведущим в рассказе “Лесная глушь”?

**Тестовые задания:**

Выберите правильный ответ:

1. Почему мотив преступления и наказания является ведущим в рассказе “Лесная глушь”:
  - а) он является единственным в рассказе;
  - б) ему подчинены все сюжетные линии;
  - в) все сюжетные линии связаны с убийством.
2. Какие фольклорные жанры введены в текст рассказа:
  - а) сказки и басни;
  - б) мифы и библейские мотивы;
  - в) былички и сказания.
3. В чем проявляется экзистенциальное сознание в рассказе “Лесная глушь”:
  - а) в том, что Александр убил неверную жену;
  - б) в том, что герои чувствуют безысходность жизни, стремятся к смерти и одновременно боятся ее;
  - в) в том, что в рассказе реализуется тяготение автора к мыслям о смерти.

**“КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА” РИХАРДА ВАГНЕРА  
И GERMAHO-CKAHDИHABCKAJA MИФOЛOГИЯ**

Осмысление романтиками мифа имело теоретико-художественный характер: они видели в нем “необходимое условие и первичный материал для всякого искусства” [15, с. 105]. Ведь миф предполагает абсолютное тождество реального и идеального, одухотворение природного и слияние с ним человеческого. “Мифология, — утверждал Ф. В. Шеллинг, — есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе ... который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии” [15, с. 105]. Отсюда — интерес и к фольклору, в котором наиболее полно закреплено мифологическое мироощущение. В нем романтики, по словам Д. С. Наливайко, “усматривали самое радикальное средство познания народной жизни и народной души, в нем искали разгадку прошлого и ключ к будущему” [10, с. 267].

Все это вполне применимо к Рихарду Вагнеру. В качестве подтверждения обратимся к его статье “Вибелунги. Всемирная история на основании сказания”, написанной в середине 1840-х годов. Как определит позже Э. Метнер, Рихард Вагнер “хотел выявить мифическое в том, что по характерному трагическому устремлению своему было именно историческим” [1, с. 9]. Р. Вагнер писал: “Чистая история, взятая сама по себе, дает нам вообще лишь изредка, и притом всегда несовершенный и недостаточный материал для уразумения внутренних, как бы инстинктивных, движущих начал, которые порождают неутолимые и страстные стремления целых племен и народов. Мы должны искать его в религии и народных сказаниях... Религия и миф представляют самое полное отражение народных воззрений на природу вещей и человека. Народ издревле обладает неподражаемой способностью постигать свою собственную сущность в родовом понятии и отчетливо представлять ее себе в каком-либо пластичном олицетворении. Боги и герои его религии и мифов являются чувственно воспринимаемыми образами, в которых народная душа представляет себе свое собственное существо. При

поразительной индивидуалистичности этих образов, их содержание имеет все-таки всеобщий, всеобъемлющий характер. Народ, таким образом, в своей поэзии и в своем творчестве всегда гениален и правдив, в противоположность ученому историку, который придерживается только поверхностной, прагматической связи событий ... бывает вынужден прибегать к произвольной, субъективной спекуляции” [1, с. 15–16]. Таким восприятием мифа и народного творчества и определено вершинное произведение Рихарда Вагнера, его тетралогия “Кольцо Нибелунга”, о котором и пойдет речь. Но вначале сделаем одну оговорку.

В какой степени наследие Р. Вагнера является предметом литературоведения? Сам художник, продолжая тем самым установку, заданную его предшественниками-романтиками (назовем хотя бы Э. Т. А. Гофмана, В. Ф. Одоевского), на синтез искусств, настаивал на том, что создавал не пьесы, не оперы, а музыкальные драмы. И очень сложно решить, что же здесь преобладало — музыкальное или драматическое. Австрийский музыковед и композитор Ганс Галь, определяя творчество Вагнера как вулканическое, поскольку идея у него “это результат внезапного и мгновенного интуитивного действия творческого воображения”, заключает: “Лишь поэтическое представление оплодотворяет у него музыкальную фантазию. Не будь поэта, не было бы и композитора” [4, с. 262].

Томас Манн в очерке-портрете “Страдания и величие Рихарда Вагнера” пишет, что “музыка Вагнера так же мало является музыкой, как мало является литературой драматическая основа, которая, дополняя эту музыку, придает ей облик поэтического творения. Ее можно считать психологией, символом, мифом...” [9, с. 122]. То есть он выводит творческое наследие Рихарда Вагнера за пределы одного лишь искусства. Об одном из фрагментов “Золота Рейна” Манн пишет: “То была акустическая мысль, мысль о начале всякого бытия. То было самовластно-дилетантское использование музыки в целях воплощения мифической идеи” [9, с. 123]. Кстати, и сам Вагнер так же оценивал свою музыку. Сокрушаясь по поводу того, что публика ожидала от его музыкальных драм привычного ей “гедонизма”, свойственного опере-дивертисменту, он признавался Джордже Беллану: “Аплодируя траурному маршу Зигфрида, все они восторгались использованием духовых и ударных инструментов, напря-

женностью музыкальных идей; но я что-то не заметил, чтобы хоть кто-нибудь понял, какой жуткий провал всех надежд означал этот марш, который не получился бы у меня таким волнующим, если бы в его основе не лежало намерение сказать нечто исключительно серьезное” [16, с. 218-219]. А вот пролог к “Сумеркам богов” показался публике скучным из-за его длины и однообразия. Для Вагнера же сцена с Норнами была особенно важна, поскольку заключала в себе “беспощадный Фатум, под знаком которого события направлялись к своей развязке” [16, с. 219]. Наиболее основательный философский комментарий этого фрагмента тетралогии Р. Вагнера принадлежит А. Ф. Лосеву, для которого сцена с Норнами “есть изображение трагических судеб мира, сначала в аспекте знания и власти, а потом в аспекте власти и любви. Посредине вставлены слова о всеторжествующей Бездне, из лона которой и проистекает вся трагедия мира, как и сам мир” [8, с. 165]. С точки зрения А. Ф. Лосева, трагический финал тетралогии, в сжатой форме предопределенный в открывающей последнюю ее часть сцене с Норнами, объясняется тем, что все “порывы божественно-человеческого титанизма утвердить изолированное, отъединенное существование — все это гибнет без всякого следа, утопая и растворяясь в недрах всемогущей космической жизни” [8, с. 166].

Подобный комментарий одного из фрагментов “Кольца Нибелунга” является, на наш взгляд, убедительным аргументом в защиту того, что Вагнер не представлял себе музыку вне ее связи не только с поэзией, но и философией. Этот художник был убежден, что красота музыки может быть раскрыта лишь в том случае, если “созвучия воспринимаются в их философско-драматическом контексте, когда их понимают не как чистую музыку, а как носителей идей, смыслов” [16, с. 219]. Такой подход к производству искусства был обусловлен новаторским характером эстетической программы немецкого романтика. Творчество, по его мнению, должно было быть обращено не к рассудку, а к чувству, выходить “за рамки обычного, что указывает на трансцендентные особенности его искусства, на скрытый, эзотерический смысл, трудно доступный публике” [14, с. 26]. Именно поэтому Р. Вагнер обратился к легенде, которая, с одной стороны, содержала в себе национальный элемент, на следовании которому настаивал Вагнер, и, с другой, позволяла постигнуть суть

события на уровне духа. “Какой бы эпохе и какой бы нации ни принадлежала легенда, — заявлял Вагнер, — она имеет то преимущество, что содержит чисто человеческий элемент, соответствующий данной эпохе или нации и представленный в чрезвычайно яркой, оригинальной и с первого взгляда понятной форме”. В связи с этим включение в текст легенды позволило поэту избежать постановки требований соответствия его сочинения рациональному. “Характер сцены и тон легенды, — говорил он Джордже Бэлану, — погружают ум в состояние сна, которое тотчас доводит его до полного *ясновидения*. И дух раскрывает тогда новую связь между явлениями мира, которую в обычном состоянии, наяву, глаза не могли различить; именно этим последним обстоятельством объяснялось его беспокойство, побуждавшее его непрестанно задавать себе вопрос: “*почему?*”, как бы с тем, чтобы положить конец навязчивому чувству страха перед непонятной загадкой этого мира, ставшей ему теперь понятной и ясной” [16, с. 112]. Ромэн Роллан приводит фрагмент из воспоминаний Мальвиды фон Мейзенбург. На Байрейтских празднествах 1876 года она внимательно следила за одной из сцен “Кольца Нибелунга”. Внезапно чьи-то руки прикрыли ей глаза, и она услышала “нетерпеливый” голос Вагнера: “Да не глядите же так долго! Слушайте!”. “Музыка, — комментирует этот эпизод Ромэн Роллан, — так полна, так мощно захватывает воображение, что не позволяет желать ничего лучшего; то, что она внушает нашему духу, бесконечно богаче всего доступного зрению” [12, с. 94–95]. Художником была поставлена чрезвычайно трудная задача вскрыть то, что таилось в мироздании, путем раскрытия интуитивного. По существу, предполагалось включение слушателя и зрителя в ситуацию постижения мифа. Именно он, по мнению Вагнера, позволял наиболее полно приблизиться к постижению всечеловеческого, преодолеть противоречие между национальным духом и стремлением к универсальному. Определяя в качестве центральной для своего творчества “идею легендарно-фольклорного вдохновения” [16, с. 112], Вагнер был убежден в том, что искусство получает содержание, позволяющее “ему подняться на вершины общечеловеческого”, в национальных традициях, вдохновляясь народными традициями, выявляет то, что “связывает один народ с другим, человека прошлого с человеком нашего сегодня и нашего завтра” [16, с. 112].

Наиболее широкие возможности для выполнения этой задачи дает художнику миф. Что является основным в мифах, спрашивал Вагнер, “если не их способность раскрывать вечный общечеловеческий элемент? Его раскрытие побуждает в ином, более философском свете рассматривать происходящее на сцене — каким бы неправдоподобным или ужасающим оно ни было” [16, с. 220].

При этом само по себе фантастическое, сказочное мало занимало этого художника. Доказательством может служить хотя бы его отношение к тому, как выглядят чудесные существа в его музыкальных драмах. Так, дракону, с которым сражается его герой, он придал “комический характер. Текст и музыка делают из Фафнера нечто вроде людоеда, в сущности добродушного и прежде всего смешного” [12, с. 94]. Гораздо важнее для Р. Вагнера было выразить свое видение глубинного стержня жизни, прекрасной и трагической в одно и то же время. “Выводя на сцену богов, великанов и карликов из старинных германских и скандинавских сказаний, — вспоминал Вагнер, — я делал это не из любви к фантастическому, а для того, чтобы предсказать неизбежный конец мира, основанного на эксплуатации и на могуществе денег, причем конфликты, порожденные этим процессом, развязывали страсти и раскрывали философские идеи общечеловеческой ценности” [16, с. 122]. Мифические образы помогали художнику “раскрыть самую квинтэссенцию современного бытия”, “попытаться понять, куда направляется мир и может ли человек вернуть свою человеческую сущность” [16, с. 215, 218, 216].

Безусловно, авторский миф вырос на основе национальной германо-скандинавской мифологии. “Фантастика таких персонажей, как Альберих и Миме, которые во Франции кажутся чуждыми, имеет глубокие корни в немецком воображении”, — отмечал Ромэн Роллан [12, с. 95]. Об этом же пишет и В. Ф. Одоевский в своих заметках “Рихард Вагнер и его музыка”: “Проникнутый духом старинных немецких легенд, он черпал свое вдохновение из народных сказаний и все созданное им носит на себе отпечаток высокой поэзии, одушевляющей эти, в высшей степени поэтические народные сказания”. Русский писатель и музыковед, возможно, даже преувеличивал долю заимствования из национальной мифологии, когда писал, что лучшие оперы

Вагнера полностью “взяты из народных преданий и только облечены им в литературную и музыкальную формы” [11, с. 269–270]. На самом деле каждое из произведений Вагнера — это его собственный миф, но сконструированный по модели, усвоенной из традиционной мифологии. Вспоминая о том состоянии, в котором он находился, когда работал над своей музыкальной драмой, Вагнер говорил: “Горячность, с которой я боролся за утверждение в искусстве немецкого духа, того, что есть в нем наиболее глубокого, наиболее здорового, наиболее традиционного, достигла в этот период наивысшей точки” [16, с. 187]. Главными составляющими немецкой мифологии, которые определили тональность его произведения, были “туманная тоска” и “воинственность”, а фоном — “скалистый пейзаж, обрывистые и пустынные вершины которого окружены странным очарованием” [16, с. 220].

Как это и следует из наиболее традиционного для большинства мифологий деления пространства на сферы, мир в “Кольце Нибелунга” имеет трехъярусную структуру. Верхний мир — богов и храбрых воинов, погибших в сражениях и собираемых Вотаном с помощью валькирий для последнего сражения, Рагнарека. Нижний — мир духов: русалок, светлых дочерей Рейна, гномов, среди которых выделены Альберих и его брат Миме. Средний мир — людей. В “предвечерии” тетралогии “Золото Рейна” представлены две пространственные сферы — верхний и нижний ярусы. В “Валькирии” в основном средний мир. Речь идет о судьбе потомков Вотана и его самого. В “Зигфриде” тоже в основном действие связано со средним миром. Но этот средний мир имеет чудесный характер — это лес, в котором рождается и воспитывается Зигфрид, где он выковывает для себя чудесный меч, дарованный когда-то его отцу самим Вотаном, где он получает возможность понимать язык птиц и получает кольцо Альбериха в результате убийства охранявшего клад Фافнера. Такой же легендарно-сказочный характер имеет и вершина, где в окружении огня спит наказанная Вотаном валькирия. В заключающей сочинение драме “Сумерки богов” это вновь средний мир людей, вольно или же невольно нарушающих клятвы. Поскольку же ведущим является мотив обреченности судьбе, открывается эта часть пространственной сферой Норн, дев судьбы, а завершается — гибелью Вальгаллы (то есть верхним

ярусом) и той водной стихией, в которую возвращается золото. Таким образом, осуществляется взаимосвязанность всех уровней мира, и деяние, совершенное в одной сфере пространства, отзывается утратой в другой пространственной сфере.

Несмотря на близость названий музыкальной драмы Рихарда Вагнера и средневековой “Песни о Нибелунгах”, в центре которой основанный на развитии индивидуального начала мотив мести женщины “за разбитую жизнь” [13, с. 59], немецкий романтик основывался на тех эпических сюжетах Старшей Эдды, которые имеют древнегерманское происхождение. Эти сказания, по мнению В. Жирмунского, от континентальных (“южных”) германцев до IX века проникли на скандинавский север, сначала в Норвегию, затем в Исландию. “Поэтому, — пишет исследователь, — они отражают в своей основе более древнюю ступень эпического сказания, чем средневерхнемецкие эпические поэмы XII–XIII веков” [13, с. 382]. При этом ученый уточняет некоторые положения исследования Андреаса Хойслера, по мнению которого отсутствие национальной и историко-политической проблематики является отличительной чертой германского эпоса. В. Жирмунский видит в этом общую черту архаического племенного эпоса. “Отсюда, — пишет он, — преобладание в древнегерманских эпических сказаниях родовой и семейной темы и на ее фоне — индивидуальной героики в отличие от эпосов старофранцузского, сербского или русского, происхождение которых относится к более позднему времени сложившейся народности и государственности, когда центральной темой героических сказаний и песен становится защита родины...” [13, с. 32].

Осмысляя мифологическую основу “Кольца Нибелунга”, Т. Манн соотнес тетралогия с солярными и календарными мифами. Для него Зигфрид — параллель Осирису, то есть умирающее и воскресающее божество. “Сверхмощные аккорды музыки, сопровождающей шествие с телом Зигфрида, — писал он, — славят уже не отрока, выросшего в лесу и пустившегося в странствия, дабы изведать страх, — они повествуют нашему чувству о том, что именно происходит там, за медленно сгущающейся пеленой тумана: солнечный герой — вот кто лежит на носилках, умерщвленный тусклым мраком; ... весь мир красоты, закланной, убиенной яростью зимы, объемлет мифический этот взор...” [9, с. 113]. Именно так представлял себе этого героя эпоса и Ри-

хард Вагнер, когда писал: “Франкская народная сага, насколько мы можем ее проследить, представляет нам индивидуализированного бога света или солнца, побеждающим и убивающим чудовище, хаотическую Ночь: — вот первоначальный смысл борьбы Зигфрида с драконом, которая аналогична борьбе Аполлона с драконом Пифоном. Но как день в конце концов снова сменяется ночью, как лето опять уступает место зиме, так и Зигфрид в конце концов должен быть убит в свой черед...” [1, с. 29]. Однако мы усматриваем здесь не только календарные или же солярные мотивы, но в первую очередь — эсхатологические. И сам Р. Вагнер, соотнеся сокровище Нибелунгов с землей во всем ее великолепии, отмечал, что если мы ближе присмотримся к сокровищу, “этому исключительному созданию Нибелунгов, то мы увидим, что это, во-первых, металлическая внутренность земли, затем, что из них готовится: оружие, царственное кольцо и золотой клад. Следовательно сокровище заключало в себе не только средство приобрести господство и упрочить его за собою, но и символ самого господства...” [1, с. 31–32]. Того господства, которое и составляет трагическую вину.

Пролог тетралогии составляет “Золото Рейна”. Оно открывается картиной водной стихии, в которой резвятся дочери Рейна, еще не знающие горечи утраты и того, что от любви можно отказаться ради богатства. Это стихия первотворения, безмятежности, бессознательности. Поэтому золото для дочерей Рейна — лишь красивое сокровище, которое они, играя, охраняют, хотя и не верят всерьез, что могут его утратить. Финал “Гибели богов” — это та же водная стихия, в которую возвращается кольцо, проклятое Альберихом. Лишь таким образом золото освобождается от заклятия, лежащего на нем, и вновь становится источником красоты. Структурообразующим, как видим, оказывается мотив кольца. По мнению В. Жирмунского, комментирующего исследование Андреаса Хойслера, “золото, проклятое своим первым владельцем, карликом Андвари, выступает как объединяющий мотив всего цикла сказаний” [13]. Вагнер начинает свою трилогию с того, что в недрах первоосновы жизни зарождается импульс, который даст движение, борьбу, а завершает ее тем, что первобытный хаос поглощает все для того, чтобы дать импульс к новой жизни.

Не менее важен здесь и мотив клятв, обетов, которые неиз-

бежно нарушаются. В этом музыкальная драма Вагнера близка средневековому исландскому и германскому эпосу. Точно так же, как в “Пророчестве Вельвы” из исландской “Старшей Эдды” мотив созидания Вселенной сопровождается видением Рагнарека, то есть гибели мира, богов и великанов из-за стужи, овладевающей миром, усиления распрей и войн. Строительство Вальгаллы в “Кольце Нибелунга” уже в самом начале сопряжено с обманом, нарушением клятв, вероломством и, наконец, смертью. В дальнейшем этот мотив нарушения обетов становится основой грядущей эсхатологии.

По своему содержанию музыкальная драма Р. Вагнера ближе всего сказанию о Вельсунгах, основанному на мотиве предательства и нарушения клятв. “Сага о Вельсунгах”, как подчеркивают Ю. Кулишенко и В. Звиняцковский, в наибольшей степени из всех саг близка “Эддам”, представляющим собой “собственно изложение мифов” [6, 7]. Параллелью к образам Сигмунда и Сигни являются здесь Зигмунд и Зиглинда. Как и в песнях о старших Вельсунгах, в “Валькирии” действие завязывается в связи с противостоянием мужа сестры героя (Сиггейр-Хундинг) и самим героем. Чудесную власть над соперником должен дать герою, потомку верховного бога, меч (Одина-Вотана), вонзенный богом в ствол дерева. И точно так же, как в эпосе, герой погибает в сражении, когда бог разбивает его меч. В истории Зигфрида тоже многое отражает связь с сагой: воспитание героя карликом, рассчитывающим на возвращение себе золота благодаря силе героя (Сигурда-Зигфрида), добыча героем кольца в результате победы над охранявшим клад драконом, убийство вероломного Регина-Миме и поиски спящей девы, о которой он узнает, начиная понимать язык птиц.

Не менее принципиальны и различия между сагой о Вельсунгах и тетралогией Р. Вагнера. Зиглинда и Зигмунд сами становятся нарушителями обета (у Вагнера идет речь об инцесте и нарушении долга перед мужем — мотивах, которые не акцентируются в исландском эпосе). Если в эпосе Сигни, помогая брату отомстить за смерть Вельсунгов, предпочитает умереть вместе с мужем, Зиглинда, хотя и укоряет себя за измену мужу, готова принять смерть лишь в связи с гибелью Зигмунда. Мотивирована и гибель героя: Вотан, нарушивший долг перед женой, обязан забрать жизнь у своего потомка. Таким образом, основной

причиной нарушения порядка и гибели героев является измена клятвам. Не случайно Фазольт, обращаясь к Вотану, восклицает: “Светлый бог, легкий в слове! Слушай мой совет: договорам верен будь!” [3, с. 43]. Главным же побуждающим к обману импульсом является власть. Ради нее великаны готовы вернуть богам дарующую вечную молодость Фрейю. Ради власти над мужем Фрика требует от него отказаться от мечты спасти мир с помощью свободного героя, рожденного от Зигмунда и Зиглинды. Ради обладания властью идет на нарушение клятв и Вотан. В этом упрекает его Фрика: “Но ты об одном мечтал — усилить мощь свою грозным щитом...”. Жажда власти, ведущая к преступлению, становится причиной несвободы верховного бога. В “Валькирии” Вотан — бессильный, утративший ясный дух и оттого совершающий противоречащие одно другому действия. Он дарует сыну меч для победы и разбивает его по требованию Фрики. Об этом ему напоминают и Брюнгильда, и Эрда [3, с. 185, 274]. Поэтому он надеется на свободного, в отличие от него, героя. Именно такими свободными от борьбы с собой и непоследовательности в поступках являются в музыкальной драме Р. Вагнера Зигфрид и Брюнгильда. Цельность Брюнгильды усиливает сознание несвободы Вотана [3, с. 187]. Именно она оказывается способной пережить любовь. Это состояние недоступно ей как валькирии, рожденной для того, чтобы уносить смелых воинов в Вальгаллу. Полюбить она сможет, лишившись бессмертия и став земным существом.

Таким образом, на первый план в тетралогии Р. Вагнера выходит конфликт власти и любви, хотя на событийном уровне противодействуют Альберих (в заключительной части проводником его воли является Хаген) и Вотан. Оттого-то кульминационным для всей тетралогии является заключенный в “Валькирии” эпизод принятия Вотаном решения. Верховный бог оказывается перед выбором: спасти Зигмунда для дальнейшего осуществления своей мечты на очищение мира или же погубить сына по требованию обманутой супруги. После того как Вотан покоряется Фрике, становится очевидной обреченность всего мира. И в то же время Вагнер находит и нечто противостоящее пессимизму — способность Брюнгильды и Зигфрида любить. Героями “Кольца” руководят основополагающие начала мира.

Зигфрид — дитя леса, сын изгнанника, отчужденный от мира

людей и потому лишенный их нравственных слабостей. Он до конца сохраняет свою цельность и свободу. Но и ему суждено принять на себя трагическую вину. Правда, причиной нарушения им обета становится не его непоследовательность, а колдовство, которому он подвергся, выпив волшебный напиток. После этого он выступает в чужой роли, добываясь покорения Брюнгильды Гунтеру. При этом он меняется и внутренне: с Брюнгильдой говорит не чистый любящий герой, а диктующий свою волю победитель. Но от любви, то есть от главного в себе, он не отказывается, лишь изменяет ее объект. Полностью же он становится самим собой в момент смерти, возвращаясь мысленно после освобождения от колдовских чар к Брюнгильде [3, с. 387]. Кстати, этот мотив восстановления цельности собственного “я” отсутствует в эпосе и является частью художественного замысла Рихарда Вагнера. Завершает же процесс спасения мира от проклятия, сопряженного с кольцом Альбериха, перед тем как взойти на погребальный костер вслед за супругом, Брюнгильда. Очистительные стихии здесь — как это и присуще мифологии — огонь и вода. Она не может спасти Вальгаллу, да это и бессмысленно, поскольку верхний мир утратил совершенство. Она совершает высшее — возвращает золото Рейну. Таким образом, спасение мира, по мысли Вагнера, — в любви, которой до конца следуют Брюнгильда и Зигфрид. Вышесказанное позволяет судить о “Кольце Нибелунга” как об авторском мифе. В заключение обратимся к оценкам тетралогии, предполагающим не только мифологический, но и политический ее контекст.

Известно, что “Кольцо Нибелунга” воспринималось как основанный на германской мифологии военный миф, направленность которого была национально консолидирующей. Согласно этому мифу, Один — это вождь, возглавляющий воинство неистовых берсерков. О подобной трактовке наследия Рихарда Вагнера писал, в частности, Карло Гинзбург. Процесс “милитаризации” национальных легенд и преданий в Германии завершился, по его мнению, творением нового мифа. В дальнейшем этот миф оказал политическое воздействие на массу. И здесь Карло Гинзбург ссылается на работу Дюмезиля “Мифы и боги германцев” (1939): “Вагнеровские имена, вагнеровская мистика воодушевляли немецких бойцов 1914–1918 гг., в часы самопожертвования и поражения еще более, чем в часы побед”. Не будем

подробно комментировать подобное толкование вагнеровского мифа, отметим лишь, что, во-первых, в “Кольце Нибелунга” Вотан предстает не военным вождем, а, во-вторых, сам Вагнер мечтал не о восстановлении германского воинского духа, а о всемирности на основе торжества в людях непосредственности и способности любить. На опасность того, что выводами изучающих мифологию могут воспользоваться политики, указывал и Дж. Кэмпбелл, когда писал об исследованиях братьев Гримм, надевшихся представить германские мифы как часть индоевропейских, а также о Рихарде Вагнере, воплотившем свой гений в мифологических Вотане, Локи, Зигфриде и создателях кольца. Сенсационные филологические разыскания этих людей, не являвшихся учеными, но наделенных творческим воображением (a couple of dilettantes with creative imagination), были подхвачены политиками, что привело к чрезвычайно опасной ситуации. В первую очередь, здесь должна быть названа работа Гастона Стюарта Чемберлена “Foundations of the Nineteenth Century”, своими идеями подготовившая в свою очередь “Der Mythos des 20. Jahrhunderts” Альфреда Розенберга. Вывод, к которому приходит в данном случае Дж. Кэмпбелл, заключается в том, что мифология — это не игрушка. Что же касается непосредственно Рихарда Вагнера, то для этого культуролога, антрополога немецкий художник-романтик является гением, предугадавшим многое, чем занимались ученые. К примеру — символические формы в искусстве [17, с. 12, 17].

Гораздо ближе усвоению мироощущения Вагнера оказался А. Ф. Лосев, когда определял его миф как революционный. Видя перед собой идеал свободного объединения человечества, Вагнер, по мнению философа, творил миф о неизбежности катастрофы старого мира [7, с. 283]. Поэтому золото в его “Кольце” приобретает космологический характер. Оно представляет и причину гибели творения и богов, и центр мироздания, его неразрушимую основу [7, с. 306]. Так соединились вагнеровский и христианский мифы о неизбежности искупления мира на основе любви. А. Ф. Лосев подчеркивал, что в основе мифа немецкого романтика была идея, что “все человеческое, да и мировое зло происходит оттого, что люди и боги строят свое благополучие на незаконном использовании нетронутой мощи и красоты мироздания, символом чего является золото Рейна”, и эстетика “Кольца”

определена предощущением “той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма” [7, с. 303]. Вагнер и в самом деле, как и большинство романтиков, был революционером по своему духу. И все его творчество — это своего рода авторский миф, призванный преобразовать мир, приблизив его к Абсолютному совершенству.

### *Литература*

1. Вагнер Р. Вибелунги. Всемирная история на основании сказания. — М.: Мусагет, 1913.
2. Вагнер Р. Моя жизнь. — СПб.: Terra Fantastica; М.: ЭКСМО, 2003.
3. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга. Избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001.
4. Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики // Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира: Пер. с нем. — М.: Радуга, 1986. — С. 179–306.
5. Гинзбург К. Германская мифология и нацизм // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 31. — С. 73–93.
6. Кулищенко Ю., Звоняцкий В. Предисловие // Мировое древо иггдрасиль. Сага о Вельсунгах. — М.: ЭКСМО, 2002. — С. 6–18.
7. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — С. 275–314.
8. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. (В связи с анализом его тетралогии “Кольцо Нибелунга”) // Вопросы эстетики. — М., 1968. — Вып. 8. — С. 144–153.
9. Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1961. — С. 102–173.
10. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1980.
11. Одоевский В. Ф. Рихард Вагнер и его музыка // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — С. 260–274.
12. Роллан Р. Вагнер. По поводу “Зигфрида” // Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: В 9 т. — М.: Музгиз, 1938. — С. 76–99.
13. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.
14. Шалагинов Б. Б. “Лоэнгрин” Рихарда Вагнера (к проблеме романтического индивидуализма) // Вопросы зарубежной литературы: Ученые записки Пермского гос. пед. ин-та. — Пермь, 1972. — Т. 103. — С. 20–37.
15. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — СПб.: Алетейя, 1996.
16. Я, Рихард Вагнер ... автобиография, записанная Джордже Бэланом. — Бухарест, Изд-во молодежи, Б. Г.
17. Campbell Joseph. The Masks of God: Primitive Mythology. — Penguin Books, 1987. — 504 p.

**Вопросы для самопроверки:**

1. В чем состоит суть романтического толкования мифа?
2. Чем было вызвано обращение Рихарда Вагнера к мифам и легендам разных этносов?
3. В чем Рихард Вагнер видел главную составляющую немецкой мифологии?
4. На каких сюжетах Старшей Эдды сосредоточил свое внимание Рихард Вагнер, работая над “Кольцом Нибелунга”?
5. В чем состоит суть возражения В. Жирмунского А. Хойслеру относительно особенностей германского эпоса и как точка зрения этого ученого помогает понять “Кольцо Нибелунга” Р. Вагнера?
6. Какой конфликт является ведущим в “Кольце Нибелунга” Р. Вагнера и как обращение художника к мифологии помогает раскрыть универсальный характер этого конфликта?

**Тестовые задания:**

Выберите правильный ответ из трех приведенных на каждый из следующих вопросов. Свой ответ прокомментируйте.

С какой тематической группой мифов Т. Манн соотнес “Кольцо Нибелунга” Р. Вагнера?

- а) солярными мифами;
- б) космогоническими мифами;
- в) антропогоническими мифами.

В чем состоит трагическая вина Вотана в тетралогии Р. Вагнера?

- а) он не смог верно оценить силы своего противника Альбериха;
- б) он оказался несвободен из-за жажды власти;
- в) он был слишком доверчив.

Почему был неизбежен трагический исход происходящего в “Кольце Нибелунга” Рихарда Вагнера?

- а) верхний мир утратил совершенство, а верховный бог оказался способным на нарушение обетов;
- б) так было предопределено, когда Альберих проклял кольцо, отнятое у него богами ценой обмана;
- в) высокие герои оказались беззащитными перед вероломством потомка нибелунга.

## ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Гене́за української історичної драми ХІХ століття пов'язується дослідниками із закріпленням історизму у романтичній драмі. Як справедливо зазначав В. Івашків, розглядаючи драматичний доробок М. Костомарова, П. Куліша та ін., “українська романтична драма є головним чином історичною і виступає переважно як драма ідеологічна, чи драма ідей” [2, с. 142]. Спостерігається часте “... переплетення, нашарування фольклорного і конкретно-історичного, історіографічного способів художнього відтворення історичного часу” [2, с. 142].

*Драмовану трилогію* П. Куліша “Байда, князь Вишневецький”, “Цар Наливай”, “Петро Сагайдашний” В. Івашків розглядає як “драматизоване історичне дослідження”, історію “в особах”... [2, с. 127]. Причому драматизм простежується не стільки на рівні характеру, скільки в площині ідейних дискусій, внаслідок чого розвивається не самий характер персонажа, а його ідейні переконання [2, с. 127]. Очевидно ці спостереження не містять специфічних жанрових ознак історичної драми, отож небезпідставне твердження Л. Мороз про те, що поняття “історична драма” “... може бути придатним лише для класифікації тематичної групи, а ніяк не жанру” [8, с. 160].

Традиційно *історична драма* вважається дослідниками жанровим різновидом трагедії, не випадково *історичні драми* зберігають ознаки трагедійної колізії, композиції і переважно називаються *трагедіями* (прикладом можуть слугувати хоча б *трагедії* В. Шекспіра “Річард II”, “Річард III) [6, с. 16]. В історичних драмах поєднувались засади міметизму (реконструкції минулого у відповідних формах і способах висловлення) і художньої умовності, зокрема у профетично-візійних, алегоричних способах виявлення авторської позиції. У зв'язку з цим в українській *історичній драмі* кінця ХІХ століття простежуються дві тенденції: тенденція епізації подій в історичних драмах-хроніках П. Куліша, О. Барвінського, М. Грушевського та ліризації візійно-казкового начала в історичних *драмах-казках* чи *трагедіях*, що почасти зберігали ознаки міфогенного бачення або

легендарно-казкової, фольклоризованої історичної *візії*, як у *драмі-казці* І. Франка “Сон князя Святослава”, *драмах* І. Карпенка-Карого “Бондарівна”, “Гандзя” та ін.

Варто відзначити, що крізь розпізнаване трагедійне начало в українській *історичній драмі* порубіжного періоду, як правило, проявлялися ознаки мелодрами. Очевидно те, що у *романтичній історичній драмі* середини XIX століття знаходилося на периферії глядацького сприйняття, в кінці XIX століття вже сприймається як домінуюча властивість. Це пов’язується, зокрема, із сюжетом, структурними особливостями, поетикою історичних драм: переважна кількість історичних драм (трагедій) М. Грушевського, О. Барвінського, О. Островського, К. Устияновича, а також драми трагедійного звучання на історичні сюжети М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка та ін. виявляють зв’язки з середньовічною *пасійною драмою*, що виникла на основі *містерії*, міраклем, завдяки увиразненню фабульного наративу жертвопринесення героя-мученика, видатної особистості, яка безневинно гине або зрікається власної сутності, посади, статусу.

Переважна кількість романтичних драм на історичні сюжети зберігала ознаки хронікальності, агіографічний характер розгортання дії.

Ознаки хронікальності поєднувались з агіографічним принципом драматичної дії передовсім у тих історичних драмах, які Р. Тхорук влучно назвала *драматизованими портретами-хроніками* [12, с. 188].

Виразні характеристики драматизованої портретності спостерігаються також у *історичній трагедії* О. Барвінського “Павло Полуботок” (1892) та у трагедії К. Н. Устияновича “Ярополк І. Святославич. Великий князь Київський” (1877). Однаковим моментом обох п’єс видається їх перехідний характер між тими драмами, у яких драматурги намагалися зберегти сутнісні ознаки історичної *драми-трагедії* з притаманною їй героїзацією жертвопринесення головного героя-страдника (увиразається жанровий архетип пасійної драми, що виходить на перший план глядацької рецепції), і тими драмами на історичну тематику, у яких переважають жанрові ознаки мелодрами (романсова сюжетна лінія втягує у свою орбіту соціально-історичні колізії).

У *історичній трагедії* в п'яти діях Осипа Барвінського “Павло Полуботок” драматизм історичного протистояння Павла Полуботка та представників російського уряду на чолі із Петром І зводиться до усвідомлення Полуботком божої місії захисника прав українського народу.

**Полуботок.** Миколо! не вводи мене в искушення! Щоб я богоодступником став? — Святий обов'язок козака, боронити прав України, але і те святий обов'язок: присягу предками нашими дану, цілюванне креста на вірність свято держати! Поборюсь за права вольного мого народу, поборюсь за волю моєї України скільки сили, до останнього духу, але зрадником не буду! Ще раз спробую отсим (*показуючи папір в руці*). Ти, Савич і Рікша поїдете в Петербург до царя! Хіба ж би то вже у царя не було нічого святого?! Га! тоді вже, прости Боже гріха! Святий обов'язок матір ратувати! [1, с. 11].

Ознаки трагедійності спостерігаються переважно у пафосі висловлення (наприклад, у сцені хибного звинувачення Полуботка в зраді, в сцені страдницької смерті героя).

Драма особистісного жертвопринесення втягується в орбіту романсового зіткнення Полуботка і його дочки Марусі з порушником божого закону князем Олексієм Меншиковим і його сином Данилом Меншиковим, які через шлюб з Марусею прагли захопити всі Полуботкові маєтності, а також із менш виразним образом боронителя честі дівчини, її нареченим, лубенським полковником Андрієм Маркевичем.

Обидві сюжетні лінії знаходять розв'язку у сцені мученицької смерті Полуботка. Причому мелодраматичне вирішення колізії з виправданням царем Полуботка і благословінням на шлюб Маркевича та Марусі втрачає однозначність через дворцові інтриги та невиразність позиції Петра І. Хоча, думається, що навіть у ваганнях царя мелодраматичне начало переважає вияв історичних позицій персонажів.

Слід зауважити, що прагнення драматургів створити трагедію на матеріалі віддаленої у часі історії переважно вело до укрупнення мелодраматичного особистісного зіткнення героїв (романсового протистояння).

Романсовий любовний трикутник (Ярополк — Рогніда — Володимир) стає драматичним компонентом основного конфлікту

між Ярополком і Володимиром у трагедії К. Н. Устияновича “Ярополк І. Святославич. Великий князь Київський”, що замислювалась як перша частина драматичного циклу творів. Напад Володимира на Київ і вигнання Ярополка сприймається як покарання за братовбивство.

Основне протистояння князів доповнюється інтригами наближеного до Ярополка київського воеводи Блуда, закоханого у дружину князя Грекиню, опозицією народу київського, який відмовляється відстоювати Ярополка, підживленою присягою на віру Володимирі київського язичницького жреця Гостомисла — він прагне у змові із тівуном Світогором вигнати із Києва християн і повернути язичницьку віру.

Переховуючись у Родні, Ярополк усвідомлює власну безпробинну жертву, до чого, як свідчить внутрішній монолог, уві сні підштовхує його підсвідомість.

**Ярополк.** Дивлюсь — а лихо загуло. —  
И челюсть бездни розчиняєсь  
А з тайн невидимих єї  
Лускатий вилітає змії,  
И ревкнув надо мною суд... [13, с. 139]

Ярополк через докір Блуда, який нагадує, що Грекиня носить дитину, приймає важке рішення: здатися братові (“Лишуся власті — дайте волі!”) [13, с. 145]. Розв’язка нагадує романтичну трагедію братовбивства, не випадково у проклятті помираючого Ярополка увиразнюється архетип притчі про Каїна й Авеля (зокрема, у проклятті вбивці — Блуду, якого князь засуджує на вічне життя). Сцена розкаяння Володимира, безумовно, мелодраматизує драматичну дію, хоча загалом драматургу певною мірою вдається реалізувати трагедійний задум щодо цього циклу історичних драм. Слушним видаються з цього приводу міркування З. Мороза, який відстежував елементи мелодраматичного пафосу в драмах К. Устияновича у риторичному, “сповненому зайвої патетики” мовленні персонажів, у проповідницько-моралізаторських тенденціях, у сентименталізмі та ідилічності, побутовізм, що переважав історизм: “... трагедія, замість того, щоб стати справді художнім відображенням минулого, перетворилась на інсценізовану хроніку, а історичні особи — на шаблонні, напівсхематичні постаті [7, с. 351]. Не випадково більшість дослідників приєднується до відомої оцінки І. Франка, який спосте-

рігав в *історичних драмах* О. Барвінського та К. Устияновича лише ознаки *трагедійного пафосу*, а не засади жанру *трагедії* [8, с. 174. — Підкр. Н. М.]. Розглядаючи ці драми в контексті *трагедій* В. Шекспіра, І. Франко дійшов висновку, що трагічна смерть героя — недостатня ознака трагічного як категорії естетичної.

Цю думку варто поширити, як нам видається, і на один з “архитворів нашої літератури” — на трагедію І. Карпенка-Карого “Сава Чалий”. Услід за І. Франком дослідники, зокрема Л. Мороз, аналізують цей твір як *соціально-історичну трагедію*, у якій стилізація фольклорної колізії і образів персонажів набуває характеру своєрідної міфологізації, що асоціюється з міфогенністю подій у трагедії [8, с. 173]. Основним аргументом на доказ трагедійної природи твору є трагедійність внутрішнього конфлікту героя, зокрема фатальність його зради [8, с. 171]. Видається, що таке потрактування вимагає уточнення.

Випадковість трагічної помилки Сави Чалого реалізується перш за все на рівні пафосу його висловлювань, а не у структурі дії, зокрема розвінчується ілюзорна героїзація Сави, ім’я якого стає легендою в уяві поляків. Репліка Шмигельського “Це міф, ясновельможний пане. Певно кожен ватажок навмисне Чалим себе зве” [4, с. 189] яскраво свідчить про цілком профанне розуміння вчинків цієї, як виявляється, негероїчної особистості. Загалом замість стилізації героїчного міфологізованого минулого, що відповідало б жанровим вимогам трагедії, в драмі І. Карпенка-Карого створюється уявлюване відображення часово визначених подій, які розгортаються лінійно. У розвитку драматичної дії помітними є мелодраматичні сюжетні лінії інтриг Шмигельського та розпізнавання у собі іншого (зрадника) Чалим. Думається, що й у більш досконалії п’єсі І. Карпенка-Карого й у менш досконалих епізованих історичних драмах О. Барвінського, М. Грушевського, О. Островського, К. Устияновича виявилась загальна тенденція насичення тексту трагедійним пафосом, який трансформувався у відповідних архетипних сюжетах пазійної драми у мелодраматичне начало.

Ще помітніше превалює мелодраматичне начало над історичним тлом подій в історичній драматургії М. Старицького, яка дає цікавий матеріал для спостережень над трансформаціями жанру історичної драми через увиразнення дистанції між фор-

мою та жанровим змістом п'єси. Так, у історичній драмі “Богдан Хмельницький” простежуються формальні ознаки драми-хроніки, хоча розвиток драматичної колізії демонструє переваги внутрішнього конфлікту видатної особистості.

Так, упродовж першої дії історичної драми “Богдан Хмельницький” лише визрівають чинники для увиразнення трагедійного внутрішнього конфлікту головного героя — гетьмана Хмельницького, який усвідомлюється ним у заключному монолозі першої дії:

... Настав мій час... Полаmano піхви...  
На ворога меч голий треба зняти  
І кинути на страшну гру кістки...  
Подаймо ж ми на розставанні руки  
На жизнь і смерть, товариші-брати!  
*(Всі кладуть правиці на його руку при шаблі.)*  
За наш народ ограблений, за віру,  
За рідний край я голову несу, —  
І хай господь розсудить наше діло! [10, с. 39].

Подібно до монологу Наливайка з першої дії драми П. Куліша “Цар Наливай” (“... Я догори переверну всю Польщу, я пануватиму над пишним панством!” [5, с. 406]) особистісне прагнення стає рушійною силою, що керує подальшою драматичною дією.

Особистісна трагедія Богдана Хмельницького розкривається на тлі суперечок різних верств козацтва, соратників і зрадників справи Богдана. Кохання до Єлени і прагнення помститися підстарості Чаплінському ускладнюють внутрішній вибір гетьмана. У третій дії рефлексії Хмельницького відбивають зневіру у правомірності вчинків. Своєрідною надбудовою у його монолозі є догмат непорушної законності, що стає вектором подальшої віри героя у своє призначення і надособистісне спрямування прагнень.

... Чи не чиню я кривди?.. Та невже  
За ту красу продам я Україну? [10, с. 92]

У подальшому розвитку драматичної дії все втягується в орбіту внутрішнього конфлікту Богдана, який приходить до усвідомлення власної провини. Монолог — осуд героя переводить дію у сферу внутрішніх переживань персонажа. В цьому — удавана

(хибна) метаморфоза героя, що скидає з себе атаманування й засуджує саме право на помсту. Така розв'язка типова для *мелодрами* чи *веристської опери*. Так Богдан Хмельницький, проклинаючи себе, у розв'язці, по суті, зрікається гетьманування, переживає, за словами М. Вороного, "... вибух афекту, розгаряченої пристрасті, що нерідко проявляється цілком добровільно, відповідаючи лише цілям автора в наміченій ним інтризі" [9, с. 70]. Згубну силу пристрасті вважає критик домінуючою ідеєю п'єс М. Старицького, що дозволяє йому проводити аналогії між *оперетами* і *міщанськими драмами* (аналізується "Ніч під Івана Купала") та історичними драмами.

Штучність, невмотивованість духовного зміцнення Богдана Хмельницького у майже оперній сцені апофеозу ще переконливіше свідчить про мелодраматичний характер дійства. Тим самим руйнується хронікально-описовий спосіб розгортання ходу дій в історичній драмі, яка все більше нагадує соціально-психологічну *драму*, *мелодраму*, *трагікомедію*, *оперу*.

Більшість персонажів М. Старицького тяжіють саме до романтичної екзальтації, обумовленої потребою жертвувати життям в ім'я інших ("Оборона Буші", "Остання ніч", "Юрко Довбиш...").

Дійсно, у п'єсі М. Старицького "Оборона Буші" переважають риси *мелодрами* і, насамперед, цьому відповідає несподіване перевтілення героя: Антось, якого сотник призначив ватажком "жіночого війська" у Буші, виявився польським князем Корецьким, що у складі війська регіментаря Чарнецького виступає проти оборонців Буші. Роздвоєння Антося вмотивоване несумісністю його ідейних переконань ("Опросвітить і пана, й козака, І харпака, — та й помирить...") [10, с. 404] і шляхетського уявлення про честь (згадаємо реакцію князя на запит Чарнецького: "То князь куди? До зради чи під стяг?" [10, с. 439]).

Двоїстість патріотично налаштованої Мар'яни пов'язується з її коханням до Антося, причому навіть у найнапруженіші моменти розвитку дії це кохання гнітить героїню. Прагнення жертвості, що охоплює не лише Мар'яну, а і всіх охоронців Буші, також має мелодраматичну, тобто видовишно-театральну забарвленість. У монологів Мар'яни і її батька, сотника Завісного, риторично підноситься колективне почуття радості і честі з приводу того, що героїчною смертю вдасться затримати ворогів. Вся п'ята дія розгортається як виразнення цього спільного почут-

тя. Тому вона майже позбавлена внутрішнього руху попри активність дії захисників фортеці, але ця умовна динаміка вилучається з контексту висловлення і слугує тлом для проголошення декларації.

**Мар'яна...** Ми мусимо умерти без жалю,  
Без розпачі, без ремства, без докору,  
А радісно, з одвагою в очах  
І з вірою, що наша славна страта  
Спромогу дасть преславним воякам  
Злучитися і ворога відкинуть... [10, с. 460]

Ефектна оперна розв'язка не сприймається як трагедійна внаслідок піднесення спільного волевиявлення підірвати себе разом з ворогом. Отже, мелодраматична екзальтація фіналу руйнує уявлення про характер історичної трагедії.

Більше того, віднесення до історичного минулого стає засобом художньої умовності, відчуження драматичної дії, притаманних жанру мелодрами. Авторське прагнення віддалити події у часі відповідало очікуваному ефекту неправдоподібності, квазі-реальності, що пояснюється відсутністю історичної мотивації колізії, невідповідністю “прозаїчних” характерів заявленому героїчному статусу. Не випадково *мелодраму* вважають знаком руйнування *класичної трагедії*.

Таким чином, бачимо рух від *історичної драми* з трагедійною основою до *мелодрами*, в якій все помітніше артикулюється художня умовність, відхід від міметичного відтворення дійсності, через що драматична дія набуває легендарно-казкового характеру. Цьому сприяло застосування фольклорних сюжетів і відповідного бачення світу, що руйнувало засади *історичної драми* у п'єсах Б. Грінченка (“Серед бурі”, “Степовий гість”), І. Карпенка-Карого (“Гандзя”, “Бондарівна”).

У *драмі з часів руйни* (1663–1687) “Гандзя”, у *драмі* “Бондарівна” І. Карпенка-Карого інтрига мелодраматичного характеру, сюжет опери-буф (викрадення чужої нареченої та її визволення) розгортається на тлі описово-побутового увізнення фольклоризованих історичних подій. Так, наприклад, у драмі “Гандзя” змагання між гетьманами Дорошенком і Ханенком передається у монологічному переповідуванні гетьмана Ханенка, у його діалогах з комендантом Білоцерківської кріпості Лобелем та оса-

вулою Богаченком, через що втрачається відчуття драматичного розвитку подій. Натомість експресії набувають внутрішні роздуми, візії героїв. Причому відтворюється емоційно забарвлене відчуття спустошення, руїни, яке створює відповідне емоційне напруження, відчуття нагнітання вербальної експресії, що не просто є тональним обрамленням мелодраматичної інтриги, а становить окремий план драматизму, означений суб'єктивністю, і це підсилює і формує глядацькі переконання. Згадаємо, хоча б, концептуальну сентенцію Лобеля: “Нещасна Гандзя! Життя її руйнують, як увесь край!” [З, с. 176]. Власне, драматург відтворює не рух (динаміку) історичних подій, а емоційну реакцію тих, хто безпосередньо причетний до історії. Не випадково монологи Ханенка насичені романтизмом, цей цілісний образ за прагматикою висловлення протиставлено роздвоєним постатям Гандзі і полковника Пиво-Запольського. Причому цьому структурному протистоянню сприяє і архітектоніка драми. За принципом дзеркальної композиції перевдягання євреїв Янкеля і Ривки в українські костюми стає своєрідною пародією того перевтілення, яке відбулось з Гандзею у п'ятій дії в Димерському палаці. Розлогі монологічні репліки Ханенка і його діалоги з Лобелем та Богаченком, а також Пиво-Запольським і Гандзею є центральною частиною п'єси і разом з тим — відокремленим епізодом у драмі. Таким чином, мелодрама, що розгортається як історія поневірян Гандзі, її кохання до пана Запольського і має пародійну проекцію у драматичній дії єврейського подружжя, обрамляє справжню драму романтичного героя Ханенка і його соратників. Ознаками його трагедійного прозріння у передбаченні історичного буття стали насичені психологічною виразністю розповіді про власні враження від спустошення України. Причому тут герой вдається до символічних видінь “порожнього млина”, алегоричних узагальнень, пов'язаних з образами руїни і смертю Ганни. Завершує п'єсу типове мелодраматичне, навіть оперне розкаяння героя, його романтичне прагнення втекти від дійсності.

**Ханенко.** А! А! А! Погибла!.. там дна нема... яка важка помилка: вона кохала, а я думав визволити її з неволі від нелюба і зруйнував її щастя! Скрізь руїна і руїна! Тікаймо, тікаймо — у мене кров холоне в жилах! *(береться за голову й хутко йде у двері)* [З, с. 210].

Показово, що у драмах І. Карпенка-Карого “Гандзя”, “Бондарівна”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне” історичні картини відтворюються у візійно-профетичних ліричних монологів героїв. Варто погодитись із думкою І. Славінської, що у модерністських драмах на історичну тематику трагедійного звучання (йдеться про драматургію “Молодої Польщі”) минуле стає претекстом ліричних розростань драми чи драматичної поеми, втілюється у “не координованій драматично-поетичній візії, як, наприклад, у п’єсах Т. Міцинського” [11, с. 121]. Зрозуміло, це веде до фрагментарності будови п’єси, що складається з окремих *epizodiv*. Тому драми Т. Міцинського, як вважає дослідниця, характеризує *дотичність до драматичної поеми*. Подібне явище спостерігається і у драматургії І. Карпенка-Карого. Так, у структурі драми “Бондарівна” виділяються монологи Тараса і Гната Бондаря, у яких особистісний досвід героїв сприймається як історичний досвід минулого народу. Мабуть, не випадково п’єса “Лиха іскра поле спалить і сама щезне” отримала жанрове визначення “драматична поема в п’яти діях і шести картинах” [4, с. 50]. В контексті *мелодраматичної інтриги з відтінком трагіфарсу* (у розв’язці Платон викриває злодійський намір Юліана, пропонуючи випити трутизни, внаслідок чого герой заколює себе ножем) монологи-спогади Юліана про поневіряння в дитинстві виявляють пародійне знижування пафосу драматичної поеми. Невідповідність фольклорно-оповідного начала, близького до драматичної поеми, та мелодраматичної інтриги увиразнює план структурної іронії, доволі помітний у драматургії І. Карпенка-Карого.

Думається, що фольклорно-легендарна драматична візія, стилізована у драмах І. Карпенка-Карого на історичний сюжет, увиразнює театральну умовність, притаманну мелодрамі, вимогам якої цілком відповідає характер розвитку драматичної дії у п’єсах. Таким чином, ознаки мелодрами послідовно виходили на перший план глядацько-читацького сприйняття в історичній драмі хронікально-агіографічного типу і у п’єсах, що виявляли фольклорно-легендарну драматичну візію.

### *Література*

1. Барвінський О. Павло Полуботок наказний гетьман України. — Львів: Накладом товариства “Руська Бесіда”, 1892. — 71 с.
2. Івашків В. М. Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст. — К.: Наукова думка, 1990. — 142 с.
3. Карпенко-Карий І. Твори: В 2 т. — К.: Держ. видав України, 1929. — Т. 1. — 210 с.
4. Карпенко-Карий І. Твори: В 3 т. — К.: Дніпро, 1985. — Т. 2. Драматичні твори. — 351 с.
5. Куліш П. О. Твори: В 2 т. — К.: Наукова думка, 1998. — Т. 2. — 768 с.
6. Kujawicka-Courtney K. Shakespere’s English History Plays as a Dramatic Genre // Zagadnienia rodzajów literackich, 1987. — Т. 30, з. 2(60). — С. 15–26.
7. Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П’єси. — К.: Фоліант, 2004. — 302 с.
8. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (фольклорна традиція і жанр) // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 158–188.
9. Старицький М. Ніч під Івана Купала. Драма у 5 д. За ред. і з режисерськими увагами М. Вороного. — Львів, 1925. — 80 с.
10. Старицький М. Твори: В 6 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 4. — 688 с.
11. Sławicka I. Tragedia w eposie młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu. — Toruń, 1948. — 170 s.
12. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років // Актуальні проблеми сучасної філології. — Вип. 13. — Рівне, 2004. — С. 182–194.
13. Устиянович К. Ярополк І. Святославич. Великий князь Київський. Трагедія в 6 д. // Письма К. Н. Устияновича. — Львов, 1877. — 182 с.

### *Заяпитання для самоконтролю:*

1. Які ознаки трагедійної історичної драми зберігаються у драматургії романтизму?
2. У яких історичних драмах проявився композиційний принцип “драми-хроніки”?
3. Чому п’єса І. Карпенка-Карого “Сава Чалий” не відповідає жанровим вимогам трагедії?
4. Чому дослідники вважають, що в історичних драмах М. Старицького “Оборона Буші”, “Маруся Богуславка”, “Тарас Бульба” проявились риси мелодрами, комічної опери?

### **Тестові завдання**

Виберіть правильну відповідь на кожне із наведених нижче запитань:

1. Який тип сюжету брали за основу драматурги для створення української історичної драми кінця ХІХ — початку ХХ ст.?
  - а) особистісного жертвопринесення героя-страдника;
  - б) зображення історичної долі українського народу;
  - в) тип сюжету, в основі якого — мелодраматичний “любовний трикутник”.
2. До якої п’єси І. Карпенко-Карий додав жанрове визначення: “драматична поема”?
  - а) “Гандзя”;
  - б) “Бондарівна”;
  - в) “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”.
3. Яка історична драма М. Старицького за характером конфлікту нагадує “романсову драму”?
  - а) “Богдан Хмельницький”;
  - б) “Юрко Довбиш”;
  - в) “Оборона Бучі”.

**О. С. Улокіна**

## **ОРИЕНТАЛЬНЫЙ ВЕКТОР ДУХОВНОГО ПОИСКА Н. С. ГУМИЛЕВА**

В конце ХІХ — начале ХХ века в России, как и в Европе в целом, заметно возрос интерес к восточной культуре и духовности, что традиционно связывается с кризисом европоцентристской ориентации культурного сознания, потребностью в открытии новых горизонтов и ценностей. Одним из проявлений данного процесса стало активное обращение творческой элиты к богатейшему художественному наследию Востока как к новому источнику вдохновения. Так, например, широко известны факты влияния японской цветной гравюры на живопись импрессионистов и Ван Гога, арабского искусства — на формирование

творческой манеры Анри Матисса. Однако глубинная тяга западной культуры к Востоку не исчерпывалась увлечением красотой и экзотичностью форм ориентального (лат. *orientalis* — восточный) искусства. В “критическую”, “не органическую”, по определению Н. Бердяева, эпоху рубежа веков, ознаменовавшуюся крушением ряда устоявшихся традиций и ценностей, многие представители русской и западноевропейской культуры “обращаются к восточной философии и религии, которые, на их взгляд, помогут приостановить нравственное падение человека, развращенного различными умствованиями эпохи” [6, с. 28].

При этом актуализировались те особенности восточного и западного типов мировосприятия, которые в русской философии были прописаны уже П. Я. Чаадаевым: Восток — это “чувство, ум, углубляющийся в себя, Запад — разум, постоянно действующий, энергичный, вечно ищущий” [6, с. 51]. Такие свойства восточной ментальности, как созерцательность, интровертность, космологизм, поэтичность, богатое воображение, слитность с природой, стремление скорее овладеть собой, чем внешним миром, и постичь вечное, а не эмпирический мир, в противоположность западной практичности, экстравертности, индивидуализму и рационализму, воспринимались художниками переходной эпохи как залог возможного гармонического единения с миром.

Н. Гумилев обращался к теме Востока на протяжении всего творческого пути. Начиная с 1910 года практически в каждом его поэтическом сборнике появляются ориентальные мотивы и образы. Особо следует выделить “Фарфоровый павильон” и перевод вавилонского эпоса “Гильгамеш”; был также замысел написать пьесу “Жизнь Будды”, осуществить который Гумилев, к сожалению, не успел [8, с. 105–106]. “Периодом наиболее острого и деятельного интереса его к Востоку” считаются несколько месяцев, проведенных в Париже в 1917 году; художник М. Ларионов, в частности, писал о Н. Гумилеве парижского периода: “Самой большой его страстью была восточная поэзия, и он собирал все, что этого касается” [10, с. 129]. В те парижские полгода Н. Гумилев перевел с французского стихи китайских поэтов, вошедшие в книгу “Фарфоровый павильон”, создал поэму о Китае “Два сна”, в которой, по словам Н. А. Энгельгардта, смог “уловить дух и всю противоположность культуры Китая и Индии” [4, с. 383]. Н. А. Энгельгардт сообщает в своих воспомина-

ниях, что в 1918 — 1919 годах он давал Н. Гумилеву уроки китайского иероглифического письма и предоставил оригинальные китайские рисунки для первого издания “Фарфорового павильона” [4, с. 384]. Эти факты свидетельствуют о том, что интерес к Востоку, пробудившийся у Н. Гумилева в начале творческого пути, в 1910-е годы все более углубляется и даже получает исследовательское направление.

Открывая культуру Востока, как и Африканский континент, Н. Гумилев, по-видимому, руководствовался тем же мотивом, что и его литературный учитель Т. Готье, в творчестве которого традиционная романтическая тяга на Юг, на Восток (в Италию, в Испанию, в Турцию, в Африку) объясняется “тоской по подлинности” [7, с. 19]. В своих путешествиях (эмпирических и литературных) Н. Гумилев искал не только экзотики и разнообразия впечатлений, но стремился реализовать духовный поиск, имевший принципиально многовекторный характер, не ограниченный каким-то одним направлением. Среди полюсов, притягивавших культурный интерес поэта, — не столько географические, сколько духовные координаты: Юг (Африка) и Север (Скандинавия, Ирландия), Запад (Франция) и Восток. Хотя России среди этих духовных центров отводилось особое место, поэт никогда не ограничивался в своем стремлении к постижению иных культур и традиций, и наиболее полно в его поэтическом творчестве отразилось именно ориентальное направление поиска.

Как справедливо отметила Е. Раскина, конечной целью странствий героя в “поэтической географии” Н. Гумилева названа Индия Духа, и близость к ней является для автора “главным ценностным мерилom” [9, с. 12–13]. Поэт был занят поиском истока, духовной прародины, символически связанной с центральным для акмеистов мифом об Адаме, чем и объясняется внимание к наиболее древним культурам.

Отдельные исследования литературоведов по теме “Гумилев и Восток” показали, насколько она широка [10; 12; 4, с. 164–186]. В рамках данной статьи мы хотим подчеркнуть совершенно особое значение духовной традиции Китая в ориенталистике поэта.

Неслучайно именно “Путешествие в Китай” (вошло в книгу “Жемчуга”, 1910 г.) стало первым, программным, стихотворением, в котором Н. Гумилев в поисках духовной прародины об-

ратился на Восток. Это произведение, интересное авторским развитием мотива путешествия, плавания, богато литературными аллюзиями [1, с. 59]. Поскольку данный аспект был довольно подробно проанализирован М. Баскером, мы лишь коротко остановимся на некоторых моментах.

Линия лирического сюжета стихотворения подчинена автором логике парадокса. Китай предстает у Н. Гумилева аналогом христианского “возвращенного рая” [1, с. 57], но для его обретения почему-то нужно бросить другой “заветный рай”, описанный в первой строфе (“Воздух над нами чист и звонок, // В житницу вол отвез зерно, // Отданный повару, пал ягненок, // В медных ковшах играет вино” [2, с. 99]). Причина, толкающая на поиски “далекого Китая”, непонятна самим путешественникам, однако им оказывается достаточно “веры в море”, чтобы отправиться в путь:

Что же тоска нам сердце гложет,  
Что мы пытаем бытие?  
Лучшая девушка дать не может  
Больше того, что есть у нее.

Все мы знавали злое горе,  
Бросили все заветный рай,  
Все мы, товарищи, верим в море,  
Можем отплыть в далекий Китай [2, с. 99].

Как отмечает М. Баскер, “изображенный Гумилевым Китай причудливо своеобразен... Его отличительной чертой является то, что самые простые экзотические предметы и встречи вызывают, как кажется, совершенно несообразные эмоциональные отклики в компании опытных путешественников... “Самый крикливый какаду” вселит счастье в тех, кто раньше знал “злое горе”; “смуглый ребенок” исполнит душу “жгучей страстью”; и даже “медный лев” наведет страх” [1, с. 60]. Капитаном избирается опытный “в пьяном деле”, “вечно румяный мэтр Рабле”, а атмосферу на корабле можно охарактеризовать как празднично-карнавальную. Эта атмосфера игривого веселья нарушается лишь в последней строфе, где мотив плавания получает мифо-поэтическую окраску, соединяясь с темой смерти: “Только в Китае мы якорь бросим, // Хоть на пути и встретим смерть!” [2, с. 100]

Образ мэтра Рабле в стихотворении отсылает читателя к сюжету знаменитого романа о Гаргантюа и Пантагрюэле, предоставляя ключ к парадоксальной логике Н. Гумилева. В последних книгах Ф. Рабле путешественники отправляются на поиски “оракула Божественной Бакбук”, располагающегося “вблизи Китая”, однако находят его в родном городе автора, Шиноне (М. Баскер отмечает графический каламбур: *Chinon — Chine, Китай*), то есть “в самом начале пути” [1, с. 63–67].

Аналогично в стихотворении Н. Гумилева “конечное место назначения вполне может совпадать с изначальным в том смысле, что это — реализация духовных потенциалов, всегда лежащих где-то глубоко внутри нас: не более и не менее как измененное восприятие, залог истинного и необратимого духовного преобразования” [1, с. 68]. Намерение путешественников достичь берегов Китая после собственной смерти наводит читателя на мысль о том, что это место представляет собой “не географическую, а ...внутреннюю, духовную реальность” [1, с. 68].

Отметим, что Н. Гумилев здесь не ограничивается игрой литературными ассоциациями, но совершает выход в контекст собственно китайской духовной традиции чань-буддизма, в котором идеи индийского буддизма Махаяны соединились с элементами даосизма и конфуцианства. “Жемчужина истины должна быть найдена на рыночной площади” [5, с. 29], — с этой чаньской мудростью согласуется художественный смысл гумилевского стихотворения.

Чань (или дзэн), как правило, использует логику парадокса и даже внезапного шока для моментального познания истины, достижения просветления. Большинство типичных чаньских изречений “лишены смысла, нелепы, если мы рассматриваем их с точки зрения нашего обыденного понимания языка” [5, с. 49]. Так, например, на вопрос: “Что такое Будда?”, — чаньский монах мог ответить: “Три фунта льна”, “Цветущая ветка сливы” или “Кипарис во дворе” [11, с. 192, 208]. Смысл, который несут подобные ответы, зиждется на отказе от спекулятивного (т. е. отвлеченного, оторванного от опыта и практики) мышления, “повороте внимания от абстрактного к конкретному”; дзэн-буддист не объясняет вопрошающему основы учения, но стремится разорвать “порочный круг” умствования, обрушивая на ученика “конкретную реальность” [11, с. 190-191]. Подобный метод

“прямого указания” (*упайя*) органичен чаньскому мировосприятию, для которого “реальность есть “таковость” (*тамхата*) нашего природного внесловесного мира” [11, с. 191].

Свойственное чань-буддизму восприятие реальности как “таковости”, во-первых, предполагает предельную концентрацию на настоящем моменте, “ибо ничего, кроме настоящего, не существует” [11, с. 187]. Доген, основавший в Японии дзэнскую школу Сото, следующим образом выразил эту сокровенную мысль: “Дрова на костре не превращаются в пепел, жизнь не превращается в смерть, а зима не превращается в весну”; прошлое для дзэн-буддиста не является источником настоящего или будущего, потому что каждый момент жизни “содержит сам себя и неподвижен” [11, с. 133]. То есть каждая вещь является тем, чем она является в конкретный настоящий момент — либо дровами, либо пеплом, а человек может быть либо жив, либо мертв. Подобный метод мышления находит проявление в стремлении дзэн-буддиста жить настоящим, а не кружиться во времени, поскольку “соприкоснуться с реальностью — с “таковостью” — значит выйти за рамки *кармы*, за рамки последовательного действия и вступить в жизнь, лишённую какой бы то ни было цели”; “для Дзэн и для даосизма это и есть подлинная жизнь вселенной, каждое ее мгновение самодостаточно и не нуждается в том, чтобы оправдываться какой-то внешней целью” [11, с. 217].

Реальность, “таковость”, обретается в момент пробуждения (*сатори*), которое в дзэн-буддизме, в отличие от других школ, не считается чем-то далеким и недостижимым, оно может произойти в любой момент. Причем чаньские учителя настаивают на том, что пробуждение приходит не тогда, когда ученик ждет и ищет его, но совершенно внезапно, когда человек “исчерпал силы своего собственного разума, когда он пришел к убеждению, что ум не может ухватить самого себя” [11, с. 242]. Пробуждение рассматривается как освобождение от ума и в буддизме Махаяны, но только дзэн придает такое исключительное значение спонтанному, внезапному характеру “переключения сознания”.

Н. С. Гумилев, чей духовный поиск, как уже говорилось, был связан с идеей обретения подлинности существования, описывает состояние, подобное *сатори*, в стихотворении 1911 года “Я верил, я думал...”. На примере данного произведения из поэтического сборника “Чужое небо” мы попытаемся показать, как

учет определенного культурного или духовного контекста (в данном случае чань-буддизма) способствует более глубокому пониманию авторского текста, его художественного смысла.

Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец;  
Создав, навсегда уступил меня року Создатель;  
Я продан! Я больше не Божий! Ушел продавец,  
И с явной насмешкой глядит на меня покупатель.

Летащей горою за мною несется Вчера,  
А Завтра меня впереди ожидает, как бездна,  
Иду... но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора,  
Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна.

И если я волей себе покоряю людей,  
И если слетает ко мне по ночам вдохновенье,  
И если я ведаю тайны — поэт, чародей,  
Властитель вселенной, — тем будет страшнее паденье.

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,  
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае  
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,  
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая девушка в платье из красных шелков,  
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,  
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,  
Внимательно слушая легкие, легкие звоны [2, с. 131–132].

Из первых трех строф стихотворения читатель узнает о душевной драме лирического субъекта, который испытывает чувство потерянности и страх перед бегом времени, страх убедиться в собственной бесполезности, коренящийся в гордыне, желании покорять и овладевать (миром, волей других людей). К концу третьей строфы отчаяние лирического субъекта достигает высшей точки, после чего неожиданно происходит перелом. В двух последних строфах кардинально меняется тональность произведения, при сохранности стихотворного размера темп речи значительно замедляется, эмоциональная напряженность сменяется ощущением легкости и прозрачности.

Не только эксплицированный топос Китая, но и целый ряд элементов поэтики делает китайский контекст активным компонентом смыслового поля стихотворения. Выделим преобладание в двух последних строфах созерцательного медитативного

настроения, статичности и изобразительности — акцентированное ощущение цвета и фактуры (“колокольчик *фарфоровый* в *желтом* Китае”, “на пагоде *пестрой*”, “в *эмалевом* небе”, “в *платье* из *красных шелков*, где *золотом вышиты*” и т. п.), чего не было в первых строфах.

Обращение к чаньскому контексту позволяет объяснить обозначенный выше смысловой перелом тем, что лирический субъект стихотворения вырывается за пределы бесконечного круга причинно-следственных отношений (*кармы*) и обретает ощущение истинности бытия, свернутого в одно мгновение и в то же время бесконечно длящегося. Это ощущение вневременности, которое возникает с первых же слов 4-й строфы (“И вот мне приснилось...”), близко буддийскому понятию “*экакшана*”, означающему сосредоточенность на настоящем, “ибо для ясного сознания не существует ни прошлого, ни будущего, а только данный миг” [11, с. 95]. “И вот” Н. Гумилева подобно буддийскому “*там*”, отсылающему к области внесловесного опыта, — “к реальности, которая воспринимается непосредственно” [11, с. 113]. Это впечатление подкрепляется автором в последней строфе, где возникает образ “*тихой* девушки”, которая “с поджатыми ножками смотрит *без мыслей* и *снов*”, вызывая ассоциации с практикой сидячей медитации, *дхьяны*.

Существенная трансформация наблюдается также на уровне субъектной организации стихотворения: в 1–3-й строфах местоимение “я” встречается 8 раз, а в двух последних — ни разу. Этот формальный показатель сигнализирует о выходе автора за пределы субъектно-объектных отношений к буддийской тождественности или нерасчлененности сознания, где неразличимы “познающий, познавание и познаваемое” [11, с. 96]. Именно этот прорыв за границы субъектности позволяет лирическому герою заговорить уже не о себе, а о своем сердце, как бы увиденном со стороны, что оказывается возможным лишь на том этапе, когда человек проживает свое подлинное единство с миром, вдруг осознав: “я” и окружающий мир — одно целое. Для достижения подобного состояния буддисты и практикуют *дхьяну*.

Вполне возможно, что Н. Гумилев учитывал в качестве *прецедентного текста* один из главных памятников чань-буддизма, поэму Третьего чаньского патриарха Сэн-цаня (VI в.) “Синь синь мин”, китайское название которой действительно вызывает

ет ассоциации со звоном колокольчика. На русский язык это название можно перевести двояко — “Доверие сердцу” или “Доверие уму”. В книге утверждается относительность границ субъекта и объекта: “Десять тысяч вещей едины по своей природе. Одно во всем и все в одном” [5, с. 19]. О значении слова “синь” в духовной традиции Китая следует сказать более подробно.

*Синь* рассматривается как одно из важнейших понятий в “Алтарной сутре Шестого патриарха” Хой-нэна (637–713), где оно встречается двести с лишним раз [5, с. 38]. В чань-буддизме “категория *синь* выступает как недифференцированное начало, обнимающее все внутреннее, душевное, психическое”; это понятие “близко по значению к шестому чувству, которое перечисляется наряду с другими пятью органами чувств, но явно противопоставлено им в качестве особого ментального органа” [5, с. 38]. (Интересно, что Н. Гумилев также будет писать о формировании у человека в процессе эволюции особого органа для шестого чувства — в одноименном стихотворении.) В русском языке “нет аналогичного слова, раскрывающего единство эмоционального и интеллектуального начал”; его обычно переводят как “сердце”, но по значению оно близко “к русскому слову “дух”, но не в объективном, а в субъективном смысле, т. е. дух как суть, характер, душа, ум и сердце, воплощенные в едином духе человека” [5, с. 37–38]. Главная функция *синь* состоит во “внезапном, мгновенном озарении и преображении” [5, с. 39].

В поэме Сэн-цаня, который многое унаследовал от даосской мудрости, последовательно утверждаются такие важнейшие принципы, как невмешательство (*у-вэй*) и спонтанность (*цзы-жень*); главное — это “оставить ум в покое, предоставить ему свободу следовать своей собственной природе” [11, с. 142]. Здесь мы подошли к еще одному важному понятию, которое является противоположностью *синь*, когда последнее понимается как ум; *у-синь* — это “не-ум”, или истинный ум [5, с. 147]. Один из способов достижения состояния “не-ума” — практика сидячей медитации, *дхьяны* (это санскритское слово считается истоком китайского *чань* и японского *дзэн*). Как утверждал патриарх Хой-нэн, истинная *дхьяна* в том, чтобы “почувствовать, что твоя природа подобна пространству вселенной и что мысли и ощущения проплывают в этом “первозданном сознании”, как птицы в

небе, не оставляя следа” [5, с. 149]. Это высказывание как раз запечатлевает момент проживания реальности как “таковости”, подобного состоянию Будды-Татхагаты, что “пробудился этому первичному внеконцептуальному миру, который невыразим словами” [5, с. 114]. Н. Гумилев, как нам представляется, описал весьма близкое состояние в 4–5-й строфах своего стихотворения.

Состояние “не-ума” наделяется высоким статусом не только в дзэн-буддизме, с позиций которого ум “истинно эффективен, когда действует, как бы отсутствуя”, но уже в традиции даосизма, например у Чжуан-цзы, писавшего о преимуществах целостного ума: “Когда сознание не отмечает ни положительного, ни отрицательного, значит сердце *синь* легко... И тот, кому “легко”, всегда легко, — и не сознает, что эта “легкость” легка” [11, с. 54, 56].

Если поэма Сэн-цаня “Синь-синь-мин” начинается с утверждения: “Совершенное Дао — легко”, то Н. Гумилев подводит читателя к аналогичному выводу в финальной строфе произведения, акцентируя свою мысль словесным повтором: “*легкие, легкие* звоны”. Так русский поэт сумел передать важнейшее качество “просветленного духа”, или “сердца” — его “отпущенность” на свободу (“сердце мое не болит”) и сопричастность всему миру, — достижимое по выходе человека за границы индивидуальности.

Эстетический эффект стихотворения “Я верил, я думал...” основывается не только на мастерском сопоставлении разных способов взаимодействия с миром, соответствующих эгоистическому и просветленному состояниям души. Автору удалось воссоздать в нем состояние глубинного проживания реальности как “таковости” — в дпящемся мгновении жизни, тем самым приобщая читателя к сокровенной сути духовной традиции чань.

Ориентальная тема в творчестве Н. Гумилева не исчерпывается приведенными примерами, но формат статьи, к сожалению, заставляет нас этим ограничиться. Однако даже на материале одного рассмотренного стихотворения можно сделать вывод, что интерес Н. Гумилева к Востоку, Китаю и чань-буддизму в частности, следует объяснять не модой на экзотику, а онтологическими основаниями духовного поиска поэта, стремившегося к построению взаимоотношений с миром на принципах гармоничности и подлинности.

### *Литература*

1. Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. — СПб., 2000. — 160 с.
2. Гумилев Н. Сочинения. В 3 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы. — М., 1991. — 590 с.
3. Гумилев Н. Сочинения. В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. — М., 1991. — 430 с.
4. Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. — СПб., 1994. — 680 с.
5. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. — М., 1977. — 168 с.
6. Каган М. С., Хилтухина Е. Г. Проблема “Запад — Восток” в культурологии: взаимодействие художественных культур. — М., 1994. — 160 с.
7. Косиков Г. Теофиль Готье, автор “Эмалей и камней” // Готье Т. Эмали и камни. — М., 1989. — С. 5 — 28.
8. Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17 — 19 сентября 1991 г. — СПб., 1992. — 140 с.
9. Раскина Е. Ю. Мифопоэтическое пространство поэзии Н. Гумилева. — Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2000. — 16 с.
10. Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Памир. — 1987. — № 3 — С. 123 — 136.
11. Уотс Алан В. Путь Дзэн. — К., 1993. — 320 с.
12. Чудинова Е. К. К вопросу об ориентализме Н. Гумилева // Филологические науки. — 1988. — № 3 — С. 9 — 15.

### *Вопросы для самопроверки:*

1. Чем объясняется рост интереса к Востоку среди представителей русской и западноевропейской культуры рубежа XIX — XX веков?
2. Какие свойства восточного и западного типов ментальности традиционно выделяются историками культуры?
3. Какая роль отводится Востоку, чань-буддизму в частности, в системе духовных ориентиров Н. С. Гумилева?
4. Какие контексты актуализированы Н. Гумилевым в программном стихотворении “Путешествие в Китай”?
5. Как можно объяснить психологическую и ценностную трансформацию лирического субъекта стихотворения Н. С. Гумилева “Я верил, я думал...” — в контексте китайской духовной традиции и вне его?
6. Какие преимущества предоставляет исследователю подключение контекстуального подхода при анализе поэтических произведений?

**Тестовые задания:**

1. Устойчивым свойством восточной ментальности, вызывающим интерес у европейских художников, является
  - а) практичность;
  - б) индивидуализм;
  - в) созерцательность;
  - г) экстравертность.
2. Логика парадокса, к которой прибегает Гумилев в “Путешествии в Китай”, восходит к духовной традиции
  - а) ислама;
  - б) дзэн-буддизма;
  - в) индуизма.
3. Важнейшим качеством просветленного сердца, или духа (синь), в китайской духовной традиции считается
  - а) серьезность;
  - б) покорность;
  - в) легкость;
  - г) сосредоточенность.
4. Анализ стихотворения Н. Гумилева “Я верил, я думал...” позволяет связать внутреннюю трансформацию лирического субъекта
  - а) с усилением индивидуалистического начала;
  - б) с поиском идентичности;
  - в) с выходом за границы субъективности.

**С. А. Фокина**

**КОНЦЕПТ МОСКВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ  
На материале цикла “Стихи о Москве” (1916)**

На материале цикла М. Цветаевой “Стихи о Москве” в данном исследовании определяется семантика концепта Москвы, а также осмысливается фактор московского культурного пространства как организующий целостность художественного мира в указанном цикле.

Циклу “Стихи о Москве” уделяли внимание многие исследователи творчества М. Цветаевой: в литературоведении освещена

история его создания (А. Саакянц, В. Швейцер), восстановлен культурный контекст, в котором он возник, проанализированы стилистические особенности (И. Шевеленко, В. Маслова). Но в этих работах цикл не рассматривался в аспекте семантики концепта Москвы, определяющего, как нам представляется, целостность художественного мира этого произведения.

Современные гуманитарии, активно работая с понятием “концепт” в культурологии, лингвистике, литературоведении, определяют его как “сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека” [17, с. 43]. Возникновение концепта следует понимать как “процесс образования смыслов” [6, с. 90].

Исследователи выделяют три “слоя” концепта: основной или актуальный признак, исторический, пассивный признак и внутренняя форма [17, с. 43].

В литературе концепт предстает в своих содержательных формах как образ, как понятие и как символ. Следует отметить отличительную черту концепта, свидетельствующую о его гибкости и подвижности: “Концепты как интерпретаторы смыслов все время поддаются дальнейшему уточнению и модификациям” [6, с. 91].

В современной филологии различают познавательные и художественные концепты. “Связь элементов художественного концепта зиждется на <...> художественной ассоциативности” [2, с. 126]. При этом концепт “является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека” [2, с. 128]. Одна из особенностей концептов заключается в том, что они “не только мыслятся”, но и “переживаются” [17, с. 43].

Внутреннюю форму и исторический слой концепта Москвы образует история и мифология города. “Великие образы имеют как историю, так и предысторию, они всегда представляют собой и воспоминание и легенду одновременно. Наше переживание образа никогда не является первым” [1, с. 48].

Историю создания цикла можно рассматривать как пассивный признак концепта Москвы, определивший возникновение тех авторских смыслов, которые входят в семантическое поле концепта.

1916 год стал переломным для творческого самоопределения

М. Цветаевой. Ранее главной чертой поэтики ее стихов была дневниковость. Поэтесса осознает необходимость развития новой стилиевой и мировоззренческой парадигмы. Пребывание в Петербурге (“Начало января 1916 года, начало последнего года старого мира” [20, т. 4, кн. 1, с. 291]) подтверждает органическую связь цветаевской лирики с культурным московским пространством, где М. Цветаева сформировалась как поэт: “Ясно чувствую, что читаю от лица Москвы и что этим лицом в грязь — не ударю <...>. Всем своим существом чую напряженное — неизбежное — при каждой строчке — сравнение <...> петербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы. <...>. И если в данную минуту хочу явить собой Москву — лучше нельзя, то не для того, чтобы Петербург — победить, а для того, чтобы эту Москву в себе, в своей любви, подарить...” [20, т. 4, кн. 1, с. 286–287]. Желание подарить Москву позволяет М. Цветаевой более осознанно идентифицировать себя с московским миром, в котором для нее главное — духовная атмосфера.

Художественное решение темы Москвы представлено как образ-переживание. Москва осмысливается поэтессой через показатель замкнутого мира, города начал и концов. Топос Москвы осознается М. Цветаевой в экзистенциальных координатах. С ним связываются рождение и смерть лирического “я”, мотив преемственности и ментальной идентичности. Отсюда желание завещать город дочери и ее детям: “Будет твой черед: / Тоже — дочери / Передашь Москву”. Таким образом Москва становится для лирического “я” возможностью приобщения к вечности и бессмертию в интенциональном и родовом смысле. Интимность<sup>1</sup> переживания образа московского пространства раскрывается в отождествлении его с домом как местом формирования Духа. Москва для М. Цветаевой — это “первомир”, “пространство, призванное быть конденсатором и стражем сокровенности” [1, с. 59].

В первом стихотворении цикла Москва предстает благословенным городом, окруженным куполами, которые уподоблены облакам:

Облака — вокруг,  
Купола — вокруг,  
Надо всей Москвой  
Сколько хватит рук!

Такая вертикальная топография задает вселенский охват. Последовательно раскрывается мотив небесности и открытости: “Деревцо мое / Невесомое!”, “Все привольное / Семихолмие”. Введением образа “деревца” М. Цветаева, видимо, апеллирует к мифологеме мирового древа, являющегося символическим центром вселенной. В развертывании образа Москвы утверждается идея ее центральности и приобщенности к “вечным городам” — знакам сакрального. Подобное отождествление усиливается упоминанием “семихолмия”, которое всегда было одной из доминант, генерирующих мифологему Москвы<sup>2</sup>.

В конце цикла “Стихи о Москве” образ дерева трансформируется в образ рябины, а позднее проявится как один из наиболее значимых, образующих ментальный и мировоззренческий пласт художественного мира М. Цветаевой: “В чем же отличие произведения искусства от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем” [20, т. 5, кн. 2, с. 24]. (Ср. “С вербочкою светлошерстной...” (1918), цикл “Сивилла” (1922), цикл “Деревья” (1922) и др.).

Последовательное развитие идеи благословенности московского пространства (“В дивном граде сем, / В мирном граде сем) связывается с рядом мотивов<sup>3</sup>, образующих концепт Москвы. Можно выделить три мотива: мотив смерти лирической героини, мотив странничества и мотив преемственности.

В цикле “Стихи о Москве” переживание смерти в контексте московского пространства характеризуется легкостью (“Мне же вольный сон”) и благословенностью (“Где и мертвой — мне / Будет радостно”).

Мотив странничества: “Исходи пешком — молодым шажком! — / Все привольное / Семихолмие”, будучи поставлен в один ряд с воздержанием, запретом гнева и уныния, почитанием храма божьего, оценивается как признак праведной жизни. В то же время странничество переориентирует ценностное восприятие образа праведной жизни и праведность понимается как почитание самой Москвы (“И все сорок — чти — / Сороков церквей”).

Во втором стихотворении цикла вновь появляется мотив преемственности, преобразующийся в представление Москвы — дар герою, прообразом которого был О. Мандельштам. Лирическая героиня подчеркивает свою принадлежность московскому простран-

ству, что противопоставляет ее герою, связанному с пространством Петербурга. Сближает их то, что он, как и она, русский поэт.

Герой в стихотворении назван “...мой древний, вдохновенный друг”. Эпитет “древний” указывает на принадлежность к еврейскому народу (еще одна вариация мотива странничества). Этот эпитет также подчеркивает ориентировку О. Манделштама на античную культуру. “Вдохновенный друг” контекстуально может восприниматься как своеобразный двузначный эвфемизм слов “поэт” и “возлюбленный”.

Образ героя, ориентированный на личность О. Манделштама, вводит в текст культурную мифологию Москва-Петербург. Образ Москвы раскрывается как благословенный “нерукотворный град”, противопоставленный Петербургу с акцентом на православности Москвы, символом которой становится образ куполов, лейтмотивно продолженный в цикле образом колокольно-го звона (“Бессонные гремят колокола”).

Приобщение к культуре Москвы интерпретируется как акт однородный паломничеству и/или причащению (“И на тебя с багряных облаков / Уронит Богородица покров”) и соотносится с любовью к героине (“Ты не раскаешься, что ты меня любил”).

В третьем стихотворении цикла создается оппозиция атмосфере благословенного города. Время действия — ночь, “Рев молодых солдат”, “рев зверский” задают карнавальную (в бахтинском смысле) семантику. Возможность полного раскрепощения и буйства становится проявлением одного из ликов Москвы, отражающих русскую ментальность и отвечающих психострою самой героини. Здесь появляется важный показатель образной семантики цикла и концепта Москвы: мотив горения. Горение связано с эмоциональным состоянием лирической героини, которое определяет повышенная пассионарная насыщенность. В то же время “горение” знала и Москва (“Как золотой ларчик / Иверская горит”). Мотив горения, косвенно заявленный во втором стихотворении (“с багряных облаков”), становится одним из главных лейтмотивов цикла, объединяющих мотивы родины и творческой активности — основные аксиологические координаты концепта Москвы.

В четвертом стихотворении цикла получают дальнейшее развитие мотив смерти лирической героини и мотив горения. Смерть (“отгорят”, “остужены”, “Никто меня уже не вгонит в краску”) противопоставляется горению, которое окончательно,

как определяющий признак, присваивается героиней: “Мои глаза подвижные как пламя”.

Значение лейтмотива горения формируется вариативностью сем. В художественном мире М. Цветаевой мотив огня — знак способности к творчеству (“Все должно сгореть на моем огне”, “Сивилла выжжена”, поэма “Молодец” и др.). С другой стороны, история Москвы знала не один пожар. Учитывая подобный контекст и особенности творческого мышления М. Цветаевой, можно предположить, что Москва в восприятии поэтессы уподобляется Фениксу. В стихотворении 1918 года “Что другим не нужно — несите мне...” лирическая героиня названа Фениксом (“Птица-Феникс я, только в огне пою!”). На семантическом уровне лирическое “я” отождествляется с образом Москвы. А для М. Цветаевой Москва является синонимом русского духа и Родины: “Для нас Россия была Москва” [20, т. 6, кн. 2, с. 29].

Мотив смерти, как уже было отмечено, составляет оппозицию мотиву огня<sup>4</sup>. Смерть становится пределом пассионарности и способности к творчеству. При этом смерть связывается с очищением, приобретением благообразия (“О, наконец тебя я удостоюсь / Благообразия прекрасный пояс!”) и празднованием Пасхи (“Святая у меня сегодня Пасха”), то есть Воскресения<sup>5</sup>. (Стихотворение написано в первый день Пасхи, и это подчеркнуто самой М. Цветаевой при датировке стихотворения).

Лирическая героиня внешне отдаляется от московского пространства (“По улицам оставленной Москвы”). Но разрыв с Москвой оказывается неполным и даже мнимым. В последней строке стихотворения лирическая героиня называет себя “болярыней”, и эта архаизированная форма слова становится знаком ее коренности в московское пространство.

В пятом стихотворении появляется образ Петра I, отвергнувшего Москву<sup>6</sup> (“Над городом отвергнутым Петром”), который развивается в дальнейшем творчестве М. Цветаевой: в 1917 году в цикле “Москве” и в 1920 году в стихотворениях “Есть подвиги. — По селам стих...” и “Петру”. Образ Петра не только оппозиционен московскому пространству, но становится символом отречения от русской ментальности.

Героиня называет себя тоже “отвергнутой” (“Над женщиной отвергнутой тобой”), и это позволяет отождествить себя и свою судьбу с судьбой Москвы, а образ героя соотнести с образом Петра.

Переосмысливая создание “Стихов о Москве”, М. Цветаева делает 23 февраля 1939 года помету под своим стихотворением: “NB! Никто не отвергал. Так. А ведь как — обиженно и заносчиво — и убедительно! — звучит” [20, т. 1, кн. 2, с. 287].

Мотив колокольного звона в этом стихотворении символизирует победу Москвы “над гордынею царей” (“Пока они гремят из синева — / Неоспоримо первенство Москвы”), а сам колокольный звон становится знаком Москвы.

В шестом стихотворении доминирует мотив странничества (“слепцы калужские”), который может выступать метафорой духовных странствий, связи со своими корнями и вечного возвращения. Калужская дорога — путь в Тарусу — оказывается возможностью возвращения в свое детство. По словам М. Цветаевой, именно в Тарусе она хотела бы быть похороненной. “Я бы хотела лежать на тарусском хлыстовском кладбище, <...>. Но если это несбыточно, <...>, я бы хотела, чтобы на одном из тех холмов, <...>, поставили, с тарусской каменоломни, камень:

Здесь хотела бы лежать  
МАРИНА ЦВЕТАЕВА” [20, т. 5, кн. 1, с. 97].

В седьмом стихотворении продолжают развиваться мотивы колокольного звона, странничества, смерти лирической героини. Атмосфера Москвы воспринимается как однородная атмосфере дома. Дата рождения М. Цветаевой, совпадающая с церковным праздником — днем Иоанна Богослова, подтверждает правильность самоидентификации с московским пространством как центром святости:

В колокольный я, во червонный день  
Иоанна родилась Богослова.  
Дом — пряник, а вокруг плетень  
И церковки златоголовые.

Смерть лирического “я” интерпретируется как духовное соединение с городом, а Москва соотносима с былинным образом родной Земли.

Поп, покрепче позаткни мне рот  
Колокольной землей московскою! —

не только отсылка к обыгрыванию похоронного обряда. Это реминисценция мотива третьего стихотворения: “мой рот разго-

ворчив”. Соединение с “колокольной землей московской” может пониматься как избавление от мирских страстей, а слово “колокольной” как синоним “святой”. Но не менее важно, что лирическая героиня — поэт, который со смертью утрачивает свой голос, но сливается с колокольным звоном, т. е. голосом Москвы.

В восьмом стихотворении цикла Москва называется домом и этому образу противопоставляется мотив бездомности. Очевидно формирование следующего семантического ряда концепта Москвы: дом — бездомность — всепрощение — духовная связь с Москвой.

Мотив странничества/бездомности раскрывается как паломничество и возможность обретения покоя, а всепрощение осознается как одна из определяющих черт духа Москвы и русской ментальности.

В девятом стихотворении образ рябины в контексте семантической структуры цикла можно рассматривать как аксиологически значимый для М. Цветаевой. Этот образ указывает на реальное время года — осень, но как знак московского пространства — пространства “вечного города” позволяет М. Цветаевой мифологизировать свою личность и рассматривать день своего рождения как особое предзнаменование. В семантическое поле данного образа включается значение горения (“Рябина зажглась”) и горечи. Образ рябины в художественном мире М. Цветаевой характеризуется устойчивостью, становясь символическим знаком собственной судьбы (“Мне и донине / Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть”, “Рябина — / Судьбина / Горькая”) и русской ментальности (“Ведь русская доля — ему... / И век ей: Россия, рябина...”, “Рябина! / Судьбина / Русская”<sup>7</sup>).

Лейтмотив колокольного звона завершает цикл. Важность образа колоколов М. Цветаева подчеркивает в 1934 году: “... ведь могла: славили, могла: вторили — нет — спорили! Оспаривали мою душу, которую получили *все и никто* (все боги и ни одна церковь!)” [21, т. 1, с. 598]. Колокольный звон в контексте всего цикла можно интерпретировать как благословение, данное Москвой.

Включая стихотворение о своем рождении в цикл, М. Цветаева утверждает свою внутреннюю связь с русской ментальностью, генетическую органичность духовной атмосфере Москвы.

Целостность цикла задается развитием лирического сюжета как переживания концепта Москвы. Динамика лирического переживания обеспечена определенным рядом мотивов. Они функционируют в системе взаимодействия и дополнения, что позволяет сформировать широкое семантическое поле концепта Москвы — аксиологически показательного для характеристики художественного мира М. Цветаевой.

Восприятие Москвы как воплощение патриархальной России [18, с. 500–515], идея “Москва — третий Рим”, мифологема благословенного города (города-храма), московские пожары, существование в русской культуре оппозиции Петербург — Москва, а также личное переживание особого колорита родного города обусловили семантическую парадигму образа Москвы в цикле “Стихи о Москве”. В концепте Москвы Цветаева актуализирует значения экзистенциально-духовного, онтологического характера. образу Москвы даны следующие оценочные характеристики: благословенность, радостность, легкость, праведность, православнось, карнавальность, пассионарность. Смыслы, составляющие семантическое поле концепта, можно определить так: духовная родина, замкнутый мир, город-храм, феникс, творческая активность, дом, русская ментальность, центр святости. Наиболее важным, образующим ядро концепта является смысл духовной родины. Для М. Цветаевой значимо переживание московского пространства, воссоздающее архетип первомира, в котором актуально значение самодостаточности и интимности.

### **Примечания**

<sup>1</sup> “Интимизация превращает вещь (книгу, окно, дверь, зеркало, картину — все пространства-посредники-медиаторы) в событие. <...>. Интимизация и противоположный ее механизм — объективизация суть два механизма, регулирующих ценностную шкалу в человеческой экзистенции и культурном самопознании” [14, с. 162–163].

<sup>2</sup> “В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, то есть когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен “в центре Земли” (вернее, где бы он ни был расположен, ему приписываются центральное положение, он считается центром). Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров. Идеальное воплощение своей земли, он может одновременно выступать как прообраз небесного города и быть для окружающих земель святыней. <...> Концентрическое положение города в

семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он не имеет конца — это “вечный город” [8, с. 208–209].

<sup>3</sup> В понимании различия между мотивом и лейтмотивом мы согласны с позицией И. В. Силантьева. “... с точки зрения критерия повторяемости понятия мотива и лейтмотива противоположны. Признак лейтмотива — его обязательная повторяемость *в пределах* текста одного и того же произведения; признак мотива — его обязательная повторяемость *за пределами* текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать *в функции лейтмотива*, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения” [16, с. 93–94].

<sup>4</sup> Смерть в поэтике М. Цветаевой связывается с мотивом холода, который раскрывается вполне созвучно архетипическим представлениям (См. “П. Э.”, “Стихи к Блоку” и др.).

<sup>5</sup> Созвучная интерпретация смерти как возвращение на свою небесную родину наиболее полно выражена в третьем стихотворении цикла “Сивилла” (1923).

<sup>6</sup> “Претензия Петербурга на святость находит выражение, наконец, в тенденции унижения московских святынь. Можно было бы в этой связи указать на настойчивое и демонстративное требование Петра строить в Москве театр именно на Красной площади, воспринимавшееся современниками как надругательство над *святостью места* (театр — “антицерковь”, пространство бесовское)” [11, с. 355].

<sup>7</sup> См.: “И как под землей трава...” — третье стихотворение цикла “Але” (1918), обращенного к дочери [21, т. 1, кн. 2, с. 108], “Рябину...” (1934) [21, т. 2, с. 324], “Тоска по родине! Давно...”, (1934) [21, т. 2, с. 315].

### *Литература*

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — С. 7–77.
2. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Филологический анализ текста. Практикум / Под. ред. Л. Г. Бабенко. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. — С. 121–243.
3. Вежибцкая Анна. Понимание культур через посредство ключевых слов / Пер. с англ. А. Д. Шмелева. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 288с.
4. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии. Аспекты метакоммуникативной деятельности / Теоретическая и прикладная лингвистика. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. — Воронеж, 2002.
5. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной

- лингвистики: Сб. науч. тр. / Под ред. И. А. Стернина. — Воронеж: ВГУ, 2001. — С. 75–80.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е. С. Кубряковой. — М.: Изд-во МГУ, 1996. — С. 90–105, 114–119, 157–177.
  7. Кубрякова Е. С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова память / Логический анализ языка: Культурные концепты / АН СССР. Ин-т языкознания. — М.: Наука, 1991. — С. 85–91.
  8. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство — СПб, 2002. — С. 208–220.
  9. Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом / Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб.: Искусство — СПб, 2002. — С. 744–751.
  10. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство СПб, 2001. — С. 18–131, 221–233.
  11. Лотман Ю. М. Отзвуки концепции “Москва — третий Рим” в идеологии Петра Первого / Лотман Ю. М. История русской литературы и культуры. — СПб.: Искусство — СПб, 2002. — С. 355.
  12. Межкультурная коммуникация: Системный подход: Учебное пособие. — Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Добролюбова, 2003. — С. 66–85.
  13. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312с.
  14. Руднев В. Интимизация / Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 2003. — С. 162–163.
  15. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. — М.: Эллис Лак. 1997. — 816с.
  16. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М.: Языки славянской культуры. 2004. — 296с.
  17. Степанов Ю. С. Концепт “свои” и “чужие”. Странники и изгнанники / Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. — М.: Академический проект, 2001. — С. 43–83, 144–150, 181–210.
  18. Страда В. Москва — Петербург — Москва / Лотмановский сборник. — №1. — 1995. — С. 500–515.
  19. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст, семантика и структура. — М.: Наука, 1983. — 389с.
  20. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7т. Т. 1, кн. 1, 2; т. 2; т. 5, кн. 1, 2; т. 6, кн. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. — М.: ТЕРРА; Книжная лавка — РТР, 1997.
  21. Цветаева М. И. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения — М.: Литература, 1998. — 656 с.
  22. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой. — М.: Интерпринт, 1992. — 544с.
  23. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 464с.

**Вопросы для самопроверки:**

1. Что такое концепт?
2. В каких стихотворениях можно выделить мотив горения?
3. Какие образы становятся символом родины в цикле “Стихи о Москве”?
4. Почему Москва представлена как благословенный город?
5. В каких стихотворениях цикла можно выделить мотив странничества?
6. Какова семантика мотива колокольного звона в цикле “Стихи о Москве”?
7. Что означает образ рябины в цикле и в творчестве М. Цветаевой?

**Тестовые задания:**

1. Какой поэт стал прототипом лирического героя во втором стихотворении цикла?
  - а) Блок;
  - б) Мандельштам;
  - в) Пушкин.
2. Какой город выступает в цикле антиподом (противопоставляется) Москве?
  - а) Петербург;
  - б) Киев;
  - в) Новгород.
3. С какими образами связан мотив горения в цикле?
  - а) Петербурга;
  - б) лирической героини;
  - в) слепцов калужских.

**О. О. Кирилова**

**СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ**

Особливий інтерес викликає у нас героїня багатьох творів різнонаціональних літератур — Анастасія Лісовська — Роксолана — дружина турецького султана Сулеймана Пишного. За сло-

вами відомого вченого Юрія Кочубея, “нинішнє пожвавлення інтересу до цієї постаті в Україні можна пояснити імпульсом до зацікавлення історією після проголошення незалежності, а також появою наукових, науково-популярних і художніх творів, присвячених славетній дружині Сулеймана Законодавця або пов’язаних так чи так із нею” [4, с. 45].

У багатьох літературах образ Роксолани змальовується по-різному. Про цю славетну українку писали у Франції, Англії, Німеччині, Австрії, Польщі, Росії, Україні. Перший твір про Роксолану появився у Франції — це трагедія Габрієля Бунена “Султанша” (1561). Після цього було опубліковано багато творів на тему Роксолани. “Одна за одною, — зазначає Ю. Кочубей, — пишуться п’єси й романи, у яких так чи так присутня Роксолана (часто під іменем Роксана), затіваючи інтриги та змови, що закінчуються трагічно” [4, с. 47]. Це п’єса Жана Мере “Великий і Останній Сулейман, або Смерть Мустафи” (1639), трагікомедія Жана де Сан Сорлен Демареца “Роксана” (1639), роман Жоржа де Скюдєрі та Мадлен де Скюдєрі “Знаменитий паша, або Ібрагім” (1641) та ін.

До теми Роксолани звертаються представники й інших літератур Європи. У більшості написаних ними творів Роксолана змальована негативно. Її вважають інтриганкою, яка “обпоїла, причарувала султана” [4, с. 46]. Також її звинувачують у змові проти Ібрагіма-паші та усуненні з султанського престолу спадкоємця Мустафи. Але всі ці звинувачення не мають ґрунтовних і незаперечних доказів.

Природно, що особливе місце образ Роксолани посідає в українській літературі. Хоч ця героїня належить історії Туреччини, а не історії України, вона назавжди залишиться нашою співвітчизницею, нашою Роксоланою. Найвагомішу частину української художньої Роксоліани складають прозові твори таких авторів, як Осип Назарук (“Роксоляна” — 1930), Микола Лазорський (“Степова квітка” — 1965), Павло Загребельний (“Роксолана” — 1980). Отже, спробуємо порівняти образ головної героїні цих творів, з’ясувати спільне і відмінне в них і тим самим визначити своєрідність авторського трактування образу славетної українки.

Історичні свідчення про Роксолану скупі, але вони є і на них орієнтувалися і орієнтуються переважна більшість літераторів,

які писали про Роксолану. Звернемо увагу на те, що видатний історик А. Кримський у своїй праці “Історія Туреччини” про Роксолану пише так:” В історії Сулеймана Пишного, величного пана могутньої османської держави XVI в., не може не притягти до себе уваги факт, важливий своїми політичними наслідками, дуже цікавий і з психологічного боку, а саме — що над тим недосяжно високим, мудрим володарем мала нечувано величезну силу його не так вродлива, як розумна й інтриганська жінка, яку європейці XVI в. звали Роксолана або Росса, а турки титулували Хурем-султан (Радісна султанша). Була вона родом українська попівна з галицького горішньо-дністрянського Поділля, а саме з невеличкого міста Рогатина, і звалася по-хрещеному, мабуть чи не Олександра” [5, с. 425]. У турків нерідко виникало запитання: чим же ця проста не дуже вродлива українка могла так причарувати султана? За їхніми поняттями про красу, Роксолана мала бути жінкою з яскравою зовнішністю та розкішною поштаттю. Натомість турецькі історики вважали, що вона негарна, маленька на зріст, єдине, що граціозна. Очевидним, на думку яничар, було те, що Роксолана користувалася чарівним талісманом, який виготовлявся із передньої кістки морди гієни. Окрім цього, їй приписували й звинувачення у смерті улюбленого візира султана Ібрагіма. Підозрілим було те, що Сулейман, поважаючи Ібрагіма за мудрість і чесність, цінуючи його більш за всіх оточуючих (навіть оддав за нього заміж свою сестру), за ініціативою Роксолани наказав задушити його. Низку жорстоких смертей, до яких була причетна Роксолана, продовжує смерть принца Мустафи — першого сина і наступника Сулеймана. За свідченнями турецьких істориків, саме Роксолана задумала знищити його заради свого сина Селіма. Через несправедливі наговорювання на Мустафу його теж було задушено прямо на очах у батька. Наступником турецького престолу було проголошено сина Роксолани — Селіма: “Згубивши свого первака Мустафу, — пише А. Кримський, — Сулейман проголосив престолонаступником собі Селіма, сина од українки Роксолани. Народові дуже жаль було Мустафи, тільки воскресити його було вже не можна, і за тринадцять літ після того, по батьковій смерті, турецьким султаном зробився не хто, як Селім II Мест, себто “п’яний” (1566–1574), виродок-алкоголік і лютий деспот” [5, с. 463–464].

Отже, Роксолана, за свідченнями турецьких істориків, постає власною, жорстокою українкою-бранкою, яка “побусурманилася та й забула й свою віру і своє християнське ім’я” [5, с. 426], повністю взявши владу над султаном.

Від цих скупих, але достовірних історичних свідчень не відступив у своїй повісті “Роксоляна” Осип Назарук. По-своєму інтерпретуючи образ Роксолани, автор якнайточніше намагається дотримуватися цих свідчень. Головна героїня його повісті — Анастасія Лісовська, дочка священика із Рогатина, яка потрапила у полон до турецького султана, пізніше ставши його єдиною і улюбленою дружиною. Осип Назарук змальовує свою Роксоляну не тільки як героїчну жінку, а й як жінку гріховну у деякій мірі. У “Примітках і поясненнях” до свого роману він пише: “Присвячую українським дівчатам сю працю про велику Українку, що блистала умом і веселістю, безоглядністю й милосердям, кров’ю і перлами. Присвячую на те, щоб вони навіть у найтяжких хвилях свого народу і своїх не тратили бодрости духа і були підпорою своїх мужів і синів та діяльними одиницями свого народу, — передовсім опанувавши якусь працю і полюбивши її. Тільки таким способом можна доконати діла. Але воно, хоч доконане, не приносить добра, коли людина тратить у душі свій вічний ідеал Божий і ломить постанови його. Я не “доказую” сего в сій повісті. Я тільки стверджую сей правдивий факт, ілюстрований дивним життям великої Султанки, котра своїм гріхом розпочала розвал могутньої, світової держави. Розвал той ішов уже нестримно аж до наших днів... Впливи — українські, східні, візантійські, західні, ренесансові й інші — сплітаються в барвистий килим тла, по яким мов світла комета пролетіла Роксоляна, той український Одисей в жіночій сукні” [9, с. 297]. Роксоляна О. Назарука наділена не тільки розумом і вродою, а й неймовірною твердістю характеру та іншими вольовими якостями. Вона постає перед нами мужньою і власною правителькою Османської імперії того часу. У тих же “Примітках і поясненнях” автор підтверджує нашу думку: “Подібним феноменом, який сильно діяв на відомого з твердості характеру султана Сулеймана Великого, була очевидно й одинока його жінка Роксоляна, котра задержала вплив на нього аж до своєї смерті. Навіть коли з віком зів’яла вже давня краса її й вороги її впливу хотіли підсунути Сулейманові молоду, прегарну дівчину тай уже

привели її до палати султана, — Роксоляна спротивилася тому. Так обстоювала вона до кінця моногамічне подружжя своєї країни, всупереч звичаям народу мужа свого” [9, с. 300].

З-поміж вище перелічених творів вирізняється роман Миколи Лазорського “Степова квітка”, де образ головної героїні Роксолани трактується своєрідно. Підкреслюючи цю своєрідність, відомий літературознавець Олекса Мишанич, який свого часу представляв твір письменника-емігранта читачам материкової України, наголосив на тому, що “нема жодної потреби порівнювати роман М. Лазорського “Степова квітка” з іншими творами про Роксолану. Це окрема тема. Кожен із авторів по-своєму бачив і малював цей образ, спираючись лише на історичний факт, що Роксолана була полонянкою-українкою і дружиною Сулеймана II” [7, с. 124]. Погоджуємося з Олексою Мишаничем у тому, що зіставлення “Степової квітки” з іншими творами про Роксолану є “окремою темою”. Але водночас наголосимо, що час дослідження цієї окремої теми уже настав. З романом письменника-емігранта, перевиданим в Україні ще у 1992 році, вже ознайомилися як численні шанувальники літератури, так і її дослідники.

Як у Осипа Назарука та Павла Загребельного, центральною постаттю у романі М. Лазорського “Степова квітка” є українська дівчина-полонянка. Автор довільно змінив прізвище історичної особи — у його творі героїнею виступає не Анастасія Лісовська, а Анастасія Висовська. Також зазначимо, що у його романі Роксолана — це не попівна із Рогатина, яку ми знаємо, а козачка із Санжар, що на Полтавщині. Вона дочка сотника Дороша Висовського, походить із козацького роду, довгий час жила серед козацького середовища, мала нареченого Ярему Сангушка. На відміну від Насті Лісовської, Анастасія Висовська освіту здобула в Єлецькому монастирі, що на Чернігівщині. Автор описує її так: “Була то тендітна панна, з гнучким станом, лагідними чорними очима й довгими руськими косами. Жила вона у своїй теги ось уже три роки, як минуло з Великодніх свят” [6, с. 14]. На свято Івана Купала була полонена турками і відправлена до султанського гарему. Перебуваючи деякий час одаліскою, в недовзі стала улюбленицею, а потім і дружиною султана.

Якщо “порівняти” Настю Висовську в Україні з Роксоляною у Туреччині, то ми побачимо значну еволюцію її характеру.

У перші дні полону героїня налякана, невпевнена у собі, вважає, що більше ніколи не побачить Україну, що її життя вже скінчилося. “Настуся похолола: “Це вже мені край! — думала вона розпачливо. — Це вже останні мої дні, попала в пастку й не визволюсь, мабуть, ніколи на волю, зашиють у торбу й шубовснуть в море. Прощай, Україно, прощай, село, прощай, пан Ярема!” І вона гірко заплакала” [6, с. 79]. Але згодом Настя починає звикати до нового життя одаліски. Вона дуже приємно проводить час: за нею дивляться, її обслуговують.

Ставши єдиною дружиною Сулеймана, Роксоляна, або Степова квітка (так називав її султан), тим самим нажила собі багато ворогів. Султан вважав свою дружину розумною, часто прислуховувався до її порад. Поступово вона почала займатися політичними справами Туреччини. Тепер ми бачимо не ту слабку українську Настусю, автор змальовує її зрілою, досвідченою, обережною. Загартована небезпечним становищем султанші, Роксоляна постає перед нами ярою захисницею своєї родини. Це підкреслює діалог, коли Роксоляна, довідавшись від своєї подруги Оксани про змову принца Мустафи, сина султана, проти свого батька, реагує саме таким чином:

— Гм... — мугикнула Роксоляна. — Хай я розвідаю все це сама: тут у мене є такі, що пожалкують мене, і розвідають, і скажуть. Тоді...

— Що тоді? Тоді буде пізно: угобзають батька гуртом, тоді й чухай потилицю, що робити... пізнувато.

— Саме раз саме впору... — рекла Роксоляна. — Я погомоню з самим султаном. Не знати ще, хто кого пошле до раю: син батька чи навпаки — батько сина. До раю чи не до раю, а вже напевне кудись до Ірану в пустелю кататися на верблюдах. Я тому Мустафі віддячу, наготую гостинця! І не тільки йому, а й всім принцам піднесу тертого хрину: будуть сидіти тихо десь по закутках турецької держави, країна ця тепер ой-ой яка велика: буде спочити всім тим ворохобникам” [6, с. 229].

Слід зауважити, що головна героїня цього роману пройшла складний шлях від Анастасії Висовської до Роксолани, протягом якого відбулася значна еволюція її характеру.

На нашу думку, у романі Миколи Лазорського “Степова квітка”, перше видання якого з’явилося у Мюнхені, “панує не задокументована вигадка” [3, с. 579]: М. Лазорський довільно змі-

нив прізвище головної героїні. Втім це не єдина і не найбільша “не задокументована вигадка” М. Лазорського. Як зазначалося вище, у М. Лазорського Роксолана — це не попівна із Рогатина, а козачка із Санжар і т. д. Така версія образу Роксолани у романі М. Лазорського “Степова квітка” є, на нашу думку, довільною, яка не сприяє органічному поєднанню історичної та художньої правди.

Роман Павла Загребельного “Роксолана” був надрукований у 1980 році.

Під час створення роману про Роксолану основним орієнтиром для Павла Загребельного служила істина. Пошукові її не могли посприяти праці як зарубіжних, так і вітчизняних вчених. “Ми не дивуємося, — зазначає П. Загребельний, — османським історикам Алі-челебі (XVI ст.), Печеві й Солак-заде (XVII ст.), які вільно й розлого переповідають неперевірені чутки про підступність Роксолани, бо не в традиціях мусульманських компіляторів було дошукуватися істини тоді, коли йшлося про жінку, та ще й про чужинку. Відомо ж, що коли складається якась традиція, то ламати її ніхто не хоче. Вже в 1979 році у Стамбулі вийшла книжка Зейнеп Дурукан “Гарем палацу Топкапи”, де автор знов змальовує Роксолану-Хурем як жінку підступну, злочинну й жорстоку, хоч, щоправда, й намагається пояснити цю жорстокість прагненням порятувати себе і своїх дітей” [3, с. 578].

Павло Загребельний “вирішив піти шляхом якнайточнішого дотримання історичної істини, використовуючи для цього тільки вірогідні джерела і документи і жорстоко відкидаючи все непевне” [3, с. 579]. Ось чому у встановленні істини йому не приєслижилися й українські твори.

Центральна постать у романі П. Загребельного — українська попівна із Рогатина Анастасія Лісовська. У своєму романі автор намагається створити більш реальний образ Роксолани, ніж Осип Назарук і Микола Лазорський. Його Роксолана — це “постать трагічного звучання” [10, с. 52]. Вона багато років жила на чужині, оточена з усіх боків небезпечними ворогами. Борючись за свою людську гідність, за право самоствердитися, Роксолана не усвідомлює, що тут, у гаремі султана, це дуже небезпечно. У цій ситуації спрацьовує її “український інстинкт” самовиживання. І це не дивно, бо до п’ятнадцяти років вона

жила і виховувалася у зовсім іншому середовищі, де інші поняття, інша ментальність.

Усі позитивні якості Роксолани не просто існують самі по собі, вони передаються й іншим, заражаючи і того ж султана чимось новим і невідомим для нього. Перша людина великої Османської імперії скланяє перед нею голову. За словами самого автора, Роксолана й Сулейман — це дві різні людини. “Коли зняти з них усі нашарування, — пише він, — всі соціальні оболонки, вони постають перед автором просто людьми, але людьми неоднаковими, бо над Роксоланою тяжіє археологія знання: “Що я можу знати?”, а Сулейман перебуває під гнітом генеалогії влади: “На що я можу сподіватися?”. Тільки третє запитання з відомої кантівської теорії поєднує їх: “Що я маю робити?”. Але й тут їхні шляхи розходяться: Роксолана йде за розумом, Сулейман — за силою” [2, с. 577]. Звідси й випливає відповідь на запитання, як Роксолані вдалося взяти владу над султаном — розум завжди перемагає силу.

Роксолана П. Загребельного — це не “леді Макбет з України” чи “відьма з Лисої гори”. Письменник “очищує” її образ від усіляких перебільшень (припинення нападів орди на українські землі, розбудова Січі) і характеризує головну героїню у більш реалістичному плані, ніж Осип Назарук чи Микола Лазорський.

Отже, якщо умовно та лаконічно, образ Роксоляни Осипа Назарука тяжіє до образу так званої “кривавої леді Макбет з України”, образ Степової квітки Миколи Лазорського змальовується у надто патріотичному дусі, а Роксолана Павла Загребельного — це так звана “золота середина”, це образ, створений на основі реальних історичних свідчень без перебільшень у будь-який бік.

### *Література*

1. Дончик В. Істина — особистість. — К.: Радянський письменник, 1984. — 246 с.
2. Загребельний П. Роксолана. — К.: Дніпро, 1983. — 581 с.
3. Загребельний П. Втішання історією // Загребельний П. Роксолана. — К.: Радянський письменник, 1984. — С. 579–582.
4. Кочубей Ю. Доля, образ, символ (Роксолана в літературі Європи) // Слово і час. — 2001. — №8. — С. 45–52.
5. Кримський А. Твори: В 5 т. — Т. 4. — К., 1974. — 683 с.
6. Лазорський М. Степова квітка. — К.: Україна, 1992. — 312 с.

7. Мишанич О. Історичні романи Миколи Лазорського // Мишанич О. Повернення. — К.: Обереги, 1997. — С. 113–131.
8. Назарук О. Роксоляна. — Львів: Нова зоря, 1930. — 301 с.
9. Назарук О. Примітки і пояснення // Назарук О. Роксоляна. — Львів: Нова зоря, 1930. — 301 с.
10. Наєнко М. П'ятиліття українського роману. — К.: Радянський письменник, 1985. — 226 с.
11. Слабошпицький М. Літературні профілі. — К.: Радянський письменник, 1984. — 308 с.
12. Фащенко В. Павло Загребельний. — К.: Дніпро, 1984. — 205 с.

***Питання для самоконтролю:***

1. Як змальовують Роксолану письменники різних літератур Європи?
2. Чи дотримуються історичної правди українські письменники у своїх творах про Роксолану?
3. У чому проявляється еволюція характеру Роксолани у романі М. Лазорського “Степова квітка”?

***Тестові завдання:***

1. Який твір про Роксолану появився першим?
  - а) трагікомедія Жана де Сан Сорлен Демареца “Роксана”;
  - б) трагедія Габріеля Бунена “Султанша”;
  - в) п'єса Жана Мере “Великий і останній Сулейман, або Смерть Мустафи”.
2. У якому творі українського письменника, за словами П. Загребельного, “панує незадокументована вигадка”?
  - а) Осипа Назарука “Роксоляна”;
  - б) Павла Загребельного “Роксолана”;
  - в) Миколи Лазорського “Степова квітка”.
3. Роксолана у романі М. Лазорського “Степова квітка” — це:
  - а) козачка із Санджар;
  - б) попівна із Рогатина;
  - в) козачка із Рогатина.

**КАРТИНА МИРА В РОМАНЕ У. ГОЛДИНГА  
“ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ”**

Произведение У. Голдинга — это философская притча, сложная по своей структуре, полисемантическая и в некотором смысле мифоцентричная. Прежде чем приступить к анализу текста, следует отметить, что картину мира в полной мере отображает смысловая парадигма романа [5, с. 20].

Итак, поначалу дети, оказавшись на острове без присмотра взрослых, испытывают подлинное наслаждение свободой. Позднее неограниченная свобода низводит их до примитивного состояния первобытных дикарей. Только Ральф и Хрюша, наиболее рациональные из них, постоянно надеются на то, что их спасут. И спасение приходит к ним, но в какой форме? Финальная сцена романа (код) полна горькой иронии, и ирония эта накапливается с самого начала повествования. Ею пронизан весь роман [4, с. 6].

Ирония эта звучит и в интерпретации такого ценного человеческого качества, как рационализм. Одним из представителей рационализма является в романе мальчик-толстяк со смешным и очень значимым прозвищем Хрюша. Он единственный не мирится с отсутствием на острове взрослых и пытается всеми возможными способами заместить их, конструируя различные “заменители” их отсутствия. Попытки Хрюши воссоздать на острове цивилизованный мир большей частью нелепы и вскоре начинают раздражать других детей. Кроме всего прочего, автор наделяет Хрюшу массой атрибутов, бесполезных в реальной жизни, но ассоциирующихся у детей с миром взрослых (близорукость, астма). Эти болезни делают Хрюшу неприятным и в то же время как бы являются подтверждением его умственного превосходства над другими. Главная отличительная черта этого мальчика — “common sense”, присутствующий во всем. Даже когда Ральф, выражая вслух свои мечты, говорит о том, что его отец спасет их, Хрюша пробуждает его от “счастливого сна”. Именно Хрюше первому приходит в голову мысль о том, что их жизнью на острове должен управлять парламент (собрание), именно он находит красивую раковину и объявляет ее символом

дисциплины и порядка. В расчет не берется ни красота раковины, ни то, что она есть, по сути, часть природы острова. Главное — звук, могущий созвать парламент в случае необходимости. На первый план выходит утилитарная суть предмета. Уничтожение раковины параллельно со смертью Хрюши символизирует уничтожение разумности на острове. Парадокс заключается в том, что именно рационализм и приводит к гибели и человека (Хрюши), и предмета (раковины). Рациональное отчуждение этой красивой вещи от природы обрекает ее на гибель.

Гибель и разрушение связаны с символом мальчика с рыжими волосами. Миф, задействованный в литературе, связывает рыжие волосы с дьявольскими наклонностями (вспомним диккенсовского Фэджина из “Оливера Твиста”). Таким цветом волос Голдинг наделяет Джека Меридью, превыше всего любящего власть, которую он впервые вкусил, став старостой церковного хора мальчиков. У Джека власть олицетворяет принадлежность к элите, к аристократии, к лидерам. На острове он борется за власть с Ральфом и становится лидером примитивной элиты. Болезнь Джека заключается в нервных срывах, частота которых все возрастает.

Противостоит Джеку символическая фигура Саймона (“Christ-figure”). И этот святой также нездоров, он подвержен припадкам эпилепсии. Таким образом, все члены группы, попавшей на остров, по крайней мере те из них, кому суждено сыграть значительную роль в разворачивающихся событиях, так или иначе больны. Их микрообщество — это часть от части макрообщества цивилизованного мира, оно помещено в условия изоляции и регрессии (такова обычная реакция общества на любую болезнь), и ему предназначено пройти путь от прогресса к регрессу, от цивилизации к примитивному обществу с его странными ритуалами и табу. А в деградирующем обществе превыше всего ценится личность необычная, ставшая неординарной пусть даже путем наличия какой-либо болезни. Такая личность, вступившая на путь отклонения от правил, приобретает статус уважаемой личности, ибо она наделена способностью интерпретировать секреты вселенной. Так трактуется в романе Голдинга символ болезни неординарной личности [3, с. 6].

Именно при такой интерпретации и становится возможным нимб святости над головой Саймона — провидца. Он одинок,

лишен всякого рационализма цивилизованного человека. Он постигает истину вопреки рационализму, без какой-либо опоры на социальный опыт через интуицию и прозрения (приступы эпилепсии). Как отмечает автор, “интуитивные озарения позволяют Саймону постичь многие истины...” [1, с. 10]. Но аксиомой является и то, что истины, открывавшиеся Саймону, остаются недоступными для других детей. Изоляция Саймона усугубляется, напряжение ответственности от его миссии возрастает, и Саймон гибнет. Инициатором его заклания (ритуального убийства) становится его антипод Роджер, который тоже болен (он отстает от остальных детей в умственном развитии). Роджер олицетворяет собой темные силы, которые должны уничтожить Саймона.

Жизнерадостно начинающееся приключение на острове группы детей оборачивается поначалу шутовской схваткой и затем завершается уже в первой главе ритуальным убийством Саймона, обладающего ключом к разгадке самой страшной тайны временного убежища детей. Эта мрачная ироническая аллегория демонстрирует физические и эмоциональные изменения в поведении детей и создает напряженную атмосферу повествования, характерную для философской притчи Голдинга уже с самого начала.

Убийство Саймона послужило началом все усиливающейся тенденции к разрушению. На первый план притчи выходит экологический аспект: основным аспектом разрушения становится Природа. В первой главе три мальчика пытаются сдвинуть с места небольшую скалу, которая, как им кажется, стоит не на месте. И это им удается, они не замечают, что сброшенная с места скала наносит небольшой ущерб лесной растительности острова. Затем камень, взятый со скалы, “принимает участие” в убийстве Хрюши, камнями пытаются забросать преследуемого всеми Ральфа.

Мир зыбок, он рушится, и первыми с детей спадают покровы цивилизации. Сначала Джек не может ударить большим ножом дикую свинью, хотя пролить кровь животного его, как это ни странно, уговаривают Саймон и Ральф. Затем он, уже не задумываясь, использует этот нож не только для убийства животных, но и для убийства человека (Хрюши).

В душах детей пробуждается зверь. Поначалу они ощущают

его присутствие вне себя. Малыши по ошибке воспринимают некоторые засохшие лианы как змей, ползающих по деревьям. Символично, ибо в каждом раю должен быть свой змей-искуситель. Затем они начинают бояться всего, так как считают, что на острове живет страшный зверь. Они ищут его везде, но только не там, где он поселился на самом деле — в их собственных душах. Испорченность детей, внутренняя греховность заставляют вещи и поступки приобретать искаженный смысл, оборачиваться полной противоположностью [5, с. 40].

Подобным образом переосмысливается в романе стихия огня. Огонь, первоначально призванный символизировать собой надежду детей на спасение: костер разжигается, чтобы давать дым, по которому проходящие мимо корабли могут обнаружить пребывание детей на острове и спасти их. Но символ безопасности оборачивается символом разрушения.

Ирония автора заключается в том, как меняется эмблематический смысл символа огня: рациональное, но очень зыбкое восприятие пламени как символа спасения вытесняется иррациональным, но более соответствующим действительности, проявлением его как символа разрушения. Охотники используют огонь не столько для приготовления пищи, сколько как оружие против загнанного в смертельной погоне зверя. На волне азарта рождается власть силы.

Стиль Голдинга в блестящей форме передает признаки неограниченного захвата огнем все расширяющихся лесных массивов, приводящего к бессмысленному уничтожению ценной древесины и столь нужной для выживания детей дичи. Автор “играет” сравнениями. Поначалу огонь представлен как относительно “безопасное существо”.

Время идет, и попытки мальчиков приспособиться к жизни на острове становятся всё неудачнее. Естественный ритм жизни все более искажается мотивами постоянно преследующего детей страха. Утро сменяется дневной жарой, за ней следует вечер с вечной угрозой надвигающейся темноты, с которой наиболее полно ассоциируется ощущение опасности. Жестокость, по-прежнему, еще сдерживается воспоминаниями о цивилизованном порядке. Морис невзначай попадает песком в глаза Персивалю и чувствует при этом вину. Роджер бросает камни в Генри, но старается в него не попасть.

Но вот появляется нечто, освобождающее детей от условностей. Это маска, скрывающая лицо, дающая возможность забыть об условностях. Предложение Джека раскрашивать лица для ритуала пришлось как нельзя кстати. Это “прикрытие” освобождает и тело, и детскую память от многих ставших ненужными условностей бытия. Когда Джек смотрит на свое раскрашенное лицо в зеркале лужи, он видит незнакомца со звериным оскалом. Маска становится “вещью в себе”, тем, что может спрятать истинную суть, освободить от чувства стыда и ответственности. Пользуясь фрейдистской терминологией, можно сказать, что “я” Джека, Роджера и других охотников освобождается от контроля “сверх-я”, и, отдаваясь воле собственных инстинктов, они обретают возможность выпустить на поверхность низменные желания, до этого пребывавшие в сфере подсознания. Единственный участник экспедиции на остров, отказавшийся измениться в этом направлении, — рационалист Хрюша. Его отказ несомненно сыграл не последнюю роль в том, что он стал первой человеческой жертвой охотников.

Охотники подбадривают себя ритуальным заклинанием. Дети неосознанно пробуждают в себе все привычки, позволяющие им не испытывать жалости, не признавать гуманности. Порой кажется, что они получают “новое образование” — знание о глубинах человеческого подсознания, в котором коренятся животные инстинкты. Свиной убивают для еды, Хрюшу — для утверждения собственного “я”. Атавизм вытесняет здравый смысл и ставшую ненужной гуманность.

Финальный этап деградации начинается с невинной игры, когда Роберт изображает свинью, загнанную охотниками. Игра очень быстро теряет свой невинный смысл. Уже и сам инициатор ее, Роберт, напуган жестокостью охотников. Не хватает здравого смысла прекратить эту забаву. “Играючи” убивают Саймона и Хрюшу. Игра перерастает в военную истерию. Все человеческое забыто, островная коммуна катится в пропасть.

Над островом воцаряется “знак зверя”. Поначалу это мертвый парашютист, ставший символом жестокости. Он — жертва ненависти, мертвец из мертвого мира, разорванного на части войной. Он прибыл оттуда, куда дети мечтают возвратиться. Что он принес с собой? Символом достижения цивилизации взрослых должен был стать парашютист, предназначенный для спа-

сения потерпевших аварию в воздухе. Но вместо средства спасения парашют превратился в аппарат насмешки. Не способный освободиться от него после своей смерти, мертвец обречен стать живой куклой, которую дергают за ниточки порывы ветра. Он слепо покоряется враждебной природе и продолжает жить после смерти. Его механические движения неосознанно дублируются детьми, когда они пребывают в состоянии сильного страха, они начинают двигаться, как неразумные насекомые, разбегаясь в разные стороны.

Другим символом зверя становится Вельзевул, “повелитель мух”, голова мертвой свиньи, насаженная охотниками на палку. Это жертвенное приношение зверю, здесь дети подражают языческим обрядам. Мертвая голова оживает для беседы с Саймоном, единственным, кому дано узнать правду. Сцена эта, решенная одновременно и в реалистическом, и в символическом ключе, является, несомненно, апогеем романа. Мы знаем, что Саймон болен эпилепсией, “священной болезнью”, и, возможно, все это — плод его большого воображения, и тем не менее правда очевидна, прозрение наступило. Беспощадная голова произносит “вещие слова” [8, с. 17].

Из этой беседы Саймон выходит обогащенный знанием истины, но ему не суждено разделить ее ни с кем. В тот момент, когда он готов открыть детям правду о страшном звере, против него восстают все: Природа (начинается гроза), люди (дети принимают выползающего из леса Саймона за страшного зверя и в ритуальном танце жестоко убивают его). Круг замкнулся, выхода нет. Людям так и не дано узнать, что путь к спасению лежит через открытие истины в собственной душе.

Итак, на наш взгляд, наиболее многозначными символы притчи становятся в коде (финале). Спасение приходит к детям случайно, да и значительно позднее, чем оно было им необходимо. К тому же Голдинг использует художественный прием, получивший латинское название *deus ex machina* (the god from a machine) — термин, использованный впервые древнегреческим драматургом Эврипидом. Куколка-спаситель выпрыгивает из механизма (военного корабля), чтобы в последний момент разрушить замысел злодеев и спасти главного героя. Все трудности решаются сами собой, а опасности исчезают. С одной стороны, подобная внезапность разрешения проблем сюжета как бы объяс-

няется правилами игры, в которую дети играют на острове. Но нарочитая легкость победы над Злом в то же время настораживает читателя. Офицеру-спасителю не суждено заглянуть в самый центр тьмы, охватившей детские души. Он из тех, кто так и не ступил на путь борьбы со Злом. Он не способен почувствовать его присутствие не только в чужих душах, но и в собственной природе. Он слеп, как большинство мальчишек.

Мальчики робеют перед офицером, он для них подобен богу. Но на самом деле это бог из ада, а не с небес. Сюжет “Повелителя мух” может быть представлен и как драматически достоверная аллегорическая интерпретация этических воззрений автора. Используя ставший достаточно тривиальным в литературе случай вынужденного присутствия людей на необитаемом острове, писатель создает блестящий в художественном отношении архетип человеческого общества. Богатство используемых им технических средств не заменяет смысла иносказания и делает голдинговскую аллгорию доступной читателю любого возраста, начиная с подросткового. Этот успех, на наш взгляд, следует прежде всего отнести к четкости занимаемой писателем позиции по отношению к христианской этике. Христианские убеждения Голдинга далеки от догматизма. Он — не пуританин и не трансценденталист. Его религиозная вера основывается скорее на интерпретации приобретенного жизненного опыта, чем на безоговорочном признании мистических откровений либо изначально данных истин [2, с. 8].

Автора глубоко волнуют судьбы его героев, условия жизни человека на земле, сложившиеся в наше время. Он демонстрирует искреннее сочувствие по отношению к тем, кто много страдал и неоднократно опускался до греха. Он не отворачивается от жизни, испытывая отвращение от ее мерзостей, но пытается ощутить постоянное присутствие в человеке достоинства и стремления к лучшему. И все это писатель находит в реальной жизни, жизни, которая столь осязаема в повествовательной структуре романа.

Структура произведения пронизана верой автора в то, что каждая деталь жизни человека имеет глубокий, зачастую религиозный, смысл. Знаменательно, что роман увидел свет именно в 50-е годы, когда проблема ценности человеческой жизни выходит на первый план, когда значительному сомнению подвергаются мно-

гие ценности “существования”. Наряду со свойственными авантюрному роману приемами, такими как случайность и напряженность, большую роль в истории мальчигов играют этические (моральные) понятия. Голдингу удалось правдиво изобразить дружбу, чувство вины, боли, ужаса и показать, насколько значительны эти чувства. Описывая страшные события островных приключений детей, то, как сгорают в огне малыши, бежит от погони загнанный Ральф, падает со скалы и разбивается Хрюша. Автор стремится доказать, насколько важна жизнь каждого из обитателей острова. И поэтому даже самых грешных из них он не низводит до состояния полной моральной деградации. Его дети — не умственно отсталые дикари, но человеческие существа, которым не чужды смешанные ощущения красоты и ужаса.

Эта вера в важность личного опыта отражается в ярком стиле философской притчи. Тайна Природы с ее дикой красотой и фантастическим многообразием представлена автором книги чрезвычайно неординарно. Так, раковина, которую Ральф и Хрюша находят у лагуны и используют для сигнала о собрании, конечно же, символизирует порядок. Но она обладает и странной привлекательностью из-за изящного созданного для нее Природой контура, необычной окраски и глубокого хриплого звука, который эхом отбрасывается розовым гранитом скал. И когда в финале раковину разбивают, мы ощущаем это как ничем не оправданную гибель красоты, части Природы. Символическое понимание того, что пришел конец красоте и справедливости, не навязывается нам автором, но отражается в нашей эмоциональной реакции на сам предмет.

Мертвый парашютист “обернулся” зверем для детей, символом Зла из мира взрослых, но не только: став убийцами, они освободили Зло в собственных душах. Яркая эмоциональность этой сцены производна в основном от физического почти ощущения ее реальности и детальности. Каскады водопадов за деревьями леса, “шаги парашютиста” по лагуне — все это почти физически осязаемо читателем. Точно подобранные слова призваны придать ситуации драматическую реальность. То, как мертвец “идет” по верхушкам деревьев, вызывает мысли о непостижимой таинственности жизни индивида, о многих ее необъяснимых явлениях, об ужасе перед лицом смерти.

Своеобразно трактуется в повествовании образ Ральфа, став-

шего в традиционной интерпретации “проводником авторских идей” [5, с. 12]. Весь финал притчи дан через восприятие именно этого героя. Ральф испытывает восторг, впервые попав на остров, так похожий на “рай земной”. Он видит чудные миражи лагуны и восхищается ими. Но зеленый остров очертаниями своими напоминает лодку, и Ральфу вместе с другими предстоит пройти долгий путь, “путешествие через всю жизнь”. Вскоре вырвавшийся на волю огонь превратил остров в пылающий ад и, уничтожив все иллюзии, вернул Ральфа в реальность.

Этот путь назад в реальность — не внезапный скачок. Не мистическое откровение. Ральф и до наступления катастрофы (своего превращения в дичь, на которую охотятся) чувствовал давление безысходности и бесконечности, на фоне которой он был лишь жалкой песчинкой. Утрачивая контроль над детьми, избравшими его своим вождем, потеряв надежду как-то дисциплинировать их, Ральф в поисках ответа на многие вопросы вглядывается в воды лагуны.

И “спящий Левиафан” становится частью мыслей Ральфа, не приносящих ему покоя, а, наоборот, усиливающих страх и беспокойство. Громада океана заставляет Ральфа почувствовать себя беспомощным, усомниться в возможности спасения. Огромный бесчувственный океан заберет себе двух его друзей — он унесет трупы Хрюши и Саймона. И даже та тщательность, с которой воды океана как бы в награду украсят труп Саймона, не приносит облегчения. Природа (океан) прекрасна и незыблема, но такой она останется и после исчезновения любого из нас. Наше существование или небытие ей безразлично, свои проблемы она (вечность) решает вне зависимости от нас. Голдинг здесь не следует старым античным мифам, он создает свой миф, принадлежащий XX веку и являющийся составной частью менталитета нашего современника. Природа принимает жертву Саймона, а нам остается только надеяться на то, что эта жертва не будет напрасной.

История острова, необъятность океана и жертва Саймона заставляют Ральфа понять истинную суть происходящего. Он начинает осознавать, насколько непосильно для него то бремя ответственности, которое он согласился принять на себя, когда его избрали вождем.

Ральф убедился, что не в его силах контролировать страсть к

охоте, к убийству, пробудившуюся в душах детей. Спрятавшись за маски, дети начинают чувствовать себя в безопасности, они не осознают ответственности за то зло, которое приносят себе и другим, и это нежелание ощущать ответственность объясняет, почему в качестве лидера они предпочитают Джека. Он освобождает их от всякой ответственности. Ритуалы первобытного общества очаровывают их, только разумность Хрюши уберегла его от этого очарования. Только он продолжал упрямо верить в цивилизацию, чем и заслужил уважение Ральфа. Оттого его смерть и воспринимается как несправедливое и жестокое отношение общества к доброму началу в человеке.

Жестокость большинства к Хрюше и Саймону заставляет Ральфа задуматься о смысле человеческой жизни, о ценности каждого в отдельности.

Мальчик начинает ощущать, что не всякий урок может быть воспринят критически и не всякий опыт имеет смысл. Он мечтает вернуться в мир взрослых, однако этот мир является ему в странных ликах: то в образе мертвого парашютиста, то вооруженного револьвером и опоясанного пулеметными лентами морского офицера. Появление офицера спасает Ральфа от смертельной погони. Но его вооружение и красивый военный мундир являются по иронии судьбы такими же атрибутами садистской погони за человеческими жертвами в войне, как и раскрашенные лица и заостренные палки в руках детей, преследующих Ральфа. Взрослые точно так же охотятся на тех, кого считают своими врагами, но они маскируют свою жестокость более изощренно. И когда Ральф плачет в конце романа, то он оплакивает и утраченную чистоту неведения, мрачную темноту человеческой души, смерть истины, т. е. не только гибель своих друзей, но и предстоящую гибель всего рода человеческого, если он не найдет в себе силы противостоять Злу. Ирония Голдинга вполне очевидна, финал же притчи остается открытым для читателя.

В финале писатель “отпускает от себя читателя”, дистанцируется от него с помощью приема, который он определяет термином “gimmick” (трюк). Он по-разному объясняется критиками. (На наш взгляд, важно, как его понимает сам автор.)

Использование приема “gimmick” делает символы более многозначными в коде (финале) “Повелителя мух”. Итак, спасение приходит к детям в лице морского офицера.

Но он возникает из inferнально дьявольской машины, каковой несомненно является военный корабль. Вскоре мы замечаем и его револьвер, и две пулеметные ленты. Это агент войны, как и корабль, на котором он прибыл. Спасут ли взрослые мальчиков? Куда они их доставят? В тот мир, в котором царит страшная игра — война? В мир, который распадается на части и где царит Зло? Мертвый парашютист уже подготовил нас к подобному финалу, и мы не верим в счастливое спасение детей от зла. Картина получила символическое завершение.

Последний символ, нуждающийся в дешифровке, — плач Ральфа. Что оплакивает этот повзрослевший мальчик? Несомненно, он плачет от ощущения “темноты в своем сердце”, он оплакивает “утрату невинности”, которая замещена осознанием жестокости и опасности. Он скорбит по поводу того, что мир оказался совсем не таким, каким он его себе представлял. Он уже не может радоваться возвращению во взрослый мир, слишком близко он столкнулся с жестокостью, прячущейся в глубинах человеческой личности. Единственный положительный момент финала: в это страшное общество Ральф вернется не беззащитным, но вооруженным против Зла. Он стал мудрее.

Трюк (“gimmick”) заключается не во внезапном спасении детей военными, но в освобождении читателя с намерением заставить его самого ответить на вопрос — одержало ли Зло окончательную победу в душах детей? Голдинг решительно отказывается формулировать однозначно понятную мораль.

На примере “Повелителя мух” мы можем проследить своеобразную линию эволюции творчества У. Голдинга. За 13 лет им написано 6 романов. Все они весьма различны: “Повелитель мух” — это притча о двойственной природе человека; “Наследники” — это художественное воплощение авторской философии развития истории и существования мироздания; “Воришка Мартин” — аллегория борьбы души и тела человека, позволившего себе усомниться в Боге; “Свободное падение” — дискуссия по поводу основного тезиса экзистенциализма о свободе выбора; “Шпиль” — повествование о цене за осуществление высокой мечты (божественного предназначения). Подчеркнем, что множество “смысловых пластов” романа “Шпиль” словно создают противовес более приземленной “Пирамиде”.

Целостность столь разных произведений создается авторской

философией. Это философия, как писал сам Голдинг, негативного истолкования человеческой природы. Все книги писателя мощные по силе изобразительных красок, разнообразию сюжетных решений; оригинальности, даже некой музыкальности, в организации композиционно-речевого пространства, иллюстрации одной мысли — все культурные слои цивилизации не оставили следа в современном обществе, должно появиться новое поколение, новый герой, воплощающий в себе идею прогресса и культурного развития человечества [7].

В окружающем его мире писатель не видит такого героя, а с тревогой говорит о том, что “зверь” живет и в школьниках, попавших на остров, и в людях, обитающих в маленьком провинциальном городке, название которого содержит горький каламбур. Всюду тупик обреченности. И потому лейтмотив в книгах У. Голдинга один и тот же, решенный в русле философии экзистенциализма и эстетики модернизма.

### *Литература*

1. Голдинг У. Повелитель мух. — М., 1981.
2. Аллен У. Традиция и мечта. — М.: Прогресс, 1970.
3. Анджапаридзе Г. А., Скороденко В. А. Уильям Голдинг // Английская литература. 1945 — 1980. — М.: Наука, 1987.
4. Дубашинский И. А. Функции и структура пространства в романах У. Голдинга // Художественное пространство и время. — Даугавпилс, 1987.
5. Зинде М. М. Предисловие // Golding W. Lord of the Flies. The Pyramid. Envoy Extraordinary. — Moscow: Progress Publishers, 1982.
6. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1988. — Вып. 209: Труды по русской и славянской филологии. — Т. 11.
7. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. — М.: РГГУ, 2000.
8. Минц Б. А. Проблема нравственного прогресса в философско-аллегорических романах Г. Уэллса и У. Голдинга // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. (Проблемы художественной условности). — Иваново, 1988.

### *Вопросы для самоконтроля:*

1. История создания романа Уильяма Голдинга “Повелитель мух”.
2. Прокомментируйте “поэтику названия” произведения.
3. Можно ли охарактеризовать роман У. Голдинга как “модернистский” (или же “экзистенциальный”)?

4. Как соотносится “модель бытия на необитаемом острове” и жизнь человеческого общества?
5. Какова роль фантастического начала?
6. Является ли “сквозным” сюжетный мотив “усовершенствования человеческой природы”?

**Тестовые задания:**

1. Кто из подростков, оказавшихся на острове, символизирует “стихию огня”:
  - а) Джек;
  - б) Ральф;
  - в) Роджер?
2. В романе “Повелитель мух” “спящий Левиафан” — это:
  - а) “громеда океана”;
  - б) образ, возникший в воображении Ральфа;
  - в) мертвый парашютист.
3. Кто из героев является “проводником авторских этических воззрений”:
  - а) Роджер;
  - б) Саймон;
  - в) “Хрюша”?

**Д. К. Кондратьева**

**РОМАН Й. АВИЖЮСА “ПОТЕРЯННЫЙ КРОВ”  
(К проблеме национального сознания)**

Литовский писатель Йонас Авижюс (1922–1999) — один из ведущих прозаиков современности, без творчества которого нельзя представить мировую литературу конца XX века. Особое значение имеет его роман “Потерянный кров”. Первая книга романа появилась в 1970 году под названием “Время опустошенных усадеб” (дословный перевод с литовского “*Sodubu tuis tejmo metas*”) и сразу получила высокую оценку в критике. Она была переведена на многие языки, и, безусловно, украинский, и отмечена высшей тогда наградой в стране.

Вторая книга “Потерянный кров” (ч. 3 и 4) писалась уже в

начале “перестройки” и пока не вышла отдельным изданием на русском языке.<sup>1</sup>

“Потерянный кров” — это многоплановый эпический роман, посвященный глобальным катаклизмам XX века — второй мировой войне (т. 1) и острой борьбе, происходившей в Литовской Республике в послевоенные годы (т. 2).

События эти — один из самых драматичных периодов в истории Прибалтики, больно врезавшиеся в память народа, печальные последствия которых дают себя знать и поныне. Глубина изображения поворотных в истории литовской нации событий, становление национального сознания, художественное мастерство писателя дали основание критике назвать “Потерянный кров” литовским “Тихим Доном”.

Авижюс продолжил в этом романе исследования шолоховской коллизии — поиск героем своего места в непримиримой борьбе двух социальных сил, но уже в новых исторических условиях, значительно усложненных тем, что Литва за сравнительно короткий срок пережила великие потрясения. В обстоятельствах постоянной смены политических режимов трудно было литовцам разобраться в происходящем и сделать свой выбор.

В создании романа Авижюс опирался во многом на свой жизненный опыт. Во время войны писатель около трех лет жил в деревне. “Гитлеровская оккупация, — говорил он позднее, — впритык приблизила чудовищный лик фашизма, и я, как говорится, воочию увидел его гримасы человеконенавистничества” [4, с. 156].

Выстрелы в ольшанике, где фашисты расстреляли еврейское население, потрясли юношу своим трагизмом и через много лет нашли отражение в одном из эпизодов “Потерянного крова”.

Вошла в роман и история о раненом красноармейце. В округе, где жил будущий писатель, одна литовская семья спрятала и выходила его. Выздоровев, красноармеец ушел к партизанам. Этот реальный факт отразился в истории о судьбе русского летчика, завершившейся трагедией.

Образ Адомаса также подсказан личным впечатлением. “В годы гитлеровской оккупации, — рассказывает писатель, —

---

<sup>1</sup> Литва литературная. — 1987. — № 11 (ч. 3); Литва литературная. — 1987. — № 12 (ч. 4).

в нашей деревне отпуск проводил тамошний житель, служивший в вильнюсской полиции. По его туманным намекам можно было догадаться, что ему довелось участвовать в карательной экспедиции против советских партизан. Однажды видел, как он пьяный плакал, последними словами ругал весь мир, и эту сцену я часто припоминал, создавая характер Адомаса Вайнораса. Этот жуткий плач взрослого мужчины, безнадежный вопль его души был для меня словно звук камертона, помогающий организовать образ героя” [3, с. 241].

По поводу главного героя эпопеи — Гедиминаса — Авижюс заметил: “Я не скажу, что такой человек был на самом деле. Нет, он “слепленный” из многих литовских интеллигентов, которые стремились найти только свой “честный” способ переждать кровавую борьбу с фашизмом. Но в его устах и некоторые мои тогдашние мысли. Такая фигура была характерна для Литвы” [5].

Авижюс уделяет в “Потерянном крове” большое внимание национальной проблеме. Национальный компонент проявляется в романе прежде всего в создании архетипических образов и лексико-семантической системе, опоре на традиции литовского народа, описании родной природы и, прежде всего, характеров героев, носителей национального самосознания, т. е. их взгляды на прошлое, настоящее и будущее своей страны, их ценностные ориентации и идеалы, особенности восприятия окружающего мира, эмоции, чувства, настроения и т. п.

“Потерянный кров” начинается со встречи двух бывших друзей Гедиминаса и Адомаса, состоявшейся через три недели после начала войны, и сразу разворачивается как роман идей. Происходит столкновение различных мироощущений, которые находят отражение в диалогах героев.

Гедиминас настроен пессимистически. Он не приемлет политику ни фашистов, ни большевиков: “И те и эти уверяют, что освободили Литву, а результат? Еще несколько таких освобождений и не останется литовцев”<sup>1</sup>.

Гедиминас разочаровался в литовских националистах. Еще совсем недавно он плакал от восторга при виде трехцветного флага, теперь же этот флаг кажется ему тряпкой. “Если можно

---

<sup>1</sup> Авижюс Й. Потерянный кров. — Вильнюс: Vaga, 1972. — С. 20. В дальнейшем ссылки на текст даются по этому изданию.

в наше время во что-то верить, то только в себя”, — говорит он Адомасу.

Адомас стоит на другой позиции. Он свято верит в будущее “своей” нации, которую связывает с немецким фашизмом.

Спор Гедиминаса и Адомаса о судьбе литовской нации пройдет через весь роман, разведя бывших друзей по разным дорогам.

События произведения происходят во время войны. Но панорама романа значительно расширяется за счет эпизодов, которые воссоздаются в форме воспоминаний героев. Такие ретроспективные моменты — важный способ раскрытия характера у Авижюса. Они помогают понять мотивы поведения и психологию героев.

Так, разговор с Адомасом прерывается пространной ретроспекцией, в которой говорится о том, как воспринял Гедиминас 1940 год, первый советский год в Литве, что и определило впоследствии долгие его блуждания в поисках истины. Авижюс сумел удивительно точно передать душевное состояние героя.

На учителя сильное впечатление произвели его ученики — пожилые, утомленные люди, чьи кулаки лежали на школьных партах, “словно усталые коровы на выгоне”, тот духовный голод, та жажда знаний, которую он прочитал в их глазах. Глубоко взволновал Гедиминаса и босой крестьянин в холщовой рубахе, впервые засеявший свое поле. Встреча в пахарем, получившим землю из рук советской власти, рождает в душе поэтический образ. “Когда он, зачерпнув полное лукошко семян, ушел по пашне. Гедиминас долго не мог оторвать зачарованного взгляда от фигуры в холщовой рубахе, которая удалялась, разбираемая обеими руками солнечные лучи зерен” (87).

Но написанное стихотворение не увидело свет. Авижюс правдиво показал, как трудно было людям, подобным Гедиминасу, довоенным интеллигентам, ориентироваться в происходящих событиях.

Встретив другого пахаря, который с болью говорит о том, что его несправедливо считают кулаком, хотя он работает на своих гектарах больше батрака, Гедиминас поддается новым эмоциям: “Марюс, — обращается он мысленно к представителю советской власти, — а может, твои погонщики поменялись местами с волами? Он вынул из папки тетрадь и еще раз перечитал стихи. Мужик в холщовой рубахе стоял посреди пашни, как памятник.

Руки были расставлены, словно он хотел обнять землю, но они уже не разбрасывали солнечные лучи” (89).

Для душевного состояния героя характерны ранимость, готовность страдать за каждого обиженного, неумение разобраться в социальных проблемах. Так постепенно нарастает его разлад с новой действительностью. Поэтическое начало в его душе приходит в столкновение с реальностью.

Раскрытие диалектики души героев в центре внимания автора “Потерянного крова”. Он использует внутренний монолог, поток сознания, сны, галлюцинации.

Выбор изобразительных средств у Авижюса зависит всегда от своеобразия психического склада и общего построения каждого характера. Для раскрытия душевной жизни Гедиминаса главным художественным средством является внутренний монолог, поскольку он больше всего соответствует философскому складу ума героя и его склонности к самоанализу. Гедиминас часто спорит с собой, блуждая в лабиринте собственных мыслей. Внутренние монологи его возникают, как правило, в сложных, ответственных ситуациях и отражают напряжение мысли, принятие важных решений в критические, переломные моменты, знаменующие поворот в развитии личности. Почти во всех главах, где присутствует Гедиминас, на первый план выдвигается его сознание.

Внутренние монологи Гедиминаса отличаются от внутренних монологов других героев — они гораздо лиричнее (ведь он поэт!), эмоциональнее, более насыщенные, в них раскрываются различные оттенки чувств.

Обратим внимание на такую немаловажную особенность. Наделяя своего героя образной речью, — речью человека, живущего в мире искусства, автор в то же время все сравнения, используемые во внутренних монологах Гедиминаса, связывает с трудом землепашца. И это не случайно. Ведь учитель вышел из деревни, в свое время немало потрудился на земле, и это не могло не сказаться на его психологии, способе мышления, строе чувств.

Приведем примеры.

“Перо со скрипом летает по белой бумаге, строчки ложатся одна к одной, *словно черные борозды пашни*” (110), “Тяжелая шелковая скатерть пахла яблоками. Она была желтая, *как спе-*

лое пшеничное поле” (123). “Слова трескались, как пересохшая почва” (131), глаза отца “кроткие глаза, серые, как подсохшая на солнце пашня” (131) и т. д.

В романе есть внутренние монологи Гедиминаса, занимающие несколько страниц. Их скорее можно было бы назвать потоком сознания героя. Таков внутренний монолог, из которого мы узнаем, почему Гедиминас стал учителем истории и что заставило его разочароваться в исторической науке. Читая этот монолог, читатель ощущает, как романтические концепции сменяются реализмом, неверием в историческую истину. (“Историческая истина — универсальный сапог, который каждая идеология без труда подгоняет под свою ногу”), разочарованием в литовской интеллигенции (“Рабы политической системы — вот кто мы”). Отныне он отрекается от всего, чему поклонялся раньше. Разделяя концепции фаталистической предопределенности, считая, что человек бессилён перед обстоятельствами, Гедиминас стремится уйти от всякой ответственности за происходящее.

Внутренний монолог Гедиминаса, таким образом, обуславливает в романе дальнейшие поступки героя — его решение ехать в деревню. Деревня, по мысли героя, очищает людей, освобождает от ответственности за творящиеся вокруг преступления. “Если в обществе кто-то и свободен, то только землепашец; лишь он, не поступаясь своей совестью, выполняет священную миссию — кормит человечество” (229).

Во второй части романа все настойчивее звучит тема власти земли. В главах, рассказывающих о пребывании Гедиминаса в деревне, передается его восторженно-благоговейное отношение к земле, которое раскрывается через пейзаж.

Показательно, что цветовая гамма в описании природы у Авижюса претерпевает изменение в зависимости от настроения героя.

Если в первой части романа природа рисовалась в мрачных красках, а в цветовой гамме преобладали расплывчатые тона (серый, фиолетовый), подчеркивая неопределенность мировоззренческих позиций Гедиминаса, то теперь, в начале второй части, ведущим цветом становится *золотой* и *желтый*, выражающие его восторженное отношение к миру. (“Ты слышишь, Маруся, как поет земля?... Пожалуй, я не видел ничего прекраснее этих полей”) (357).

Однако недолго удастся Гедиминасу пребывать в подобном

настроении, вызванном надеждой, что он наконец-то, как ему казалось, нашел свою истину — невмешательство в происходящее. Иллюзии его очень скоро развеялись.

Вокруг “личной крепости” Гедиминыса пылает пожар: фашисты грабят крестьян, казнят Пуплесиса, зверски убивают семью Намаюносов. И учитель неизбежно приходит к признанию правоты своей ученицы: “Разве гуманно стоять в стороне и наблюдать, как бандиты разоряют твой дом?” Нет, он пока еще не может примкнуть ни к одной из воюющих сторон. Но уже в самом сознании возникает мысль о том, что нельзя наслаждаться своей невиновностью, когда люди вокруг захлебываются в слезах и крови.

Гедиминас начинает вести борьбу с оккупантами в одиночку. Правда, его саботаж поставок, как скажет один из учителей гитлеризма, всего лишь “укус блохи”. Но этот поступок героя вытекает из его характера. Ведь решившись на саботаж, он не столько стремился нанести ущерб оккупационным властям, сколько помочь конкретным людям. В гестапо, куда он попадает за совершенный поступок, состоится его разговор с шефом гестапо. Дангелю Гедиминас интересен как “просвещенный человек арийской крови”, а на поддержку таких людей особенно рассчитывали фашисты. Диалог с Дангелем способствует постижению внутреннего мира Гедиминыса, его переходу от естественного чувства страха к раскрепощению духа.

“Гедиминас с *ненавистью* смотрел на Дангеля. Усталость и апатию как рукой сняло”.

“— Я сказал вам все, что мог сказать, — бросил он, почувствовав, что невидимые тиски, сковавшие его перед Дангелем, ослабли”.

И, наконец, последняя реплика:

“— Если я провинился перед вами, господин начальник гестапо, то лишь в том, что стараюсь остаться человеком”, — сказал он; ему страстно захотелось *схватить бутылку со стола и ударить Дангеля по голове*” (640).

Шестнадцать суток, проведенных в застенках гестапо, будут для Гедиминыса страшным опытом. Здесь он увидит, что без убеждений нет подлинного мужества, здесь придет к нему новое понимание жизни и роли человека в ней. И выйдет Гедиминас из этого ада не таким, каким попал сюда. Если раньше герой

больше думал о том, “чтобы твой собственный фрак остался без пятнышка”, то теперь он сознает свою личную ответственность за происходящее. “История спросит, что ты делал, когда рядом с тобой зверь душил человека”.

Первый том “Потерянного крова” заканчивался тем, что Гедиминас ищет дорогу к партизанам. Исходя из этого, некоторые критики поспешили сделать вывод, что главный герой эпопеи переходит в лагерь большевиков.

Однако это не так. Да, в борьбе со страшным злом человечества — фашизмом он четко определил свою позицию. Но логика характера героя подсказывает, что в новой обстановке послевоенной действительности он не найдет своего места ни в одном из сражающихся станом. Насилие, проявившееся с той и с другой стороны, оттолкнет его.

В последней, заключительной, части эпопеи Гедиминас будет продолжать поиски истины, но твердо останется на своей позиции — утверждения общечеловеческих ценностей.

“Моим братом и моим соплеменником является каждый, у кого в паспорте записано — человечность, — говорит он, — а врагом и предателем моего народа каждый, кому чужды принципы человечности” [2, № 12, с. 98]. В этом и проявляется национальное самосознание героя

Наряду с Гедиминасом центральным героем “Потерянного крова” является также Адомас.

Заметим, что Авижюс никогда не принимал национализм в его крайних проявлениях. “Я люблю и уважаю свой народ, — говорил писатель, — как положено человеку любить и уважать свою семью, но никогда не оправдаю тех, кто, ослепленный чувством национального превосходства, считает себя лучшим, умнейшим только потому, что принадлежит к той или иной нации, нет ничего отвратительней для человека и нет большего стыда для всего народа, чем национальная нетерпимость, которая несет кровавые убийства, оправданную законом или нелегальным нажимом дискриминацию” [3, с. 235].

Адомас, надев мундир начальника полиции, не считает себя фашистским прихвостнем. Первый внутренний монолог Адома-са, приведенный в романе, — это его размышления о судьбе литовской нации, ради которой он, в отличие от Гедиминаса, готов на любые жертвы.

Писатель рисует фигуру Адомаса многогранно. Он предстает перед нами как заботливый сын и как нежный брат, обеспокоенный несчастьем с сестрой, и как любящий муж, глубоко страдающий от того, что теряет любовь дорогой для него женщины. Но ложная идея, служению которой Адомас посвятил свою жизнь, приводит к постепенной деградации его личности. Авижюс убедительно мотивирует каждый поступок героя, психологически глубоко раскрывает неизбежность его морального падения. Так, первый шаг Адомаса к своей моральной гибели — это еще как будто и не преступление.

Случай с раненым советским летчиком, которого прятала сестра, поставил Адомаса перед выбором: спасти человека, но нарушить закон войны или, предав идею, которой он служит, остаться с чистыми руками. У Адомаса не хватает духа сразу порвать ни с тем, ни с другим. Он находит промежуточное, компромиссное решение, показавшееся ему спасительным: относит раненого на подводу Кяршиса, зная, что тот не сделает зла умирающему.

Эпизод с летчиком занимает значительное место в структуре романа, повторяясь в разных вариантах свыше 10 раз. Об истории с летчиком мы узнаем из рассказов Аквиле, Кяршиса, из воспоминаний и снов самого Адомаса. Такой прием передачи события через восприятие разных людей придает повествованию объективный характер, подчеркивает желание автора остаться в стороне от оценки действий героя. Хотя Адомас считает свой поступок правильным, обусловленным жизненными законами войны, он все же не может избавиться от укоров совести, подсознательно, а то и прямо осуждает себя, старается вином приглушить голос совести. Но напрасно: “Он снова вспомнил свой сон и ту ночь, когда сделал то, чего, по глубочайшему его убеждению, нельзя было избежать. Сейчас он не видел летчика, а только чувствовал его — бессильное тело тяжелой глыбой давило на плечи (“Тяжелей ли было нести крест Иисусу Христу?”). Чужое сердце — крыло раненой птицы — стучало в спину, и Адомасу казалось, что это стук его собственного сердца... (78).

Авижюс не раз ставит своего героя в такие ситуации, когда ему необходимо сделать выбор, от которого будет зависеть вся его дальнейшая жизнь.

Проблема выбора возникает у Адомаса и после первого роко-

вого шага, сделанного им. Писатель оставляет своему герою возможность — пусть слабую — изменить свою судьбу. Отец зовет его бросить службу в полиции и вернуться к земле. Но Адомас не принимает этот выход. Он бежит из родного дома. В его душе идет борьба чувств. С одной стороны, он убежден, что его место не здесь. “Твоя земля гектары, а моя 80 тысяч квадратных километров”, — говорит он отцу. С другой — сомнения еще не покидают его (“а тот не был человеком?..”). Но выбор сделан, выбор, который неминуемо приведет к дальнейшему падению. Символичная деталь: Адомас бросает цветы, которые хотел отвезти домой (“Отдайте своим коровам, мама...”).

Интересен в этом плане “вещий” сон героя, как бы предсказывающий его дальнейшую судьбу. “Он шел со своей ношей в руках по бесконечному подземному коридору, где-то во мраке мигала едва заметная звезда; там была дверь в мир живых, или мираж; ему было все равно, он знал, что ему не выбраться из этих катакомб” (56).

Для эволюции характера Адомаса, так же как и Гедиминаса, показательны два его диалога — с комендантом Роппом и шефом гестапо Дангелем.

Сравним эти два диалога. С Роппом Адомас чувствовал себя хозяином положения, держался независимо, позволял резкие высказывания, вроде таких: “большевиков тоже встречали цветами, а провожали...” Он разговаривает с комендантом, “*мрачно отвернувшись в сторону*”, мысли Роппа об онемечивании литовцев возмущают его — он “*сжал руки, ногти впились в ладони*”, во время разговора “*хотел подняться и выйти*: вызывающее поведение коменданта *бесило* его”. Выходя, *буркнул*: “Хайль!”.

Совсем по-другому поведет он себя позднее, в разговоре с Дангелем. Между этими двумя диалогами — последняя попытка Адомаса доказать, что “мы тут хозяева, а вы гости” (отчаянная выходка на вечеринке у Баюрчюсов), после которой он, благодаря умной и тонкой политике Дангеля, будет окончательно слоmlен как личность.

Шеф гестапо начал с того, что заставил Адомаса снять герб Литвы, ее флаг, портрет правителя.

Адомас вынужден покориться. Его ответы односложны и порабски покорны.

– Снимем... перевесим... понятно, господин Дангель” ... У него “дрожат колени”, он “облизал пересохшие губы”, испытывая к себе отвращение, “вытянулся в струнку”. И последнее, очень точно найденное слово: “Адомас обмяк на стуле”.

Так завершается эволюция героя. Из убежденного сторонника самостоятельной и независимой Литвы он превратился в послушное орудие своих хозяев, стал участником страшных преступлений фашизма.

Авижюс раскрывает внутренний мир героя, делая читателя свидетелем его болезненного душевного состояния. Для этого литовский прозаик использует различные художественные приемы: исповедь, поток сознания, мотив двойников, галлюцинации, сны. В “Потерянном крове” звучит характерный для Достоевского мотив раздвоения личности.

В Адомасе идет борьба двух начал. С одной стороны, он продолжает верить, что его служба у немцев — до поры до времени — необходима в интересах нации, что в будущем, как сказал Саргунас, “история сотрет с него плевки: те же люди, которые сейчас распинают патриота, завтра увенчают его лаврами”. С другой стороны, как умный человек, он не может не видеть, что вынужден подчиняться оккупантам, заискивать перед ними. Почти вся VII глава романа, написанная в форме потока сознания героя, показывает борьбу этих двух начал.

“... У каждого честного патриота сейчас два лица”, — сверлили мозг слова Саргунаса. Он то и дело чувствовал, что его второе лицо опять проявляется все более четко, приближается на опасное расстояние. Тогда, собрав последние силы, он отталкивал своего двойника, и тот на мгновение исчезал. А потом снова вылезал из темноты, мельтешил перед глазами и снова он видел себя в свете фонариков, с поднятыми руками” (210).

Да, второе лицо, повернутое в сторону оккупантов, победило: глава заканчивается доносом Вайнораса на литовскую семью, прятавшую еврейского ребенка.

По мере того, как все ниже скатывается Адомас, все больше возрастают его душевные муки. Исповеди сменяются ночными кошмарами, ночные кошары полубредовым состоянием и галлюцинациями.

Деградация Адомаса передана автором и через его портрет. В начале романа это рослый, мускулистый, розовощекий здоро-

вый человек. Став соучастником преступлений фашистов, он изменился и внутренне, и внешне. В нем нет прежней силы и здоровья. Вот каким видит его Гедиминас, когда он исповедуется перед ним: “лицо землистое, глаза затравленно блестят, на краешках губ засохла пена”.

Путь служения ложной идее заводит Адомаса в тупик. Логичное завершение его судьба найдет в четвертой книге “Потерянного крова”, где автор покажет его во главе отряда “лесных братьев”.

На трагическом материале кровавой междоусобной войны, происходившей в Прибалтике в послевоенные годы, написано много. Достаточно назвать произведения М. Слуцкиса (“Лестница в небо”), В. Петкявичюса (“О хлебе, любви и винтовке”), В. Бубниса (“Березы на ветру”), Ю. Балтушиса (“Сказание о Юзасе”), талантливую киноленту Жалакявичюса “Никто не хотел умирать” и мн. др. Об этом — и четвертая книга “Потерянного крова”.

Новое же в романе Авижюса — дифференцированное изображение “лесных братьев”. В отряде Адомаса — разные люди. Есть здесь идеологи вооруженного сопротивления, произносящие напыщенные речи, вроде “долг перед пращурами”, “историческая судьба Литвы”, “месть за погранные азиатами исторически сложившиеся традиции”, сами же, предвидя провал подполья, покидают “родные пенаты” и находят убежище в США. Есть и практики — террористы, отъявленные головорезы, совершающие кровавые карательные акты против советских активистов и невинных людей. Есть и противники террора, но пришедшие в лес из ненависти к “оккупантам”.

Драматизм происходящего состоял в том, что в лесу оказались не только убежденные националисты, но и те, кого оттолкнули грубейшие перегибы, допущенные советской властью.

Значительно углубляется и усложняется в последней книге “Потерянного крова” характер Адомаса. Социальная позиция его не претерпевает каких-либо изменений, разве что усиливается критическое отношение к гитлеровцам (“Треклятые обманщики, продавшие русским Литву...”), но Авижюс переносит теперь акцент на исследование душевного состояния героя, связанного не столько с поисками своего места “в войне Гитлера со Сталиным”, сколько с общечеловеческими проблемами. Мно-

гочисленные внутренние монологи Адомаса свидетельствуют, что он осуждает себя за совершенные преступления и надеется начать новую жизнь, достойную человека. “Хочу, чтобы вы поняли, — говорит он “лесным братьям”, — лучше, чем кто-либо из вас, я знаю вкус невинно пролитой крови. И цену ей знаю. Вы как хотите, но я отказываюсь по второму разу платить” [2, № 12, с. 37].

Адомас все чаще вспоминает отчий дом, детство, запах земли. Видит себя идущим за плугом. С риском для жизни неоднократно приходит на родное подворье, припадает горячей щекой к дверному косяку, заглядывает в окна, за которыми унылая, тоскливая пустота. Много лирических страниц посвящено любви Адомаса, нежности, которую он испытывает, когда берет на руки своего сына-первенца, находя для него вечные как мир удивительно ласковые слова. Именно это общечеловеческое чувство родительской любви к великому чуду — ребенку побуждает Адомаса задуматься о будущем, в котором не должно быть места проливаемой крови.

Но поздно. “Воскрешения” личности Адомаса не происходит на страницах романа. Эпиграф к четвертой книге “Потерянного крова”: “Обратно не вернусь, и за плугом, волов погоняя, не пойду по зеленому полю” (слова из литовской народной песни) — выражает итог судьбы героя. Заканчивается роман трагическим аккордом: убитого Адомаса везут по улицам родной деревни на телеге, заляпанной навозом, подобной той, на которой он в детстве ездил пахать.

Носителем национального сознания литовского народа предстает в романе образ *Кяршиса*.

Это традиционный образ литовского крестьянина-середняка, который крепко держится за землю, работая на ней от зари до зари. Он стоит в стороне от постоянно меняющихся политических режимов и видит свое спасение в одном — труде хлебороба. Именно на его хуторе ищет покой и спасение Аквиле, один из обаятельнейших женских образов романа. Глазами Аквиле дается описание хозяйства Кяршиса:

“Хотела видеть то, за чем пришла, но в глаза лез каждый пустяк: черпала из мешка муку для вареников, а взгляд невольно рыскал по всему амбару: закрома с зерном, пласты вошины, весящие над кровлей, развешанные на веревке выделанные ов-

чины... В хлеву — две коровы, бычок, супоросная свинья, два подсвинка... Пеликсас умеет хозяйничать...” (157).

Внутренний мир Кяршиса далеко не исчерпывается собственническими чувствами. В нем немало привлекательного: он добрый, надежный, человечный. Аквиле была свидетелем, как Кяршис вытолкнул из-за стола старосту, который хвастался своей кровавой расправой над еврейкой.

С образом Кяршиса связана постановка в “Потерянном крове” такой болезненной для Прибалтики проблемы, как *коллективизация*.

*Используя характерный для полифонического романа прием многоголосья, Авижюс показал, что основная масса литовских крестьян не приемлет насильственной коллективизации и отнюдь не приветствует политику раскулачивания крепких хозяев.*

“Почему мое добро, из-за которого я столько пота пролил, надо сунуть лодырю или гуляке в глотку”, — говорит Гайванис.

Коллективизацию не приемлет не только основная масса середняков, но и новоселы, получившие землю из рук советской власти:

“Трудно оторваться от земли, к которой ты за долгие годы прирос и которая к тебе приросла как кожа, — думает Черная Культа, — из этой кожи одним махом не вылезешь, тут и человека не долго погубить, чтоб вас ветром сдуло”.

Протест народа против политики насилия достигает поистине трагического накала в судьбе Кяршиса, образ которого к концу эпопеи (кн. IV) приобретает символическое значение. С ним во многом связана и философская проблематика романа — неприятие разрушения традиционного уклада жизни.

Кяршис, руки которого всегда были в навозе, но не в крови, органически не может убивать и разрушать.

Ночная сцена, когда он при лунном свете, выйдя из своего убежища, где он укрывался от властей, засекает поле, исполнено глубокого поэтического смысла: “Растроганный и удивленный смотрел Гедиминас на бредущего в одной рубашке по борозде Кяршиса с лукошком на животе: обеими руками тот бросал в проборошенную землю крупное полное зерно”.

Обстоятельства, сложившиеся в послевоенной Литве, загоняют Кяршиса в тупик. Представители новой советской власти

требуют от него невозможного: его вынуждают вступить в колхоз, к тому же еще стать доносителем. Ни то ни другое для него неприемлемо. Выход один — смерть. Выразительно передано в романе душевное состояние Кяршиса накануне гибели: “Он чувствовал, будто его кто-то душит. Но душит, не взяв за горло, а за душу. Душит обеими руками... Все они одним миром мазаны, назвали себя советской властью только для того, чтобы с крестьянина поскорее портки снять... Оторвут от земли, которая составляла смысл всей твоей жизни, накинута хомут... А у захомученных разве может быть душа?”

И, не видя выхода из этого тупика, Кяршис сжигает свой хлеб и сгорает сам.

Национальный колорит “Потерянного крова” ярко проявляется в *языковой* картине мира романа. Авижюс широко использовал богатство народного языка. В частности, сравнения и метафоры, содержащие сопоставление судьбы человека с деревом, камнем, землей, характерны для литовского фольклора.

Например, портрет Кяршиса: “Аквиле смотрела на широкую спину, на длинные мускулистые руки, которые *двумя ветками дерева выгнулись вверх* и держали на шее непоседливого Лауркаса...”.

*А вот как ярко передается чувство двойственности, охватившее Адомаса: “Какая-то часть его существа осталась живой, как остается живым пень, пустивший побеги, но как бы они, эти побеги, буйно ни разрослись, им все равно суждено переплетаться с истлевшими корнями бывшего дерева...”*.

Истлевшие корни бывшего дерева не в силах отпустить Адомаса, и потому возрождение для него невозможно.

Посредством сопоставления с миром природы передается и ощущение чистоты, свежести, девичьей прелести, исходящей от Аквиле:

“В ослепительно белой блузке, за плечами грубые черные косы, две *свежие борозды чернозема на заснеженном поле*”. Или: “Косы ее как *отрубленные ветви*”. / “Земля была мягкая и теплая, *как спина сонного животного*”, “Кулаки лежали на партах, *словно усталые коровы на выгоне*” и т. п.

Много использовано в романе литовских песен, поговорок, пословиц.

Об одном из героев сказано: “Он придерживался старой ли-

товской поговорки: “Тихим быть — в мире жить” или “Неладно жизнь устроена. Нужно, чтобы человек как то дерево, чем старше, тем крепче, а Господь Бог наоборот создал” и т. п.

Таким образом, Авижюс в ярких художественных образах и картинах раскрыл проблему национального сознания народа, показал поиски человеком своего места в расколотом мире, смело обнажил главнейшее противоречие XX века — борьбу между силами созидания и разрушения.

В духе лучших традиций мировой литературы Авижюс утверждал приоритет христианских ценностей. И потому его роман, исполненный протеста против всяческого насилия, прочно вписывается в контекст современных идейно-нравственных исканий.

### ***Литература***

1. *Авижюс Й.* Потерянный кров. — Вильнюс: Vaga, 1972. — Т. 1, кн. 1 и 2.
2. *Авижюс Й.* Потерянный кров // Литва литературная. — 1987. — № 11, 12 (Т. 2, кн. 3 и 4).
3. *Авижюс Й.* Обращение к прошлому во имя настоящего // Литература великого подвига. — М.: Худ лит., 1975. — Т. 2. — С. 229–247.
4. *Авижюс Й.* Наедине с героем // Вопросы литературы. — 1975. — № 3. — С. 152–178.
5. *Авижюс Й.* Уважая читателя // Літературна Україна. — 1978. — 8 груд.
6. *Vikeliene Elene.* Meistri skumo laiptais // Pergale. — 1974. — № 4. — P. 107.

### ***Вопросы для самопроверки:***

1. В чем сущность названия романа?
2. В чем заключается духовная драма главного героя эпопеи — Гедиминаса?
3. К какому итогу пришел главный герой в результате долгих и трудных поисков своей правды?
4. В какой мере раскрывается в романе проблема — человек и обстоятельства?
5. Кто, по вашему мнению, виноват в несостоявшейся судьбе Адомаса?
6. Что наиболее характерно для национального сознания автора романа?
7. В чем философский смысл “Потерянного крова”?

**Тестовые задания:**

1. К какой жанровой разновидности относится роман Й. Авижюса “Потерянный кров”?

*Подчеркните правильный ответ:*

- 1) философский
- 2) автобиографический
- 3) социально-психологический.

2. К какому лагерю примкнул Гедиминас в результате духовных поисков?

- 1) к большевикам
- 2) к националистам
- 3) ни к тем, ни к другим.

3. Какой художественный прием преобладает в раскрытии характера Гедиминаса:

- 1) описание портрета
- 2) видимый язык чувств
- 3) внутренний монолог.

4. К кому из русских писателей ближе всего творческая манера Й. Авижюса?

- 1) Горькому
- 2) Шолохову
- 3) А. Толстому.

**А. Д. Беньковская, А. Мазурик**

**КЕЛЬТО-ГЕРМАНСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ  
В РОМАНЕ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИЕНА “ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ”**

Жанр фэнтези, выводящий читателя за пределы реальности, оказался особенно актуальным в переходный период — на грани XX–XXI столетий, что иногда способствовало эволюции фантастики в сторону большей развлекательности, зрелищности, упрощенности идей. Но снижение художественного уровня в рамках массовой литературы совершенно не отменяет уникальность фигуры одного из создателей фэнтези — английского писателя Дж. Р. Р. Толкиена.

Его представления о творческой деятельности были необыч-

ны и даже парадоксальны. Толкиен считал Творение, “со-творение” естественным для созданного Богом человека: “Фантазия остается правом человека: мы творим по нашим меркам и по нашим производным образцам, поскольку сами сотворены, и не просто сотворены, а сотворены по образу и подобию Творца... Искусство — действующее звено между Воображением и его конечным результатом, Со-Творением... Фантазия (в этом смысле) — высшая форма Искусства” [25, с. 282]. При этом он рассматривает мифологию именно как со-творение, “а не просто символическую интерпретацию или изображение красот и ужасов мира” [25, с. 254]. Толкиен реализовал эти теоретические положения, создав свой “Вторичный Мир”. Назвать его абсолютно новым было бы неверно, потому что он этимологически связан с художественными мирами, представленными преимущественно в германской мифологической и героикоэпической традиции (исландские саги, “Старшая Эдда”, англосакская поэма “Беовульф”), а также в кельтской мифологии, зафиксированной в древнеирландских преданиях. Реализация этой традиции в романе “Властелин Колец” и является предметом исследования в настоящей статье.

Творчество Толкиена в российском и украинском литературоведении рассматривалось в различных аспектах. Вопросами жанровой принадлежности его произведений занимался С. Л. Кошелев [11,12], поэтикой — С. А. Лузина [16] и Т. Б. Чернухина [27]. С точки зрения современного литературного мифотворчества роман рассматривали С. Лихачева [15] и Р. И. Кабаков [9], понятие мифологического квеста<sup>1</sup> в романе проанализировано Е. В. Тихомировой [24].

Писатель считается зачинателем одновременно двух направлений в жанре фэнтези: эпического и игрового. Эпическое фэнтези основывается большей частью на идее судьбы мира, находящейся в руках одного человека, игровое же предполагает, что настоящего успеха может добиться только отряд, состоящий из нескольких человек/существ. Часто творческое наследие Дж. Р. Р. Толкиена рассматривают как отдельное направление — христианское фэнтези [19]. Несмотря на большое количество работ, вопрос об определении жанра фэнтези является проблемным. Т. Чернышева называет фэнтези “адетерминированной (необусловленной) моделью действительности, повествованием

сказочного типа со многими посылками”, игровой фантастикой [28]. Один из известных исследователей фантастики — В. Гончаров [6, с. 216] предполагает, что фэнтези, “в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма”. Г. Гуревич [7, с. 181] относит фэнтези к “ненаучной фантастике”, в противовес научной, объединяя, таким образом, в одном определении различные жанры и направления.

Более продуктивной представляется позиция С. Лема, высказанная им в двухтомном литературно-философском исследовании “Фантастика и футурология”. Он определил жанр фэнтези, противопоставив его сказке, через игровые аналогии, имея в виду предсказуемость или непредсказуемость финала: “Когда “детерминистский оптимизм” судьбы превращается в “детерминизм, потрепанный стохастикой случайностей”, классическая сказка превращается в фэнтези. В фэнтези может уже вступить в игру настоящий несчастный случай как фатальность, лишенная оптимизма. В сказке случай — это только запаздывание счастливого разрешения конфликта... Поэтому сказка и фэнтези представляют собой два разных вида игры: сказка — это игра с нулевым результатом, а в фэнтези результат часто неочевиден и не равен нулю” [13, с. 116].

Дж. Р. Р. Толкиен был филологом-медиевистом, профессором древнеанглийской литературы. И этот факт сыграл несомненную роль в его художественном творчестве. Писатель с детства был увлечен языками: как изучением древних, так и изобретением новых. Художественный космос произведений Толкиена, как ни парадоксально, стал следствием изобретения им эльфийских языков. Вот как сам автор описывал процесс создания романа “Властелин Колец”: “Такие истории... произрастают, подобно семечку в темноте, из листовенного перегноя, накопившегося в уме, — из всего, что было когда-то увидено, передумано или прочитано..., и мой перегной состоит в основном из различного языкового материала” [10, с. 196]. “Вторичный Мир” Толкиена разрастался, становился более разнородным по мере изобретения им новых языков, базой для которых стали валлийский и финский языки.

Решающее воздействие на Толкиена оказало его знакомство с карело-финским эпосом “Калевала”, который стал толчком к

“сотворению” своей мифологии. Он высоко оценивал его и сокрушался, не находя аналогов в древнеанглийской литературе. Уже тогда в нем начал зреть новый замысел: “... пришла мне однажды мысль написать сборник легенд... — от крупных повествований на космогонические сюжеты до романтических волшебных сказок, — и посвятить их Англии, моей стране. Эти легенды должны были обладать тем тоном и свойствами, о которых я мечтал: это нечто прохладное и прозрачное, благоухающее нашим “воздухом” (то есть климатом и почвой Северо-Запада, включающего в себя Британию и ближние к ней области Европы...), и отличаться... дивной неуловимой красотой, которую некоторые называют “кельтской”... они должны быть “высокими”, очищенными от всего грубого, родными повзрослевшей земле, издревле опоенной поэзией” [10, с. 142–143]. В то же время Толкиен предлагает своим читателям посмотреть на Англию новым взглядом, как на неизвестную страну, “затерянную в каком-то далеком прошлом, промелькнувшем веке истории или в странном туманном будущем, достижимом только на машине времени, увидеть удивительную странность и необычность ее обитателей, их занятий и вкусов” [25, с. 275]. Он признается: “Средиземье — это наш мир. Я, конечно, поместил события в абсолютно вымышленный (хотя и не вовсе невозможный) период времени в глубокой древности, когда форма континентов была еще иной” [10, с. 144].

Истинным бедствием для дальнейшего развития английского эпоса, тенденции которого наметились в “Беовульфе”, Толкиен считал норманнское завоевание, переломным моментом которого стало поражение англосаксов в битве при Гастингсе в 1066 году. Он начал работать над созданием виртуального пространства альтернативной истории, исключая из него этот факт. Действие же, равно как и созданная им мифосистема, разворачивается не в конкретном времени, а в альтернативной реальности. Итак, Толкиен решает создать альтернативную мифологию для Англии. Однако осуществление подобного замысла требовало возрождения роли кельтского субстрата. Томас Шиши, крупный английский исследователь творчества Толкиена, в своей монографии “Толкиен и Исландия: Филология зависти” отмечает, что “в исландской литературе Толкиена привлекал и сам факт того, что многое было утрачено. На протяжении всей сво-

ей жизни Толкиен получал удовольствие, заполняя пробелы в сохранившемся наследии” [26, с. 182]. Таким образом, в творчестве Толкиена намечается гипотетический диалог кельтской и германской культур, в частности, их мифоэпических традиций. В этой связи нельзя утверждать, что в романе превалирует отражение ментальности только одного этноса, так как роман представляет собой симбиоз кельтских и германских культурных традиций.

Большинство кельтских мифов базируется на представлениях об Ином мире (Otherworld), которые, с одной стороны, уходят корнями в архаические мифы о заселении Ирландии Племенем Богини Дану (Tuatha De Danann). Так именуется “дочеловеческая” божественная раса обитателей Ирландии, сонм общекельтских и ирландских божеств. После прихода в Ирландию Сыновей Миля<sup>2</sup> Племя Богини Дану стало Народом Сидов<sup>3</sup>, оставив людям поверхность земли, частью же было вынуждено уйти в изгнание за море, в потусторонний Иной мир, или Страну Обетованную, Страну Юности. С другой стороны, ирландские мифы о сидах стали базой для создания страны фей и эльфов в европейской мифологии.

Древнеирландские представления об Ином мире оказали большое влияние на творчество Толкиена.

Одной из наиболее распространенных тем ирландских саг и сказаний является путешествие героя в иной мир. Контакт смертного героя с Иным миром выступает как явление исключительное. Происходит он в ограниченном сакральном пространстве и времени и неизменно влечет за собой изменение сознания героя. Время для жителей Иного мира течет по своим законам. Целая жизнь, прожитая в Ином мире, может оказаться мгновением земной жизни. По дороге в лес Кветлориэн (аналог Иного мира в Средиземье) герой, переходя через реку, преодолевает, таким образом, временную границу, разделяющую два мира: “Над Ворожеей [название реки] ему [Фродо] вдруг почудилось, что он уходит из сегодняшнего мира, как будто шаткий мостик был перекинут через три эпохи и вел к минувшим Предначальным Дням.... Фродо не мог отделаться от мысли, что вокруг него оживает прошлое” [1, с. 324–326].

Переход через границу Иного мира связан также и с пространственной трансформацией. “Всё уже смыкалась черная теснина.

Потом вдруг расступилась, и перед ним [Фродо] возникли два громадных каменных зубца. Наверное, проход, только непонятно, откуда они взялись... Фродо с разгона прошел между зубцами — и на него словно обрушилась темнота... Он упал наземь, а поднявшись, обнаружил, что он один: друзья исчезли” [1, с. 125–126].

К кельтскому наследию в творчестве Толкиена относятся и представления о западных островах, сокрытых морями. Здесь необходимо вспомнить цикл легенд об острове Авалон<sup>4</sup>. Доступ на эти острова дан лишь избранным. В конце романа “Властелин Колец” все герои, причастные Магическим Кольцам, отплывают за Море, в Заокраинный Край. В описании пересечения границы миров Толкиен вторит кельтским сказаниям: “Корабль вышел в открытое море, ушел на запад, и в сырой, дождливой ночи Фродо почуял нежное благоухание и услышал песенный отзвук за громадами вод. И точно во сне... серый полог дождя превратился в серебряный занавес; занавес раздвинулся, и он увидел светлый берег и дальний зеленый край, осиянный зарею” [1, с. 968].

В романе реализован один из излюбленных мотивов ирландских саг и преданий: любовь смертного героя к бессмертной представительнице Иного мира. Следует сказать, что Толкиен уже обращался к этому мотиву в своем раннем творчестве. Одной из первых поэм, написанных им, стала “Жеста о Берене и Лучиэнь”. Это история любви смертного юноши и эльфийки Лучиэнь, которая отреклась от своего бессмертия, выбрав земную, кратковременную жизнь. В романе “Властелин Колец” реализацию этого мотива мы можем наблюдать на примере Арагорна, смертного нуменорского витезя, и Арвен, дочери эльфа Элронда, которая также выбирает смертную участь.

Оригинальную интерпретацию получил заимствованный Толкиеном из кельтских мифов архетипичный конфликт, выраженный в оппозиции природы и цивилизации. Данная оппозиция актуализируется в мире Толкиена с помощью кельтского архаичного мотива анимизма объектов природы, прежде всего деревьев. Деревья связаны с конкретными локусами, при этом ветка, саженец определенного дерева несут в себе информацию о конкретном пространстве, и более того — переносят его свойства на новую территорию (зерна мэллорна<sup>5</sup>). Таким образом, в мифологии Арды возрождается вера в волшебные свойства деревь-

ев, их сакральность (мэллорны в Кветлоризне), охранные свойства (Старый Вяз в Вековечном лесу) и возможность активного вмешательства в события (разрушение Изенгарда).

В своей альтернативной мифологии Толкиен акцентирует внимание на этническом своеобразии героев романа. Народы Средиземья являются носителями разных языков и уникальных культурных традиций. При этом мифология Толкиена лишена антропоцентризма: повествование в романе ведется не с привычной позиции людей, чья деятельность представляется направленной на “благоустройство мира”, которое понимается Толкиеном как разрушение естественной среды, так безукоризненно созданной Илуватором<sup>6</sup> и валарами<sup>7</sup>. Эльфы же для Толкиена — хранители естественной красоты мира. Они лишь поддерживают ее, не вмешиваясь, вступают с ней в диалог. Однако Война Кольца, несмотря на то, что заканчивается победой, становится тем рубежом, за которым начинается новая Четвертая Эпоха, ознаменовавшая собой окончание срока пребывания в Средиземье эльфов. И все герои, принадлежащие Третьей Эпохе, вынуждены уйти вместе с ней. Таким образом, судьба эльфов в романе Толкиена обнаруживает сходство с судьбой Племени Богини Дану: им также суждено уступить место смертным людям. Неутешительно звучит пророчество эльфа Элронда о том, что с уничтожением Кольца Всевластья “... чудесная магия нынешнего мира сохранится лишь в сказочных преданиях о прошлом...” [1, с. 246]. Эпоху людей кратко и четко охарактеризовал маг Саруман в своем пророчестве, говоря о приходе “Новой Силы” и ее конечной цели, — “Всезнание, Самовластие и Порядок” [1, с. 235]. Эти конечные цели, по мнению автора, приведут человечество к необратимым бедствиям.

А. Сапковский, известный писатель и теоретик фэнтези, в своем эссе “Пируг, или Нет золота в Серых горах” пишет: “Легенда об Артуре стала не только архетипом, прообразом фэнтези, она была также демонстрационным полем для авторов, которые предпочитали творчески эксплуатировать сам миф, вместо того чтобы возводить на нем, как на фундаменте, “собственные” замыслы” [22, с. 234]. Критик утверждает, что Толкиен одним из первых максимально использовал интертекстуальный потенциал артуровских легенд, таким образом создав свой собственный миф. И в результате писатели, желающие использо-

вать артуровские легенды, будут обречены на неизбежное повторение Толкиена. Так, среди центральных мотивов, заимствованных Толкиеном из цикла артуровских легенд, выделяется мотив возвращения короля, являющийся чрезвычайно архаичным. С образом короля Артура традиционно связывается образ Арагорна. Он — единственный наследник древних королей, которому суждено однажды взойти на престол. С ним связаны многочисленные предсказания, появляющиеся на протяжении всего романа. Возвращения Арагорна ожидают все народы, населяющие Средиземье. Он выступает здесь в роли спасителя, от которого зависит судьба народа. Третья часть романа так и названа — “Возвращение Короля” (“The Return of the King”). Образ Арагорна на протяжении романа претерпевает некую эволюцию. В начале он “Бродяжник” (так называют Арагорна хоббиты), “странный, суровый человек с обветренным лицом...” [1, с. 140]. В конце романа Арагорн предстает во всем своем величии. “Когда же Арагорн поднялся с колен, все замерли, словно впервые узрели его. Он возвышался как древний нуменорский властитель из тех, что приплыли по Морю; казалось, за плечами его несчетные годы, и все же он был в расцвете лет; мудростью сияло его чело, могучи были его целительные длани, и свет снизошел на него свыше” [1, с. 904–905].

Следует оговорить одну из важнейших характеристик короля в народных представлениях: это его способность исцелять людей. В Англии и Франции издавна существовало поверье, будто прикосновение короля избавляет от золотухи. В романе Арагорн исцеляет смертельно раненных Фарамира, царевну Эовин и хоббита Мерри, спасает жизнь Хранителя Кольца Фродо. “Есть ведь старинное речение: “В руках Государя целебная сила”. Так и распознается истинный Государь” [1, с. 807–808].

В ирландских законодательных и эпических текстах подчеркивается связь правильного поведения короля и благополучия его земли. Нарушение королем обязанностей влечет за собой пагубные последствия для королевства и его подданных. Напротив, точное следование этим обязанностям — залог процветания земли и народа. С воцарением Арагорна “город сделался краше, чем был, по преданиям, изначально: повсюду выросли деревья и заструились фонтаны, воздвиглись заново Врата из мифрила<sup>8</sup> и узорчатой стали, улицы вымостили беломраморными плита-

ми; подземные гномы украшали город, и полюбили его лесные эльфы; обветшалые дома отстроили лучше прежнего, и не стало ни слепых окон, ни пустых дворов, везде жили мужчины и женщины и звенели детские голоса” [1, с. 905].

М. Стеблин-Каменский рассматривал мифических и эпических героев как два последовательных звена в развитии представлений о личности, причем этот переход осуществлялся через ослабление взаимодействия героя с миром вещей [23, с. 93]. В кельтской традиции чрезвычайно важную роль играют чудесные вещи. В Средиземье мир вещей вновь обретает свои мифологические свойства, обнаруживая при этом сходство с ирландскими и германскими мифами. С каждым из персонажей романа связан какой-либо артефакт, вещь, обладающая магическими свойствами. В лесу Кветлоризэн Владычица Галадриэль одаривает всех Хранителей Кольца, но наиболее ценными являются подарки, сделанные для Фродо, главного Хранителя Кольца. Ему предоставляется возможность заглянуть в Зеркало Владычицы. Однако Зеркало здесь предстает перед нами несколько непривычно: “По поляне струился неглубокий ручей, вытекающий из фонтана у жилища Владык... возле гладкой, как зеркало, заводи хоббиты увидели серебряную чашу на низком постаменте из белого мрамора. Возле чаши стоял серебряный кувшин. Владычица... взяла кувшин и наполнила чашу водой из ручья. Потом легонькодохнула на воду, дождалась, когда рябь успокоится, и сказала: “Перед вами Зеркало Владычицы Лоризэна” [1, с. 336]. В этом эпизоде Толкиен использует очень архаичные элементы, присутствующие как в кельтских, так и в германских мифах. “Неглубокий ручей” вызывает непосредственные ассоциации с источником Урд, проистекающим из-под корня ясеня Иггдрасиль: “Под ясенем у источника стоит прекрасный чертог, и из него выходят три девы. Зовут их Урд, Верданди и Скульд — Судьба, Становление и Долг. Эти девы судят людям судьбы, их называют норнами” [18, с. 191]. В ирландских мифах упоминается Источник Коннла (Сегайс), который располагался в потустороннем мире, и вокруг него рос орешник. Орехи, падая в источник, вызывали в нем “пузыри мудрости”. Источником тайного знания считались и сами орехи. Если смертному удавалось достать их, он немедленно превращался в провидца и филида<sup>9</sup> [21, с. 276]. Серебро же, как в северной, так и в большинстве других тради-

ций, почитается самым волшебным из всех других металлов. И так, образ источника, ручья, текучей воды связан с понятием судьбы. Магическое зеркало отражает знание того, кто в него заглянул, о своей собственной судьбе. Но, материализовавшись в конкретном визуальном образе, увиденное может так никогда и не осуществиться. Полученные знания о будущем проверяют твердость намерений героев идти вперед, к намеченной цели. "... видения Зеркала не принимай за советы, ибо, случайно узнав о событиях, которые способны изменить нашу жизнь, мы рискуем отказаться от того, что задумали, и навеки предать собственную судьбу. Случайные знания очень опасны, хотя иногда помогают в борьбе..." [1, с. 338].

Среди "чудесных" вещей, фигурирующих в романе, нельзя не упомянуть Кольцо Всевластья, которое выполняет сюжетобразующую роль. Оно создано Черным Властелином с целью покорения народов Средиземья. В европейских мифах и фольклоре часто встречается образ кольца. Вспомнить хотя бы "Песнь о Нибелунгах", кольцо Драупнир в скандинавских мифах. Кольцо Всевластья часто сравнивают с кольцом Нибелунгов, хотя сам Толкиен не любил этих сравнений, говоря, что для них нет оснований: "Оба кольца были круглые, и на том сходство и кончается" [10, с. 319]. Кроме того, в романе присутствуют три эльфийских Кольца, которые помогают эльфам в творении "островков бессмертия", дают власть над стихиями, сохраняют и исцеляют естественное пространство.

Ирландские мифы сохранили многочисленные упоминания о существовании культа оружия у древних кельтов. О нем свидетельствует не только наличие имен собственных у мечей, щитов и копий, но и описание сверхъестественных качеств этого оружия. В сказании "Битва при Маг Туиред" говорится: "... по обычаям тех времен, обнаженные мечи говорили о славных деяниях. Оттого воистину по праву протирают их, вынув из ножен. И еще в ту пору держали в мечах талисманы, а с клинков вещали демоны, и все потому, что тогда люди поклонялись оружию, и было оно их защитой" [21, с. 47]. Вспомним также сказание "Болезнь Кухулина": "У каждого воина сбоку висел меч, и, если воин лгал, острое меча обращалось против него. Так меч был порукою правдивости воина" [8, с. 633]. Исландские саги также сохранили упоминания о чудесных свойствах оружия: "... Есть

у этого меча такое свойство: он несет победу всякому, кто берет его в битву” [8, с. 24].

В романе Толкиен подчеркивает символическое значение оружия. Миф о сломанном и перекованном мече, достаточно распространенный в древней и средневековой литературе, символизирует поруганное и возрожденное владычество. Меч — неотъемлемый атрибут воина. Его клинок символизировал душу рыцаря, поэтому в Средневековье считалось, что меч должен коваться в строжайшей тайне. Неудивительно, что каждый меч имел свое имя. “Эльфы-кузнецы перековали Нарсил и выбили на его клинке эмблему — семь звезд между узким полумесяцем и солнцем... Арагорн дал ему новое имя — Андрил, что значит Возрожденная Молния” [1, с. 253]. Для Арагорна меч — символ принадлежности к славному роду предков. Кроме того, с мечом связана также часть предсказания о возвращении короля.

Толкиен также изобразил обычай оставлять оружие у входа по прибытии в замок.

— Я Гайма, главный телохранитель Теодена. Прошу вас сложить все оружие здесь у стены.

— Нет на то моей воли, чтобы расставаться с мечом и отдавать Андрил в чужие руки, — сказал Арагорн.

— На то есть воля Теодена... В этом дворце хозяин Теоден. [1, с. 474].

Подобный обычай показан и в “Беовульфe”:

А ваше оружие / покуда оставьте / тут, у порога, / щиты и копьа [3, с. 48],

и в “Песне о Нибелунгах”:

Постельничий им молвил: “Клинки и шишаки  
Мне на хранение сдайте”. — “Нам это не с руки, —  
Вскричал владелец Тронье. — Носить хочу свой меч я”.  
Но королевич Хагена унял разумной речью:  
“При входе в этот замок сдают оружие гости.  
Таков обычай здешний, а потому без злости  
Смолчать и покориться разумней будет вам [3, с. 405].

Частичная разгадка творчества Толкиена кроется в скандинавской Эдде, которая пронизана “благородным нордическим духом”. “Мне так полюбился этот дух, — говорил он сам, — что я всегда старался воссоздать его доподлинно” [5, с. 15].

Однако “нордический дух” в романе выражен имплицитно. Мы лишь ощущаем его присутствие. Но при рассмотрении портретов персонажей романа мы видим явное сходство с портретами героев древнеисландских и древнескандинавских саг. Для большинства положительных персонажей Толкиена характерна нордическая внешность, которая обнаруживает полное соответствие с их героической натурой.

Боромир, один из хранителей Кольца, — “высокий темноволосяй человек с жестким взглядом светло-серых глаз на красивом, благородном и мужественном лице” [1, с. 213].

Горислав — лесной эльф — “могучий, высокий и статный, с волосами, отливающими огненным золотом, — казался юным, но спокойно-мудрым, а глаза его светились решительной отвагой” [1, с. 200].

Отрицательные же персонажи, как правило, смуглые, косоглазые, большерукие, толстоногие: “... в комнату протиснулся... огромный орк со смуглым, широким и плоским лицом, маленькими, горящими, словно угли, глазами, вздернутым носом и низким лбом” [1, с. 301]. “В сумеречном полусвете маячила огромная черная фигура... перед ними [хоббитами] стоял Грышник [орк], приземистый и кривоногий, но невероятно широкоплечий, и руки его свисали чуть не до земли” [1, с. 412].

Толкиен также подвергает переосмыслению некоторые аспекты северной доктрины мужества. М. М. Бахтин отмечал, что для эпических героев героический долг — абсолютный нравственный императив, который не предполагает даже ответственности за последствия своего подвига. Личная слава для них стоит на первом месте [2, с. 465]. Так, герой англосакского эпоса Беовульф отправляется на бой с драконом, не заботясь о будущем королевства, которое может остаться без правителя. Так и происходит: Беовульф гибнет, и его смерть ведет к гибели королевства. Однако герой Толкиена Фродо движим не жаждой подвигов, личной славы, воинской чести. На нем лежит бремя личной ответственности за судьбу всего мира. “От слабых невысокликов [хоббитов] из мирной Хоббитании зависит судьба средиземного мира — перед ними падут могучие крепости, а Великие придут к ним просить совета...” [1, с. 247–248].

Таким образом, Толкиен, формируя жанр фэнтези, обраща-

ется к универсальным мифологическим образам и мотивам, при этом воссоздавая их в конкретных национально-культурных формах.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Квест — поход, целью которого являются поиски сокровища или выполнение какого-либо важного дела. Адекватного перевода этого термина на русский язык не существует, а между тем он весьма часто используется в английской литературе для обозначения сюжетов, сходных с сюжетом “Властелина Колец”.

<sup>2</sup> Сыновья Миля в ирландских мифах — предки ирландцев.

<sup>3</sup> Сиды — волшебные холмы в ирландской традиции и их одноименные жители.

<sup>4</sup> В кельтской мифологии — райский остров в западных морях. В Артуровских легендах — место, куда переносится Артур, получив смертельную рану.

<sup>5</sup> Мэллорны — исполнинские ясени, растущие в Кветлориэне, сакральном центре Средиземья.

<sup>6</sup> Илуватар (Iluvatar с эльфийского — “Отец Всего”) — создатель Эа — Мира Сущего.

<sup>7</sup> Валары (Valar) — айнуры (первые существа, сотворенные Илуватаром до создания Эа), участвовавшие в сотворении мира Арды, его хранители и правители.

<sup>8</sup> Мифрил — редкий металл, добываемый гномами и отличающийся необыкновенной прочностью и легкостью.

<sup>9</sup> Филиды (барды) выполняли функции поэтов, прорицателей и советников короля.

### **Литература**

1. Толкиен Дж. Р. Р. Властелин Колец. — М.: Эксмо, 2004. — 992 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М.: Художественная литература, 1975.
4. Блок М. Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. — М., 1998.
5. Бонналь Н. Толкиен: Мир чудотворца. — М.: София, ИД Гелиос, 2003.
6. Гончаров В. Русская фэнтези — выбор пути //Если. — 1998. — С. 211–219.
7. Гуревич Г. Что такое фантастика и как ее понимать? //Литературная учеба. — 1981. — С. 179–185.
8. Исландские саги. Ирландский эпос. — М.: Худож. лит., 1973.

9. Кабаков Р. И. “Повелитель Колец” Дж. Р. Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества: Автореф. дис... канд. филол. наук. — Л., 1989.
10. Карпендер Х. Дж. Р. Р. Толкин. Биография. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
11. Кошелев С. Л. Жанровая природа “Повелителя Колец” Дж. Р. Р. Толкина // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. — 1981. — Вып. 6. — С. 81–96.
12. Кошелев С. Л. Традиции народного эпоса и философский фантастический роман Дж. Р. Р. Толкина “Повелитель Колец” (Проблемы стиля) // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. (Национальная традиция и поэтика): Межвузовский сборник. — Иваново: Изд-во Иванов. гос. ун-та, 1984. — С. 45–61.
13. Лем С. Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1. — М.: ООО “Изд-во АСТ”, 2004. — 591 с.
14. Лики Ирландии. Книга сказаний /Пер., сост., коммент. С. Шабалова. — М.; СПб.: Летний сад, 2001.
15. Лихачева С. Миф работы Толкина [О творческом наследии английского писателя-филолога] // Литературное обозрение. — 1993. — №11/12. — С. 91–104.
16. Лузина С. А. Художественный мир Дж. Р. Р. Толкиена: поэтика, образность: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1995.
17. Мельникова Е. А. Меч и лира: англосаксонское общество в истории и эпосе. — М., 1987.
18. Мировое древо Иггдрасиль. Сага о Вельсунгах. — М.: Эксмо, 2002. — 432 с.
19. Назаренко М. За пределами ведомых нам полей // Реальность фантастики. — 2004. — №1 (05). — С. 171–177.
20. Платов А. Магические искусства Древней Европы. — М.: София, ИД Гелиос, 2002. — 480 с.
21. Предания и мифы средневековой Ирландии. — М.: Изд-во МГУ, 1991. — 284 с.
22. Сапковский А. Пируг, или Нет золота в Серых Горах // Дорога без возврата: Повести, рассказы, эссе. — М., 1999.
23. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. — Л., 1984.
24. Тихомирова Е. Альтернативная мифология для Англии, или Квест профессора Толкина // Вікно у світ. Литература западної Європи. Великобритания, Ирландия. — 2001. — С. 39–56.
25. Толкиен Дж. Р. Р. О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. — М., 1991. — С. 227–299.
26. Толкиен Дж. Р. Р. Профессор и чудовища: Эссе. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
27. Чернухина Т. Б. Поэтика сказочно-мифологического эпоса Дж. Р. Р. Толкиена “Повелитель Колец” // Вопросы поэтики художе-

- ственного творчества: Межвуз. сборник научных трудов. — Ростов н/Д, 1991. — С. 46–51.
28. Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. — 1977. — №1. — С. 229–248.
29. Широкова Н. С. Древние кельты на рубеже старой и новой эры. — Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1989.
30. Широкова Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. — СПб, 2000.
31. Эпос Северной Европы: пути эволюции /Под ред. Н. С. Чемоданова. — М.: Изд-во МГУ, 1989.

***Вопросы для самопроверки:***

1. Как реализовались представления Дж. Р. Р. Толкиена о процессе творчества в романе “Властелин Колец”?
2. Каковы жанровые особенности романа “Властелин Колец”?
3. Какие мотивы кельтских преданий представлены в романе Дж. Р. Р. Толкиена “Властелин Колец”?
4. Охарактеризуйте систему персонажей романа Дж. Р. Р. Толкиена “Властелин Колец”.
5. Каким образом реализована в романе доктрина северного мужества?

***Тестовые задания:***

1. Родоначальником каких направлений в жанре фэнтези считается Дж. Р. Р. Толкиен? (выбрать два варианта)
  - а) эпического;
  - б) героического;
  - в) игрового;
  - г) детского.
2. Завершите высказывание:  
Оппозиция природы и цивилизации в романе актуализируется с помощью...
3. Меч в романе Дж. Р. Р. Толкиена “Властелин Колец” олицетворяет:
  - а) поруганное и возрожденное владычество;
  - б) торжество материи над духом;
  - в) победу цивилизации над природой.

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Автор 242, 262  
Архаическая эпоха словесности 47  
Архетип 64-66, 249  
Внутренний монолог 251, 252, 254, 259  
Восток 204-207, 213, 214  
Время 267  
Диалектика души 251  
Диалог 249, 253, 256  
Дидактизм 135  
Диффузно-синкретичный стиль 76  
Драма-хроніка 194  
Драматична візія 197, 202  
“Драморобна” мелодрама 202  
Этнос, теорія ментальності 65  
Жанр 96, 151  
Жанровая структура 7  
Интерпретація художнього образу 66-69, 226  
Иррациональность мысли 78  
Исторична драма 193, 195  
Картина мира 3, 5, 235  
Квест 275  
Комічна опера 201  
Композиция 242  
Контекст 208, 210-211, 214  
Конфликт 135  
Концепт 62  
Концепция человека 6-15, 13-134  
Критическое мышление 75  
Лингвокультурология 56  
Лирическая героиня (лирическое “я”) 65  
Лирический субъект 210-211, 214-215  
Литературно-критический дискурс 84  
Межпоколенная трансмиссия 55  
Мелодрама 195  
Ментефакты 55  
Миф 38-53, 148, 172, 179-191, 267, 269  
Миф соляренный 185  
– календарный 185  
– эсхатологический 186-187  
Мифологическая структура мира 184  
Мифологическое мышление 38-53  
Мифопоэтика 40  
Мифотворчество 40  
Монологическое и диалогическое начала 78  
Мотив 150, 156, 172, 173, 186, 241  
Мотив двойничества 182  
Московское пространство 217  
Музыкальное самосознание 63  
Национальное самосознание 16, 62, 249, 254  
Национальный компонент 3, 148, 159, 160, 249  
Правописание 97  
Образ-переживание 64  
Опера-буф 199  
Перехідні культурно-історичні епохи 68  
Периферия 146

- Полифонический роман 260  
 Поток сознания 251, 252, 257  
 Предметно-вещный мир 143  
 Прецедентный текст 211  
 Прецедентный 56  
 Пространство  
 – сакральное 267  
 Суперечність свідомості 230  
 Психоанализ 68  
 Психологизм 250  
 Ретроспекция 250  
 Рецепттивная поэтика 75  
 Романичность 101  
 Романсовий тип сюжету 197  
 Русская ментальность 68  
 Сага 187  
 Самосознание литературной  
 критики 91  
 Семантическое поле 66-69  
 Символ 256, 260  
 Сказка 97, 145, 146, 183, 265  
 Слова-символы, що експлікують  
 домінантні інтенції національно-етнічної  
 свідомості 64-69  
 Слово і текстотворення 159  
 Сон 108-109, 142, 146, 251, 256  
 Стійкі структури культурної  
 свідомості 61-69  
 Структура дії 201  
 Структурирование критического  
 текста 72  
 Сюжет 156, 159, 242  
 Сюжетно-образная мысль 67  
 Сюжетные мотивы 182  
 Сюжетогенна функція слова-  
 символу 69  
 Творческий акт 96  
 Творческое сознание 170-171  
 Теория культурной грамотности 56  
 Текст-проповедь 75  
 Тетралогия 180, 181, 188  
 Трагедія 227  
 Трансформація історичного  
 факту 227, 233  
 Фантастика 185, 265  
 Фантези: 263, 264, 265, 269  
 – игровое 264  
 – эпическое 264  
 – христианское 265  
 Философская притча 236  
 Хронотоп 143  
 Художественная целостность 243  
 Художественное мышление 38-53  
 Художественный мир 77  
 Художественный образ 49  
 Цветовая гамма 252  
 Центр 145, 147  
 Цикл 133, 134  
 Еволюція характеру 234  
 Эпический роман 185  
 Эпический сюжет 185  
 Эпопея 12, 97, 120  
 Эпос 185  
 Этноментальность 60-69, 171  
 Этносы 171

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аверинцев С. 38, 52  
Авижюс Й. 247-263  
Аксаков К. 73  
Али-челеби Аллеи У. 232  
Анджапаридзе Г. 245  
Анненкова Е. 95  
Афанасьев А. 69, 69  
Ахиезер А.Ф. 62  
Бабенко Л. 224  
Балтушис Ю. 258  
Барвинский О. 194, 204  
Баронин А. 62  
Барт Р. 78  
Бахтин М. 15, 274  
Башляр Г. 224  
Белинский В. 11, 97, 100  
Бергсон А. 62  
Бердяев Н. 61, 205  
Блок А. 68  
Блок М. 61  
Бло Жан 143  
Богослов Иоанн 18  
Бороноев А. 144  
Бубнис В. 258  
Булгарин М. 79, 97  
Вагнер Р. 179-191  
Вежбицкая А. 224  
Вернан Ж.-П. 62  
Верещагин Е 56  
Воркачев С. 224  
Выготский Л. 55  
Гаспаров М. 17  
Гегель Г. В. Ф. 13, 123, 129  
Гиппиус З. 217  
Гоголь Н. 112-123, 131  
Голдинг У. 235, 237  
Голлербах Э. 76  
Голосовкер Я. 50, 52  
Гончаров И. 39, 141, 142  
Гончаров В. 265  
Готье Т. 206, 214  
Гофф Ж. Ле 61  
Грибоедов А. 39  
Григорьев Ап. 75  
Гримич М. 62  
Грушевский М. 7, 62  
Гудкова Д. 55  
Гуревич Г. 265  
Гюго В. 160, 161, 162, 163-168  
Добролюбов Н.  
Додонов Р. 171  
Достоевский Ф. 72, 81, 82-83, 141  
Дружинин А. 77  
Дубашинский И. 245  
Жалакявичюс В. 258  
Ивашкив В. 193, 203  
Загребельный П. 227  
Захарченко И. 55  
Звенияцковский В. 187, 191  
Зеньковский В. 78  
Зинде М. 245  
Кабакон Р. 264  
Карасик В. 35  
Карпенко-Карый И. 194  
Кассирер Э. 49, 63  
Киреевский И. 73  
Киченко А. 43  
Клен Ю. (Освальд Бургард) 69  
Ключевский В. 79  
Козлов В. 102  
Кононенко В. 66  
Косарев А. 50-51

- Костомаров В 56  
 Костомаров Н. 62  
 Кочубей Ю.  
 Кошелев С. 264  
 Красных В. 55  
 Крымский А. 68  
 Кубрякова Е. 70  
 Кулиш П. 193  
 Кулишенко Ю.  
 Ларионов М. 205  
 Леви-Строс К. 61  
 Лем С. 265  
 Леонтьев А. Н.  
 Лермонтов М. 123-131  
 Лихаева С. 264  
 Лосев А. 42, 181, 190  
 Лосский Н. 61  
 Лотман Ю. 41, 101, 64, 171  
 Лоциц Ю. 144  
 Лузина С. 264  
 Лурия А. 55  
 Киреевский И. 82  
 Маймин Е. А. 134, 135  
 Мамардашвили М.  
 Мандельштам О. 217  
 Манн Ю. 123, 134  
 Маслова В. 153  
 Мейкин М. 122  
 Мелетинский Е. 245  
 Минц Б. 244, 245  
 Михайловский Н. 80, 81, 84,  
     85  
 Мишанич О. 230  
 Мороз Л. 193  
 Наливайко Д. 179  
 Нива Ж. 72  
 Нямцу А. 172, 173  
 Одоевский В. 136, 137, 138,  
     139, 180, 183-184  
 Островский А. 148-158, 194  
 Панофски Е. 62  
 Петр I 63  
 Петкявичюс В. 258  
 Писарев Д. 74  
 Пушкин А. 73, 97-112  
 Рабле Ф. 208  
 Розанов В. 85, 88  
 Роллан Р. 182-183  
 Руднев В. 41  
 Саакянц А. 216  
 Савицкая Л. 68  
 Сакулин П. Н. 134  
 Салтыков-Щедрин М. 79  
 Самарин Ю. 73  
 Сапковский А. 269  
 Силантьев И. 224  
 Скороденко В. 38  
 Слуцкис М. 258  
 Слюсарь А. 6, 96, 134  
 Слышкин Г. 44  
 Смирнов П. 157  
 Солак-Заде 232  
 Соловьев В. 61  
 Старицкий Н. 134  
 Стеблин-Каменски М. 271  
 Степанов Ю. 225  
 Страда В. 62  
 Страхов А. 157  
 Тамарченко Н. 141  
 Телия В 56  
 Толкиен Дж. Р. Р. 263-277  
 Толстой Л. 96  
 Топоров В. 101  
 Тургенев И. 43  
 Тхорук Р. 194, 202  
 Тычина П. 67  
 Устиянович К. 136  
 Фебр Л. 61

Федотов Г. 61  
Фихте И. 112  
Флоровский Г.  
Франкастель П. 61  
Фуко М. 62  
Хейзинга Й. 62  
Хирш Э. 55  
Хойслер А.  
Хомяков А. 73  
Цветаева М. 215-226  
Чаадаев П. 205  
Черноиваненко Е. 44-45, 53  
Чернухина Т. 264  
Чернышева Т. 264  
Чжуан-цзы (Чуан Чжоу) 213  
Шахнарович А. 55  
Швейцер В. 225  
Шевеленко И. 216, 225  
Шекспир У. 193  
Шеллинг Ф. 125  
Шестов Л. 85  
Шестопалова Т. 67  
Шиппи Т. 266  
Шкловский В. 62  
Шолохов М. 248  
Шпет Г. 61  
Шпильрейн С. 93  
Шумило М. 62  
Энгельгардт Н. 205  
Юнг К. 64, 86  
Campbell J. 190-191  
Kujawińska-Courtney K.  
Sławińska I. 200

## НАШИ АВТОРЫ

**Александров Александр Васильевич** — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой журналистики ОНУ

**Беньковская Анна Дмитриевна** — старший преподаватель кафедры мировой литературы ОНУ

**Данилюк Наталья Евгеньевна** — соискатель кафедры мировой литературы ОНУ

**Добробабина Ольга Юрьевна** — преподаватель кафедры мировой литературы ОНУ

**Кирилова Оксана Александровна** — аспирант кафедры украинской литературы ОНУ

**Кондратьева Дина Карловна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы ОНУ

**Мазурик Анастасия Олеговна** — фуркант кафедры мировой литературы

**Малиновский Артур Тимофеевич** — преподаватель кафедры мировой литературы ОНУ

**Малютина Наталья Павловна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской литературы ОНУ

**Морева Тамара Юрьевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы ОНУ

**Мороз Елена Васильевна** — аспирант кафедры мировой литературы ОНУ

**Мусий Валентина Борисовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы ОНУ

**Раковская Нина Михайловна** — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой мировой литературы ОНУ

**Сандо Виктория Викторовна** — фуркант кафедры мировой литературы ОНУ

**Слюсарь Арнольд Алексеевич** — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы ОНУ

**Сподарец Надежда Викторовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы ОНУ

**Улокина Ольга Станиславовна** — соискатель кафедры мировой литературы ОНУ

**Фокина Светлана Александровна** — аспирант кафедры мировой литературы ОНУ

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i> .....	3
<b>А. А. Слюсарь</b>	
Концепция человека и ее историческое развитие в русской литературе .....	6
<b>А. В. Александров</b>	
Автор древний и новый .....	16
<b>В. Б. Мусий</b>	
Миф и художественное мышление .....	38
<b>А. Д. Беньковская</b>	
Фольклорный текст как репрезентант этнической ментальности .....	55
<b>Н. В. Сподарець</b>	
Домінантні символи національно-етнічної свідомості та їх літературна експлікація (методологічний, теоретичний та герменевтичний аспект) .....	60
<b>Н. М. Раковская</b>	
Проблема самосознания в литературной критике: диалог позиций .....	71
<b>А. А. Слюсарь</b>	
Русский роман первой половины XIX века .....	96
<b>Т. Ю. Морева</b>	
Концепция человека в творчестве В. Ф. Одоевского .....	133
<b>А. Т. Малиновский</b>	
Феноменология гончаровского романа (“Обломов”) .....	141
<b>Н. Е. Данилюк</b>	
Русский национальный компонент в комедии А. Н. Островского “Бедность не порок” .....	148
<b>В. В. Сандо</b>	
Англия глазами В. Гюго .....	158

<b>Е. В. Мороз</b>	
Мифологические мотивы в рассказе А. И. Куприна “Лесная глушь”	170
<b>В. Б. Мусий</b>	
“Кольцо Нибелунга” Рихарда Вагнера и германо- скандинавская мифология	179
<b>Н. П. Малютіна</b>	
Жанрові трансформації української історичної драми кінця ХІХ — початку ХХ ст.	193
<b>О. С. Улокина</b>	
Ориентальный вектор духовного поиска Н. С. Гумилева	204
<b>С. А. Фокина</b>	
Концепт Москвы в творчестве М. Цветаевой (на материале цикла “Стихи о Москве” (1916))	215
<b>О. Кирилова</b>	
Своєрідність інтерпретації образу Роксолани в українській прозі	226
<b>О. Ю. Добробабина</b>	
Картина мира в романе У. Голдинга “Повелитель мух”	235
<b>Д. К. Кондратьева</b>	
Роман Й. Авижюса “Потерянный кров” (К проблеме национального сознания)	247
<b>А. Д. Беньковская, А. Мазурик</b>	
Кельто-германский культурный диалог в романе Дж. Р. Р. Толкиена “Властелин Колец”	263
<i>Предметный указатель</i>	278
<i>Именной указатель</i>	280
<i>Наши авторы</i>	282

*Навчальне видання*

**НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ  
КОМПОНЕНТ У ТЕКСТАХ  
СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Частина II

Авторська модель світу



**Навчальний посібник**

*Російською та українською мовами*

Відповідальний редактор **Н. М. Раковська**

Зав. редакцією *Т. М. Забанова*

Голов. редактор *Ж. Б. Мельниченко*

Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*

Технічні редактори *Р. М. Кучинська, М. М. Бушин*

Редактор-коректор *Н. І. Крилова*

---

---

Здано у виробництво 12.05.2006. Підписано до друку 05.07.2006.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура “Шкільна”.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 16,74.

Тираж 300 прим. Зам. № 134.

Видавництво і друкарня “Астропринт”  
(Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)  
65082, м. Одеса, вул. Преображенська, 24.  
Тел.: (048) 726-98-82, 726-96-82, (0482) 37-14-25.  
[www.fotoalbom-odessa.com](http://www.fotoalbom-odessa.com)

**Національно-культурний** компонент у текстах світової літератури: Ч. II: Авторська модель світу: Навч. пос. / Відп. ред. Н. М. Раковська. — Одеса: Астропринт, 2006. — 288 с.

Рос. та укр. мовами.

ISBN 966-318-565-1 (В 2 ч.).

ISBN 966-318-566-X (Ч. II).

Навчальний посібник присвячено розгляду національно-культурного компонента у художньому тексті як фактора літературної та культурної інтеграції. Досліджуються парадигми національні самосвідомості, міфопоетичного мислення, які знайшли відображення в авторській концепції людини і світу. Національно-культурний компонент аналізується в культурно-історичному, ментальному та етноментальному аспектах міжлітературної спільності.

У навчальний посібник вміщено глави як загальнотеоретичного характеру, так і ті, котрі передбачають компаративістський підхід до вивчення світової літератури.

Навчальний посібник призначено для викладачів, аспірантів і студентів гуманітарних спеціальностей, у програму навчання яких включено курс історії світової літератури.

4603010000-103  
Н 318-2006 Без оголош.

ББК 83.3(0)0-004я73  
УДК 81(0:477).000.008(075.8)