

ВЕСТНИК

Литературного института имени А.М. Горького

№ 2

2012

Москва
Издательство Литературного института
им. А. М. Горького
2012

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета – Ужанков А.Н., д. фил.н., проф. (Москва)

Члены редакционного совета:

Аношкина В.Н., д. фил.н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).

Валерия Валуччи, д. фил.н., проф. (Италия)

Видмарович Н.П., д. фил.н., проф. (Хорватия)

Гребенюк В.П., д. фил. н., проф. (Москва)

Громов М.Н., д. ф. н., проф. (Москва)

Захаров В.Н., д. фил.н., проф. (Москва)

Иванова М.В., д. фил. н., проф. (Москва)

Питер Кохран, д. фил.н., проф. (Великобритания)

Лепяхин В.В., д. фил.н., проф. (Венгрия)

Маслин М.А., д. ф.н., проф. (Москва)

Моторин А.В., д. фил.н., проф. (Новгород)

Соловьева Н.А., д. фил.н., проф. (Москва)

Чагин А.И., д. фил.н., проф. (Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор - Тарасов Б.Н., д. фил. н., проф., заслуженный деятель науки РФ (Москва).

Заместитель главного редактора - Камчатнов А.М., д. фил.н., проф.

Члены редакционной коллегии:

Болычев И.И., к.фил.н., доцент

Васильев С.А., д.фил.н., проф.

Григорьев А.В., д.фил.н., проф.

Гусев В.И., д. фил. н., проф.

Есаулов И.А., д. фил. н., проф.

Есин С.Н., д. фил. н., проф.

Зимин А.И., д. ф. н., проф.

Казнина О.А., д. фил. н., проф.

Леонов Б.А., д. фил. н., проф.

Михальская А.К., д. п. н., проф.

Шишкова И.А., д. фил. н., проф.

Ответственный редактор – Юрчик Е.Э

Редактор –Лисковая О.П.

Корректор – Юсова О.Б.

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman – Uzhankov A.N., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Members of the Council:

Anoshkina V.N. , Ph.D. (Philology), professor , Honoured Researcher of Russia (Moscow)

Cohran Peter, Ph.D., professor (Great Britain)

Chagin A.I. Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Grebenyuk V.P. , Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Gromov M.N., Ph.D. (Philosophy), professor (Moscow)

Ivanova M.V., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Lepakhin V.V., Ph.D., professor (Hungary)

Maslin M.A., Ph.D. (Philosophy), professor (Moscow)

Motorin A.V. ,Ph.D. (Philology), professor (Novorod)

Solovyova N.A. , Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

Valucci Valeria, Ph.D., professor (Italy)

Vidmarovic N.P., Ph.D. (Philology), professor (Croatia)

Zakharov V.N., Ph.D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor - Tarasov B.N., Ph.D. (Philology), professor, Honoured Researcher of Russia (Moscow)

Deputy Chief Editor - Kamchatnov A.M., Ph.D. (Philology), professor

Members of the Board:

Bolychev I.I. Candidate of Philology, associate professor

Grigoriev A.V. Ph.D. (Philology), professor

Gusev V.I., Ph.D. (Philology), professor.

Kaznina O.A.,Ph.D. (Philology), professor

Leonov B.A., Ph.D. (Philology), professor

Mikhalskaya A.K., Ph.D. (Pedagogy), professor

Shishkova I.A., Ph.D. (Philology), professor

Vasyliov S.A., Ph.D. (Philology), professor

Yesaulov I.A., Ph.D. (Philology), professor

Yesin S.N., Ph.D. (Philology), professor

Zimin A.I., Ph.D. (Philosophy), professor

Managing editor – Yurchik E.E.

Editor – Liskovaya O.P.

Proofreader – Yusova O.B.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

<i>Горшков А.И.</i> О проблеме языкового употребления	6
<i>Михальская А.К.</i> Риторический Логос в русском филологическом наследии	15

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<i>Славутин Е.И., Пимонов В.И.</i> К вопросу о структуре сюжета	22
<i>Гачева А.И.</i> От творчества культуры к творчеству жизни (к истории эстетических исканий в Советской России конца 1910 — начала 1920-х годов)	31
<i>Минералова И.Г.</i> Живописно-сакральное пространство стихотворения В.Маяковского «Послушайте!»	48
<i>Серегина С.А.</i> Андрей Белый и Сергей Есенин: опыт литературной утопии	56
<i>Шишкова И.А.</i> Мир детей и взрослых в книге Л. Улицкой «Детство сорок девять»	65
<i>Соколова В.А.</i> Военная тема в творчестве Ирины Кнорринг	79
<i>Соловьева Н.А.</i> Готический Байрон	86
<i>Климова С.Б.</i> Мистерии Байрона «Каин» и «Небо и земля»: параллельные сдвиги жанра	92
<i>Моцарт Е.-Н. Ю.</i> «Доктор Фауст» Г. Гейне, танцевальная поэма.	98
<i>Шамардина Н.А.</i> Система персонажей и нравственный конфликт в романе Джордж Элиот «Адам Бид»	103
<i>Артамонова К.Г.</i> Женские образы в творчестве Дианы Уинн Джонс.	111
<i>Белова А.О.</i> Образ дома в повестях Ф.Х.Бернетт для детей.	120
<i>Депланьи А.И.</i> Дорис Лессинг и английская драматургия 1950-х гг.	125

ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

<i>Зимин А.И.</i> Об особенностях воплощения Логоса в русском мире.	134
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

<i>Муртова Я.Ю.</i> О концепции романтизма П. Кохрана	145
---	-----

ХРОНИКА

Конференция «Третьи Герценовские чтения»	153
Юрий Иванович Минералов. <i>Слово об учителе</i>	163
Наши авторы	167
Summaries	169

CONTENTS

LINGUISTICS

- Alexander I. Gorshkov* On the problem of language use 6
Anna K. Mikhalskaya Rhetorical Logos in Russian philological heritage 15

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

- Evgeniy I. Slavutin, Vladimir I. Pimonov* On the structure of the plot. 22
Anastasia G. Gacheva From creation of culture to creation of life
 (Aesthetic aspirations in Soviet Russia in the late 1910-1920) 31
Irina G. Mineralova Pictorial and sacral space
 of V. Mayakovsky's "Listen!" 48
Svetlana A. Seryoguina Andrey Bely and Sergei Yesenin:
 utopian experiences 56
Irina A. Shishkova The children and adult world
 in L.Ulitskaya's "Childhood forty-nine" 65
Vera A. Sokolova War theme in I.Knorring's writing 79
Natalia A. Solovyova The Gothic Byron 86
Svetlana B. Klimova Byron's mysteries "Cain"
 and "Heaven and Earth": parallel shifts of the genre 92
Elena-Neola Yu. Mozart "Doctor Faust" by H.Heine, a dance poem 98
Natalia A. Shamardina The system of characters
 and the moral conflict in "Adam Bede" by George Eliot. 103
Xenia G. Artamonova Portraits of women
 in Diana Wynne Jones's writing 111
Anastasiya O. Belova The image of home
 in F.H.Burnett's stories for children. 120
Arina I. Deplanyi Doris Lessing and the new British drama of 1950's 125

SOCIAL SCIENCE

- Alexander I. Zimin* On the specific perception of Logos in Russian world . . . 134

BOOK REVIEWS

- Yaroslava Yu. Muratova* On Peter Cohran's concept of romanticism
 (Cochran Peter. "Romanticism" – and Byron.
 Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2009) 145

CHRONICLE

- III Alexander Herzen memorial readings 153
 Yuri I. Mineralov (in memoriam) 163
 Authors 167
 Summaries 169

А.И. ГОРШКОВ

О ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКОВОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ

В статье высказывается мнение, что в языкознании преобладает изучение языкового строя в ущерб изучению языкового употребления. Обсуждается понятие языкового употребления. Говорится о тексте как феномене употребления языка, о стилистике как отрасли языкознания, изучающей употребление языка. Подчёркивается, что проблема языкового употребления имеет не узколингвистическое, но и общественное значение.

Ключевые слова: Язык, языкознание, языковой строй, языковое употребление, текст, стилистика, композиция, словесный ряд, общество, деятельность.

В языкознании много проблем, но мы выделяем одну из двух наиболее общих и, как представляется, главных проблем, о которых Г.О.Винокур в статье «О задачах истории языка» писал: «Дело в том, что звуки речи, формы и знаки не исчерпывают еще собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практически общественные нужды языке. Как было сказано выше, языковой механизм приводится в движение не сам собой, а тем обществом, которому данный язык принадлежит. И вот для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком. Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового употребления, а так как язык вообще есть только тогда, когда он употребляется, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления» [Винокур, 1959, с. 221].

Проблему языкового употребления (употребления языка) рассматриваем не в отвлечённо-теоретическом плане, а применительно к состоянию изучения русского языка. Правда, и при таком подходе неизбежны некоторые экскурсы в проблематику общего языкознания и в «историю вопроса». Но это экскурсы только самые необходимые и максимально краткие.

Понятие употребления языка и языковых единиц (языковых величин, языковых средств) ко времени появления статьи Г.О.Винокура (1941 г.) было не ново. Об употреблении в его противопоставленности правилам говорится ещё в грамматике Мелетия Смотрицкого 1619 г.: «Образная синтаксис есть образ глаголения противу правилом синтаксеом, искусных писателей употреблением утвержень» [Грамматики Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого, 2000, с. 450]. Об употреблении языка писали и выдающиеся деятели русской словесности XVIII в. — В.К.Тредиаковский, А.П.Сумароков,

М.В.Ломоносов, справедливо видя в нём меру правильности использования языковых явлений, которой должны следовать и ученые, и писатели.

Мысль о двух сторонах (аспектах) языка и об употреблении как непрерывном условии самого существования языка связывается обыкновенно с именем Вильгельма Гумбольдта, который утверждал: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)» [Гумбольдт, 1984, с. 70]. Самую сущность языка этот ученый видел в его воспроизведении, то есть в непрерывном употреблении: «Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа <...> В подлинном и действительном смысле под языком можно понимать только всю совокупность актов речевой деятельности <...> необходима все повторяющаяся деятельность, чтобы можно было познать сущность живой речи и составить верную картину живого языка. <...> каждый язык заключается в акте его реального порождения. Именно поэтому во всех исследованиях, стремящихся проникнуть в живую сущность языка, следует, прежде всего, сосредоточивать внимание на истинном и первичном. Расчленение языка на слова и правила — это лишь мертвый продукт научного анализа» [Там же].

Хотя влияние В. Гумбольдта на развитие теоретического языкознания было велико, как раз приведённые выше принципиально важные для построения науки о языке положения не получили широкого распространения. «К сожалению, — пишет В.А.Звегинцев, — последующие поколения лингвистов не вняли завету В. Гумбольдта и изучали язык не как деятельность, а как продукт деятельности» [Звегинцев, 1984, с. 360].

Последствия такой направленности языкознания сказались уже в конце XIX — начале XX в. В предисловии к сборнику статей «Русская речь», вышедшему в 1923 г., Л.В.Щерба писал: «В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я бы сказал, с самим языком, понимаемым как выразительное средство. Строя по преимуществу историю звуков и форм того или другого языка и оперируя с абстракциями «праязыков» различных степеней, современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки; но оно до некоторой степени потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [Щерба, 1974, с. 100].

Однако, полагал учёный, в языкознании наметилось некоторое движение в сторону языковой реальности, лингвисты стали понимать, что «язык есть деятельность человека, направленная всякий раз к определенной цели, к наилучшему и наиудобнейшему выражению своих мыслей и чувств <...> Отсюда возрождение интереса к живому языку как к данному в опыте явлению» [Там же, с.102]. Автор предисловия выражает надежду, что сборник «Русская речь» отражает это движение и «станет в дальнейших выпусках тем мостиком между языковедением и образованным русским обществом, который был сломан во второй половине XIX в.» [Там же, с.103].

В сборнике были опубликованы статьи: самого Л.В.Щербы — «Опыт лингвистического толкования стихотворения «Воспоминание» Пушкина», Б.А. Ларина — «О разновидностях художественной речи», В.В. Виноградова — «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протопопа Аввакума» и Л.П. Якубинского — «О диалогической речи».

Статьи охватывали области изучения «языка художественной литера-

туры», истории русского литературного языка, стилистики и разговорного языка, то есть те области, где настоятельно требовался поворот к языку как выразительному средству, как данному в опыте явлению, иначе — к языковому употреблению (употреблению языка). В какой-то мере начало этому повороту было положено. А через восемнадцать лет в цитированной выше статье «О задачах истории языка» Г.О.Винокур чётко и просто, без избыточных уклонов в философию, социологию и психологию и без терминологических излишеств обосновал необходимость и определил направленность изучения языкового употребления. Приведённый нами небольшой фрагмент работы Г.О.Винокура содержит пять важных тезисов:

«язык вообще есть только тогда, когда он употребляется»;

«звуки речи, формы и знаки не исчерпывают ещё собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практические общественные нужды языке»;

«наряду с проблемой языкового строя существует ещё проблема языкового употребления»;

«для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком» (как употребляет общество свой язык);

«строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления».

Эти тезисы обобщали теоретические соображения и результаты практических разысканий 20-х — 30-х годов XX в., представленные в работах лингвистов и тех литературоведов, которые понимали значение языка как «материала словесности», как «первозлемента литературы». Положения статьи Г.О.Винокура «О задачах истории языка» могли бы стать программой развёрнутого и планомерного изучения языкового употребления, что позволило бы преодолеть односторонность развития нашего языкознания. Но этого не случилось.

В нашем языкознании утвердилась (в упрощённом виде) восходящая к Ф. де Соссюру концепция дихотомии «язык — речь». Языковеды сосредоточились на изучении «языка» (языкового строя), а изучение «речи» (языкового употребления) оказалось трудно сказать на каком, но только не на первом плане.

Тем не менее, изучение языкового употребления в тех или иных формах всё же продолжалось. В трудах Л.В.Щербы, В.В.Виноградова, Г.О.Винокура, Б.А.Ларина, Л.П.Якубинского, М.М.Бахтина, В.М.Жирмунского, Ю.Н.Тынянова, Б.В.Томашевского, Г.А.Гуковского и других филологов разрабатывались вопросы стилистики, поэтики, эстетики словесного творчества, «языка художественной литературы», истории русского литературного языка, — вопросы, прямо связанные с проблемой языкового употребления. Особенно много было сделано в этой области В.В.Виноградовым. Активизировалось интереснейшее и перспективное направление в филологии. Но после заметного оживления в 50-е — 60-е годы прошлого века движение в этом направлении пошло на убыль. Почему так произошло — это вопрос особый, и на него историкам языкознания ещё предстоит дать ответ.

Нельзя пройти и мимо того обстоятельства, что в работах по стилистике, истории русского литературного языка, «языку художественной литературы», которые создавались ранее и в большинстве таких работ, которые ещё созда-

ются теперь, не ощущается ясно выраженной ориентации на исследование именно языкового употребления в отличие от исследования языкового строя.

В учебнике стилистики, вышедшем в 2008 г., читаем: «Одно из гениальных открытий в истории языкознания — это именно понимание языка не как *ergon* (кладовая, продукт, совокупность языковых единиц), в терминологии В. Гумбольдта, а как его функционирование, динамическая сторона, иначе *energeia* (употребление языка, язык в действии). Если одна из сторон единства «*ergon* — *energeia*», а именно структурно-системный аспект языка, уже в достаточной степени изучена, то исследование функциональной — иначе речеведческой — стороны языка, причем как лингвистического, а не лишь психологического феномена, началось недавно» [Кожина, Дускаева, Салимовский, 2008, с. 11].

По сути дела, в этом высказывании рисуется та же картина состояния науки о языке, которую изобразил Л.В.Щерба в предисловии к сборнику «Русская речь» 1923 г. То есть, без малого за сто лет в отношении изучения строя и употребления языка мало что изменилось. Против этого трудно возразить.

Но утверждение авторов учебника, что лингвистическое изучение функциональной стороны языка началось недавно, вызывает вопросы и замечания. Если имеются в виду все, пусть и не осознанные, случаи обращения языкознания к тем или иным вопросам употребления языка, то они имели место совсем не недавно. А если имеется в виду сознательное, планомерное и постоянное изучение употребления языка, то оно ещё не начиналось.

Пока наблюдается лишь неопределённая тревога части лингвистов, тревога, вызванная, как нам кажется, постепенным осознанием односторонности развития языкознания. Г.А.Золотова в статье «О возможностях грамматической науки» пишет: «Все мы ощущаем в большей или меньшей мере неудовлетворенность традиционной школьно-вузовской грамматикой, которая формирует видение языка на протяжении ряда поколений» [Золотова, 2006, № 3, с. 14]. Действительно, вузовское преподавание русского языка (не только грамматики, но всего комплекса дисциплин этого цикла) может вызвать неудовлетворённость, а школьное — надо это прямо сказать — давно нуждается в обновлении. Но ведь вузовское и школьное преподавание русского языка отражает состояние научной разработки этого предмета. Конечно, грамматика, лексикология и все другие разделы традиционного языкознания имеют возможности развития, совершенствования. Однако не стоит забывать, что «все языковые величины, с которыми мы оперируем в словаре и грамматике, будучи концептами, в непосредственном опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны, а могут выводиться нами лишь из процессов говорения и понимания» [Щерба, с. 26]. Не потому ли мы ощущаем неудовлетворённость, что «видение языка на протяжении ряда поколений» формируют научные исследования и учебные материалы, которые трактуют вопросы языкового строя, предлагают различные классификации «концептов», но не описывают и не анализируют сам язык «как выразительное средство», «как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства»?

Кроме выражения неудовлетворённости в специальной литературе последних десятилетий можно встретить и заявления о желательности и даже необходимости обращения к «функционированию», «функциональной стороне» языка. О языковом употреблении упоминается редко, главным образом

в связи со стилистикой. При этом «употребление» отождествляется с «функционированием», «функциональной стороной» и даже «функцией» («функциями») языка. Такое отождествление для нашей науки обычно. Например, в энциклопедическом словаре «Философия» есть статья «Языка функции, или Употребление языка» и предлагается такое определение: «Основные задачи, решаемые с помощью языка в процессе коммуникации и познания» [Философия: энциклопедический словарь, 2006, с. 1039]. Латинское *functio* значит «выполнение работы». Отсюда можно заключить, что к функциям языка определение «Философского словаря» применимо, но к употреблению — нет. Употребление — это не «функционирование», не «функциональная сторона», не «функция» языка, не решение с его помощью каких-либо задач, не выполнение какой-либо «работы», не роль в жизни общества и т. п., это — сам язык, данный нам в опыте, язык, который «вообще есть только тогда, когда он употребляется».

Понятие языкового употребления (употребления языка) нуждается, конечно, в более конкретном развёрнутом определении. Г.О.Винокур предложил такую формулировку: «То, что здесь названо употреблением, представляет собой совокупность установившихся в данном обществе языковых привычек и норм, в силу которых из наличного запаса средств языка производится известный отбор, не одинаковый для разных условий языкового общения» [1959, с. 221].

Эта формулировка охватывает ряд существенных признаков языкового употребления, но тем не менее нуждается в некоторых уточнениях и дополнениях. Кажется не вполне удачным ключевое слово «совокупность». Хотя оно и может относиться к процессам, действиям, деятельности, однако прежде всего вызывает представление о неподвижном собрании языковых единиц. Употребление языка несомненно есть деятельность, действие, процесс, и лучше так прямо и сказать. Далее. Язык употребляется для того, чтобы что-то сообщить, передать какое-то содержание, мысль, чувство. Может быть, Г.О.Винокур исходил из того, что это, как говорится, само собой разумеется, раз речь идет о языковом общении (которое и есть обмен мыслями, сообщениями, или, как сейчас принято выражаться, информацией), но правильнее сказать об этом особо. Наконец, для специфики языкового употребления важен не только отбор, но и порядок расположения и движения, развертывания, организации языковых единиц в композиционное и смысловое языковое целое (текст).

Дополненное этими соображениями определение интересующего нас явления приобретет такой вид: **употребление языка** — это процесс реализации с целью передачи какого-либо сообщения языковых привычек и норм, в силу которых происходят выбор и организация языковых средств в единое смысловое и композиционное целое (текст), не одинаковые для разных условий языкового общения.

В предлагаемое определение вводится понятие текста, потому что именно в текстах, письменных и устных, понимаемых в широком смысле как «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или другую эпоху жизни данной общественной группы» [Щерба, с. 26], язык дан исследователю в непосредственном опыте, представлено употребление языка.

Некоторые специалисты говорят об изучении текста «как продукта речемыслительной деятельности» [Чернухина, 1992, с. 130]. Если в этом случае под «продуктом деятельности» понимается то же самое, что понимал В.Гумбольдт, то такая квалификация текста — заблуждение. Текст не продукт деятельности, а деятельность. Заблуждение вызвано, очевидно, тем, что каждый конкретный текст обладает признаком завершенности. Но, во-первых, завершенность не исключает, а, наоборот, предполагает предшествующий процесс, движение, действие, деятельность. Во-вторых, завершенность присуща только отдельно взятому тексту, а вся масса текстов, «совокупность всего говоримого и понимаемого» воспроизводится непрерывно, её движение может завершиться только с исчезновением языка.

Устный текст протекает (возникает и воспринимается) в реальном времени, и нет никаких сомнений в том, что это процесс, действие, деятельность. Письменный (печатный) текст так же протекает, только это протекание зафиксировано в графических знаках. И повествование, и описание, и рассуждение даже в самом кратком тексте представлены в их развитии, движении. Не случайно В.В.Виноградов, который постоянно говорил о словесной композиции текста (или «произведения», «литературного произведения», «словесного произведения», «словесно-художественного произведения»), подчёркивал, что она представляет собой систему «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [Виноградов, 1971, с. 49].

Словесные ряды были предметом внимания В.В. Виноградова с начала и до конца его научной деятельности. В 20-х годах прошлого века и другие филологи писали о словесных рядах, понимая их как сложно организованную последовательность не только лексических, но и других языковых единиц и языковых образований. Б.М.Энгельгардт писал, что «в состав словесного ряда, как системы чистых средств выражения, входят: во-первых, фонетические элементы слова, точнее говоря, слово в его фонетической структуре; во-вторых, вся совокупность синтаксических конфигураций, композиционных приемов, сюжетных и жанровых конструкций; и, наконец, система номинативных значений и соответствующая ей система номинативной образности» [Формальный метод в истории литературы, 1927, с. 75—76]. Как видим, словесный ряд может рассматриваться как система. Тогда понятие «системы динамического развёртывания словесных рядов» можно рассматривать как понятие «системы систем» в употреблении языка, принципиально отличное от этого понятия в языковом строе, где под «системой систем» подразумевается система фонетической, лексической и т. п. систем.

Идею объединения в употреблении языка языковых единиц разных ярусов развивал и Г.О. Винокур. Напомнив, что наряду с проблемой языкового строя существует ещё проблема языкового употребления и разделив лингвистические дисциплины на изучающие строй языка (фонетика, грамматика, семасиология) и употребление языка (стилистика), он особо подчеркнул, что последняя не стоит в одном ряду с тремя первыми. «Переход к стилистике, — писал учёный, — существует не от фонетики, не от грамматики, не от семасиологии, а только от всех этих трех дисциплин, понимаемых как одно целое сразу». Предмет стилистики Г.О. Винокур определил как «состоящий из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое», а особое положение стилистики в системе лингвистических

дисциплин объяснил тем, что «самое содержание тех процессов, которые определяют, с одной стороны, развитие языкового строя, а с другой — эволюцию стилистических норм и практики языкового употребления, очень различно» [Винокур, с. 224, 225].

Таким образом стилистика (в широком смысле, включая историческую стилистику, именуемую обычно историей русского литературного языка, «стилистику художественной литературы» и т. п.) выступает не столько как частная дисциплина, сколько как общее направление науки о языке.

Особо следует сказать об изучении «языка художественной литературы», или «стилистики художественной литературы». Художественный текст есть прежде всего текст. Поэтому результаты исследований «языка художественной литературы» (точнее было бы: языка в художественной литературе) в большинстве случаев могут быть отнесены к употреблению языка вообще. Наблюдения и обобщения В.В.Виноградова в области «языка художественно литературы» мы без специальных оговорок применяем к проблеме языкового употребления.

Со второй половины XX в. в работах по стилистике, особенно в учебниках и учебных пособиях, стало почти обязательным штампом упоминание Г.О.Винокура и его определения стилистики как дисциплины, изучающей употребление языка. Но далее следует описание стилистической окраски языковых единиц («стилистика языковых единиц», или «стилистика ресурсов») и характеристика «функциональных стилей» («функциональная стилистика»), основанная на описании всё тех же языковых единиц. Стилистика текста, которая и есть стилистика, изучающая употребление языка, «забывается». Не оказала заметного влияния на прочно утвердившуюся традицию и книга В.В.Одинцова «Стилистика текста» (М., 1980). Эта книга явилась заметным вкладом и в разработку стилистики, и в изучение текста как феномена языкового употребления. К сожалению, учёные, работающие в области стилистики, в большинстве остались, судя по их публикациям, на старых позициях. Рискнём сказать, что исключения представляют лишь две книги: «Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики» В.Г.Костомарова (М., 2005) и «Русская стилистика» автора этих строк (М., 2001, 2006 и 2008). Обычно же в работах по стилистике всё ещё в том или ином виде предлагается только «стилистика ресурсов» и «функциональная стилистика».

Тяготение к привычному кругу понятий и категорий языкового строя заставляет некоторых лингвистов отказываться от рассмотрения важных и неотъемлемых от стилистики как науки об употреблении языка вопросов под тем предлогом, что эти вопросы находятся в компетенции «литературоведческой стилистики». В одном из учебников даже есть специальный параграф «Отличие лингвистической стилистики от литературоведческой». По мнению авторов учебника, «литературоведческая стилистика» уже стала «лингвистической», потому что не рассматривает функциональные стили, а только художественную литературу; «литературоведческая стилистика» имеет свой круг проблем: система образов (включая образ автора), сюжет, фабула, композиция и др.; «лингвистическая стилистика» занимается общим, коллективным, а «литературоведческая» — индивидуальным; «лингвистическая стилистика» не изучает непосредственно содержание, но формы его

выражения [Бондалетов, Вартапетова, Кушлина, Леонова, 1989, с. 40-41]. Эти соображения неубедительны и надуманны. В них, прежде всего, отражается понимание лингвистики как науки, изучающей лишь строй языка. Отсюда попытки исключить из «лингвистической стилистики» вопросы образа (включая образ автора), сюжета, композиции, вопросы единства содержания текста и его языкового выражения. Но в словесном произведении текст и его содержание, и его композиция, и сюжет, и образы (включая образ автора), и всё остальное находят выражение в слове, в языке. Это очевидно. Об этом много раз говорил В.В. Виноградов. В одном небольшом фрагменте его книги «О языке художественной литературы» содержатся положения, которые могут быть противопоставлены заявлениям о «нелингвистичности» таких категорий словесности, как образ, композиция и т. д.: «В композиции целого произведения динамически развертывающееся содержание, во множестве образов отражающее многообразие действительности, раскрывается в смене и чередовании разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи, в своей совокупности создающих целостный и внутренне единый «образ автора». Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения» [Виноградов, 1959, с. 253].

Само разделение стилистики на «лингвистическую» и «литературоведческую» неправомерно. Известный литературовед Б.В. Томашевский точно определил положение стилистики в ряду филологических наук: «Стилистика является связующим звеном между языкознанием и литературоведением» [Томашевский, 1983, с. 5]. Здесь имеется в виду, конечно, классическое (традиционное) языкознание, изучающее языковой строй. Стилистика не делится между этим языкознанием и литературоведением, тем более не представляет нечто среднее между ними. Стилистика изучает употребление языка, происходящее в различных областях человеческой деятельности, одной из которых — притом очень значительной — является литература (словесность). Поэтому стилистика не может и не должна отказываться от рассмотрения понятий и категорий, как будто бы «закреплённых» за литературоведением. Особенность стилистики в данном случае в том, что она отправляется «от самой словесной ткани» текста (произведения), в отличие от литературоведения, которое идёт от замысла, идеологии, общественно-психологического понимания характера [Виноградов, с. 90, 255].

Отправляясь от словесной ткани текста, стилистика движется к познанию его подлинного смысла, всей глубины его содержания. Связь средств и способов словесного выражения с выражаемым содержанием — предмет особого внимания при изучении языкового употребления в отличие от изучения языкового строя. При изучении языкового строя языковые единицы «выводятся» из текста и рассматриваются как «концепты» в отвлечении от содержания текста. При изучении языкового употребления языковые единицы, организованные в словесные ряды, рассматриваются как компоненты текста, формирующие и выражающие его содержание.

Ясно, что многие аспекты проблемы языкового употребления не могут быть разрешены с помощью категорий, понятий и терминов классического (традиционного) языкознания, сосредоточенного на проблеме языкового строя. Вряд ли можно считать перспективным и изобретение новых терминов

(типа текстема) по образцу старых (ср. фонема, морфема и т. п.). Частично могут быть использованы понятия и термины, выработанные в процессе изучения «языка художественной литературы», например, словесная композиция, словесный ряд, межтекстовые связи, во многих случаях образ автора и др. Но систему категорий, понятий и терминов, с помощью которых могла бы успешно решаться проблема употребления языка, ещё предстоит выработать.

Обращение к проблеме языкового употребления имеет не только узконаучное, собственно лингвистическое, но и общественное значение. Общество интересуется состоянием языка, на котором общается, читает книги, газеты, журналы, материалы в интернете, который слышит в радио- и телепередачах, театральных спектаклях, кинофильмах. И общество озабочено, раздаются голоса, что «язык портится». Язык, к счастью, не может «испортиться». Но может понизиться культура употребления языка. Похоже, что этот процесс мы и наблюдаем в последние десятилетия. Отражая общественный интерес, многие средства массовой информации ввели разделы и рубрики, посвящённые языку. Здесь можно прочесть и услышать рассказы об истории слов и выражений, эволюции их значений, рекомендации по поводу правильного употребления грамматических форм и т. п., это интересно и полезно. Но от этого до планомерного и целенаправленного повышения культуры употребления языка — дистанция огромного размера. Дистанция эта может быть успешно пройдена на основе серьёзной научной разработки проблемы языкового употребления.

Будем надеяться, что такая разработка рано или поздно начнётся. А пока проблема языкового употребления состоит главным образом в том, что эта проблема не изучается так, как она заслуживает.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бондалетов В.Д., Вартапетова С.С., Кушлина Э.Н., Леонова Н.А. Стилистика русского языка. Л., 1989.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.
3. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
4. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
5. Грамматика Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого. М., 2000.
6. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
7. Звегинцев В.А. О научном наследии Вильгельма фон Гумбольдта // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
8. Золотова Г.А. О возможностях грамматической науки // Вопросы языкознания. 2006, № 3.
9. Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка. М., 2008.
10. Томашевский Б.В. Стилистика. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1983.
11. Философия: энциклопедический словарь / Под ред. Ивина А.А. М., 2006.
12. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.
13. Чернухина И. Я. Культура речи — прагматика — риторика — стилистика // Статус стилистики в современном языкознании: Межвузовский сб. научных трудов. / Пермь, 1992.
14. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Поступила в редакцию 26.06.2012

А.К. МИХАЛЬСКАЯ

РИТОРИЧЕСКИЙ ЛОГОС В РУССКОМ ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ

Поставлена проблема изучения отечественного филологического наследия с помощью метода выявления глубинных риторических структур в концептуальном аппарате наиболее влиятельных стилистических, речеведческих и теоретико-поэтических направлений, сформированных крупнейшими русскими филологами, вошедшими в науку в первой четверти XX столетия.

Ключевые слова: риторика, глубинные риторические структуры, стилистика, поэтика, риторическая поэтика, речеведение, история русской филологии.

Прошедший 2011 год был 115-м со дня рождения Г.О.Винокура — замечательного русского лингвиста, оставившего нам научное наследие, редкое по глубине теоретической мысли и беспримерное по простоте и точности ее изложения.

В том же году отечественной риторике неоклассического направления, возрожденной в новой ипостаси трудами наших современников, исполнилось на сто лет меньше — всего 15. Однако сегодня не только уже возможен, но и необходим новый взгляд на содержание наследия созвездия ученых того поколения, молодость которого пришлась на серебряный век русской культуры [Тамарченко, 1996, с.5], — взгляд риторический. Задача эта вполне актуальна, так как именно это наследие определило пути развития отечественной (да во многом и зарубежной) филологии. Как представляется, она состоит не столько в том, чтобы теперь, когда мы имеем основы теории современной русской риторики, заново прочитать те труды или их фрагменты, что специально посвящены истории и перспективам развития этой дисциплины («Поэтику и риторику» В.В.Виноградова, характеристику речи риторической в тексте «Внутренней формы слова» Г.Г.Шпета, послесловие к «Античным риторикам» («Риторика и ее эстетический смысл») и многое другое у А.Ф.Лосева и т.п.), сколько в том, чтобы обнаружить глубинные риторические структуры — основные обобщения классической античной риторики — в содержании и отношениях категорий и понятий, составивших теоретический аппарат отечественной стилистики, поэтики, эстетики.

Поиски *глубинных риторических структур* как *основной метод риторической поэтики* мы начали разрабатывать, обратившись к

поэтическим текстам М.В.Ломоносова [Михальская, 2004]. Значительно ранее — как *основной метод структурного риторического анализа* — выявление глубинных риторических структур, их сопоставление и типологизация использовались нами в работах 1993 и 1998 (в частности, при анализе теоретического наследия М.М.Бахтина — по тексту работы «Проблемы поэтики Достоевского», показавшем, что «металингвистика» будущего у М.М.Бахтина есть не что иное, как проект концепции новой риторики, восходящей к античной классике), а также при анализе истории европейских педагогических систем, обнаружившем их общие риторические основания, и впоследствии — в работах 1996 [Основы риторики; Русский Сократ] и след.).

Постановка проблемы исследования глубинных риторических структур как основы мировоззрения, научных концепций и художественных текстов А.Ф.Лосева осуществлена в работе «О риторической поэтике и эстетике» [Она же, 2012].

Итак, не специальные риторические сочинения, а глубинные риторические структуры как порождающий принцип теоретических систем, созданных плеядой русских ученых, вошедших в науку в трагический и богатый, свободный, отчаянный и краткий Серебряный век, чтобы преобразить классическое наследие европейской мысли и на долгие десятилетия определить пути развития отечественной эстетики, филологии, лингвистики, — вот то, что может стать сейчас особым и актуальным предметом риторических исследований.

Здесь, отнюдь не претендуя на полноту, рассмотрим в этом аспекте лишь некоторые категории стилистики и поэтики в наиболее известных трудах Г.О.Винокура и Б.В.Томашевского.

В работе Г.О.Винокура «О задачах истории языка» (1941) читаем: «Звуки речи, формы и знаки не исчерпывают еще собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практические общественные нужды языке ... Языковой механизм приводится в движение не сам собой, а тем обществом, которому данный язык принадлежит. И вот для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком. Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового употребления, а так как **язык вообще есть только тогда, когда он употребляется**, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления» [1959, с.221].

Категория «**употребление языка**» — в различных, иногда вовсе не сходных содержательных вариантах, — краеугольный камень отечественной стилистики (В.В.Виноградов, А.И.Горшков [Горшков, 2000] и мн. др.). (Несомненно также и фундаментальное значение близкой, хотя отнюдь не тождественной по содержанию, категории “*language in use*” в английской, прежде всего «оксфордской», затем — американской лингвистической философии и методологии дискурс-анализа, во многом непосредственно опирающихся на обобщения и категориальный аппарат классической античной риторики. Последнее можно сказать и о философско-филологических трудах Ролана Барта и вообще о наследии французского структурализма, связанного с комплексом идей риторической классики как прямо, так и

посредством русской структуральной мысли. Названные направления влияния классической риторики на современную лингвистику и филологию также представляют собой очевидные, но не исследованные проблемы).

В трудах Г.О.Винокура категория «употребление языка» обнаруживает непосредственные связи с классической риторикой (и, естественно, с некоторыми идеями позднейшей неоклассической отечественной риторики). В цитированной выше работе читаем: «То, что здесь названо «употреблением, представляет собой *совокупность установившихся в данном обществе языковых привычек* и норм, в силу которых из *наличного запаса средств* языка производится известный *отбор*, не одинаковый для разных *условий языкового общения*» (выделено мною — А.М.) [1959, с.221]. Очевидно, что именно так понятое «употребление языка» положено в основу категории риторического идеала [Михальская, 1996], а уж «*условия языкового общения*», определяющие выбор из системы, — исходно риторическое понятие, важность которого для создания совершенной речи обсуждается еще в сократических диалогах Платона (особенно ясно — в «Федре»), в аристотелевской «Риторике» (см., например, Книга I (3)) — и далее всегда.

Главное обобщение о речи у Платона, пожалуй, можно представить так: речь приобретает воздействующую силу и становится эстетическим предметом вследствие гармонии ее содержания, средств выражения и условий общения (см. об этом в разделах «Истории античной эстетики», посвященных диалогам «Горгий» и «Федр» у А.Ф.Лосева, и в риторическом анализе диалогов «Горгий» и «Федр» [Михальская, Русский Сократ, 1996, с. 18, 26-30]).

Само наполнение ключевой для классической риторики, древней и новой, категории ЛОГОС отражает прежде всего именно гармонию смысла, языковых средств его выражения и речевого употребления этих языковых средств: «Термин *logos* является носителем нескольких десятков значений в греческом языке вообще и, в частности, у Платона. Самое главное — что в этом термине отождествляется все мыслительное и все словесное, так что «логос» в этом смысле означает и понятие, и суждение, и умозаключение, и доказательство, и науку, с бесчисленными промежуточными значениями, а с другой стороны и слово, и речь, язык, словесное построение и вообще все, относящееся к словесной области. На европейской почве это является единственным и замечательным отождествлением мышления и языка» [Лосев, 1969, с.532] — таково заключение А.Ф.Лосева по результатам его исследования значения категории «логос» у Платона.

Можно думать, что это гармоническое единство мысли и действенного слова (слова-действия, слова-поступка), схваченное категорией ЛОГОС в греческом языке и культуре, и сделало именно греческую, а не иную европейскую культуру колыбелью риторики — практики, мастерства, искусства и теории целесообразной (τέλεον) воздействующей речи, с категорией ЛОГОС в центре всей риторической системы. (Добавим, что у Аристотеля качество действенности, целесообразности (τέλεον) речи прямо предполагало ее уместность, «приличие» (πρέπον)).

Таким образом, риторика искони была, в сущности, именно «употреблением языка с целью», и если грамматика отправляется от языка и языковой системы, то риторика, в силу своей практической ориентированности на достижение словом намеченного результата, отправлялась и отправляется от употребления

языка к обобщениям о языковом строе. В этом смысле лингвистику и стилистику нового времени можно рассматривать как «обращенную», или «перевернутую», риторику. Сравним отношения строя и употребления языка у Г.О.Винокура: «Наряду с проблемой языкового строя существует еще проблема языкового употребления, а так как язык есть вообще только тогда, когда он употребляется, то в реальной действительности строй языка обнаруживается только в тех или иных формах его употребления» [Там же]. Замечательный ученый, чьи мысли вполне современны и сегодня, вынося на первый план строй языка как предмет лингвистики, не менее живо, чем пытливый человек античности, ощущает и переживает и «реальную действительность» языкового употребления: «Звуки речи, формы и знаки не исчерпывают еще собой всего того, что существует в реально действующем и обслуживающем практические общественные нужды языке. <...> Языковой механизм приводится в движение не сам собой, а тем обществом, которому данный язык принадлежит. И вот для фактической жизни языка оказывается чрезвычайно существенным, как пользуется общество своим языком» [1959, с.221]. Здесь мы видим слитые в синкретическом единстве и вместе с тем отдельные нюансы мысли о языке — аспекты системно-языковой, стилистической, социолингвистической в их гармоническом взаимодействии. То, как переживалась «реальная действительность языка» в античности и «откуда есть пошла» лингвистика и стилистика, лучше всего видно из обращения к греческой софистике. Продик, Протагор, Фрасимах Халкедонский, другие софисты — вот чья риторическая практика породила такие обобщения, как «уместность» (καίρος) — впоследствии центральную категорию стилистики, — и, естественно, ορθότης — идею правильности и нормативности; были выработаны и правила употребления языка, и модели создания эффективного, действенного текста, обобщенные в классическом античном риторическом каноне. При этом, в соответствии с прагматическими (риторическими) задачами, софистами было начато и последовательное описание системы языка — его лексики (λέξις — понятие, принципиально отграниченное от λόγος, — синонимических и антонимических отношений и пр.), выразительных синтаксических форм (т.н. риторических фигур, или схем) и других областей и уровней языковой системы.

Для филологических исканий первой трети XX в. вообще характерно возвращение к риторическим обобщениям и интерес к живому употреблению языка. Уже упоминалось о том, что целая система риторических проблем была поставлена В.В.Виноградовым, очерчены контуры метода риторического анализа и показаны способы его применения («Поэтика и риторика»), далее мы подробнее остановимся на истоках и особенностях «Поэтики» Б.В.Томашевского. Особенно интересно в этом отношении определение стилистики у Г.О.Винокура:

«Стилистика понимается нами не только как теория фигуральной, тропированной речи, но как проблема и дисциплина с широким техническим содержанием; не как список «приемов» и «оборотов» речи в условиях поэтического или риторического ее использования, а как «технология речи», во всем многообразии социальных манифестаций последней», — пишет он в книге, составленной из статей 1923-24 гг., которой он дал характерное название (его мы обсудим ниже): «Культуры языка. Очерки лингвистической

технологии», «Отдел 3. Искусство слова и культура языка (I. Поэзия и практическая стилистика» [Винокур, 1925, с.2]. Обратим внимание на слова «технология», «технический» в определении стилистики и названии цитированной работы. Вспомним происхождение названия дисциплины — «риторика»: *ῥέω* — «говорю, лью, теку», *ῥήτωρ* — «говорящий, ритор», *ρετóρικῃ τέχῃ* — «риторическая техника» (последнее слово, в силу синкретизма значений древнегреческих слов, сочетает значения собственно «техники», «мастерства» и «искусства»). Отсюда и просто «риторика», или исходно, — «реторика». Как видим, и определение стилистики как «техники», «технологии» употребления языка, и область культуры речи понимаются Г.О.Винокуром прямо риторически. Ведь и мастерство красноречия изначально обнимало гораздо более широкий круг жизненных ситуаций, чем ораторство в народном собрании, суде или эпидейктику — вспомним, как определяет его Сократ: «некое умение увлечь души словами, причем не только на суде или на других общественных собраниях, но и в частной жизни» [цит. по: Михальская, Русский Сократ, 1996, с.25].

Весьма созвучно понимание категории «употребление языка» у А.Ф.Лосева. В статье «О бесконечной валентности языкового знака» он пишет: «Всякий языковой знак, будучи системой отношений, почерпает эту систему отношений из того или иного функционирования бесконечного источника мышления и может варьировать эту систему отношений тоже бесконечными способами» [1977, с.5]. Бесконечное разнообразие жизненных и, соответственно, речевых ситуаций, бесконечное разнообразие мышления и постоянная подвижность системы отношений языкового знака — вот что и порождает проблему употребления языкового знака, и одновременно снимает эту проблему, позволяя возможности выбора из системы для уместного (гармоничного и действенного) употребления.

В работах русских ученых начала XX в. возникает и другая важная категория, связывающая языковую, знаковую систему и материю реального речевого общения — «символическая форма». Категория «символическая форма» становится центральной в концепциях коммуникологии, поэтики, культурологии конца XX столетия [см.: Михальская, 2012]. А впервые появляется она в полном своем значении в цитированных выше статьях Г.О.Винокура, в известнейшей работе Г.Г.Шпета «Внутренняя форма слова» (1929), в системах поэтики крупнейших русских филологов — их современников.

А.Ф.Лосев в статье «Риторика и ее эстетический смысл», помещенной в виде комментария к «Риторике» Аристотеля, указывает: «Этот трактат, возможно, гораздо больше, чем широко известная «Поэтика» Аристотеля, оперирует именно категориями эстетическими, а не узкологическими, доказательными или аподиктическими. «Риторика» по самой сути своей есть замечательный образец аристотелевской эстетики, неразрывно связанной с силлогистикой, которую необходимо понимать широко, включая сюда выводы не только относительно полной достоверности, но и относительно кажущегося возможного и вероятного бытия, без чего немыслимо ни одно подлинное произведение искусства» [1978, с.287]. То же, вероятно, чувствовал и понимал Б.В.Томашевский, предпринимая создание своей «Теории литературы (Поэтики)». «Моя «Теория литературы», — пишет он

В. Шкловскому 12 апреля 1925 г., — вся вне формального метода, вне научной работы, вне очередных проблем. Это просто старая теория словесности Аристотеля, написанная мною потому, что публика <...> ее просила, а я читал такую теорию словесности на одних курсах» [Тамарченко, 1999, с. 7]. Отнюдь не только «Поэтика» Аристотеля, но и его «Риторика» определила своеобразие «Поэтики» Томашевского. Точнее сказать, общий риторический склад научного мышления Аристотеля, как и любого человека античной классики, в какой бы области оно ни проявляло себя.

Это общее риторическое мировоззрение и методология проявляются в таких важных чертах этой работы, как отмеченный в комментариях к ней С.Н. Бройтманом «учет установки <художественного произведения> на читателя и последующее акцентирование понятия «интерес», упоминание об «оценке введенного в поле зрения материала и эмоциональной окраске темы» [Томашевский, 1999, с. 322] и других. Да и разделение задач риторики и поэтики, попытку которого Б.В. Томашевский делает в первом разделе работы — «Определении поэтики», — выглядит весьма условным, механическим и вызывает больше вопросов, чем ясности: «Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется риторикой; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений, — поэтика», причем в следующей же фразе следует их объединение: «Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы» [Там же, с. 25]. Разграничение прозы и поэзии, предпринятое перед этим определением, основано на признаке присутствия или отсутствия внеположной тексту цели, принятом как основной критерий различения красноречия и поэзии еще Ю.Ф. Самариным в первой половине XIX в. [Самарин, 1996, с. 294-230]. Риторические формы в художественных произведениях, поэтические формы — в прозе нехудожественной этим определением не принимаются во внимание, однако глубокая общность риторики и поэтики побуждает признать их полноправными частями одной общей теории — теории литературы, с риторикой на первом месте, что не может не быть значимым. Особенно интересно, как определяет Б.В. Томашевский объект собственно поэтики. «При теоретическом подходе, — продолжает он свое рассуждение, — литературные явления подвергаются обобщению, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики» [Томашевский, 1999, с. 25]. Уберем из этого пассажа слово «художественный» как конкретизирующее, частное, и получим, по сути, определение объекта риторики общей. Вернем это слово — и получим определение риторики частной, в том смысле, как названа была «Частная риторика» Н.Ф. Кошанского. Для полного совпадения остается только «обратить» направление взгляда, чтобы вместо «разложения на составные части» рассматривать законы «составления из частей» словесного произведения, и всякое различие с классической риторикой пропадет вовсе.

В заключение вернемся к основной риторической категории — Логос. Центральная из трех ипостасей образа ратора-автора, подчиняющая себе

этос и пафос в подлинной, «благой» риторике античной классики, а вместе с тем — главная структурная единица риторической системы, Логос — мыслительно-речевое единство, поднявшееся до уровня символической формы, не собственно слово как единица языка (лексис, λέξις), но слово, употребленное в дело и ставшее делом, — глубинный предмет внимания и основа построения теоретических систем в трудах русских ученых начала XX в., т.е. той концептуальной сферы, которая возникла в эпоху «большого взрыва» серебряного века и спустя столетие является расширяющейся вселенной филологической научной мысли.

Совершенно иначе, чем обычно, можно понимать ввиду риторического значения «логоса» и само слово «филология». *Филия* (φιλία) — особый вид любви: любовь-преданность, страстная привязанность-потребность, любовь-отданность [Лосев, 1969, с.484-486]. Среди многих значений, логос риторический выдвигает «дело» — дело созидания, акт творения и творчества. Филология, таким образом, есть не только и, может быть, не столько «любовь к слову», сколько «преданность творчеству».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
2. *Винокур Г.О.* Культуры языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
3. *Горшков А.И.* Русская стилистика. М., 2000.
4. *Лосев А.Ф.* «Риторика» и ее эстетический смысл // *Античные риторики*. М., 1978.
5. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
6. *Лосев А.Ф.* О бесконечной смысловой валентности языкового знака // *Известия АН СССР. Серия «Литература и язык»*. Т.XXXVI. М., 1977.
7. *Михальская А.К.* М.В.Ломоносов: поэтика и риторика // *М.В.Ломоносов и развитие русской риторики*. М., 2004.
8. *Михальская А.К.* О риторической поэтике и эстетике // *Вестник Литературного института им. А.М.Горького*, 2012, №1-2.
9. *Михальская А.К.* Основы риторики. Мысль и слово. М., 1996
10. *Михальская А.К.* Педагогическая риторика: История и теория. М., 1998.
11. *Михальская А.К.* Русский Сократ. Лекции по сравнительно-исторической риторике М., 1996.
12. *Михальская А.К.* Теоретические основы педагогической риторики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук. М., 1993.
13. *Самарин Ю.Ф.* Стефан Яворский и Феофан Прокопович // *Ю.Ф.Самарин. Избранные произведения*. М., 1996.
14. *Тамарченко Н.Д.* «Поэтика» Б.В.Томашевского и ее судьба // *Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика*. М., 1996.
15. *Томашевский Б.Н.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

Поступила в редакцию 12.05.2012

Е.И. СЛАВУТИН, В.И. ПИМОНОВ

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ СЮЖЕТА

В статье исследуется проблема минимального сюжета. Авторы определяют минимальный сюжет как самостоятельное неделимое сюжетное целое, с одной стороны, и основной конструктивный элемент любого сюжетного построения — с другой. Они доказывают, что неделимое сюжетное целое можно представить как результат циклической трансформации исходной ситуации в свою семантическую противоположность. Так, любой нарратив может быть рассмотрен как комплексное, многоуровневое сочетание, состоящее из простейших минимальных сюжетов, в основе которого находится циклическая структура.

Ключевые слова: минимальный сюжет, неделимое сюжетное целое, циклическая структура.

Настоящая статья посвящена проблемам поэтики сюжета художественного произведения и, прежде всего, определению структуры минимального сюжета, то есть такой универсальной сюжетной единицы, которая одновременно представляет собой как самостоятельное неделимое сюжетное целое, так и основной конструктивный элемент любого сложного сюжетного построения.

Минимальный сюжет представляется нам своего рода архетипом, который, по определению Томаса Манна, есть «изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [Манн, 1960, с. 175].

Сошлемся также на статью Сергея Аверинцева, специально посвященную понятию юнговского архетипа:

«Юнг предполагал, что Архетипы присущи роду (человеческой общности или всему человечеству) в целом, т. е., по-видимому, наследуются. В качестве вместилища («душевного пространства») для Архетипов Юнг постулировал особенно глубокий уровень бессознательного, выходящий за пределы личности, — т. н. коллективное бессознательное. Концепция Архетипа ориентирует исследование мифов на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами (мифологемами), но никогда не могущего быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением» [Мифы народов мира, 1980, т. 1, с. 110].

Юнг полагал возможным научное описание лишь содержательного «ин-

вариантного ядра» архетипических образов, а не собственной формальной структуры самого архетипа. Мы исходим из предположения, что в основе всего многообразия мифологических и литературных сюжетов лежит универсальный архетип минимального сюжета, изучение формальной структуры которого и составляет предмет этой статьи.

ТЕОРИЯ МОТИВОВ А.Н.ВЕСЕЛОВСКОГО

В своей итоговой работе «Поэтика сюжетов» А.Н. Веселовский дает следующее определение сюжета: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы» [Веселовский, 2006, с. 542]. Именно с понятием «мотива» русские формалисты, вслед за А.Н. Веселовским, связывали представления о минимальной единице сюжета как «простейшей повествовательной единице». Сам А.Н. Веселовский определяет «простейший мотив» следующим образом: «Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет...» [Там же, с. 538].

Если принять, что a — это предикат «не любить» (злая старуха красавицу), а b — предикат «задавать опасную для жизни задачу» (злая старуха красавице), то $a+b$ — это, в рамках предлагаемого нами подхода, можно рассматривать как последовательное выполнение двух семантически тождественных предикатов, потому что «не любить» и «задавать опасную для жизни задачу» представляют собой (на определенном уровне абстрагирования) вариации одного и того же предиката или функции, связанной с «враждебностью», негативным отношением или действием.

ФОРМУЛА СЮЖЕТА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В.Я. ПРОППА

Новый подход к изучению сюжетной структуры ознаменовался критикой положения Веселовского о мотиве как о неразложимой и устойчивой единице повествования в классической работе В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки»: «Конкретное растолкование Веселовским термина «мотив» в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются» [Пропп, 2006, с. 14]. Сам же Пропп впервые показывает, что за внешним многообразием всех волшебных сказок скрывается удивительное единообразие их сюжетной конструкции. На этом пути он выводит «формулу» сюжета волшебной сказки, устанавливая инвариантность как набора функций (поступков действующих лиц) и их линейной последовательности, так и набора ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотношенных с их функциями, что и приводит его к выводу, что все волшебные сказки однотипны по своему строению и представляют собой варианты одного и того же повторяющегося инвариантного сюжета.

Это фундаментальное открытие становится возможным в результате того, что Проппу впервые удается определить те простейшие элементы или «кир-

пичики», из которых строится сюжет любой волшебной сказки. Сам Пропп называл эти минимальные структурные элементы сюжета «функциями»: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определённый с точки зрения его значимости для хода действия» [Там же, с. 21]. Более того, Пропп замечает, что «очень большое количество функций расположено попарно (запрет-нарушение, выведывание-выдача, борьба-победа, преследование-спасение и т. д.)». Так, например, функция «вредительства» всегда находится в устойчивой циклической связи с функцией его «ликвидации», а «отправка героя» — с его «возвращением».

Именно это фундаментальное и неотъемлемое свойство бинарной цикличности выявленных Проппом функций следует принять за отправную точку при переходе от понятия «функции действующего лица» как минимального элемента сюжета к понятию собственно «минимального сюжета» как основной структурной единицы строения сюжета. В терминах Проппа «минимальный сюжет» можно в общем виде определить как пару циклически дополняющих друг друга функций.

МИНИМАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

Вместе с тем и пропповская теория функций, ни одна из которых сама по себе не является самостоятельным ядром сюжетного целого, и модель минимального сюжета Ц. Тодорова [Todorov, 1977, p. 111] (в основе которой лежит нарушение и восстановление эквилибриума) имеют дело с минимальными элементами сюжета, а не с минимальным сюжетом как таковым, как с базовым, универсальным и архетипическим сюжетным ядром, служащим основой сложного сюжетного построения.

В самом общем виде мы определяем минимальный сюжет как осуществляемое по ходу действия циклическое преобразование того или иного отношения, положения, утверждения или события в обратное ему отношение, положение, утверждение или событие. Это циклическое преобразование приводит, с нашей точки зрения, не к «восстановлению эквилибриума» — *restored equilibrium* — или к «похожей, но не идентичной ситуации» — *similar, though not identical* — (в терминах Ц. Тодорова), а что наиболее важно — к семантически инверсированному отношению.

В рамках этого подхода сюжет художественного произведения можно рассматривать как сложную, многоуровневую композицию такого рода простейших минимальных сюжетов, в основе строения каждого из которых лежит циклическая структура.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦИКЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ МИНИМАЛЬНОГО СЮЖЕТА

Под циклом или циклической структурой минимального сюжета мы понимаем транспозицию таких парных его элементов, которые находятся по отношению друг к другу в той или иной семантической оппозиции. С этой точки зрения цикл является и минимальным сюжетом, и той минимальной единицей, из множества которых строятся сложные сюжетные конструкции. В формализованном виде цикл как структуру минимального сюжета можно

представить формулой $C(P(S,O), P(O,S))$, где C — преобразование исходного фабульного предиката $P(S,O)$ в конечный фабульный предикат $P(O,S)$, P — предикат, S — субъект действия, а O — объект действия.

В пропповской формуле волшебной сказки основной сюжетобразующий цикл задают парные функции «вредительства» и его «ликвидации», а минимальный циклический сюжет, который включает в себя преобразование функции «вредительства» в функцию его «ликвидации», что в предикативной записи можно представить следующим образом: $C(P(S,O), P(O,S))$, где C — преобразование предиката $P(S,O)$ — «Нанесение ущерба Вредителем в мире Героя» в предикат $P(O,S)$ — «Нанесение ущерба Героем в мире Вредителя», P — «Нанесение ущерба», S — Вредитель, а O — Герой.

С сюжетобразующим циклом «Нанесения ущерба» сопряжен другой сюжетобразующий для волшебной сказки цикл «Оказания помощи», когда в результате помощи, оказанной Героем Дарителю, он получает от Дарителя волшебное средство или помощника, которые оказываются необходимы ему для ликвидации вреда, нанесенного Вредителем. В предикативной записи минимальный циклический сюжет «Оказания помощи» может быть представлен как преобразование функции Испытание Героя Дарителем (Оказание помощи Героем Дарителю) в функцию Предоставления Дарителем Герою волшебного средства или помощника (Оказание помощи Дарителем Герою): $C(P(S,O), P(O,S))$, где C — преобразование предиката $P(S,O)$ — «Оказание помощи Героем Дарителю» в предикат $P(O,S)$ — «Оказание помощи Дарителем Герою», P — Оказание помощи, S — Герой, а O — Даритель.

Тем самым циклическое преобразование исходной ситуации «Нанесения ущерба» в финальную ситуацию «Ликвидации ущерба» осуществляется посредством циклического же преобразования предиката «Оказание помощи Героем Дарителю» (пропповская функция Испытания героя) в предикат «Оказания помощи Дарителем Герою» (пропповская функция Оказания помощи).

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ЗАПОВЕДИ

Легко привести примеры, когда оба минимальных циклических сюжета — «Нанесение ущерба» и «Оказание помощи» — являются самостоятельной сюжетной основой того или иного законченного, целостного художественного произведения, как правило, малого жанра. Так, например, целый ряд евангельских заповедей и поучений Иисуса фактически содержит в себе явное описание циклических схем наиболее типичных минимальных сюжетов:

«Не судите, да не судимы будете / Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф. 7:1-2),

«Итак во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7:12).

И, наконец, еще одна готовая схема минимального циклического сюжета из Евангелия от Матфея:

«Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» (Мф. 20:16).

«Кто умалит себя, тот возвысится» (Мф. 23:12; Лук. 14:11).

ЛИСА И РАК

Именно эта схема минимального циклического сюжета наиболее типична для всего ареала как сказок о животных, так и бытовых сказок. Примером подобного минимального сюжета может служить распространённый по всему миру сюжет бытовой сказки о соревновании медленного животного с быстрым, в котором исходная ситуация ожидания того, что быстрое животное придёт к финишу первым, а медленное — последним, циклически преобразуется в ситуацию, когда первым к финишу приходит медленное животное, а вторым — быстрое. Так в сказке «Лиса и рак» из сборника А. Н. Афанасьева «Русские народные сказки» наглядный циклический характер имеет даже сам способ, с помощью которого предикат Исходной ситуации «лиса быстрее рака» преобразуется в Финальную ситуацию «рак быстрее лисы»:

«Лиса и рак стоят вместе и говорят промеж себя. Лиса говорит раку: «Давай с тобой перегоняться». Рак: «Что ж, лиса, ну давай!» Зачали перегоняться. Лишь лиса побегла, рак уцепился лисе за хвост. Лиса до места добегла, а рак не отцепляется. Лиса обернулась посмотреть, дернула хвостом, рак отцепился и говорит: «А я давно уж жду тебя тут»» [Афанасьев, 1984, 46].

Циклическая структура минимального сюжета, в котором изначально более медленное или слабое животное оказывается быстрее или сильнее более быстрого или сильного, можно записать следующим образом: $C(a > b, b > a)$, где a — изначально быстрое или сильное животное, b — изначально медленное или слабое животное, $<>$ — предикат «Быть больше», а C — циклическое преобразование изначально заданного соотношения персонажей $a > b$ в финальное событие, когда оказывается, что $b > a$.

Заметим, что для того, чтобы рак, прицепившись к хвосту лисы и тем самым находясь позади нее, оказался впереди, необходимо, чтобы лиса, добежав до финиша, обернулась назад, в результате чего рак и оказывается впереди.

КТО УДАРИТ ТЕБЯ В ПРАВУЮ ЩЕКУ ТВОЮ

Циклическая конструкции минимального сюжета, в которой Субъект и Объект действия меняются местами, в результате чего Субъект начинает выступать в роли Объекта, а Объект — в роли Субъекта, часто бывает далеко не столь очевидна. Интересным примером скрытой циклической конструкции такого рода может служить поучение Иисуса Христа из Евангелия от Матфея: «кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 39).

На первый взгляд кажется, что здесь имеет место повторение действия нанесения удара, т.е. простое удвоение предиката «Нанесение вреда», при котором Субъект и Объект действия не меняются местами. Однако это не совсем так. После первого удара «в правую щеку» вместе с «обращением» для повторного удара по «другой» щеке совершается и перемена лица, по чьей инициативе осуществляется действие, т.е. меняется лицо, выступающее Автором действия «Нанесения удара». Действительно, в случае удара по правой щеке авторство действия принадлежит Субъекту действия, то есть лицу, наносящему удар. Однако во втором случае, когда тот, кому нанесен удар по правой щеке, подставляет другую щеку, Автором действия, а значит, и подлинным Субъектом действия становится Объект действия, а Субъект действия — всего-навсего его пассивным Исполнителем, то есть Объектом действия.

Циклическая структура минимального сюжета включает в себя фундаментальный механизм инверсии основных культурных оппозиций, к числу которых следует, в первую очередь, отнести оппозиции больше-меньше, верх-низ, правое-левое, причина-следствие, начальное-конечное, прошлое-будущее, сон-явь, жизнь-смерть, посюстороннее-потустороннее.

ОБ ОДНОМ СЮЖЕТЕ В «ПОЭТИКЕ» АРИСТОТЕЛЯ

В своем знаменитом трактате «Поэтика» Аристотель, размышляя о том, какими свойствами должен обладать трагический сюжет, приходит к выводу, что образцом «хорошего» сюжета трагедии является история о том, как «в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого самого Мития, когда он смотрел на неё»[Аристотель, 1984, с. 656].

Образец «хорошего» сюжета по Аристотелю, как легко убедиться, является типичным циклическим построением, в котором, меняясь по ходу действия ролями, убийца становится жертвой, а жертва (у Аристотеля в её роли выступает статуя) — убийцей, в результате чего по ходу сюжета осуществляется циклическая инверсия оппозиции «живого» и «мертвого».

В Средние века сюжет Аристотеля преобразился в «бродячую легенду» о севильском развратнике Дон Жуане, в которой статуя убитого им командора мстит убийце за совершенное убийство. В обоих сюжетах ответное убийство осуществляет посмертная статуя убитого, а вследствие этого одно произведение искусства (статуя убитого) в буквальном смысле становится действующим лицом другого произведения искусства (литературных историй Мития и Дон Жуана). Здесь, как и в любом циклическом сюжете об ответной мести за совершенное убийство, в роли мстителя выступает двойник убитого — чудесным образом оживающая статуя.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ «ДОРИАНА ГРЕЯ»

Мстящий за убийство двойник, роль которого исполняет оживающее произведение искусства, вновь возникает в романе английского писателя Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Изображение Дориана Грея на портрете живёт и старится, а сам он сохраняет красоту и молодость, изначально воплощённую на портрете. После убийства художника, автора картины, Дориан пытается «убить» и сам портрет, ставший со временем зеркальным отражением всех совершенных им преступлений. Однако портрет Дориана убивает самого Дориана, и всё возвращается на свои места: Дориан принимает облик безобразного старика, запечатленный на его портрете, а портрет становится прекрасным образом молодого Дориана.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ МСТИ В «ИЛИАДЕ» ГОМЕРА

Совершенно неожиданный переворот циклического сюжета мести за убийство мы находим в «Илиаде» Гомера. В отличие от типичной ситуации, когда месть за убийство осуществляет двойник убитого (кровный родственник или дублирующая его статуя), у Гомера, наоборот, убитым оказывается как раз сам двойник, месть за убийство которого осуществляет тот, чей роковой образ он принимает.

Речь идет о переломном эпизоде «Илиады», когда троянцы прорываются к ахейским кораблям и хотят их поджечь. Патрокл просит Ахилла дать ему свое оружие и войска. Ахилл соглашается и дает Патроклу свои доспехи. Завидев доспехи Ахилла, в роли которого вступает Патрокл, троянцы приходят в ужас и поворачиваются вспять. Однако Патрокл нарушает запрет Ахилла не преследовать троянцев до самых ворот Трои и, увлеченный успехом, все же бросается преследовать их до самых ворот Трои. Карой за нарушение запрета становится гибель Патрокла от руки Гектора.

Умирая, Патрокл пророчит своему убийце Гектору смерть от руки Ахилла. Ахилл, узнав, что убийца Патрокла красуется в его доспехах, готовит Гектору страшную месть и в очередном сражении убивает его.

ДВОЙНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Циклическая инверсия изначальных парных оппозиций (представляющая собой ядро самостоятельного минимального сюжета как целого) возможна при условии «двойной реальности» в поэтическом пространстве художественного произведения, так как в физической реальности эти изначальные парные оппозиции необратимы.

В рамках предлагаемого подхода к циклическому минимальному сюжету мы вводим рабочее понятие «предиката» как необратимого в физической реальности отношения между субъектом и объектом действия.

С этой точки зрения такие нарративные сегменты с обратимым (в физической реальности) предикатом, как «Иван вышел из дому — Иван вернулся домой» или «Иван влюбился в Машу — Маша влюбилась в Ивана», не образуют в наших терминах минимального сюжета (сюжетного ядра), в отличие от таких нарративных формул (с необратимым в физической реальности предикатом), как $A \text{ убил } B \text{ — } B \text{ убил } A$, $A \text{ умер — } A \text{ возродился}$ или $A > B \text{ — } B < A$, где $>$ — больше, лучше, сильнее, а $<$ — меньше, хуже, слабее.

В рамках предлагаемого нами подхода для выявления сюжетного ядра евангельской притчи о возвращении блудного сына для нас важно не столько то, что младший сын уходит из дому и возвращается домой, а прежде всего то, что в метафорическом, переносном смысле он «умирает и возрождается» (то есть возвращается не просто из «дальней стороны», а с «того света», из другой реальности): «...брат твой сей был мертв и ожил» (Лк. 15:11-32), а также то обстоятельство, что таким образом младший сын, который в начальной ситуации был «хуже» старшего $A < B$ («расточил имение свое, живя распутно», «согрешил против неба»), в конечной ситуации оказывается «лучше» старшего $B < A$, чем заслужил вознаграждение отца, который заколол в его честь откормленного теленка, дал ему лучшую одежду, обувь, перстень.

Анализ многих мифологических и литературных текстов показывает, что реализация циклической инверсии исходных оппозиций происходит лишь при условии «двумирия» или «двойной реальности» пространства мифологического или художественного текста. Тем самым имеет место глубинная внутренняя взаимосвязь циклической структуры минимального сюжета и архетипического представления Мироздания как Двумирия, внутри которого действуют законы симметрии миров, их зеркальной противоположности и циклической инверсированности принадлежащих им объектов и свойств.

На определённом этапе развития искусства и сам реальный мир также начинает изображаться как мир, разделённый на два мира, один из которых предстает перед нами как мир реальности, а другой — как его отражение, искажение или преобразование в мире искусства, созданном скульптором, художником, поэтом или драматургом. Героем художественного произведения тогда становится или сам художник, или особого рода действующее лицо, создающее внутри изображаемой реальности вторую искусственную реальность. Поступком такого рода действующего лица становится его творческий акт, а осуществление этого творческого акта — не только сюжетобразующей основой произведения искусства, но и сутью художественности самого произведения. Сюжетом художественных произведений этого типа становится циклическая композиция, внутри которой осуществляется инверсия вымысла и реальности, когда вымысел принимается за реальность, а реальность — за вымысел.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ПИГМАЛИОНА

Эта структура лежит в основе поразительного многообразия сюжетных конструкций в разных родах и жанрах искусства. Ярким примером минимального сюжета, в котором осуществляется циклическое преобразование реальности в произведение искусства и произведения искусства в реальность, является знаменитая история Пигмалиона, описанная Овидием в его «Метаморфозах». Скульптор Пигмалион, безумно влюбленный в бесподобный женский образ созданной им самой статуи, на празднике Венеры обращается к богине с мольбой дать ему жену, похожую на пленившую его статую. Богиня любви исполняет его просьбу, и статуя оживает прямо у него на глазах. В реальной жизни художник, влюбленный в женщину, увековечивает её образ в произведении искусства. В «Метаморфозах» Овидия скульптор Пигмалион проходит этот путь в обратном направлении: сначала он создаёт произведение искусства, воплощающее не существующий в жизни женский образ, а затем, страстно влюбившись в него, умоляет богиню любви воплотить его в жизни.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ОЖИВЛЕНИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Сюжет оживления созданной художником статуи удивительным образом повторяет библейский сюжет о сотворении богом человека: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живой» (Быт. 2 7). Сначала, подобно скульптору, Бог лепит из земли первого человека Адама (имя Адам происходит от еврейского слова «адама», что означает «земля»), а затем оживляет его, вдыхая в него жизнь. Из ребра Адама Бог создаёт ему жену, которую после грехопадения сам Адам нарекает как «мать всех живущих» Евой (по-еврейски «Хавва» и означает «жизнь»).

Подобно Богу, Пигмалион сначала воплощает свой замысел в скульптурном образе, а затем чудесная сила любви превращает мёртвую скульптуру в живое человеческое существо. Любопытна ещё одна общая деталь обоих сюжетов: в Библии материалом, из которого Бог творит женщину, становится кость Адама, а в «Метаморфозах» Венера оживляет статую, сделанную Пигмалионом из слоновой кости. Художник уподобляется богу-творцу, а бог-творец — художнику.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ БИБЛИИ

В «Библии» Бог буквально выступает в роли писателя — автора собственноручно начертанного им на каменных скрижалях Десятисловия, которое он передаёт Моисею в знак заключения завета между ним и избранным им народом. Именно это событие по праву считается важнейшим во всей священной истории. Божественная книга «скрижалей завета», включавшая в себя десять библейских заповедей, отныне становится главной святыней богоизбранного народа.

Образ «книги» в Библии (от греч. «библос» — «папир», «книга») не только определил её название как собрания книг священного писания, но и стал основным композиционным принципом всего её построения, как «книги в книге». Присутствие в тексте «Библии» текста «скрижалей завета», начертанных её главным действующим лицом — самим Богом, даёт ключ к пониманию общей сюжетной композиции собрания текстов Священного писания в целом. «Слова Божии», полученные Моисеем от Бога на Синае и начертанные им самим «скрижали завета», играют в библейских книгах сюжетобразующую роль пророческого сценария развития событий, когда нарушение божественной заповеди влечёт за собой predetermined божественную кару. В силу этого особое место в сюжетной композиции Библии занимают пророческие книги и сами пророки, осуществляющие циклическое преобразование фабулы реальных исторических событий в подчинённый божественному промыслу провиденциальный сюжет, в котором пророк играет роль прорицателя, а полученное им от Бога откровение — роль оракула.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Аристотель*. Поэтика // Сочинения в четырех томах. М., 1984. Т. 1.
2. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. М., 1984. Т. 1.
3. *Веселовский В.Н.* Избранное. Историческая поэтика. М., 2006.
4. *Манн Т.* Собрание сочинений. М., 1960. Т. 9.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980. Т.1.
6. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2006.
7. *Todorov T.* The Poetics of Prose. Ithaca, 1977.

Поступила в редакцию 28.04.2012

А.Г. ГАЧЕВА

ОТ ТВОРЧЕСТВА КУЛЬТУРЫ К ТВОРЧЕСТВУ ЖИЗНИ

(К истории эстетических исканий в Советской России
конца 1910-х — 1920-х годов)

В статье утверждается преемственность художественных исканий эпохи конца 1910-х — 1920-х годов с исканиями культуры Серебряного века. Рассматривается эстетическое наследие представителей религиозно-философской ветви отечественного космизма А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева, художника-авангардиста В.Н. Чекрыгина.

Ключевые слова: русская философская эстетика, смысл искусства, творчество жизни.

В статье «Кризис искусства» (1918), суммируя свои размышления о смысле творчества, о нынешних и грядущих путях искусства, Н.А. Бердяев писал: «...То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. <...> Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни» [Бердяев, 1994, с. 399-400].

Если проецировать сказанное Бердяевым на русскую культуру XIX — первой трети XX в. с целью увидеть национальное обличье явления, носившего общеевропейский характер (Р. Вагнер, Ф. Ницше, М. Метерлинк, Г. Ибсен), то можно констатировать следующее: на протяжении всего Золотого века русской культуры, в период, когда она находилась в своем творческом и духовном акме, ее деятелями не раз предпринимались попытки расширить пределы возможного, выйти за границы искусства, поднять художество с прокрустова ложа творчества «мертвых подобий» [Федоров, 1995, т. 2, с. 230], превращая его в орудие благого преображения жизни. Среди этих попыток — и проект храма Христа Спасителя А. Витберга, надеявшегося воплотить в архитектурных формах догмат о Троице, неслиянно-нераздельном, питаемом любовью единстве Божественных лиц, которое должно стать для

рода людского правилом веры и жизни, вести к преодолению «ненавистной раздельности мира» [Антоний (Храповицкий), 1911, с. 76]. И монументальные замыслы Александра Иванова, воплощением которых стали как библейские эскизы для храма в память воцарения дома Романовых, так и знаменитая картина «Явление Христа народу»: ее созерцание, просветляющее ум и сердце, очищающее душу от скверны греха, должно было вести к метаноюе, содейывая предстоящего «новым человеком». Тем же религиозным стремлением ко всецелому преображению личности были одушевлены трехчастный замысел «Мертвых душ», искания Льва Толстого, понимавшего искусство как орудие «братского единения людей» [Толстой, 1951, с. 95], творчество Достоевского, исповедовавшего «реализм в высшем смысле» [Достоевский, 1984, т. 20, с. 65] и видевшего задачу искусства в «восстановлении погибшего человека» [Там же, с. 28].

В 1880-е годы — начале 1890-х годов тенденция к расширению границ искусства нашла свое теоретическое обоснование в работах Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева [см. подробнее: Семенова, 2004, с. 327-342; Гачева, 1996, с. 7-20; Титаренко, 2008; Бычков, 2008, с. 58-94]. Автор «Философии общего дела», выдвигавший идеал активного христианства, соработничества человека Богу в деле «преображения мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [Федоров, т. 1, с. 401], расширял поприще нового, жизнетворящего художества на всю Вселенную, на все «небесные, ныне бездушные, холодно и как бы печально на нас смотрящие звездные миры» [Там же, т. 2, с. 202]. Образ *теоантропоургического* (выражение Федорова), *богочеловеческого искусства* будущего вставал со страниц эстетических работ Соловьева, видевшего «высшую задачу искусства» в «создании вселенского духовного организма» [Соловьев, 1988, с. 398], приведении разрозненного и распавшегося творения в состояние гармонии и всеединства.

Основоположный тезис эстетики Соловьева: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [Там же, с. 404], стал в начале XX века отправной точкой исканий младосимволистов А. Белого, убежденного, что «искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни» [Белый, 1994, с. 154], и В. Иванова: предпринятая им реформа драматического жанра предполагала стирание рубежной черты между сценой и зрительным залом, вывод театрального действия за пределы театра, включение всех, и зрителей, и актеров, в единое мистериальное действо, в котором живет и дышит соборный народный дух. То же взыскание теургии двигало музыкальным гением А.Н. Скрябина. «Он мечтал о безумии, — писал о композиторе Л.Л. Сабанеев, — о колоколах, которые будут звучать с неба, призывая к шествию в страну чудес, о симфониях ароматов, о движущихся архитектурах из столбов кадильных фимиамов» [Сабанеев, 1915]. «Вселенская мистерия», грандиозное художественное действо, должно было приблизить финал мирового процесса, явить чудо мгновенного изменения бытия и человека.

В воспоминаниях о Блоке, очерчивая литературно-художественную ситуацию Серебряного века, А. Белый писал: «Все искания и воплощения возникали проблемою связи Владимира Соловьева и Федорова с фило-

софией русской общественной мысли» [Эпопея, с. 119; см.: Гречишкин, Лавров, 1979]. Эстетические построения двух выдающихся современников, взаимно оплодотворявших и обогащавших друг друга, становились точкой опоры и для религиозной философии, переживавшей в 1900-е — 1910-е годы эпоху расцвета. Повернувшие «от марксизма к идеализму» Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков — один в работе «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916), другой в «Философии хозяйства» (1912) и «Свете неведан» (1917), — каждый по-своему и со своими смысловыми акцентами, утверждали ту же идею теоантропоургии, то же представление о человеке как соделателе и сотворце, труженике на ниве Господней, содействующем торжеству красоты («духовной телесности», высшего, совершенного начала организации материи) в каждой точке природного универсума [см.: Бычков, 2007, с. 263—330, 636—711; Гачева, 1996, с. 8—15].

Мысль об искусстве, способном к творчеству новых форм не только в идеальном художественном пространстве, но и в самом бытии, не столько отражающем, сколько пересоздающем реальность, стала мировоззренческим стержнем ряда течений русского авангарда, и прежде всего футуризма. Но, в отличие от религиозно-философской эстетики, где она базировалась на идее синергии Божественной воли и человеческого усилия, где преображающее мир творчество человека осуществлялось в потоках Божественной благодати, в футуризме был налицо человекобожеский, прометеистский порыв. Импульс к творчеству здесь рождался не из сознания ответственности человека за бытие, вверенное ему Творцом на умное и внимательное хозяйствование, любовное возделывание, культивацию (заповедь «обладания землей»), а из своенравного хотения, из гордынного «все позволено». Это было деяние мальчика, а не мужа, деяние дерзкого и самонадеянного подростка, кичащегося своей быющей через край силой. Дума и забота о мире подменялись думой и заботой о себе, а мир превращался в удобную игровую площадку, на которой можно было строить, перестраивать, разрушать, руководствуясь лишь собственной своенравной фантазией, но никак не предвечным Божественным замыслом, к следованию которому призывался человек в представлении русских религиозных мыслителей.

Поиск путей преодоления разрыва между искусством и жизнью шел и в первые пореволюционные годы — с не меньшей интенсивностью, чем в два предыдущих десятилетия. Пореволюционная эпоха с ее пафосом тотального изменения жизни, с перспективными планами расширения производства и научной организации труда, как никогда ранее, заострила проблему кризиса искусства, утратившего силу «актуального воздействия на жизнь», «способность действительного участия в процессе созидания форм жизни» [Аркан, 1921]. Ответом на этот кризис стали декларации Пролеткульта, стремившегося «слить искусство с трудовой жизнью, сделать искусство орудием ее активно эстетического преобразования» [Богданов, 2000, с. 432], ЛЕФа, провозгласившего лозунг искусства как «метода жизнестроения», заявления теоретиков производственного искусства, призывавших к обращению творческой фантазии на реальные нужды людей, к слиянию искусства с производством. Религиозный пафос, который влагали в идею искусства как житнетворчества младосимволисты, был здесь утрачен, однако оставался незыблем ценностный вектор, суть которого определил еще В.С. Соловьев

в статье «Первый шаг к положительной эстетике» (1894), посвященной диссертации Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»: стремление «утвердить красоту действительной жизни выше красоты созданий художественной фантазии», «отвергнуть фантастическое отчуждение красоты и искусства от общего движения мировой жизни, признать, что художественная деятельность не имеет в себе самой какого-то особого высшего предмета, а лишь по-своему, своими средствами служит общей жизненной цели человечества» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 553, 554].

Именно требование искусства, способного реально воздействовать на мир и человека, звучит в статьях главного теоретика Пролеткульта А.А. Богданова, называвшего художественное творчество «орудием социальной организации людей» и подчеркивавшего, что «вся жизнь и весь мир» должны быть содержанием пролетарской поэзии, ибо пролетариат всю вселенную ощущает «как поле труда, борьбы сил жизни с силами стихий, сил стремящегося к единству сознания с черными силами разрушения и дезорганизации» [Богданов, 1990, с. 421, 423; подробнее: Гачева, Казнина, Семенова, 2003, с. 165—180]. То же требование, только высказанное гораздо более радикально, встречаем у раннего Андрея Платонова. В статье «Пролетарская поэзия», помещенной в одном из номеров «Кузницы», откликаясь сочувственным словом на космически-преобразовательные мотивы творчества этой группы поэтов, вышедших из Пролеткульта, писатель подчеркивал объективный характер перехода к новому житнетворческому искусству. «Люди начали не прямо с переустройства самой действительности, а с более легкой, с более посильной работы — с переустройства символов, образов, теней этой действительности» [Платонов, 2004, с. 165]. Однако такое положение не может быть вечным. И поэзия класса, который с самых первых дней своего существования имел отношение к практической, реальной работе, к созданию не призраков вещей, а самих вещей, должна подняться на новую ступень, стать «организацией самой материи, изменением самой действительности». «Пролетарская поэзия, — резюмировал Платонов, — есть преображение материи, есть борьба с действительностью, бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека» [Там же, с. 166]. Настоящее пролетарское искусство будет реальностью только тогда, «когда человек станет волшебником материи, когда природа будет звучать голубой музыкой в его неустанных руках, когда он из раба действительности станет господином, влюбленным в свою работу» [Там же].

Преимственность художественных исканий эпохи 1920-х годов с исканиями культуры Серебряного века, несмотря на пропасть, разверзшуюся между старой и новой Россиями, между двумя государственными, общественными, бытовыми укладами, в немалой степени была обусловлена тем, что революция в восприятии целого ряда ее современников обрела черты не столько социального, сколько онтологического переворота, открывающего путь к пересозданию земли, человека, природы и даже Вселенной. «Мы — зодчие земель, Планет декораторы» — эта строчка из «Мистерии-буфф» В. Маяковского сжато, но впечатляюще обозначает те предельные дерзания, к которым устремляла поэзия первых лет революции. Здесь звучали призывы к вселенскому труду, изменяющему лик земли, к космической экспансии человечества, к борьбе со смертью и временем — достаточно вспомнить В. Хлебникова,

певца «творян», И. Филипченко с его «Эрой славы», «биокосмистов» с их лозунгом «иммортализма и интерпланетаризма», Клюева с новым религиозным призывом: «Революцию и Матерь света / В песнях возвеличим, / И семирогие кометы / На пир бессмертия закличем». Все они поднимали революцию на ту гималайскую вершину, на которую, по определению, она взойти не могла, обессилев разве что у подножия. И тем не менее это почти религиозное отношение к Октябрю и его историческим, нет — космическим — перспективам присутствовало в поэзии первых пореволюционных лет [Семенова, 2001, с. 8—66]. Именно в поэзии — проза была более скептична, ее интересовала не столько сфера идеалов и высших чаяний (куда устремлялись умом и сердцем В. Маяковский, С. Есенин, Н. Клюев, М. Герасимов и В. Кириллов, И. Филипченко и Г. Санников), сколько нынешний, кровавый и трагический переплет истории, гражданского, братоубийственного противостояния (А. Веселый, И. Бабель, Б. Пильняк). Прозаики, в отличие от поэтов, стремились понять, куда в реальности, а не в воображении несет страну «рок событий», и указывали на возможные срывы, провалы и тупики (М. Булгаков, Е. Замятин). Исключение составлял, пожалуй, лишь А. Чаянов с его «Путешествием моего брата Николая в страну крестьянской утопии», где звучала та же надежда на «лад» и «мир», что и в названии поэмы Хлебникова, слившей в неологизме «Ладомир» эти заветные идеалы народной души.

В свое время В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров, размышляя о путях движения искусства в истории, об этапах его превращения в подлинное творчество жизни, указывали на то, что стадия жизнотворчества — высшая, конечная стадия развития искусства, достигнув которой, оно, в сущности, перестает быть искусством в традиционном понимании, становится богочеловеческим делом. Теперешнее же искусство еще очень далеко отстоит от теургии, и если оно хочет служить делу жизни, то его задача — стать предтечей и глашатая будущего «искусства действительности», провозвестием и пророчеством о грядущем миропреображении, «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни» [Соловьев, 1988, т. 2, с. 398].

Пророческая функция искусства впечатляюще проявила себя в поэзии 1920 — 1930-х годов. «Обещаю вам град Инонию, / Где живет божество живых» (С. Есенин), «Мы идем до Китеж-града. / Вести новые несет / Свету белому народ» (П. Орешин), «Сад Человечества, благоуханный сад» (В. Кириллов), «Мы будем человечеством крылатым» (И. Филипченко)... Картины будущего земли, человека, вселенной вставали со страниц пролетарской и новокрестьянской поэзии, звучали у В. Маяковского, В. Хлебникова, Н. Заболоцкого («Торжество земледелия»). Так рождалось и крепло *проективное* искусство, видевшее свою задачу не в объективном отражении действительности и оценке ее, а в восхождении от сущего к должному, в начертании образа и плана чаемого пересоздания жизни. Само творчество здесь было сродни заклинанию — настойчиво рисуя картины обновленного мира, будь то «мужицкий рай» новокрестьянских поэтов или утопающий в миллионах электрических солнц индустриальный рай «Кузницы», писатели как бы нудили их сойти со страниц книг, газет и журналов в само бытие.

В сущности, и провозглашенный в 1930-е годы идеал искусства соцреализма (изображать жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям) был построен на этом фундаментальном качестве искусства, которое отмечали и

Федоров, и Соловьев, — на его проективности. Другое дело, что сама проективность может быть разной, в чем теоретики искусства как жизнетворчества отдавали себе отчет в полной мере. В 1920-е годы философ и эстетик Н.А. Сетницкий, работавший над книгой «О конечном идеале» [Сетницкий, 1932], выдвинул понятие дробного и целостного идеала. Целостный идеал, подчеркивал он, содержит в себе абсолютную полноту бытия, дробный — удерживает лишь частички истины, довольствуется осколками разбитого зеркала и порой склонен выдавать отражающееся в нем за целое изображение. История, которую одушевляет такой идеал, неизбежно пойдет вкривь и вкось — в равной степени и искусство, служащее не целостности, а дробности, неизбежно вырождается в карикатуру. Далеко отстоят друг от друга по своему духовному масштабу проективность храма, открывающего образ нового неба и новой земли, мироздания, где все преображено и одухотворено разумом и любовью сынов человеческих, и проективность производственного романа, рисующего «общий и согласный муравейник» [Достоевский, т. 14, с. 235], пусть даже изображен он в самых ликующих и победных тонах.

И тем не менее развенчание фальши соцреализма вопроса о проективной функции искусства отнюдь не снимает. Вспомним реакцию Бердяева на лозунг «социального заказа», брошенный в 1927—1928 гг. теоретиками ЛЕФа О. Бриком, Н. Чужаком, С. Третьяковым (до провозглашения «нового метода» было еще несколько лет, однако основы его в теории социального заказа уже содержались). Философ не опровергал этот лозунг, как оппоненты левовцев А. Луначарский, А. Лежнев, В. Полонский, он стремился его религиозно осмыслить, указывая на то, что подлинный художник всегда связан неким высшим заданием, другое дело — каково это задание и кто и зачем призывает поэта к священной жертве: «Социальный заказ нужно понимать не как внешний заказ общества и еще менее государства, а как заказ соборного духа» [Бердяев, 1993, с. 328].

Подобно тому как ложный социальный заказ, идущий от класса, в представлении Бердяева, должен быть сменен истинным социальным, точнее религиозным заданием, даваемым художнику Богом, так и соцреализм, будучи порождением дефектной, ущербной идеологии, с точки зрения религиозно-философской эстетики, должен быть сменен религиозным реализмом, черпающим из христианства, реализмом пророческим, ищущим не «освящения жизни», а «реального преображения жизни» [Там же, с. 332].

Именно к такому реализму устремлялись, по мысли Бердяева, символисты Блок, Белый, Иванов. Не будучи «сторонниками индивидуалистического, уединенного искусства рафинированных эстетов, они жаждали выхода к всенародному искусству» [Там же, с. 327], жаждали подчинения своей творческой энергии подлинному, вселенскому делу, которое было бы именно делом, а не литературщиной.

1920-е годы в русской литературе — время развития жанра утопии, равно как и ее всегдашней диалектической противницы — антиутопии. Обе давали свое видение будущего, полемически отталкиваясь от жизни, какова она есть. Но если антиутопия фактически выворачивала эту жизнь наизнанку, доводила сущее до его гиблого, разрушительного предела («Мы» Е. Замiatина), — то утопия-проект взводила от сущего к должному, от бытия к благобытию, стремилась к преображению первого во второе. Яркий пример такой про-

ективной утопии — поэма Н. Заболоцкого «Торжество земледелия», рисующая то высшее состояние человека, земли и природы, когда человечество, выйдя в космос, расселяется в необъятных пространствах Вселенной, а на земле остаются наши меньшие братья животные, в естестве которых наконец воссиял Божий свет разума («Там кони, химии друзья / Хлебали щи из ста молекул, / Иные, в воздухе вися, / Смотрели, кто с небес приехал», «Там волк с железным микроскопом / Звезду вечернюю поет, / Там конь с редиской и укропом / Беседы длинные ведет»).

Значительный интерес для понимания диапазона литературно-эстетических исканий эпохи 1920-х годов представляет та эстетическая линия, которая непосредственно шла от главных теоретиков искусства как жизнетворчества — Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева. Представители этой линии (художник В.Н. Чекрыгин и трое друзей-философов: А.К. Горский, Н.А. Сетницкий и В.Н. Муравьев, принадлежавшие к религиозно-философской ветви отечественного космизма [см.: Молок, Костин, 1976; Мурина, Ракитин, 2005; Гачева, Казнина, Семенова, 2003, с. 79—125]), стремились вернуть лозунг «искусство для жизни» на религиозную почву. В отличие от упрощающе-утилитарных тенденций, стремившихся взять верх в эстетике 1920-х гг., они утверждали то понимание смысла и назначения искусства, которое было выдвинуто родоначальниками русского религиозно-философского возрождения. При этом их особенно интересовала конечная стадия развития искусства, когда оно выходит за пределы символического художества, обретает способность к реальному творчеству жизни.

В.Н. Чекрыгин был одним из создателей, теоретиков и главных участников литературно-художественного объединения «Маковец», в которое входили представители разных отраслей художественного творчества — скульпторы и художники, философы и поэты (П. Антокольский, В. Барт, С. Герасимов, Л. Жегин, М. Родионов, П. Флоренский, В. Хлебников, и др., позднее — Л. Бруни, К. Истомин, В. Рындин). Уже в первой выставке объединения, носившей название «Искусство — жизнь», со всей ясностью обозначилось эстетическое *credo* художника-авангардиста, которое он развивал в лекциях и статьях, письмах, дневниках, трактате «О Соборе Воскрешающего музея».

Своим «воспитателем и учителем» Чекрыгин называл Федорова [Чекрыгин, 2005, с. 215]. На страницах «Философии общего дела», которую внимательно читал и часто цитировал художник, не раз возникал образ «новой религиозной эпохи творчества», богочеловеческого, житнетворческого искусства. Искусства воскрешающего, восстанавливающего облик умершего уже не в дереве, камне или на полотне, а реально, в неразрушимости духовно-душевно-телесного единства. Формулировки Федорова конкретно раскрывали ключевой тезис эстетики житнетворчества: законы художественного мастерства, созидающие мир совершенных, прекрасных форм, должны стать законами самой реальности, активно созидать жизнь: «Эстетика есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле (этой капельке, которая себя отразила во всей вселенной и в себе отразила всю вселенную) разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих» [Федоров, т. 2, с. 231].

Именно этот тезис стал опорной точкой размышлений Чекрыгина. Подобно Федорову, он искал путей перехода от «иллюзорных, разделенных

искусств», творящих только подобия жизни, к «искусству действительному», которое «спасает падающий мир от гибели, строит его». Подобно Федорову, представлял труд регуляции природы и воскрешения вершиной художественного акта: «*Воскрешение мертвых отцов в действительности* есть дело искусств» [Чекрыгин, 2005, с. 213, 214, 217].

Объединение «Маковец» полагало в основу своей эстетической программы идею синтетического искусства, преодолевающего разрыв между отдельными областями художественного творчества и в силу этого способного к более полному и целостному воздействию на жизнь. В первом номере журнала «Маковец», ставшего литературным органом объединения, была помещена статья П.А. Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», выдвигавшая в противовес вагнеровскому синтезу искусств в музыкальной трагедии образ храмового, литургического синтеза искусств как наиболее целостный и совершенный из возможных вариантов соединения творческих сил человека. Еще раньше объединение искусств в литургии противопоставил синтетизму музыкальной трагедии Федоров. Он подчеркивал, что, в отличие и от античной трагедии, и от немецкой музыкальной драмы, рисующих бытие во всей его падшей, противоречивой данности («трагическое поглощение» «последующим предыдущего» [Федоров, т. 2, с. 159]), а впереди видящих лишь крушение и гибель мира, — литургический синтез искусств созидает икону «преображенного, восстановленного творения» [Иеродиакон Роман (А.Г. Тамберг), 1994, с. 7]. При этом если Флоренский видел в храме и храмовой службе предельную полноту синтеза искусств, «не только текст, но и все художественное воплощение Предварительного действия» [Флоренский, 1922, с. 32], то Федоров полагал, что эта полнота будет обретена лишь тогда, когда искусство в союзе с наукой станет на путь богочеловеческого, воскресительного дела, реального миростроительства, когда храмовое, литургическое действо расширится до внехрамового, охватит бытие во всей его полноте.

Что касается Чекрыгина, то ему ближе именно позиция Федорова, выводящего литургию за стены храма. «Храм, действие литургии», в котором совершается таинственное пресуществление хлеба и вина в Тело и Плоть Христовы, для него еще только «план Воскрешения». Художество же должно идти ко Внехрамовой литургии, т. е. к реальному пресуществлению праха отцов в их живые тела, к претворению косной, распадающейся материи мира. Полный синтез искусств для художника — «Преображение Космоса», «овладение космическим процессом, преобразование косного закона притяжения, тяготения масс (и тел гибнущей вселенной, ждущей опоры) в высший закон — истинную опору — *любовь*» [Чекрыгин, 2005, с. 214].

В центре нового синтетического искусства, вселенского и по заданию, и по масштабу, Чекрыгин, опираясь на тезис Федорова: «Наша жизнь есть акт эстетического творчества» [Федоров, т. 2, с. 162], ставит самого человека. Человек для него и субъект, и объект искусства. Он — тварь и одновременно творец. В нем — «высший синтез живых искусств», «живая живопись, скульптура, архитектура, музыка» [Чекрыгин, 2005, с. 217], он — живое художественное творение, правда, пока не завершенное и несовершенное, ищущее опоры, гибнущее в смерти, но в перспективе призванное перерасти себя, стать регулятором и созидателем своей собственной, еще смертной природы, а в конечном итоге — вселенским художником, устройтелем и кормчим самого

мироздания. «Художник-человек, посредник организующих сил, среди тяготеющего к безобразию хаоса, сострадалец мирового тела, собранный из его же элементов, есть наиболее совершенный синтез живых искусств и деятель их воскрешающих сил в среде миростроительства» [Чекрыгин, 1922, с. 12].

Вопрос о конечных целях и путях творчества человека — в центре философско-эстетического сочинения Чекрыгина «О соборе Воскрешающего музея», написанного под прямым влиянием воскресительной мысли Федорова. Это и своеобразное изложение учения всеобщего дела, и набросок эстетической системы самого Чекрыгина, и комментариев к серии эскизов «Воскрешение», «Переселение людей в космос», которые художник готовил как проекты возможных росписей Храма-музея всеобщего дела. Текст представляет собой настоящую поэму в прозе, рисующую Чекрыгина как яркого писателя, чуткого к слову и образу, воскрешающего в своем творчестве лучшие образцы церковной, литургической поэзии.

Чекрыгин начинает с лицезрения земли и человека. Грустный, скучный и смертный мир открывается его взору. В нем нет места радости, а только печаль и плач об умерших. «Открыв глаза, увидел, что несовершенна жизнь: холод, болезни, мор, голод, злые ветры и смерть томят живое; увидел я, что мертвы мертвые и не возвращаются» [Чекрыгин, 2008, с. 451]. Позднее то же видение сиротеющей земли, ту же интонацию печалования о мире и человеке, о бытии, призванном к полноте всеединства, но пребывающем в состоянии распада, мы встретим у Андрея Платонова, который, подобно Чекрыгину, был глубоко затронут учением Федорова. И это не единственное совпадение. Некоторые фрагменты текста Чекрыгина, рисующие смертную изнанку творения, удивительным образом перекликаются со знаменитым фрагментом поэмы Н.А. Заболоцкого «Лодейников». «Слушай тишину. Не стояние мира услышишь ты, ибо он несовершен и неполон, — а взаимопожирание, угасание в непрочном рождении. Слушай в тишине непобежденной ночи, какие голоса томят тебя — голоса раздора и отчаяния, обреченного смерти. Распятый в тишине ночи, видишь стройное движение в разладе, / Слово знаешь умирающим» [Там же, с. 455]. Как мы помним, герой Заболоцкого точно так же выходит в ночной сад, чтобы «слушать тишину», а слышит «гулкий шорох тысячи смертей» и открывает для себя «природы вековую давящую», где «Жук ел траву. / Жука клевала птица. / Хорек пил мозг из птичьей головы. / И страхом перекошенные лица / Ночных существ взирали из травы».

Образ разоренного, смертного, страдающего бытия, которому, по выражению Достоевского, каждое мгновение «грозит небытие», не ограничивается в поэме Чекрыгина только землей. Художник разворачивает видение космоса, находящегося во власти энтропии, подверженного тем же силам распада, что и жизнь на земле. Как непрочен для Чекрыгина Макрокосм, так непрочен для него и микрокосм-человек. Плач художника о вершинном творении Божиим, подточаемом и губимом смертью, заставляет вспомнить звучащее на панихидах церковных: «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть. Видех бо во гробе лежащую, по образу и подобию Божию созданную нашу красоту, безобразну, бесславну, не имущую вида». У Чекрыгина та же интонация и тот же образ попираемой, позоримой «красоты жизни», когда «смерть подточает мудрое строение тела, лишает голоса и движения его, — распыляет и рассеивает» [Там же].

Из этого плача о бытии и человеке рождается в поэме Чекрыгина призыв к восстановлению погибшего и утраченного. Возникает «великий план обновления мира и победы над болезнью, уродством, злобой и разрушением небесных земель». Является образ «сына человеческого», сознавшего себя орудием воли «Бога отцов, не мертвых, а живых»: перед ним открывается поистине вселенское попрание, он призван стать «божественным мастером, воскресителем и великим архитектором неба, держателем вселенной» [Там же, с. 463, 469]. И это не узурпация Божественных прав, а исполнение долга, возложенного на человека самим Творцом.

В свое время Достоевский через слова и судьбы своих «усиленно сознающих героев» — подпольного парадоксалиста Ипполита из романа «Идиот», «самоубийцы-материалиста» из главы «Приговор» в «Дневнике писателя» 1876 года — убеждал своих современников: человек, утрачивающий связь с Богом, обречен на вечное пребывание в тисках «всесильных, вечных и мертвых законов природы» [Достоевский, т. 23, с. 146]. Предостерегал он их и от гордынного прометеизма, объявляющего высшим законом «самовольное хотение» человека, каков он есть, и надеющегося построить рай на земле «без Бога и без Христа». И вот Чекрыгин, как бы подхватывая учительное слово писателя, предупреждает человека революционной эпохи, вознамерившегося выстроить Вавилонскую башню, опираясь лишь на свои автономные силы: «Не отвращай от Отца Отцов своего лица и люби, ибо без любви нет жизни. Отвращаясь от Завета Его, ты не в силах, безумье и смерть — твой удел, в блужданиях — безысходное отчаянье» [Чекрыгин, 2008, с. 453]. В противовес самоуверенному прометеизму художник выдвигает образ соработничества Бога и человека, образ благого труда рода людского в потоках Божественной благодати. Для него сливаются воедино два завета Христа: «Без меня не можете делать ничего» (Ин. 15: 5) и «Верующий в меня, дела, которые творю Я, и он сотворит и больше сих сотворит» (Ин. 14:12): «Ты знаешь завет Отца, Он дал тебе все, что нужно для полноты силы, вернись в Дом к делу Его, полюби жизнь и трудись, лелея память об умерших Отцах, трудись над Воскрешением, и Отец Отцов возьмет тебя на плечи и понесет тебя, ибо Он — совершенная любовь» [Там же, с. 453—454].

Чекрыгин проповедует столь же безграничные возможности человека, как и прометеизм, громогласно заявлявший себя в начале 1920-х годов в пролетарской поэзии, однако при этом он твердо отстаивает религиозную составляющую творчества жизни. Самоопорный человек, вне связи, как сказал бы Достоевский, «с другими мирами и с вечностью» [Достоевский, т. 26, с. 165], не способен противостоять энтропии, несмотря на все свои громогласные вещания, космические порывы, поэтические заклинания, несмотря на бьющее через край стремление пересоздавать землю и двигать мирами. Человек вне Бога — колосс на глиняных ногах («Ерой, ерой, а у ероя геморрой», — скажет позднее герой Леонида Леонова).

В отличие от апологетов «Железного Мессии», идущего свергнуть Бога с небес и сотворить свой атеистический рай на земле, Чекрыгин говорит именно о благой, богочеловеческой и в этом смысле совсем не иллюзорной, а абсолютно реальной мощи. Если в прометеизме желаемое («Мы будем человечеством крылатым» — И. Филипченко) так и остается желаемым и ни в какую действительность не переходит, то в богочеловеческом, синергическом творчестве желаемое содержит в себе потенцию воплотиться в реальность

(по слову ап. Павла: «Все могу в укрепляющем меня Иисусе Христе» (Фил. 4:13)). Сквозь всю поэму Чекрыгина проходит тема преображающего, житнетворческого искусства, что призвано сменить «несовершенное искусство» настоящего, способное создавать лишь призраки жизни. Появляется образ небесной архитектуры («восстановленная вселенная»), небесной музыки («сладчайшей музыки» жизни, которая звучит «в лад с содроганиями частиц праха отцов», достигая своей кульминации в ликующий миг воскресения) и даже космического танца: в нем «перестроит человек плоть свою, и новым светом возгорятся благоуханные тела вселенной — жилище разумных духов» [Там же, с. 480]. Чекрыгин фактически дает развернутые словесные иллюстрации к своей теории синтеза живых искусств. То, что в статьях и письмах обосновывалось понятийно-логически, находит в его поэме метафорически-образное, художественное выражение.

Н.А. Бердяев, столь же высоко, как и Чекрыгин возносивший творчество человека, был убежден: «новое небо и новая земля» (в их достижении и состоит конечное задание теургии) созидаются поистине в космических бурях. Им предшествует «процесс расщепления, распластования и распыления» материи, гибели плоти старого мира (его предвосхищающие симптомы философ находил в футуризме) [Бердяев, 1994, с. 413]. Теургический акт выстраивался у Бердяева по образу и подобию эсхатологической катастрофы, где небо свивается как свиток и в мировом пожаре без остатка сгорает объята грехами земля. Тот же катастрофизм был свойственен и Вяч. Иванову, и А.Н. Скребинову. У обоих теургия была сопряжена со вселенскими катаклизмами: именно отсюда любовь первого к дионисийским мистериям, где в смертной судороге рождается новый ликующий мир, а второго — к восточной метафизике с ее идеей развоплощения, нирваны как того обетованного состояния, к которому устремляется больное, страждущее бытие. Для Чекрыгина же, следующего активно-христианским взглядам Федорова, как, впрочем, и для С.Н. Булгакова, автора религиозной «Философии хозяйства», несовершенный и смертный мир должен не сгореть, а преобразиться под влиянием космизующей деятельности человека-художника.

При этом В.Н. Чекрыгин, выдвигавший идею небесной архитектуры, грезивший о том времени, когда человек и человечество станут творцами и своего собственного естества, и бытия в целом, хорошо понимал, что чаемое обновление земли и вселенной не может быть осуществлено средствами нынешнего, камерного, «игрушечного» искусства, но требует каких-то радикально новых средств. На той же точке зрения стояли и другие мыслители федоровской традиции — А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев. Их объединяло убеждение, что житнетворчество не может быть прерогативой только искусства, что концепция художника-теурга, способного вдохновенно-магически, титаническим порывом своего творческого гения изменить не только души людей, но и законы материи утопична (впечатляющий пример краха одиночных теургических замыслов представлял для них в судьбе А.Н. Скребинова, в его проекте Мистерии). Но если искусство само по себе не может претендовать на мироустроительную, космизующую роль в бытии, то в синтезе с наукой, ориентированной на «космические перспективы и творчески преобразовательные цели» [Горский, Сетницкий, с. 176], и религией, дающей человеку высший идеал жизни, оно представляет собой одно из орудий «организации мировоздействия» [Там же, с. 143], включающего как

пересоздание внешней природы, регуляцию ее стихийных, разрушительных сил, преобразующее творчество в космосе, который становится поприщем деятельности объединенного человеческого рода, так и трансформацию человеческого организма, достижение им преображенного, бессмертного статуса.

Дипломат, публицист, философ, один из участников сборника «Из глубины», В.Н. Муравьев встраивал свои размышления об искусстве в контекст понимания культуры как противодействия энтропии, «слепому действию природных сил, ведущих к бесформенному состоянию или небытию». Исходя из этой трактовки, сблизившей его мысль о культуре с идеями П.А. Флоренского (Культура как средоточие Логоса, «начала эктропии», «сознательная борьба с мировым уравниванием» [Флоренский, 1988, с. 14]), он выделял два основных типа культуры: символическую и реальную. В *символической культуре* творятся идеальные образцы, рождается «вторая действительность», неподвластная силам тления и смерти (искусство), исследуются пути, создаются проекты пересоздания жизни (философия и наука). К реальной культуре относятся «те виды деятельности, которые реально, а не только в мысли и в воображении изменяют окружающий нас мир. Это экономика, производство, земледелие, техника, медицина, евгеника, практическая биология, педагогика и т. п.» [Муравьев, 2011, т. 2, с. 133]. В истории человеческой цивилизации, подчеркивал Муравьев, эти два типа культуры оказались разорваны и разобщены, однако в «новой культуре будущего», уже сознательно поставляющей перед собой задачу *регуляции*, деятельность «теоретически-символическая» и деятельность реально-трудовая должны соединиться, ведя к победе над пространством и временем, к «космократии и пантократии» рода людского, в которой неразрывны вера, знание и любовь [Там же, с. 145].

Вселенский масштаб, который задавали человеческому творчеству мыслители, принадлежавшие к течению отечественного космизма, был существенно отличен от узко-утилитарного, *земного* масштаба, торжествовавшего в концепциях производственного искусства. При этом если последние, провозглашая создание полезных и необходимых вещей, презирали искусство, обесценивали его *воображаемую* силу перед *действительной* мощью индустрии, организованностью и упорядоченностью техники, то Н.А. Сетницкий, А.К. Горский, В.Н. Муравьев, а также В.Н. Чекрыгин, напротив, ценили особую природу художественного акта. Они подчеркивали, что в искусстве, низведенном до производства вещей, до ремесленничества, исчезает важнейшее его качество: дар творческого преображения действительности, ее увековечения, способность представить в художественном образе идеал мира и человека. Кроме того, в отличие от техники искусство не конструирует, не строит, но непосредственно рождает свои произведения. Оно не механистично, а органично. Шедевры инженерного гения — сложнейшие, утонченные инструменты и машины, монументальные постройки и хитроумные приспособления — поражают своей «уродливой, неприродной конструктивностью» [Чекрыгин, 2005, с. 210], «конструкция техническая (современной инструментальной орудийной техники) не имеет еще в себе признаков конструкции художественной» [Горский, Сетницкий, 1995, с. 164], которая, воплощая в себе новое, доселе не существовавшее в природе качество, тем не менее сохраняет природную пластичность, изящество, красоту. Именно поэтому мыслители-космисты 1920-х годов основывали «организацию мировоздействия», охватывающую все виды созидательной активности человечества в

бытии, все области его теоретической и практической деятельности, на том творческом принципе, который дан в искусстве. Этот принцип полагали и в основу постепенного перехода с путей орудийного, технического прогресса, воздействующего на природу лишь внешним образом, при помощи механизмов и машин, к новому, совершеннолетнему типу прогресса — прогрессу органическому, который уже непосредственно, живым творящим касанием преобразует и одухотворяет мир, проявляет скрытые возможности естества человека, те потенции жизни, которые еще не актуализированы, еще дремлют.

О перспективах внешней регуляции, космизирующей деятельности человечества на пространствах Земли и Вселенной, о новом искусстве, творящем в самом бытии: *движущейся* архитектуре (она выражает уже не просто пространство, но «пространство-время», создает не статичные дворцы, но летящие здания), музыке и поэзии, задающих новый творческий ритм мира [Муравьев, 2011, т. 2, с. 200, 201], размышлял В.Н. Муравьев в книге «Овладение временем», работе «Культура будущего». О путях внутренней психофизической регуляции — А.К. Горский в работе «Огромный очерк» (1924). Эта работа оригинальным образом развивала учение Платона о космогонической силе эроса, концепцию «положительного целомудрия» Н.Ф. Федорова и идеи «Смысла любви» В.С. Соловьева, полагавшего, что высшая задача любви не в продолжении рода, а в «идее высшего организма» [Соловьев, 1988, с. 493], в достижении бессмертия.

Переосмысляя миф Платона об андрогинах, Горский связывал будущее преобразенное состояние человечества с преодолением полового раскола, достижением первозданной телесной чистоты. Однако достижение высшего целомудрия, того состояния, при котором, по слову Христа, «не женятся и не посягают, но пребывают как ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30), должно идти, по убеждению мыслителя, не через погашение мощных сил эроса, а через их просветляющую трансформацию. Горский настаивал на регуляции эротической энергии, на внесении сознания в бессознательно, хаотически бурлящую стихию пола. В своих рассуждениях он опирался на опыт христианских подвижников, смело расширяя его границы. Саморегуляция, труд внимания, трезвения, душевной и духовной концентрации, составляющие основу «умного делания», должны, по убеждению Горского, не отсекал эротические центры, а напротив — озарять их светом, стяжаемым в молитве, устремляя энергии эроса на созидательные, воскресительные, «телопостроительные» цели [Горский, Сетницкий, 1995, с. 185-286].

В работе «Смысл любви», размышляя о путях религиозно-творческой метаморфозы эроса, Соловьев указывал на «духовно-телесные токи», которые высвобождаются в процессе трансформации энергии пола, изливаясь в окружающую атмосферу [Соловьев, 1988, с. 547]. Горский назвал этот феномен магнитно-облачной эротикой: эротическое волнение здесь не центрировано на гениталиях, оно вообще выходит за пределы половой сферы, распространяется на весь организм, образует вокруг него энергично заряженную атмосферу, как бы «магнитное облако сил» [Горский, Сетницкий, 1995, с. 200]. Облачное, эротическое окружение тела рождает ощущение цельности, полноты, радостного всемогущества. Таково состояние художника в момент вдохновения. То «лирическое волнение», которым «стесняется» душа поэта, ища «излиться, наконец, свободным проявлением» (Пушкин), есть не что иное, как претворенное, в высшей степени сублимированное волнение эроса.

Только если в творческом акте плодом этого волнения становится прекрасное и совершенное произведение искусства, то в целомудренной, восходящей любви эрос направляется к реальному житнетворчеству, к преображению телесной природы любящих и любимых.

Метаморфозу эротической энергии Горский полагал одним из главных этапов на пути обретения целостной, богочеловеческой природы, «нового тела», в котором не останется ничего бессознательного, слепого, но все будет одухотворено, подвластно разуму и нравственному чувству. Ее же считал краеугольным камнем перехода искусства от стадии предварения и пророчества к полноте житнетворчества. Обретая качество полноорганичности, управляя всеми силами и энергиями своего существа, человек и человечество, по мысли Горского, смогут реально, а не символически умножать жизнь, воспроизводить ее «иными путями, нежели пути бессознательной животности» [Там же, с. 153]. Тогда станет возможным преображать и окружающий мир — уже непосредственным, органическим, нерукотворным воздействием, осуществляя высший, сизигический, нераздельно-неслиянный тип связи всего со всем.

Если А.К. Горский делал акцент на внутренней, психофизической работе, сближающей искусство с аскетическим деланием, то В.Н. Муравьев рассматривал перспективы гармонизации человека с точки зрения той реальной культуры, которая должна творить в соответствии с идеальными образами и заданиями, рожденными в лоне символической, проективной культуры. Мыслитель предрекал рождение «особого искусства, связанного с усовершенствованной антропологией, — антропотехники или даже антропоургии», подчеркивая, что такое искусство сможет активно использовать достижения медицины, химии, генетики в творческом преображении телесного состава человека. Провидел он и возможность для человечества созидать новую жизнь, участвовать в явлении в мир чувствующих, мыслящих существ уже не путем «бессознательного рождения», а усилием сознательного, духоносного творчества: «подобно тому, как музыканты в оркестре сыграваются и постепенно из сочетания вдохновения, темперамента и техники каждого рождается единство разыгрываемой ими симфонии — творцы нового человека должны объединиться в едином гармоничном выявлении идеала последнего» [Муравьев, 2011, т. 2, с. 175].

Рисуя перспективу *искусства будущего*, Муравьев стремился определить и задачи искусства на нынешнем, проективно-символическом его этапе, призывая художество стать прологом к будущему «времядействию», творчеством идеала, пророчеством о новых воскресительных путях жизни. Давал философ и собственные образцы проективного творчества. В мистерии «София и Китоврас» (1920—1925), повествующей об искании Царства правды, что соединяет небо и землю, нашла свое выражение религиозная сторона его космократического проекта, связанная с представлением о человеке как орудии осуществления Божьей воли в творении, как соработнике Творца в деле преображения бытия в благобытие [Муравьев, т. 1, с. 55-474].

В русле концепции проективности искусства, понимания его как «Эстетического Богословия», готовящего род человеческий к религиозно-художественному Богодействию, к реальному творчеству жизни, лежали размышления В.Н. Муравьева, А.К. Горского и его друга и соавтора Н.А. Сетницкого о художественном образе, который «всегда есть образ действия», включает в себе определенный тип миро- и жизнеотношения и, обладая силой эстетиче-

ского воздействия, «впечатляясь через сознание», так или иначе организует «индивидуальное и массовое поведение» [Из истории философско-эстетической мысли 1920—1930-х годов, 2003, с. 233]. Вершинные образы мировой литературы — Гамлет, Дон-Кихот, Вертер, Фауст, типы «сына века», «героя времени», «лишнего человека», — по мысли Горского и Сетницкого, не только вбирают в себя характерные черты эпохи, но и по-своему влияют на нее, определяют атмосферу последующих десятилетий, воздействуют на умы и сердца новых поколений.

Но для искусства активно-христианского, желающего вести мир к «новому небу и новой земле», уже недостаточно галереи персонажей, воплощающих в себе те черты жизни и поведения, из которых складывается портрет человеческого рода в текущей истории, в жизни как она есть. Такое искусство особенно нуждается в идеалотворчестве, ищет фигуры, в облике и деле которых раскрывался бы перед людьми образ преображенной личности и «новый образ действия» — действия богочеловеческого, спасительного, благодатного. О том, какого плана должны быть эти фигуры, свидетельствует житийная традиция, а также те типы «положительно-прекрасного человека», которые были созданы в литературе жанрово хотя и светской, но ориентировавшей себя на постановку вопросов «о Боге и бессмертии» (на русской почве — творчество Достоевского): все эти типы в той или иной степени соотнесены с образом Спасителя — от святых, сознательно выстраивающих свою жизнь в плане уподобления, «подражания» Христу, до кн. Мышкина, старца Зосимы, Алеши Карамазова.

Достоевский в свое время глубоко и точно определил смысл подобной соотнесенности: Христос есть «идеал человека во плоти», «вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» [Достоевский, т. 20, с. 172]. Для Федорова и Соловьева, а также для Горского и Сетницкого, продолживших их мысль в XX веке, это образ чаемой полноты обожения, того «тела духовного», в которое предстоит облечься человеку, и одновременно образ совершенной, жизнетворческой активности, полноты регуляции (ходил по водам, утишал бури, исцелял больных, воскрешал умерших, наконец, Сам воскрес, «упразднив смерть»). В работе «Организация мировоздействия» Горский указывает на Образ Христа как на «образ образов»: «только этим образом измерит сам себя до конца человек», — именно поэтому «в него упирается путь каждого искусства», именно отсюда «вырастает необходимость <...> для каждого художника сказать какое-то свое слово о Христе, к евангельским повествованиям Матфея, Марка, Луки, Иоанна прибавить рассказ о своей встрече с Тем, Кто “к своим пришел, хотя свои Его не узнали”. Всякий художник вынуждается ныне силою вещей стать Евангелистом» [Горский, Сетницкий, с. 183].

Формулируя ряд положений концепции жизнетворчества, Горский и Сетницкий ставят перед искусством активно-христианской эры задачу освоения образа Спасителя. Но освоения отнюдь не в духе гуманистической, ренановской традиции, умалявшей Божественную природу Христа, выключавшей ее из сферы художнического внимания. Православная установка в искусстве предполагает, по мнению мыслителей, изображение Христа именно как Богочеловека, в неразрывности двух Его природ, изображение Его не только как учителя веры и нравственности, но и как Воскресителя, не только в Его кенотическом, крестном, страдальческом подвиге, но и в «сиянии

славы», в торжестве Фавора, в финальном восстании из мертвых — прообразе грядущего всеобщего воскресения. Именно такое изображение Христа Горский попытался дать в поэмах «Двое» (1933—1943) и «Ночь Никодима» (1934—1937), написанных на евангельский сюжет. Христос этих поэм — Христос воскрешающий и воскресший, повелевающий стихиями смертного мира и заповедующий своим апостолам творить Его дела.

Искусство, религиозно организованное, ориентированное на образ Богочеловека, уже выходит за рамки художественной деятельности как таковой. От творца оно требует не только вдохновения и таланта, но и «особого напряжения духа, особой концентрации творческих сил», особой просветленности ума и сердца. Труд художественного воплощения здесь неразрывно сплетен с нравственной, психофизиологической работой над собой, с «опытом подвижнического умного делания» (пример этого отчасти дан в труде иконописцев), «подвиг искусства <...> встречается с искусством подвига». «Художественное воспроизведение образа Сына Человеческого» знаменует одновременно и дело собственного преображения, «облечения во Христа», воплощения в себе самом идеала «Совершенного Человека», и этот образ «становится в каждом, кто Его вкусил и принял, ядром внутренней жизни, стремящейся затем к соответственному пересозданию и всей внешней органической и космической среды» [Там же, с. 183—184].

Идеал *богочеловеческого* искусства, направленного на преображение и творчество жизни, который утверждался на русской почве целой плеядой мыслителей, от Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева до Н.А. Бердяева и А.К. Горского, был тесно связан с идеей оправдания истории, с пониманием ее как поля встречи Бога и человека, благого их соработничества. Защитники теoантропоургии последовательно противились пессимистическому, *леонтьевскому* сценарию, концепции краха и неудачи истории, ибо она стреножила творческую активность личности, обесмысливала искусство, за которым априори не признавалась возможность выйти за его теперешние пределы, а тем более стать творчеством самой жизни: в лучшем случае оно было обречено до конца времен пребывать в падшем и смертном мире, без всякой надежды когда-нибудь его изменить, могло отражать этот суетный и страстный мир в таких же суетных и страстных, подчеркнуто чувственных формах, в худшем — объявлялось соблазнительным и безблагодатным. Мыслители активно-христианской ориентации были убеждены: Новый Иерусалим не сходит с неба, как *deus ex machine*, но медленно прорастает в истории, долг существа сознающего — содействовать этому прорастанию, преображению мира в Царство Христово: содействовать всеми силами, всеми духовными и творческими дарами, в том числе и даром искусства, прорывающего в союзе с наукой стены бытийной необходимости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Антоний (Храповицкий)*. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1911.
2. *Аркан Д.* Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. Вып. 1. М., 1921.
3. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
4. *Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993.
5. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994.

6. Богданов А.А. Пролетариат и искусство // Богданов А.А. Вопросы социализма. М., 1990.
7. Богданов А. Пути пролетарского творчества // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
8. Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г. Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. М., 2003.
9. Гачева А.Г. Русский космизм и вопрос об искусстве // Философия бессмертия и воскрешения: По материалам VII Федоровских чтений. 8—10 декабря 1995: В 2 вып. Вып. 2. М., 1996.
10. Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995
11. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
12. Иеродиакон Роман (А.Г. Тамберг). О богословии иконы в Древней Руси // Преп. Иосиф Волоцкий. Письмо иконописцу. М., 1994.
13. Из истории философско-эстетической мысли 1920—1930-х годов. Вып. 1. Н.А. Сетницкий. М., 2003.
14. Гречишкин С., Лавров А. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 459). Тарту, 1979.
15. Молок Ю.А., Костин В.И. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств» (По материалам писем В.Н. Чекрыгина к Н.Н. Пунину начала 20-х годов // Советское искусствознание. 1976. Вып. 2. М., 1977.
16. Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 т. М., 2011.
17. Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005.
18. Платонов А.П. Пролетарская поэзия // Платонов А.П. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004.
19. Сабанеев Л.Л. Скрябин и идея Мистерии // Голос Москвы. 1915. 22 апреля. № 92
20. Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920—1930-х годов. Поэтика — видение мира — философия. М., 2001.
21. Семенова С.Г. Философ будущего века — Николай Федоров. М., 2004.
22. Сетницкий Н.А. О конечном идеале. Харбин, 1932.
23. Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988.
24. Титаренко Е.М. Религиозная эстетика Н.Ф. Федорова // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 2. СПб., 2008.
25. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. М., 1951.
26. Федоров Н.Ф. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1995—2000.
27. Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 114.
28. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. 1922. № 1.
29. Эпопея. Литературный ежемесячник под редакцией А. Белого. Москва — Берлин, 1922. № 2.
30. Чекрыгин В.Н. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. 1922. № 2.
31. Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего Музея (О будущем искусстве: музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и слова) // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 2. СПб., 2008.
32. Чекрыгин В.Н. Из переписки с Н.Н. Пуниным // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М., 2005.

Поступила в редакцию 03.10.2012

И.Г. МИНЕРАЛОВА

ЖИВОПИСНО-САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СТИХОТВОРЕНИЯ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «ПОСЛУШАЙТЕ!»

В статье предлагается новое прочтение стихотворения В.В.Маяковского «Послушайте!». Автор подчеркивает оригинальность художественного мирозерцания поэта, проявившегося в переосмыслении поэтической традиции — ярком отказе от стереотипов, с одной стороны, и стремлении раскрыть современному читателю сакральную ценность Слова — с другой.

Ключевые слова: В.В. Маяковский, русская поэзия начала XX в., футуризм, поэтика, ритмический рисунок, сакральность.

Из всего многогранного наследия В. Маяковского едва ли не каждому известно стихотворение «Послушайте!». Оно изучается в школе, входит в многочисленные антологии русской поэзии о любви и при этом остается прочитанным весьма поверхностно. Причины такого прочтения находятся, как правило, в привычной плоскости восприятия аудиторией того или иного автора. Обычному читателю не приходит в голову соотнести это стихотворение с предшествующей поэтической традицией, включить его в систему координат стихотворных произведений, созданных в России в 1910-е годы. И школьные учителя, и вузовские преподаватели в своем осмыслении наследия Маяковского исходят, как правило, из устоявшихся идеологических представлений о его месте в истории отечественной культуры. Отказаться от этих штампов и не прибегать к созданию новых с диаметрально противоположным знаком — вот наша филологическая задача сегодня.

Чтобы это осуществилось на деле, необходимо согласиться — декларации и манифесты литературных групп не всегда совпадают с намерениями их создателей реализовать сказанное в художественной практике, но если декларируемые намерения и реализуются, то весьма специфически, а отнюдь не буквально.

Так, самый расхожий аргумент для абсолютизации некоторых черт в характеристике манеры Владимира Маяковского заключается в коллективном манифесте «Пощечина общественному вкусу» и звучит, без сомнения, вызывающе: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» [Бурлюк, Крученых, Маяковский, 1912]. Не менее

оскорбительным для читающей публики казалось перечисление кумиров в списке пошляков от искусства. История показывает, что в полемике и самые изысканные художники слова не стесняются в выражениях. Однако увлекшись тем, что отрицается группой, мы выносим на периферию то, что провозглашается в качестве подлинной ценности: «И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже *трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова*» [Там же]. Без филологической и прочей экспрессивности переведем это выражение на общепонятный язык. Речь идет о том, что в искусстве главным и самоценным является не следование установленным канонам, правилам хорошего тона, а открытие сакральной ценности Слова (оно написано с большой буквы и, несомненно, наделено значениями, которыми априори наделялось написанное подобным образом). При этом образ «*Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова*» прочитывается в контексте семантики и символики, характерной для эпохи рубежа XIX—XX веков. Можно было бы уточнить: то, что, по мнению футуристов, исчерпало себя в символистской художественной практике, обновлено у них самих обращением к будущности первозданной Внутренней формы слова и Слова, открытием Красоты, синонимичной Божественному Явлению. Футуристы могли бы присоединиться к словам Иннокентия Анненского о лирике А.С. Пушкина: «...“гений чистой красоты” положительно слепит меня своим нестерпимым блеском» [Анненский, 1979]. И именно поэтому футуристическая полемичность не должна вводить нас в заблуждение: речь у футуристов идет не об отказе от искусства вообще (эпатаж не в счет), поскольку художник, отрицающий искусство как таковое, теряет свойства художника, и вряд ли можно надеяться, что ему как творцу принадлежит Будущее. И вот тут всегда спорящие со всеми футуристы «сходятся» в представлении об идеале и с символистами, и с акмеистами [см.: Минералова, 2002, 2005]. Более того, именно полемичность вовлекает при анализе стихотворения «Послушайте!» в круг футуристических ассоциаций Ф.И. Тютчева с его «Silentium!» [Минералов, Минералова, 2005]. Однако доминантным контекстом будет контекст живописный: ранний Маяковский прежде всего живописец-экспериментатор, мысленно вместе с сотоварищами полемизирующий с классическими образцами живописи — именно с теми, которые считались образцовыми¹. Было бы легкомысленно, например, игнорировать и вид из окна училища, который был запечатлен живописцами, обучавшимися там (например, С.И. Светославским — «Вид из окна Московского училища живописи, ваяния и зодчества». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва), потому что спустя десятилетия этот вид из окна станет актуальным для футуристической молодежи.

¹ 1890-х гг. в МУЖВЗ преподавали С.А. Коровин и В.А. Серов. МУЖВЗ развивалось почти без поддержки властей, но сумело достичь блестящих результатов, встать в один уровень с Академией художеств. В училище раньше, чем в Академии, был введен курс общеобразовательных наук, раньше получил распространение бытовой жанр и утвердилось реалистическое направление в искусстве. МУЖВЗ сыграло определяющую роль в формировании московской школы живописи [см.: Искусство, 2007].



Можно было бы сказать, что «большую половину» полотна художник отвел небу, в другой части пространство почти поровну занимают крыши домов; на переднем плане создают перспективу высоты неба и одновременно близости куполов храма, крестов над ними и верха колокольни. У Маяковского в стихотворении создается пейзаж, воспринимаемый читателем как ночной. И ответ на вопрос «что подлинно, что мнимо?» может быть найден в других общеизвестных полотнах и общеизвестных текстах. Не стоит, опираясь на идеологические штампы о том, что «Маяковский-атеист» или «Маяковский-богоборец», отвечать на данный вопрос по одной лишь простой причине, что Маяковский-художник мыслит *зримыми образами*, и, по его собственному признанию, для создания стихотворения ему необходима ритмико-интонационная цитата, а не безупречное владение теорией стиха².

Футуристический полемизм, о котором мы говорили выше, чувствуется и в этом стихотворении. Словесный «пейзаж ночного неба» в начале XX века — атрибут всякого повествования о влюбленности. превращается к этому времени в поэтический штамп, в признак хорошего тона, и над ним не случайно иронизировали и Чехов, и Бунин. Это своеобразное «общее место», подсказывающее читателю «психологическое состояние» лирического героя³.

² В. Маяковский в 1926 году в своей программной статье «Как делать стихи» объяснял: «... создание правил — это не есть сама по себе цель поэзии, иначе поэт вырождается в схоласта, упражняющегося в составлении правил для несуществующих или ненужных вещей и положений. Например, не к чему было бы придумывать правила для считания звезд на полном велосипедном ходу» [Маяковский, 1959, т. 12, с. 93 и далее].

³ Ср.: «Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало

Вот почему в самом начале произведения «звезды» несут в себе и мизерно-малое, даже «ничтожно малое», с точки зрения здравого смысла, и явный штамп-поэтизм русской традиции «звезды — жемчуга», и стертое символическое значение самой жемчужины, которая в христианстве — образ души со всеми важными сопутствующими значениями⁴. Ниспровержение ставшего тривиальным образа звезды в этом стихотворении значимо не само по себе разоблачение штампа необходимо для «освоения» изначальных значений: «кто-то зажигает», «кто-то называет», «говорит кому-то», — все эти «неопределенности» в определении субъекта действия, как бы сейчас сказали, обнаруживают и семантику действия «зажигают» применительно к звезде. В системе координат обыденной речи начала XX века она отличается от той, что, например, есть у наших современников. Звезду «зажигают» сегодня, наверное, как включают электричество, тогда как в начале XX века «зажигают» подобно свече в храме с характерными значениями этого ритуального действия.

Следующая сцена, ассоциативно закрепляющая этот образ звезды-свечи, — «врывается к Богу». Причем это экспрессивное движение («врывается») вписано в другой, антитетичный по отношению к ночному, пейзаж: «в метелях *полуденной пыли*». Можно было бы не без иронии объяснить этот факт как естественную заботу о ком-то дорогом душе лирического героя. И вновь, если выйти из системы координат поэтической риторики, о которой В. Маяковский, уже умудренный художническим опытом, пишет: «Нам ненавистна эта нетрудная свистопляска (речь о традиционной любовной лирике. — И.М.) потому, что она создает вокруг трудного и важного поэтического дела атмосферу *полового содрогания и замирания*, веры в то, что только вечную поэзию не берет никакая диалектика и что единственным производственным процессом является вдохновенное задиранье головы в ожидании, пока *небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина* или страуса» [Маяковский, 1959, с. 95], то далекая звезда чем же спасительна, от чего уберегает, какие подлинные чувства внушает? Конечно, более значительные, чем «*половое содрогание и замирание*»! Итак, оказывается неслучайным упоминание о похвальной пассивности символистов [Минералова, 1999, 2003, 2006 и др.] и демонстративная активность лирического героя в общении с Богом, в которой зачастую усматривают «десакрализацию» божественной сущности молодым поэтом, эпатирующим публику.

И вновь в качестве живописной подсказки напрашиваются две известные

только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи» — это ранняя юмористическая чеховская «Скверная история». А также у И.А. Бунина в «Смарагде», например: «Ночная синяя чернота неба в тихо плывущих облаках, везде белых, а возле высокой луны голубых. Приглядишься — не облака плывут — луна плывет, и близ нее, вместе с ней, льется золотая слеза звезды: луна плавно уходит в высоту, которой нет дна, и уносит с собой все выше и выше звезду», далее уже ироническое: «И когда вот так смотришь на все это, как же не верить, что есть рай, ангелы. Божий престол... — И золотые груши на вербе...»

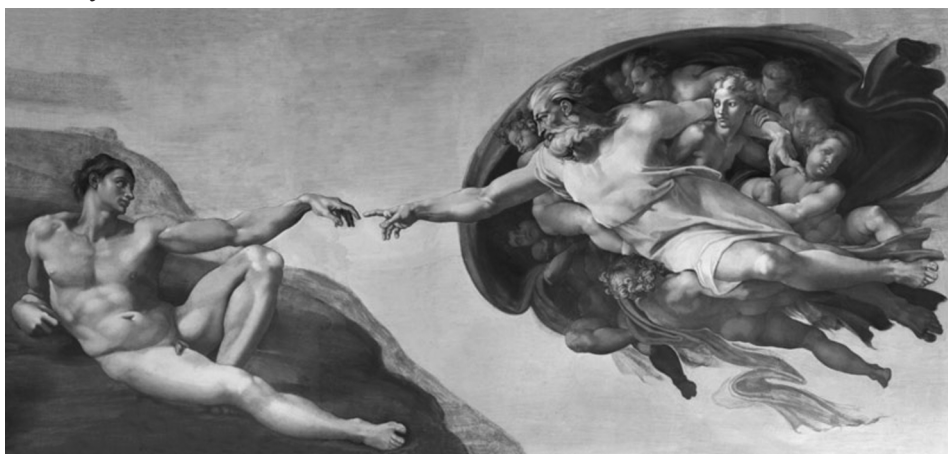
⁴ «В христианстве жемчужина означает спасение, Христа-Спасителя, Слово Божие, крещение, скрытую силу гносиса, необходимую для спасения, драгоценную жемчужину, ради которой человек должен нырнуть в воды крещения и подвергнуть себя опасностям. Кроме того, жемчужина — это непорочное рождение, чистота, духовная доблесть» [Словарь символов, эл. ресурс].

иллюстрации. Первая из них вполне отвечает лирическому сюжету произведения: «Просит — чтобы обязательно была звезда!», «клянется — не перенесет эту беззвездную муку». Кажется, в ответ на эти драматические реплики происходит «Сотворение светил и планет».



Микеланджело Буонаротти. Плафон Сикстинской капеллы (1508—1512). Сотворение светил и планет

И вторая иллюстрация, по самой тональности заключительной части стихотворения напоминающая о сотворении первого человека с его первозданным чувствованием мира: где же еще вы увидите «жилистую руку» Бога, как не у Микеланджело!



Микеланджело Буонаротти. Сотворение Адама

Конечно, в футуристическом пересказе образов Сикстинской капеллы эллиптируется и «Отделение Света от тьмы», составляющее лирическую суть всего поэтического произведения и одновременно являющееся отправной точкой лирического повествования, и «Сотворение Евы», которое кажется само собой разумеющимся.

Необходимо заметить, что ритмико-интонационный рисунок в названном стихотворении и вообще в творчестве В. Маяковского не конструируется рассудочно: *«Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами*, выдвигаемыми целевой установкой

(все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? и т.д.), словами, контролируемыми *высшим тактом*, способностями, талантом» [Маяковский, 1959, с.96].

В данном случае представляется, что сопоставление с 90-м псалмом не просто уместно — оно открывает нам особенности футуристической стилистики, в которой намечен отказ от того, что могло бы восприниматься как риторическое словоплетение — и не больше, а потому закономерно в стихотворении, во-первых, *неназывание* имени Божьего, а во-вторых, «*словесе мятежна*» и «*беса полуденного*» превращаются в поэтическом сознании художника в «*метели полуденной пыли*», а тот самый ночной страх («*Не убоишися от страха ночного, / от стрелы летящая во дни, от вещи во тме преходящая*») заключен в вопросе: «Теперь тебе ничего, не страшно, да?» И это на самом деле не один вопрос, это три риторических утверждения.

В «Послушайте!» слышится и следование псалмодической интонации, и полемика с ней, и видимое желание поделиться радостью постижения Божьего участия в человеческой судьбе.

Владимир Маяковский
ПОСЛУШАЙТЕ!

Послушайте!

Ведь, если **звезды зажигают** —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — **кто-то хочет**, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти
плевочки жемчужиной?
И, надрываясь
в **метелях полуденной пыли,**
врывается к Богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит —
чтоб обязательно была звезда! —
клянется —
не перенесет эту **беззвездную муку!**
А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
Говорит **кому-то:**
"Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!"

Послушайте!

Ведь, если звезды
зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,
чтобы **каждый вечер**

Псалом 90

Живый в помощи Вышняго,
в крове Бога Небеснаго водворится.
Речет Господев:
Заступник мой еси и Прибежище мое,
Бог мой, и уповаю на Него.
Яко Той избавит тя от сети ловчи,
и от словесе мятежна,
плещма Своима осенит тя,
и под криле Его надеешися:
оружием обыдет тя истина Его.
Не убоишися от страха ночнаго,
от стрелы летящая во дни,
от вещи во тме преходящая,
от сряща, и **беса полуденнаго.**
Падет от страны твоя тысяща,
и тма одесную тебе,
к тебе же не приблизится,
обаче очима твоима смотриши,
и воздаяние грешников узриши.
Яко Ты, Господи, упование мое,
Вышняго положил еси прибежище твое.
Не придет к тебе зло,
и рана не приблизится телеси твоему,
яко Ангелом Своим заповесть о тебе,
сохранити тя во всех путех твоих.
На руках возмут тя,
да не когда преткнеши о камень ногу твою,
на аспида и василиска наступиши,
и попереши льва и змия.
Яко на Мя упова, и избавлю и:
покрыю и, яко позна имя Мое.

над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

Воззовет ко Мне, и услышу его:
с ним есмь в скорби,
изму его, и прослаблю его,
долгою дней исполню его,
и явлю ему спасение Мое.

Конечно, В. Маяковский, заметивший, что «грамотный редактор должен был бы сказать поэту (видя его гладкопись. — *И.М.*): «Ваши стихи очень правильны, они составлены по третьему изданию руководства к стихосложению М. Бродовского (Шенгели, Греча и т.д.), все ваши рифмы — испытанные рифмы, давно имеющиеся в полном словаре русских рифм Н. Абрамова»⁵, — сам избегает подобных упреков. Поэт стремится к тому, чтобы известные человечеству мысли и чувства открывались современному читателю и слушателю, как созданные только что живым молодым чувством, а не переписанные и перепетые. А молодое жизнестроительное чувство — это вечная Святая Любовь, открывающаяся благодаря памяти и переживанию, как происшедшего только что радостного чувства — открытия того, что Спаситель Грядет в мир (и любая звезда — напоминание о Звезде Рождества). И эту радость мы ощущаем в противовес печали праматери Евы. «Кто-то называет эти плевочки жемчужиной?» Так в человеческое видение — «плевочки» входит Божественное — «жемчужина». И не случайно в сильную позицию стихотворения в финале крупным планом выписана «Одна звезда!».

Размышляя о сложных процессах в культуре Серебряного века, придавая особое значение синтезу искусств в творчестве символистов, мы явно недооцениваем роль литургического синтеза в поэтических опытах молодого Маяковского. Сколько ехидных укоров будет повторено, как только прозвучат строки:

И Бог заплачет над моею книжкой!
Не слова — судороги, слипшиеся комом...

Однако они могут быть осмыслены через синтез апокалиптической цитаты «...отрёт Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» [Откр. 21: 4] и образа Страстей Господних, потому что вторая строка не только о высокой степени экспрессии в поэтическом творчестве, но и о подобии творческих мук мукам Спасителя на Кресте за грехи человеческие — «судороги», — ибо Слово у Маяковского-поэта, подобные ассоциации, несомненно, добавляют взволнованности и напряженности его поэтической речи.

И, наконец, последнее: в поэме «Человек», в самом ее финале есть такие стихи:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет.
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.

⁵ Маяковский В.В. Поэма «Человек».

И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

В этом патетическом полотне — напоминание о последних временах и о Новом пришествии Спасителя, о постижении подлинной сути Любви, которая явлена нам в иконах Воскресения Господня. Речь в данном случае идет не о синонимичности священных образов и образов поэтических, а о присутствии их в художественном мирозерцании Владимира Маяковского, которое вряд ли заслуживает того, чтобы быть понятым упрощенно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Анненский И. Символы красоты у русских писателей // Книга отражений. М., 1979.
2. Бурлюк Д., Крученых Александр, Маяковский В., Хлебников Виктор (именно так в оригинале. — И.М.). ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ. Москва, 1912. Декабрь.
3. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / Под ред. проф. А.П. Горкина М., 2007.
4. Маяковский В.В. Как делать стихи // Собр. соч. в 13-ти томах, т. 12. М., 1959.
5. Минералов Ю.И., Минералова И.Г. История русской литературы XX века. 1900-е — 1920-е годы. М., 2005.
6. Минералова И.Г. Владимир Маяковский: черты стиля эпохи и свой голос. // Владимир Маяковский и его традиция в поэзии. М., 2005.
7. Минералова И.Г. Образ Скрипки в художественном претворении символистов, акмеистов и футуристов // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2002.
8. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 1999, 2003, 2006 и др. изд.
9. Словарь символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: enc-dic.com/symbol (дата обращения 25.05.2012).

Поступила в редакцию 06.06.2012

С. А. СЕРЕГИНА

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И СЕРГЕЙ ЕСЕНИН: ОПЫТ ЛИТЕРАТУРНОЙ УТОПИИ

Автор сравнивает утопический опыт Андрея Белого и Сергея Есенина, анализирует художественное пространство литературных утопий, которые создают поэты в революционные годы: Аэрии и Инонии. Проведенное исследование позволяет прийти к выводу о типологическом сходстве двух утопий и о генетической связи идеи Есенина о жизнотворческой силе слова с концепцией теургического искусства Андрея Белого.

Ключевые слова: Андрей Белый, Сергей Есенин, Иванов-Разумник, утопия, теургия, жизнотворчество, революция, революционная поэма.

Андрей Белый, подводя итоги своему творческому пути, признавался: «Мне всю жизнь грезились какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя слившимся со всеми видами творчества; в этом слиянии — путь к творчеству жизни: в себе и в других» [Белый, 1988, с. 21].

Концепция жизнотворчества — теургического искусства — сформировалась в работах Белого по эстетике и поэтике символизма 1900-х годов. Термин «теургия» и вера в преображающую силу искусства пришли к Белому из соловьевского комплекса идей: «...Помимо эсхатологии Белый воспринял от Соловьева другую, хотя и тесно связанную с ней, глобальную идею, положенную в основу его философско-эстетического мироощущения, — идею теургизма, “богодействия”, овладения высшими силами в целях пересоздания мира и человека» [Лавров, 1995, с. 112]. Как известно, эта идея вошла в эстетику младших символистов: «...Теургическая символистская концепция была преемственно подхвачена русским художественным авангардом в целом» [Белый, 1988, с. 21]. Она оказалась востребованной и для творческой мысли 20-х годов: «...“Левые” искали путей к теургии (вульгарно понятой)» [Тюпа, 2003, с. 162].

Белый, анализируя в 1930 году становление символизма, старался утвердить независимость символистской теургической концепции от собственно философской мысли: «...Ни Ницше, ни Соловьев не были нашими догматами <...> но мы не отказывались ни от Ницше, ни от Соловьева в ряде оформлений, как от гипотез, условных и временных» [Белый, 1989, с. 44]. Несмотря на крах теургической миссии Белого, случившийся в аргонавтический период его жизни, «аргонавтизм» на долгие годы сохранил свое значение истока

всех его творческих потенций, давая о себе знать <...> в эпоху “второй зари” 1909—1911, на пути антропософского “ученичества” и, наконец, в тех миражах, которые предстали его сознанию в годы революционных потрясений» [Лавров, 1995, с. 148].

РЕВОЛЮЦИЯ

Для Белого революция становится «путем внутреннего изменения человека — духовного, психического, физиологического, физического» [Белый, 1903, №9, с.102]. Поэт Андрей Белый, верный своей теургической концепции, полагал, что довоплотить социальную революцию до «третьей духовной революции, которая приведет к мистерии человеческих отношений» [LXXXIII открытое заседание Вольной Философской Ассоциации, 1922, с. 33], должен художник: он создает свою модель устройства должного миропорядка в пространстве художественного текста. В представлении Белого последовательность такова: «Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира <...>. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом» [Белый, 1994, с.304-306].

Для Белого мессианские устремления становятся новым витком его утопических настроений 1900-х годов, когда он пророчествовал: «Человек-миротворец: его мечта абсолютно реальна. Человек подобен Богу, как Творец. Его цель — восхитить силой Царствие Божие. Он — единство вселенной и Творца, единство формы и содержания» [Белый, 1906, №5, с.45-46].

Модальность отношения к действительности Белого в это время — преобразование действительности и себя как ее части. Особенность утопического мышления Белого — в его ретроспективной направленности, в «интенсивном переживании “всех веков и народов”, всех прошлых культур и мирозерцаний как со- и одновременных себе» [Малафеев, 2001, с. 140]. В программной статье «Революция и культура», законченной за несколько месяцев до «Глоссолалии», Белый заявил: «...Вся романтика наших воспоминаний о прошлом есть, в сущности, чаянье: будущее, не имея законченной формы, встает нам под маской бывшего; и потому это “бывшее” не было никогда: оно — страна Мечты» [Белый, 1994, с. 301].

Топос Аэрии-Азии, который развернут в «Глоссолалии» и «Утопии», — это топос утраченного рая, существующий в мире трансцендентном и видимый посвященным: «В Кабалле “Азией” именуется эфир света, невидный обычному оку; посвященные “Азию” видят; может быть, проступает она на заре: может быть, “Назарей” она, эта Азия; она — страна Господа; Азия — свето-воздух и “Азии” нет на земле, где она, там и Рай <...>, там, за огненным облаком, плывет облачный город, зажженный лучами, оттуда спустились мы все — из зарей, зари; “назарейми” были и мы — на заре» [Белый, 1922, с.67]. Белый выстраивает генеалогию собственного мифа, обращаясь к мифопоэтическим представлениями древних греков: «...Верили греки, что где-то в Индии блистает “златая земля”; и золотую ту землю назвали: Зофейрой, Офейрой» [Там же, с.20]. Нельзя не согласиться с тонким наблюдением М.Л. Спивак: «...Настоящая, космическая Офейра находится не в горизон-

тальной плоскости, а в вертикальной, это топоним не земной, а небесной географии» [Спивак, 2006, с. 170]. Однако в представлении Белого человечество должно в жизнетворческом порыве совместить небесную и земную географию.

В письме к Иванову-Разумнику поэт-символист так сформулировал основной тезис «Глоссолалии»: «...Мир, строяемый языком в нашей полости рта, есть точно такой же мир, как вселенная: семь дней творения звуков во рту аналогичны семи дням творения мира; некогда слова оплотнеют материками и сушами, а языки превратятся в целые планетные системы со зверями, птицами и людьми; по отношению к этим мирам мы будем Элохимами» (А. Белый Иванову-Разумнику) [Белый, 1998, с. 133]. В человеке заключена потенция к творческому преобразению мира, язык связывает его с космической прародиной: «В древней-древней Аэрии, в Аэре, жили когда-то и мы — звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаемы их звукословием, глоссолалией» [Белый, 1922, с.68].

Образ Азии — световой страны — возникает вновь на страницах философско-эстетического очерка Белого «Утопия», который был опубликован в журнале «Записки мечтателей» в 1921 г. Цель журнала была в том, чтобы доказать — «возможна Коммуна Мечтателей» [Белый, 1919, №1, с.5].

В «Утопии» Белый также создает топос утраченного рая: «...Мы в разгонах времен оплотнели. Мы медленно спускались из-за воздушного слоя, сквозь облака, на поверхность земли. Мы — из “Азии”: из облачной сферы лучистых эфиров, прошли мы сквозь облако, осели под облаком. В том значении — все мы из “Азии”, в “Азии” — старый Эдем» [Белый, 1921, № 2-3, с.139]. И вновь Белый убеждает, что память об этом рае существует в нас: «...Тела, оплотненные из субстанции Азии, облекались в тысячелетиях веществами грубейшей материи; Азия вписана в нас» [Там же, с.139]. Так же, как и Аэрия в «Глоссолалии», Азия открыта лишь взору посвященных, способных преодолеть грубую иллюзию физического зрения и понять, что призраки — материально реальны для тонкого — духовного — зрения: «...Очень тонкому зрению “Азия” эта видна; для обычного зрения неразличима она; образования “Азии” растворены в атмосфере» [Там же, с.139]. Путь к обретению Азии скрыт в имажинативной способности мышления: «...В фантоме расширены мы: снова в Азии мы <...> Образы в нас — то жизнь в нас фантома, иль атома мирового всего: это “Азия”» [Там же, с.140].

Белый чает возвращения к существованию, отмеченному идиллическими и гармоническими чертами, существованию, которое — несомненно — некогда было: «...В фантазии жили; и небом была жизнь существ: круженье небесного свода порхало крылами; под нами качались цветы фантазийных земель...» [Там же, с.140]. Азия Белого — мир безусловного духа, чистейшего эфира; природа должна быть вывернута наизнанку, чтобы стала видна «всеазия», платоническая основа мира, которая одна для Белого — подлинна: «Если бы мы умели вывернуться наизнанку, увидели б мы вместо мира обставшей природы: всеазию, или фантазию» [Там же, с.142]. Белый-антропософ мыслит тело как прожжение духа: «...Тело <...> прожженное место, пустая дыра; минеральное тело — дыра внутри “тела” стихий» [Там же, с.140]. Для него природа — мир минералов, стихий, «оплотневших субстанций духа Белый-поэт, Белый-теург в фантазиях, фантомах — образах творчества — хочет

обрести утраченную Азию и воплотить ее не только в тексте искусства, но в тексте жизни: «В фантазиях — материи создаваемых правд <...> и то, что творили мы в мечтах — мы мечтали! — станет в разгонах времен тверже граней гранитов — мы вернемся на родину в “Азию”. Осуществится “фантазия”» [Там же, с.142].

Теургический императив — в активном утверждении мыслимого идеала, создание художественного пространства Азии-Аэрии — жест поэта-теурга: «Я, утверждая ее, порожаю Коперника будущей эры, которого миссия — доказать, что так близко к нам Солнце, что, собственно говоря, мы на Солнце <...> тут мы вспыхнем; и в миг сгорания вскрикнет мечтатель: вот Солнечный град Кампанеллы спустился, вот мы — в граде Солнце! По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град. Его Царствию да не будет конца!» [А. Белый, 1921, №2-3, с.144].

Время написания «Утопии» окрашено интересом Белого к 3-й теократической утопии Кампанеллы, который, по мнению А.В. Лаврова «подкреплялся антропософским опытом писателя»: «...Храм Солнца с его “астрономической” организацией и пантеистической символикой неизбежно должен был вызывать в сознании Белого аналогии с Гётеанумом» [Лавров, 1980, с. 44].

Новое направление утопической мысли Белого придает его работа в Вольфиле: «Иерархическая структура государства Кампанеллы и лежащий в ее основе принцип моральной регуляции общественной жизни вполне согласовывался с теми представлениями о “коммуне” единомышленников, <...> которые оформились у Белого за время этой работы и сказывались в “вольфильские” годы» [Лавров, 1980, с. 44].

В 1920 г. Белый говорит о возникновении иного идеала Интернационала, «где люди соединяются по глубочайшим своим устремлениям, философским, культурным и эстетическим; в этих “второго порядка” коммунах близкое слово “товарищ” заменятся еще более близкими: “брат” и “сестра”; может быть, сможем тогда говорить о заданиях Интернационала как о свободном объединении, где все человечество, взявшись за руки братски, организует всемирное братство любви; в Интернационале, который есть не только нечто междулежащее, но и нечто соединяющее, окончательно организующее, будет осуществляться интернационал искусств, интернационал наук, интернационал языков и других проявлений культуры» [Лавров, 1980, с. 45].

«Аэрия», «Азия», «страна Господа», «облачный город», «Страна чистого Духа», «град солнечного освещения жизни», «световая страна», «Солнечный Град», «коммуна мечтателей», «интернационал искусств» — это имена утопии, которую Белый создает в революционные и пореволюционные годы: эстетической утопии, в основе которой — топос утраченного рая.

ИНОНИЯ

Иванов-Разумник одним из первых сопоставил утопический опыт Белого и Есенина, когда назвал «Инонию» и «Христос Воскрес» пророческими поэмами: «...Каждый подлинный “поэт” есть “пророк”. И все истинные поэты всех времен — всегда были пророками вселенской идеи своего времени, всегда через настоящее провидели в будущем Инонию» [Иванов-Разумник, Наш Путь, №2, с.133]. Революционные годы проходят для Есенина во многом

под знаком увлечения творчеством Андрея Белого. Поэт-символист отличался активной репрезентацией своих идей именно в устном, межличностном общении: его органической потребностью как мыслителя был поиск внимательного собеседника, в общении с которым он оттачивал свои концепции. Таким собеседником становится для Белого Есенин, который после революции стремится обрести не только статус первого поэта современности, но и звание теоретика искусства. Концепция искусства как теургического действия становится для Есенина актуальной: в революционных поэмах Есенин демонстрирует новый виток теургического искусства, творимого «с крестьянским уклоном».

Идиллическое пространство иной страны — Инонии — разворачивается не только в континууме одноименной поэмы. Эта авторская модель совершенного мироустройства образует в цикле революционных поэмов топос утраченного рая, эстетическую утопию, элементы которой определяют художественный строй революционных поэмов и смысловое поле «Ключей Марии».

Художественную природу Аэрии и Инонии можно определить как синтетическую форму проспективной и ретроспективной утопии. Есенин, формируя утопическое пространство «Инонии», как и Андрей Белый в «Глоссоластии» и «Утопии», использует «историческую инверсию», когда в тексте «изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем» [Бахтин, 1975, с. 297].

Для Белого утраченный рай был в пространстве космической прародины. Осмысление будущей эпохи как времени уничтожения границ между действительным и трансцендентным очевидно сближает есенинский творческий поиск с утопическими проектами Андрея Белого, который чаял «углубления революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве» [Памяти Александра Блока, с. 30].

Для Есенина «творческо-мыслительная значность» народной культуры свидетельствует о некогда бывшей гармонии духа и плоти, быта и искусства. Выход в новую историческую эру видится Есениным только через постижение этой «творческо-мыслительной значности». Локализованный в прошлом идеал подлинного творчества и гармоничного бытия экстраполируется на будущее, в котором искусство «расцветет в своих возможностях как некий вселенский вертоград» [Есенин, 1995-2001, с.202], то есть станет нормой существования. Стремление Есенина-поэта преодолеть пропасть между «бытом и искусством», разрешить извечное противоречие жизни и творчества метафорически воплощено в образе березок, которые, оставаясь в телеге земли, стремятся к новым берегам: «...Березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами» [Там же, с.212].

Образы «иных земель и вод» проходят через все революционные поэмы, организуя в них идиллическое пространство: это «далекий берег», «иная трава и чаша», «кусты непроходимых рощ», «незакатный край», «незримая суша», «синие затоны далеких озер», «золотые шапки гор», «молоко дымящего сада».

Есенин подвергает определенной трансформации мотивы как апокрифической литературы, так и народных утопий. Образ «молоко дымящего сада» восходит, вероятно, к образу заповедного места, где сходится небо с

землею, которое пытались обрести апокрифические искатели рая: «...Всю землю вокруг озарял немеркнущий свет <...> там росло множество деревьев с многочисленными плодами, разными цветущими цветами, а посреди деревьев стоял огромный стол и на столе скатерть, приуготовлена трапеза, и престол, хлебы» [Житие и подвиги преподобного отца нашего Агапия чудотворца, 2002, с. 186].

В «Ключах Марии» читаем: «...Рай в мужицком творчестве так и представляется, где нет податей за пашни, “где избы новые, кипарисовым тесом крытые”, где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченой брагой» [Есенин, 1995-2001, т.5, с.202].

В поэме «Отчарь» этот текст обретает буквальный стиховой аналог:

Там голод и жажда
В корнях не поют,
Но зреет однаждыный
Свет ангельских юрт...
Там дряхлое время,
Бродя по лугам,
Все русское племя
Сзывает к столам [Есенин, т.2, с. 39].

Перед нами — картина всеобщего благоденствия, являющая собой есенинский вариант народной утопии, которую он воспроизводит и в статье, и в поэме. «Отчий край» — хранитель заповедных тайн народной души, исконной «узловой завязи природы с сущностью человека», которую невозможно разорвать. Отсюда — возникающая в маленьких поэмах система образов небесных деревьев: «небесные тополя», «небесные кедры», определяющие место нового идиллического бытия — невыразимо-прекрасного «Там»:

Там, за млечными холмами,
Средь небесных тополей
Опрокинулся над нами
Среброструйный Водолей [Есенин, т.2, с.74].

В отличие от «народного» рая с «новыми избами» и «сыченой брагой», есенинское утопическое пространство — это, прежде всего, восстановление единства с миром духовного Абсолюта, понимаемого им как «обстающий человека храм вечности» [Есенин, т.5. с. 213], «царство солнца внутри нас» [Там же, с.210], гармоничная слиянность неба и земли [Там же, с.209]. Цель воплощения его утопии — «чтоб жаждущие бденья извечьем напились» [Есенин, т.2, с.41], для утешения скрытой «печали земли по браку с небом» [Есенин, т.5, с.200]:

Иной травой и чащею
Отенит мир вода
Малиновкой журчащею
Слетит в кусты звезда [Есенин, т.2, с.54].

«Полюбил я мир и вечность, как родительский очаг» [Есенин, т.1, с.85] — этот лейтмотив многих стихотворений Есенина в маленьких поэмах становится своеобразным принципом построения идеального пространства его художественной утопии. Дед и мать в художественном пространстве поэм — творцы нового космоса:

Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается поймать... («Инония», 2; 67).

В традиционных понятиях рода, семьи актуализируются мифологические пласты, бытовые родственные отношения выводятся на новый план художественно-философского осмысления:

Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед,
И светит его шуба
Горохом частых звезд («Октоих», 2; 44).

На мифологическом уровне текста архетип деда реализуется в качестве первопредка, наделенного тайным знанием. Библейские коннотации привносят в привычные родовые и семейные отношения новое значение всеединства под знаком духовного Абсолюта. Вследствие этого соборность человечества становится необходимым условием для восстановления гармоничной слянности разорванного мироздания. Залогом этого гармоничного мироустройства становится восстановление разрушенной связи поколений, «памяти веков»:

То душ преображенных
Неисчислимая рать,
С озер поднявшись сонных,
Летит в небесный сад.

...С-за гор вереницей
Плывут корабли.
В них души усопших
И память веков [Есенин, т.2, с.42-43].

Ретроспективная утопия Есенина развертывает чаемое поэтом пространство существования, при котором отношение к вечности, как к родному очагу, явленное, по мысли Есенина, в народной культуре, сменится реальным обретением вечности как родного обжитого пространства.

Утопическая модель гармоничного мироустройства в поэтическом тексте мыслилась Есениным как начальный этап в установлении совершенного миропорядка в реальной истории.

«Аэрия, милая, — звуками, переливами слов среди убогой, разбитой, разорванной жизни тебя вспоминаю: приди!» [Белый, 1922, с.69], — призывал

Андрей Белый в «Глоссолалии»; «Обещаю вам град Инонию, // Где живет Божество живых!» — обещал Есенин в «Инонии». Для художественного сознания обоих поэтов революционного и пореволюционного времени характерна одна модальность — модальность преобразования действительности. В основе их эстетических утопий — топос утраченного рая. «Аэрия» «вписана» в нас как память о дотелесной жизни Я, «Инония» воплощает собой утраченное гармоничное единство духа знаков, человека и искусства. Художественные образы «Инонии» и «Аэрии» объединяет одно световое и цветовое решение: «Инония» — страна с «золотыми шапками гор», «Аэрия»-«Азия» «окутана лучистыми эфирами».

«Аэрию» и «Инонию» могут видеть только избранные, прошедшие путь посвящения.

Конечно, лексические планы двух образов демонстрируют, что новокрестянский поэт и поэт-символист обращены к разным мировоззренческим истокам. «Оплотненные субстанции Аэрии», — конечно, Есенин так никогда не сказал бы об Инонии. Есенин создает образы своей утопии, помня об «узловой завязи природы с сущностью человека». Есенин бережно относится к бессознательной «памяти веков», отраженной в тайниках народной культуры. Для Белого эту память заменяет духовное ведение, раскрывающее путь человека в его дотелесном существовании. Есенин в своей утопии актуализирует традиционные понятия рода и семьи, которые становятся у него знаками нового космоса, понятого как «родительский очаг». Белый, хотя и мечтает о том, чтобы «товарищ» стал «братом», все-таки мыслит Аэрию как космос для одного.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Думается, что именно общение с Белым дает новое направление художественному мышлению Есенина в 1917 г.: от «голубой Руси» — к «Инонии», к действительному преобразению мира в чаемую утопию.

Утопические проекты обоих поэтов потерпели крах. Андрей Белый в 1922 году обратился к участникам заседания Вольфилы: «Мы, как должествующие соединить Восток и Запад, мы, скифы...» [Памяти Александра Блока, с. 28], — подчеркивая этим обращением, что он не изменил тем устремлениям, которые определяли его творчество революционных лет.

Есенин гораздо раньше понял, что его творческий порыв упирается в узкие пределы возможностей искусства. В письме к Е. Лившиц 1920 г. Есенин признавался: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого. Ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений» [Есенин, т.6, с.116]. Мир невидимый — Инония — хранил память веков, узловую завязь природы с сущностью человека и являл собою органическое соединение двух пространств — земного и небесного. Однако сама утопическая природа этого призрачного мира не позволила ему стать реальностью и обрекла поэта на разочарование и крах жизнотворческой миссии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. LXXXIII открытое заседание Вольной Философской Ассоциации. 28 августа 1921 года // Памяти Александра Блока. Андрей Белый, Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. П., 1922.
2. Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: Сб. / Сост. С.С. Лесневский, А.А. Михайлов. М., 1988.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Белый А. — Иванову-Разумнику. 5 сентября 1917 г., Поворово // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вст. статья и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада; подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб., 1998
5. Белый А. [подп. Alter Ego] Утопия // Записки мечтателей. 1921, № 2—3.
6. Белый А. «Записки мечтателей» // Записки мечтателей. 1919. №1.
7. Белый А. Венец лавровый // Золотое руно. 1906. №5.
8. Белый А. Глоссолалия: поэма о звуке. Берлин, 1922.
9. Белый А. На рубеже двух столетий / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М. 1989.
10. Белый А. О теургии // Новый путь. 1903, № 9.
11. Белый А. Революция и культура // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. прим. Л.А. Сугай. М., 1994.
12. Белый А. Революция и культура // Символизм как миропонимание.
13. Есенин С.А. Полн. собр. соч. В 7 т. (9 кн.) / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М., 1995—2001.
14. Житие и подвиги преподобного отца нашего Агапия чудотворца // Апокрифы Древней Руси / Сост. и предисл. М.В. Рождественской. — СПб., 2002.
15. Иванов-Разумник «Россия и Инония» // Наш путь. П., №2.
16. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-ые годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
17. Лавров А.В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980.
18. Малафеев А. Культурология русского символизма (XX век) // Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. М., 2001.
19. Спивак М.Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
20. Тюпа В. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры в 20-е годы XX века: антология / Сост. Г. Белая. М., 2003.

Поступила в редакцию 03.10.2012

И.А. ШИШКОВА

МИР ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ В КНИГЕ Л.УЛИЦКОЙ «ДЕТСТВО СОРОК ДЕВЯТЬ»

Автор исследует особенности репрезентации мира детей и взрослых на примере сборника рассказов Л.Улицкой «Детство сорок девять». Рассмотрены некоторые компоненты изобразительности, а также детали изображаемого.

Ключевые слова: детство, словесно-художественный мир, компоненты изобразительности.

Книга Людмилы Улицкой «Детство сорок девять» представляет собой сборник рассказов, написанных более тридцати лет назад, но получивших новое воплощение в 2012 г. в издательстве «Астрель» (Москва). Рассказы объединены единой тематикой послевоенного московского детства. Книга интересна не только детям среднего и старшего школьного возраста, но и взрослым, для которых воспоминания родителей о войне часто связаны с эпизодами из биографий близких, бережно хранящихся в семейных архивах в виде документов, писем и фотографий. По мнению Л.Улицкой, «<...> для каждого человека очень важно вспомнить о дедах, родителях, уже ушедших и живых. Понять их жизнь, сравнить с жизнью сегодняшней, найти общее, что нас сближает, и новое, что различает <...>» [Улицкая, Любаров, Николаевич, 2012].

В одном из своих интервью Л.Улицкая замечает, что каждый рассказ посвящен конкретному, очень сильному впечатлению, пережитому ребенком в детстве. В предисловии к сборнику говорится о совпадении ее раздумий о послевоенной поре с аналогичными переживаниями художника Владимира Любарова: «<...> несмотря на то, что наши жизни шли параллельным курсом, познакомились мы совсем недавно, и как-то само собой выяснилось, что мы занимаемся очень похожим делом, только материал, с которым мы работаем, разный. Но совпадений в видении окружающего мира и людей, его населяющих, оказалось очень много: герои моих рассказов, посвященных детству, жили своей отдельной жизнью на листах Владимира Любарова и просто требовали воссоединения» [Улицкая, 2012, с. 5]. Каждая иллюстрация или, как называет ее писательница, «картинка» придает особый, пастельный, документально точный колорит повествованию. Л.Улицкая и В.Любаров убеждены в том, что современное поколение должно знать правду о Великой

Войне, о том, как все было на самом деле. Их совместная работа над книгой получила продолжение в проекте «После Великой Победы», в ходе которого будут оценены лучшие произведения, сочиненные молодыми авторами, об историях семей, переживших войну. Цель проекта — сблизить разные поколения и помочь им лучше узнать друг друга.

В книге «Детство сорок девять» не проводится сопоставления взглядов и быта конца сороковых XX и второго десятилетия XXI вв. — читатель легко может сделать это сам, опираясь на компоненты изобразительности (термин В.Е.Хализева). Вслед за В.Е.Хализевым под компонентами изобразительности в рассказах Л.Улицкой мы понимаем акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), проявление эмоций в социально-возрастных группах. В этих коротких историях большую роль играет «художественно запечатлеваемая предметность», которая, как справедливо заметил В.Е.Хализев, «предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде <...> высказываний, монологов и диалогов <...>. Наконец, малым и неделимым звеном художественной предметности являются единичные подробности (детали) изображаемого <...>» [Там же, с.195, 196]. В свою очередь, Л.Улицкая также не оставляет детали без внимания. Перед читателем возникают отдельные важные мелочи и крупные предметы или явления, привносящие особую атмосферу в каждую историю. Они необходимы и для литературно-исторического анализа той сложной поры борьбы за выживание для старших, но счастливой — для юных персонажей. Автор ведет неторопливый, душевный разговор с читателем и, как режиссер-документалист, бережно фиксирует символы былого, запечатленные на страницах «Детства сорок девять» в виде бытовых реалий, формирующих у адресата особый ассоциативный ряд, включающий: «городские ботинки», «дощатый ларек», «беспросветно-темную очередь», «фанерный чемодан», «заштопанный сине-зеленый плед», «ставший на дыбы сундук», «блестящий, всем двором обожаемый “Опель Кадет” дяди Димы Орлова», «самодельную шипучку с коричневыми вишенками» и многое другое [Улицкая, 2012].

В 1949 году писательнице было шесть лет — возраст, когда субъект осознает себя как личность. В этот период тип сознания маленького человека способен хорошо запоминать и давать собственную оценку конкретным событиям происходящего. Подрастая, ребенок аккумулирует элементы своего внутреннего и внешнего пространства — бытовой уклад семьи, принятые в ней формы общения, культурные традиции общества. В его рефлексивных действиях отражается пережитое, и многое из того, что волновало в детстве, переходит с ним во взрослую жизнь.

Так, в сборнике рассказов «Детство сорок девять» речь идет о многоплановом мире детей и взрослых, по умолчанию изображенном автором как сильно пострадавший и пошатнувшийся во время войны и вновь возрождающийся после нее. Как писал В.Е.Хализев, мир литературного произведения, составляя реальность как «вещную», так и «личностную», включает в себя материальные данности, психику и сознание человека, а также его самого как душевно-телесное единство [Хализев, 2002, с.194]. Мир детей и взрослых, созданный Л.Улицкой, привлекает своей достоверностью. Через этот мир, составляющий «вещную» и «личностную» реальность персонажей, раскрываются их внутренние переживания. Автор, избегая говорить в открытую о

нравственных ценностях, обращает внимание читателя на терпение и мужество своих героев. В обстановке послевоенной нищеты, воспринимающейся как нечто само собой разумеющееся и детьми, и взрослыми, обе группы ведут себя достойно, ни на что не жалуясь. Полуголодные дети не считают себя несчастными и так же, как и взрослые, ищут свое место в сложной послевоенной действительности.

В объединенных единой сюжетной функцией рефлексивных эпизодах послевоенной жизни, по-чеховски простых и лишенных каких-либо фантастических или открыто нравоучительных составляющих, сочувственно и подробно рассказывается о поре детства: «В биологии есть такое понятие “импринтинг” — первое острое впечатление живого существа. Например, если только что вылупившемуся цыпленку показать валенок, то он будет считать этот валенок своим родителем. И в жизни человека есть периоды, когда он очень чувствителен. Прежде всего — время детства, когда всё укрупнено, усилено, имеет дополнительные краски, как будто существует еще один спектр цветов, звуков... Стереоскопическое зрение ребенка срывается и до сих пор: меня так и не отпускают мои детские воспоминания» [Людмила Улицкая].

Несмотря на яркие образы взрослых героев, в каждом рассказе главные роли все же отводятся детям. Как представляется, заслуживает внимания анализ их межличностных отношений со взрослыми и сверстниками. В то же время в целях нашего исследования будет небезынтересно проследить, как изображение обстановки комнат, предметов домашнего убранства и картин природы на фоне изменяющихся погодных условий служит для наиболее образного воплощения послевоенного мира маленьких и взрослых обитателей обычного московского двора.

Развернутая метафора «двор» отзывается ностальгическим эхом в сердцах читателей разных поколений, добавляя еще одно звено в ассоциативную цепь, связывающую компоненты изобразительности рассказов «Детство сорок девять», и внося новый оттенок в богатую палитру эмоций, пробужденных воспоминаниями о наполненной до краев радостью и горем жизни «типичного» московского двора как особой планеты со своими вольностями и ограничениями.

Отображая картины послевоенного московского бытия, Л.Улицкая рассказывает о буднях обычных детей и взрослых на фоне сменяющих друг друга четырех сезонов и ограниченного линейного временного периода. Однако в трех историях хронотоп выходит за пределы цельного пространства московского двора — спустя много лет две героини анализируют свои детские впечатления, а мальчик Сережа лишь через год начинает лучше понимать своих деревенских родственников.

Так, рассказе «Восковая уточка» маленькая Валька, став мастером спорта, навеки сохранит воспоминания о восковой уточке как об обереге, доставшемся ей несправедливым путем, а в истории «Дед-шептун» девочка Дина, повзрослев, будет продолжать разгадывать скрытый смысл слов прадеда: «Прошло очень много лет, и Дина мало что помнит из того времени. Но то, что помнит, делается с годами все ясней, и иногда ей кажется, что скоро она сможет различить, расслышать те слова, которые шептал ее прадед» [Улицкая, 2012, с.39].

Символами положительных и отрицательных изменений, предшествующих развитию различных по степени напряженности ситуаций в жизни персонажей, служит описание трепетного отношения детей, переживших войну, к еде: «Это была невообразимая картина: человек двенадцать плохо одетых, но умытых и причесанных детей, в полном молчании поедавших угощение <...>» [Там же, с.84]; к книге-самоучителю, помогающей коротать скучные безрадостные дни, проведенные во время болезни в постели: «Она называлась «Веселый час», написал ее <...> волшебник <...>» [Там же, с.82]; к рабочим инструментам, скрашивающим однообразный досуг: «До самой темноты он возился с гвоздодером и клещами» [Там же, с.54]; к таинственно-романтическому содержанию чердаков, навевающему мечты о приключениях: «Колюня уже бывал здесь — и каждый раз восхищенно замирал перед кучами хлама» [Там же, с.64], и т.д.

Не случайно при создании мира детей и взрослых автор часто обращается к приему описания погоды, делая ее главной составляющей лирических отступлений, повествующих, например, о тревожных мыслях, чувстве вины и страха, о неосуществимых мечтах об игрушках, о несоответствии приятных ощущений, связанных с теплым солнечным днем, и горьких раздумий о серой, беспокойной действительности, когда нет желаемого контакта ни со сверстниками, ни с родственниками: «Позднее ноябрьское утро уже наступило, но было сумрачно и холодно, и в этой хмурости радовали только тяжелые, темно-красные от сырости флаги, не убранные после праздника» [Там же, с.8]; «Нашитые на бумажку пуговицы и разноцветные пряжи ниток волшебю переливались под майским солнцем» [Там же, с.23]; «Казалось, что деревья остолбенели перед случившимся несчастьем» [Там же, с.35-36]; «Когда солнце растопило черный зернистый снег <...> и в воздухе поднялась кутерьма запахов, в которой самым сильным был сырой и сладкий запах весенней земли, во двор вышел Геня Пираплетчиков» [Там же, с. 76].

В рассказах, запоминающихся своей правдивой интонацией, полностью отсутствуют негатив и вульгаризмы, что выгодно отличает их от произведений многих других современных авторов. В «Детстве сорок девять» отражается и тип сознания (менталитет) определенной общности, и культурные традиции, и формы общения, и бытовой уклад с его обычаями [Хализев, 2002, С.56 — 59].

В книге ощущается присутствие всезнающего автора, обладающего замечательным чувством юмора и добрым отношением к своим героям. Каждое название — говорящее. Через довольно лаконичные диалогические блоки писательница устанавливает связь со своей неравнодушной аудиторией, той, которая дорожит воспоминаниями о счастливых мгновениях детства: «— Геня, сделай девочкам фанты, — попросила мать <...>. Он едва успевал сделать последнее движение, как готовую вещь немедленно выхватывала ожидающая рука. — И мне, и мне сделай! — Тебе он уже сделал, бессовестная ты! Моя очередь!» [Улицкая, 2012, с.88].

Каждый рассказ имеет рамочную структуру, что, с одной стороны, придает ему завершенность и сохраняет внутреннее единство — в нем присутствует четко выписанное начало и обязательно хороший, но условный, будто содержащий приписку: «Продолжение следует», — конец. С другой стороны, наличие условного конца расширяет пространство отдельно взятой истории, словно предлагая читателю придумать новый сюжетный поворот.

Рассматривая композиционные составляющие «Детства сорок девять», нельзя не согласиться с В.Б. Шкловским в том, что: «Сейчас литература переживает ослабление начал и концов, которые как бы изнашивались» [Шкловский, 1981, с.107]. В то же время в этой связи актуально звучит и высказывание Ю.М.Лотмана о важной функции начала произведения, имеющего определяющую, моделирующую функцию. Оно не только свидетельствует о существовании категории причинности, но и может заменить ее. «Основной вопрос — не ‘на чем кончилось’, а ‘откуда повелось’» [Лотман, 1998, с.207]. Четкий ответ на этот вопрос по отношению к изображенному миру дан автором в заглавии книги — ну, конечно, всё «повелось» из детства, «Детства сорок девять». В рассказах Л.Улицкой присутствуют замаскированные завязки (термин В.Б.Шкловского) и не «изношенные», а наоборот, будто слегка отретушированные умелой рукой мастера концы, оставляющие надежду на лучшее.

Например, в «Капустном чуде» предложение-завязка «Ждали машину с капустой» [Улицкая, С.8] сразу сообщает о нетерпеливо-мрачном настроении недоброй очереди у зеленого ларька, к которому бредут две маленькие сестрички, и о тревожном предчувствии, не покидающем их по дороге. В конце рассказа читатель вместе с девочками снова ждет и надеется, что они приживутся в Москве и их жизнь наладится: «А девочки в темноте выложили на стол капусту, сели, не раздеваясь, на стул и ждали...» [Там же, с. 17]. Если в завязке глагол «ждали» несет беспокойство, то в финале он сулит позитивную перемену в жизни персонажей.

Рассказ «Восковая утка» начинается с крика старика-старьевщика: «Старье-берем!», — являющегося сигналом своеобразного, сходного с театральным, действия для дворовых ребят, во время которого можно выменять на хлам что-нибудь необыкновенное, в то время как конец истории окрашен мучительным осмыслением героиней своего поступка, связанного с появлением особого чувства «холода и решимости». Это ощущение знакомо Вальке Бобровой с детства и перешло с ней во взрослую жизнь, всякий раз заявляя о себе в критический момент.

В истории «Дед-шептун» в завязке по умолчанию сообщается о том, что правнучка Дина бережно хранит в сердце образ слепого прадеда с толстой тяжелой книгой на коленях, что сразу заставляет читателя гадать, для чего слепому старику нужна книга. В конце рассказа, став взрослой, героиня надеется, что скоро она, быть может, найдет в своей жизни самое главное.

В начале рассказа «Гвозди» мальчика Сережу привозят в деревню не к дедушке, а к прадедусшке: «<...> добирались они с отцом сложным путем: сначала на поезде, потом на маленьком пароходе, потом долго шли пешком» [Там же, с.44]. С первой страницы становится понятно, что пропасть между городской и деревенской жизнью представляется мальчику Сереже слишком глубокой, похожей на их с прадедом разницу в возрасте или на далекое расстояние от дома до деревни. В конце истории повзрослевший Сергей снова приезжает в деревню и видит коробок с гвоздями, которые он выпрямлял в то лето, когда прадед был еще жив. Этот коробок напоминает ему о том, как многому он тогда научился от прадеда, но поговорить с ним об этом мальчик больше не сможет — того уже нет в живых.

В завязке рассказа «Счастливый случай» внимание читателя приковыва-

ет разноцветная куча постельных принадлежностей, вынесенных соседкой Халимой для просушки. Раскладушка с подушками и периной раздражает «вредную» старуху Клюквину и является причиной ее странного поведения. Злая бабушка и представить себе не может, что эта куча станет спасением для ее хулигана-внука, неожиданно свергнувшегося с чердака. Знаменателен конец истории, в котором автор показывает, что национальностей не существует, а есть люди — плохие и хорошие, со своими достоинствами и недостатками. Л. Улицкая «слагает гимн» внутренней и внешней красоте татарки Халимы, в полной мере раскрывая благородство женщины, отстранившейся от межнациональных предрассудков стеной здравого смысла и превыше всего на свете ценящей детскую жизнь: «<...> Халима стояла в дверях, высокая, похожая одновременно на худую лошадь и на пантеру, в линиях платке, удивительно красивая» [Там же, с. 71].

В завязке рассказа «Бумажная победа» Геня Пираплетчиков воспринимает свою фамилию как унижение, влекущее за собой целый ряд неудач, с которыми он устал бороться, а в конце — у себя дома Геня увидел восхищенные лица ребят, пораженных его даром мастерить из бумаги различные поделки. Мальчик никак не может прийти в себя от охватившей его радости: «Он словно впервые увидел их лица: не злые. Они были совершенно не злые...» [Там же, с. 87].

Рассказы подкупают не только правдивостью интонаций, но и обманчивой простотой языка — на самом деле, речь персонажей очень точно и полно передает их ощущения и отношение к происходящему: «Вбивал (гвозди. — *И.Ш.*) пять минут, — сердился неизвестно на кого Сергей, — а вытаскивать сто часов» [Там же, с. 54].

Во всех незатейливых историях развязки ведут к катарсису, что, по мнению В.Е.Хализева, способствует укреплению веры в неистребимость нравственных ценностей [Хализев, 2002, С.102]. Л. Улицкая никак не пытается дидактически воздействовать на свою аудиторию — она лишь рассказывает о пережитых событиях, предоставляя читателю самому делать выводы.

На фоне обычной, будничной среды отчетливо проступают различные грани мира детей и взрослых, особенно ярко отражающегося в мотивах одиночества ребенка, чувства соперничества на межнациональной и межличностной почве, жизни и смерти, а также радости труда.

В отличие от межнациональных, в межличностные конфликты вступают как персонажи-дети, так и взрослые. Созидательный труд и полезные увлечения служат панацеей от безделья, страха и уныния. Мотив жизни и смерти расценивается как нечто естественное, встречающееся на пути каждого человека. В свою очередь, выделенные мотивы усиливаются за счет использования такого приема, как перипетия неожиданности (термин В.Б.Шкловского), выраженная в рассказах в виде чуда, произошедшего с персонажем.

Мотив одиночества проявляется на фоне сложных взаимоотношений детей и взрослых. Так, например, сестрички-сиротки в «Капустном чуде», оказавшись в городе, поняли, что кроме старухи Ипатьевой у них на свете никого нет. Забыв о капризах и сознавая безысходность своего положения, стали терпеливо ждать, когда их двоюродная бабушка решит их судьбу — ведь кроме нее, они никому не нужны. Только удостоверившись, что бабушка, несмотря на бытовые и денежные трудности, все-таки оставит их у себя,

позволили себе на какое-то время расслабиться: «<...> девочки, словно почуввав, что их жизнь решилась, заговорили сначала между собой, а потом и со старухой, которую стали звать бабой Таней» [Улицкая, 2012, с.10].

Постепенно мотив одиночества исчезает из их жизни. Сестричек не смущает отсутствие друзей. Их согревает надежда, что тоскливое чувство брошенности, ассоциирующееся в их мыслях с детским домом, им больше не грозит. Сестры счастливы в компании друг друга и сами находят себе развлечение: «<...> интереснее было сидеть в комнате, возле швейной машинки, слушать ее неровный стук и подбирать лоскутки, падающие на пол» [Там же]. Автор не говорит о том, что же именно нравилось сестренкам, но по умолчанию читатель может дорисовать картину — ведь, проявив фантазию, из лоскутков легко самим смастерить игрушки, представить их действующими лицами в домашнем спектакле и т.д.

В рассказе «Восковая уточка» мотив одиночества ребенка проявляется на фоне взаимоотношений Вальки Бобровой с матерью и сестрой. В прошлом году ей уже от них попало, когда она решила проявить самостоятельность и без спросу сдать старьевщику мамин платок. Хотя девочка извлекла урок из прошлого и стала осторожнее, она так и не смогла забыть о «сокровищах» из фанерного чемодана. Валька не устает мечтать о них, а также о том, что бы именно она выбрала, но ей нечего отнести старику Родиону. Возможно, мать и рада была бы чем-то порадовать Вальку, но у нее нет на это средств. Девочка с восхищением глядит на безделушки, которые Родион скупно предлагает в обмен на хлам. Л.Улицкая вкладывает в описание содержимого чемодана чаяния одинокого ребенка, далеко не избалованного подарками и вниманием взрослых: «Чемодан был полон драгоценностями. В тонкую картонку были вдеты легкие сережки с красными и зелеными камушками, маленькие колечки лежали навалом в банке из-под леденцов, воздушной кучкой вздымались чуть прозрачные раскрашенные восковые уточки, ослепительно сверкали большие стеклянные шары, в которых тожественно плавали рыбы и лебеди» [Там же, с.22]. Для маленькой Вальки обмен старья на игрушки превращается в «представление», с которого она всегда уходит последней и хорошо помнит, кто и что сдал старьевщику и какую вещь получил взамен.

Яркий контраст между скупостью старика Родиона: «даже консервными банками старик не брезговал» [Там же], — и страстным желанием детей стать обладателями «драгоценностей» усиливается за счет эпизода, окрашенного непреодолимым желанием девочки во что бы то ни стало получить восковую уточку или наперсток. Перипетия неожиданности реализуется в тот момент, когда невозмутимый старьевщик следит только за тем, как бы не упустить свою выгоду, в то время как девочка неожиданно находит для себя способ получения «драгоценности» — она хватается половик, случайно оставленный тетей Матреной Клюевой, стремглав бросившейся домой с улицы на плач ребенка, и бежит за уезжающим в другой двор стариком. Валька не понимает, что совершает проступок — все ее мысли сосредоточены лишь на появившейся на горизонте добыче. Только позже наступает осознание «преступления» и подспудное ожидание наказания: «От холода и решимости ничего не осталось, колотилось сердце и очень хотелось пить» [Там же, с. 26-27]. В рассказе «Восковая уточка» не говорится о том, что дома у Вальки игрушек не было, но по ее страстному стремлению получить от старика хоть какую-нибудь мелочь

можно догадаться, как их ребенку не хватает. В своем интервью Л. Улицкая замечает: «Тогда, после войны, жизнь была не очень правильная, потому что было очень много голодных, нищих. А сейчас изобилие во всем, что тоже не слишком хорошо <...> [Людмила Улицкая, Владимир Любаров и Сергей Николаевич, 2012]. Валька задумывается о содеянном только после того, как игрушка оказалась у нее в руках: «Она шла и думала только об одном, куда ее (восковую уточку. — *И.Ш.*) спрятать» [Там же, с. 27].

В конце рассказа автор переносит повествование в будущее, сообщая о том, что через два года Валька поступила в школу и вскоре у нее открылся спортивный талант. В прошлом, в момент искушения, испытывав необычное чувство риска, но не сумев с собой справиться, она пошла на обман. В зрелом возрасте, при других обстоятельствах, когда ей надо было максимально сконцентрироваться на соревнованиях, Валька испытывала то же чувство: «Всякий раз перед выступлением к ней приходило чувство холода и решимости, и она почему-то вспоминала о нежной восковой уточке с помятым крылом <...>» [Там же].

Если образы детей выписаны тщательно и подробно, то образы родителей переданы довольно поверхностно, словно карандашные наброски к портрету, что, вероятно, сделано намеренно, потому что роль воспитателей во многих семьях в конце сороковых годов часто выполняли бабушки и дедушки. Лишь в рассказе «Бумажное счастье» в сложный период взросления сына мать хочет помочь Гене «разрулить» непростые отношения с другими детьми. В «Восковой уточке» мать упоминается в связи с желанием Вальки оттащить старьевщику ее платок, а в истории «Гвозди» мимоходом говорится об отце мальчика Сережи, которого тот привозит в деревню.

Среди персонажей «взрослого лагеря» (термин Ю.М.Лотмана) особенно удались образы стариков и старух. В воображении читателя словно возникают незабываемые кадры лучших кинофильмов послевоенной поры.

В первом рассказе с говорящим названием «Капустное чудо» девочек-сироток привозят в Москву к двоюродной бабушке Ипатьевой, по прозвищу Слониха, «выюжным вечером» в конце сорок пятого года. Здесь мотив одиночества ребенка звучит и на фоне «миллона терзаний» бездетной пожилой женщины, раздумывающей — оставить ли бедных родственниц у себя или отдать их в детский дом. Молчание старухи и девочек, которые в страхе перед неизвестностью даже между собой не разговаривают, придает рассказу определенный саспенс: что же будет, как решится судьба сирот?.. Мотив одиночества в истории заглушается мотивом труда — девочки с удовольствием хлопотали по дому, выполняя почти всю работу, чем и расположили к себе Ипатьеву. Вскоре, приняв единственно правильное для себя решение и поняв, что сестричек нужно оставить у себя, старуха испытывает шок. Отправив девчонок в магазин за капустой, из которого те никак не вернутся, Ипатьева вдруг осознает, что с уходом двух ласковых и работающих сестричек может потерять самое дорогое, что так неожиданно появилось в ее в жизни. С наступлением вечера она страшно пугается, когда девочки не приходят домой, и в ее словах звучит неподдельная тревога не только за них, но и за себя: «Пропали, пропали девчоночки мои... Цыгане свели или кто... <...> Как же они без меня? А я-то, я-то как без них?» [Там же, с.17].

В «Капустном чуде» говорится «просто о сложном»: об истинных, не

материальных ценностях, имеющих первостепенное значение в жизни любого нормального человека. В момент опасности старуха забывает о своей капусте, а к девочкам, случайно потерявшим десятирублевую бумажку и не знающим, как с этой новостью, но без капусты вернуться к Ипатьевой, приходит на помощь чудо. Как известно, в художественных произведениях описание детских впечатлений часто связано с мистическими моментами. Есть они и в этой книге. Словно скрывая готовящийся сюрприз за хором голосов равнодушных второстепенных персонажей — они заняты своими мыслями, и им не до девчоночьей беды: «Не задерживайтесь, чего зря болтать! Эй, девочка, отойди в сторону!» [Там же, с.15], — Л.Улицкая не сразу сообщает, какой поворот совершит сюжет. Однако здесь нет игры с читателем, потому что точка зрения автора, сочувствующего девочкам, не совпадает со взглядами безразличной «массовки». В динамичном темпе повествования повисает горестная пауза, прерываемая испуганным диалогом-причитанием сестричек — хотя обе они благодарны своей бабушке, тем не менее, до конца так и не верят, что она оставит их у себя:

« — Горе ты мое! Что теперя с нами будет! Прогонит она нас, и куда мы пойдем!

Ольга, опустив вниз углы своего треугольного рта, вторила сестре:
— куда пойдем ...» [Там же, с.15].

Их отчаяние автор описывает через горькие детские ощущения, усугубленные вечерним осенним холодом: «Две сторбленные девочки, по-деревенски замотанные платками, пошли в сторону дома, разгребая ногами кучи перемешанных со снегом и сумраком листьев, нагибались и рыли побелевшими пальцами в хрустящих водоворотах» [Там же].

Когда растерянные и несчастные сестренки возвращаются домой, с промчавшегося мимо грузовика с капустой сваливаются прямо им под ноги два огромных кочана. «Они посмотрели друг на дружку — два светло-голубых изумленных глаза смотрели в другие, точно такие же» [Там же, с.16]. Невдомек было промерзшим в очереди, а потом и в поисках в снегу десятирублевой бумажки, вконец расстроившимся девочкам, что их строгая двоюродная бабушка, забыв обо всех трудностях, связанных с заботой о хлебе насущном, неожиданно превращается в свою, любящую и родную.

С другой старухой, Клюквиной, проживающей по соседству, тоже происходит метаморфоза. Старуха ненавидит татарку Халиму с «мужем Ахметом и множеством разновозрастных детей» [Там же, с.62]. В анализе их взаимоотношений всезнающий автор занимает нейтральную позицию, констатируя активную неприязнь на межнациональной почве со стороны Клюквиной и отсутствие у Халимы какой-либо реакции на ее выпады. Так же, как и в «Капустном чуде», вступает в силу перипетия неожиданности, заглушив в этой истории мотив межнациональной розни: забыв о вражде и раскаявшись в своих прежних проказах (старуха склонна к хулиганским выходкам), досаждавших усталой от повседневных забот женщине, Клюквина вдруг печет ненавистной соседке пирог в благодарность за спасение своего непутевого внука Колюни, упавшего с чердака именно на тряпье Халимы. Развязка конфликта наступает внезапно — ведь старуха, прямо как Шапокляк, строила Халиме всевозможные козни: то попросит Колюню, когда никто не видит, перевернуть раскладушку с тряпьем, то сама исподтишка сыпанет золу на

выставленные подушки. . . И вдруг, увидев упавшего на тряпье внука и услышав слова соседки: « — Живой? Живой ты? Руки-ноги целые?» [Там же, с.70], она вдруг осознаёт, что жизнью мальчика обязана татарке. В то же время Халима и не думает припоминать, с какой готовностью и радостью выполнял этот непутевый внук поручения вредной бабки. Вместо мыслей о мщении ее переполняет чувство радости: «<...> И забормотала что-то по-татарски, радостно прижимая к себе этого шкодливого, хитрого, никем во дворе не любимого мальчишку» [Там же]. Апофеозом рассказа служит осознание Клюквиной случившегося — отсюда и испеченный пирог, и визит к Халиме: «Все соседи видели, как Клюквина поклонилась Халиме и сказала громким скандальным голосом: — Прости меня, Халима. Кушайте на здоровье» [Там же, с.71].

Внук Клюквиной Колюня унаследовал от бабушки желание шkodить. Здесь автор проводит параллель между сходными линиями поведения бабушки и внука: Кольку все знали во дворе как отпетого хулигана, а старуха Клюквина в своих проказах становилась похожа на маленькую девочку, которая с хитрым видом прячется за занавеску, чтобы укрыться от родительского гнева. «Стар» и «млад» поступают одинаково — их сближают не только родство, но и внутренняя, запечатленная на генном уровне, тайная страсть к озорству.

В рассказе чуть слышно снова звучит мотив одиночества: Колюню во дворе не любят — отсюда его желание любым путем обратить на себя внимание. Л.Улицкая показывает, что в душе он остается наивным ребенком и жаждет приключений. Он мечтает попасть на чердак своего дома, в котором полно «сокровищ», но бабка спрятала ключи от него: «И он представил себе, как заберется в самую середину огромной кучи, как загудит самоварная труба, как здорово он там заживет» [Там же, с.67]. Вид с чердака его заворожил, как и дворничихино сына Витьку: « Земля круглилась внизу, и было здорово заметно с такой высоты, до чего же она круглая, до чего большая» [Там же, с.67-68]. Сорвавшись с крыши и попав в руки Халимы, мальчик и не задумывается о том, что теперь до конца своих дней он не забудет случай, когда тетя Халима не отомстила ему, а спасла от неминуемой смерти. Читатель поймет, что пройдут годы, и вредный Колюня, если останется на свободе, нет-нет да и вспомнит о благородном поступке Халимы. Возможно, именно поэтому на «картинке» В.Любарова Колюня изображен почти взрослым — с татуировкой «Коля», тремя глазами, двумя носами и тремя ртами.

В рассказе «Гвозди» действие переносится в деревню, и мотив детского одиночества звучит на фоне деревенской жизни, не вступающей в конфликт с городскими устоями, но сохраняющей свою самобытность. На этот раз перед читателем предстают деревенские старухи. Отношения между взрослыми и детьми прослеживаются уже не на фоне московского двора, а деревенского дома со своим многовековым укладом, куда городского мальчика Сережу привозят на лето из Москвы. Контраст между городской и деревенской жизнью особенно ярко показан через наблюдения ребенка, никогда раньше не бывавшего в деревне. Впервые попав в избу, Сережа замирает от неожиданности, и его удивление отражается во внутреннем монологе: « <...> у него была книжка русских сказок, в которой все было точно так нарисовано: с русской печи свисал овчинный тулуп, который надевал сказочный старик перед тем, как вести свою бедную дочь в лес к Морозко, и даже ухват стоял на том самом месте, что и на картинке» [Там же, с.45].

Мальчику непривычна деревенская обстановка, ему одиноко — в душе он не принимает своих родственников, однако помалкивает, тактично не комментируя вслух увиденное и лишь накапливая впечатления. Когда отец представил незнакомых старух: «— Это, Серега, тетушки мои <...>, — сказал отец. <...> Так что тебе они вроде бабушки...» [Там же], — в этот момент Сережа подумал: «Есть у меня бабушка!», — не понимая, зачем ему чужие бабушки, когда есть своя, родная, и «сразу вспомнив свою красивую завитую бабушку, мамину мать, которая работала бухгалтером в театре и часто водила его на детские спектакли» [Там же]. Точные портретные характеристики придают персонажам узнаваемые черты и проводят четкую грань между восприятием мальчика образов городских и деревенских родственников, городского и деревенского быта. Деревенские бабушки, «страшная» и «нестрашная» старухи, запоминаются не внешностью, а скупыми, по-шукшински сжатыми поведенческими характеристиками: «Одна бабушка сильно радовалась, а вторая заплакала. <...> Старухи сразу притихли <...>. Старухи засуетились <...>. Нестрашная старуха крошила в таз зеленый лук <...>» [Там же, с.46-49].

Лаконичные нюансы обстановки, мастерски отобранные Л.Улицкой, помогают представить интерьеры деревенской избы и городской квартиры, влияющие на рефлексивную деятельность мальчика: «Он тихонько разглядывал множество незнакомых вещей. Удивительное дело: здесь и знакомые вещи имели какой-то другой, новый вид — ложки были деревянные, а подушки были одеты в красные и цветные наволочки, а не белые, как дома» [Там же, с.47].

Автор показывает душевную тонкость и тактичность деревенских взрослых — чужая бабушка сразу поняла, что мальчик не привык есть из общей миски, и поставила перед ним тарелку. Однако услуга оказалась «медвежьей»: появившиеся за столом младшие троюродные фыркнули, и Сережа снова почувствовал себя одиноко. Здесь, кроме мотива одиночества ребенка, так же едва заметно затрагивается мотив отношений между городскими и деревенскими детьми. Как и в рассказе А.Платонова «Фро», главному герою сначала чужды деревенские привычки, и он не понимает сельских правил, чувствуя себя неуютно, но мотив одиночества исчезнет, и через год он подружится со своими троюродными, став полноправным участником их забав.

В рассказе «Бумажная победа» перед читателем предстает интеллигентная городская бабушка, создавшая немало проблем для своего внука Гени, у которого возникают сложные отношения с дворовыми ребятами из-за проблем со здоровьем и ее гиперопеки. Гротесковые детали к портрету бабушки заметно выделяют ее личность в ряду других персонажей — старух: «<...> с лестницы уже спускалась его бабушка, крохотная бабуська в бурой шляпке с вечнозелеными и вечноголубыми цветами над ухом. <...> Мертвая потертая лиса, сверкая янтарными глазами, плоско лежала у нее на плече» [Там же, с. 78].

Бабушка Гени боялась дворовых детей: «это же не дети, это бандиты» [Там же, с.79], но, несмотря на это, на дне рождения любимого внука она одарила всех гостей теплом и «сутилась около каждого из ребят точно так же, как суетилась обычно около Генечки» [Там же, с.83].

Не менее удачно получились в книге образы стариков. В рассказе «Гвозди» показывается, насколько хорошо, без слов, понимает городского мальчика Сережу старый деревенский прадед. Л.Улицкая приводит метафорические

эпитеты, делающие запоминающимся его портрет: «И тут вошел прадед. Он был большой и походил на некрасивого медведя. <...> Пальцы у деда были огромные, руки темные, ногти толстые и бурые, как старый картон» [Там же, с.46,52].

Острым стариновским чутьем он угадывает, что ребенка обязательно нужно чем-нибудь занять (традиционный ход сюжета в нравоучительных историях), и приобщает Сережу к труду. Здесь, кроме мотива труда, автор вплетает в канву повествования мотив смерти, чрезвычайно популярный в европейской детской литературе: так, например, в английских произведениях для детей персонажи могут проводить свой досуг на кладбище и даже учиться читать, запоминая буквы по надгробным надписям [Muller-Muth, 2002]. Мальчику невдомек, что он, осваивая по-настоящему мужское ремесло, помогает деду мастерить гроб: «В то лето Сергей так и не сдружился со своими троюродными. Он ходил за стариком и делал с ним всякую работу: столярную, по дому, на пасеке...» [Улицкая, 2012, с.56].

Мотив смерти звучит обыденно, как нечто само собой разумеющееся и не требующее дополнительных разъяснений. Так, троюродный брат Митька спрашивает Сережу: «— А на похороны приедешь? — На какие похороны? — удивился Сережа. — Так прадед помирать собрался, гроб-то на что он строил?» [Там же, с. 57]

В то же время в рассказе «Гвозди» Л.Улицкая останавливается на особенностях восприятия феномена смерти детьми — ни троюродный брат, ни Сережа не осознают, что вскоре произойдет нечто непоправимое: оба они защищены ребячьей способностью спокойно проживать травмирующую ситуацию. В их жизни всё идет своим чередом: родители здоровы, поэтому тылы у них есть, а смерть прадеда, как и рождение Сережиной сестры Маши, дети не воспринимают как нечто экстраординарное.

В свою очередь, старик, так же спокойно, без страха готовясь к смерти, каждый день занимается привычной работой. Развернутая метафора «гвозди» по умолчанию несет информацию о давних традициях, хранящихся в его семье, таких же нерушимых, как прочные гвозди, сообщая о его отношении к труду, о стремлении передать правнукам свои знания жизни, о твердой уверенности в том, что именно работа спасет от любой напасти. Мастера себе гроб, прадед прививает Сереже первые трудовые навыки и приучает к терпению. Увидев, что скучающий от безделья правнук пытается, часто промахиваясь, забить гвозди в порог сарая, он показывает ему, как надо это делать правильно, а позже, не сердясь и не ругаясь, без лишних эмоций велит их вынуть: «Гвоздь на дело нужен. На что он там?» [Там же, с.52] Вытаскивать гвозди оказывается гораздо труднее, чем их забивать. Сережа повреждает пальцы, но чувство собственного достоинства не позволяет ему уйти и бросить начатое дело.

В рассказах «Капустное чудо» и «Дед-шептун» мотив смерти скрыт, потому что прадедушка Дины пока жив, а сестрички, потерявшие родных и привезенные из деревни к бабушке, по-видимому, уже довольно нагоревались в дороге и, в силу детской непосредственности, задумались о другом, насущном — их страшные переживания по поводу смерти родителей сменились недетскими размышлениями о том, как же сложится в дальнейшем их судьба. Конец рассказа «Дед-шептун» свидетельствует о непреложности

ценностных ориентаций, которые перечеркивают страх перед старостью и смертью — вечные истины обязательно откроются девочке Дине. Они будут сопровождать ее всю жизнь, как и образ старого дедушки-шептун, поразившего ее своим профессионализмом и прозорливостью.

Если в «Капустном чуде» и «Восковой уточке» не злые, но сдержанные в поведенческих реакциях взрослые открыто не выражают своих эмоций, то в рассказе «Дед-шептун» старый, ласковый слепой часовщик отдает всю свою нежность близким: «Всех женщин своей большой семьи от бабушки, которая приходилась ему невесткой, до правнучки Дины, прадед называл «доченьками». Всех мужчин — «сыночками» <...>» [Там же, с.32]. О его доброте знают все. Прадедушка, которого оставляют с Диной, рассказывает ей «бесконечную историю», должно быть, из Ветхого Завета «про людей с необыкновенными именами» [Там же, с.33]. Дед с Диной не устают играть в одну и ту же игру: она прячет его палку, а он из-за слепоты не всегда ее находит. В один прекрасный день дед-шептун вдруг становится волшебником и спасает правнучку от неминуемого гнева старшего брата. С удивлением глядя на разбитый дворовыми мальчишками и починенный слепым дедушкой циферблат часов, подаренных старшему брату и без спроса унесенных ею во двор, маленькая Дина спрашивает: «<...> Скажи, ты не слепой, да? Ты видишь?» — и прадед отвечает: «Пожалуй, кое-что вижу. Но только самое главное» [Там же, с.39], и это самое главное останется в сердцах читателей, так же как и у героини рассказа Дины, в детстве получившей от дедушки урок добра и запомнившей его на всю жизнь. Образ деда-шептун близок к образу прадеда в рассказе «Гвозди» — оба они видят самое главное, оба готовы поделиться этим с правнуками.

В «Бумажной победе» мальчику Гене постоянно не везет — его не любят во дворе и всячески притесняют ребята: у него от рождения проблемы с ногами — мальчик хромает, часто болеет, к тому же у него вообще нет отца и никогда не было: отец Гени не погиб, как у половины ребят во дворе. Мать и бабушка очень его любят, но подросток страшно одинок — ему не хватает общения со сверстниками. Мотив одиночества и невольного конфликта с окружающими особенно ярко проявляется на фоне весенней радости природы: «И воздух, и земля — все было разбухшим и переполненным, а особенно голые деревья, готовые с минуты на минуту взорваться мелкой счастливой листвой» [Там же, с.77]. Тем не менее, как только мальчик выходит во двор, ему дают понять, что он не такой, как все, и ему приходится срочно бежать домой. Мать Гени решает во что бы то ни стало исправить ситуацию — она приглашает всех ребят во дворе на день рождения сына. Бабушке очень жаль внука, и ради Гени она соглашается устроить праздник. Посреди тревог и страхов, как все пройдет, неожиданно вступает в силу перипетия неожиданности: мать предлагает сыграть в фанты, но, поскольку ни у кого их нет, просит сына что-нибудь смастерить из бумаги. Ребята вдруг узнают, что Геня может сделать из бумаги любую фигурку. Мастерство мальчика, развившееся в результате кропотливого труда, в трудный момент приходит на помощь. Все ребята поражены талантом Гени, и его одиночеству наступает конец — даже гроза всего двора Айтыр проникся его умением.

Рассказом «Бумажная победа» заканчивается добрая и нужная всем книга Л.Улицкой. Автор тоже одерживает победу над современным, скептически

настроенным читателем и, как и ее персонаж, берет его в плен своим мастерством. Дети узнают много нового о жизни своих сверстников во время войны, а взрослые поймут, как важно научить своих отпрысков видеть самое главное, то, о чем говорил прадед в рассказе «Дед-шептун». От писательницы и художника читатели получили настоящий подарок. Нельзя не согласиться Л.Улицкой в том, что они с В.Любаровым «сложили наши детские воспоминания, и они сошлись замечательно. <...> Более того, не только дома и дворы, кошки и палисадники — схожими оказались люди, обитающие в местах нашего детства» [Там же, с.5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Лотман Ю.М.* Композиция словесного художественного произведения // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. Структура художественного текста. СПб., 1998.
2. Людмила Улицкая. Детство сорок девять [Лариса Ротных, 2009, 350 kbps], [Электронный ресурс] URL <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1404910> (Дата обращения: 20.08. 2012).
3. Людмила Улицкая, Владимир Любаров и Сергей Николаевич представили проект «После Великой Победы» 27 Июнь, 2012. [Электронный ресурс] URL: <http://ig-ast.livejournal.com/88385.html> (Дата обращения: 9.08.2012).
4. *Улицкая Л.Е.* Детство сорок девятого // Людмила Улицкая; ил.В.Любаров. М., 2012.
5. *Хализев В.Е.* Теория литературы. Учебник / В.Е.Хализев. 3-е изд., испр.и доп. М., 2002.
6. *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. М., 1981.
7. *Muller-Muth A.* Reading Children: Creating a Literary Discourse for Children in Mrs.Leicester School // ESSE 6. Str., 2002.

Поступила в редакцию 15.09.2012

В.А. СОКОЛОВА

ВОЕННАЯ ТЕМА В ПОЭЗИИ ИРИНЫ КНОРРИНГ

Рассматриваются стихотворения военной тематики поэта русской эмиграции Ирины Николаевны Кнорринг (1906—1943). Они относятся к завершающему периоду ее творчества и характеризуются стремлением к подведению итогов личной жизни и антивоенным пафосом. В отдельных произведениях у Кнорринг проявляется стремление к выходу из круга личных тем, свойственных ее поэзии в целом.

Ключевые слова: война, смерть, русская эмиграция, гуманизм, психологизм.

Поэтический образ войны многогранен; в нем сливаются впечатления очевидцев и современников, объединенных сознанием сопричастности к глобальной трагедии. Исследование военной тематики в русской поэзии 1920—1940х годов традиционно сводится к изучению творчества советских поэтов. Художественное наследие Ирины Кнорринг (1906—1943), представителя третьего поколения первой волны русской эмиграции, позволяет существенно расширить эти представления. Кнорринг не участвовала в военных событиях, но была их современницей, и откликнулась на них в стихотворениях личной тематики. Она дала свое индивидуальное, бытовое и будничное, однако ничуть не менее жуткое видение войны.

Важная для творчества Ирины Кнорринг военная тема вошла в ее жизнь еще в детстве в виде разговоров о Первой мировой войне, а затем событиями революции и войны Гражданской. Кнорринг фиксирует их как в дневнике, так и в стихах во время скитаний своей семьи по югу России, завершившихся отплытием из Севастополя в составе врангелевской эскадры.

Естественно, что в начале творческого пути она постоянно обращается к воспоминаниям о революции и покинутой родине. Событийная насыщенность тех лет определила в дальнейшем ее дневниковую манеру письма, порожденную стремлением зафиксировать каждое мгновение жизни.

Кнорринг с болью пытается осмыслить произошедшее в таких стихотворениях, как «Как он спокоен, говорит и шутит...» (1924), «Рождество» (1925), «Говорили о злобе пожарищ...» (1928), «Опять о том же: о годах войны...» (1930)¹ и др. Мнение ее категорично: война — это позор и грех.

¹ Данные стихотворения опубликованы в сборнике [Кнорринг И., 1949]. «Считать тоскливо километры...» было переиздано в [Кнорринг И., 1993].

С середины 1920-х гг. на первый план в ее поэзии выходят темы любви и материнства, заметно оттесняя остальные. Военная тема вновь появляется в произведениях последнего периода творчества Кнорринг, пришедшегося на начало Второй мировой войны, и достигает в это время наиболее глубокого осмысления.

Стоит отметить, что Кнорринг, тяготея к «парижской ноте» и разделяя многие идейные установки Г. Адамовича, была летописцем своих дней: возникновение новых и развитие прежних образов в ее поэзии являются отражением ее собственного жизненного пути. Поэтому военная тема возникает у нее в конце 1930-х годов как предчувствие грядущей беды. Подчас оно переплетается с ожиданием собственной смерти (Кнорринг была больна сахарным диабетом). Наследуя акмеистической традиции она через личную трагедию передает трагедию мировую, что видно в стихотворении «Еще госпиталь снится ночами...» (1938):

Еще госпиталь снится ночами,
Еще дома, как будто в гостях.
Непривычно и странно вначале...
И усталость... Но это пустяк.

Напряженные слухи. Газеты,
Разговоры о близкой войне.
И тревога, сверлящая где-то,
И бессилье, как будто во сне.

И, сплетая привычные строфы,
Смутно чувствую в хаосе тьмы —
Приближение большой катастрофы
И, быть может, последней зимы... [Кнорринг И., 1993, с. 105]

То же предчувствие беды и обреченности подчас звучит в неоформленном цикле стихотворений, посвященном велосипедным путешествиям и дороге. В нем передается ощущение постепенного приближения войны. Большинство стихотворений, составляющих его, относится ко времени после 1935-го, когда Ю. Софиев, муж Кнорринг, купил ей велосипед, и они стали вместе путешествовать. С введением во Франции оплачиваемых отпусков у них появилась возможность совершать длительные поездки в разные регионы страны, такие как Бретань, Прованс, Нормандию. Мысли и чувства, вызванные этими поездками, находят отражение в стихах: «Этим летом опять поедem...» (1936), «Provins»² (1936), «Считать тоскливо километры...» (1937), «Юрию» (1939), «Деревья редкие мелькают...» (1940)³ и др.

Чувство печальной неизбежности и обреченности в них постепенно усиливается. Например, в стихотворении «Этим летом опять поедem...» (1936) Кнорринг говорит: «Ведь потом ничего не будет. / Мы должны еще

² Provins – Провен – старинный средневековый город в Шампани.

³ Данные стихотворения опубликованы в сборник е [Кнорринг И., 1949]. «Считать тоскливо километры...» было переиздано в [Кнорринг И., 1993].

много узнать», «Это наше последнее лето / Перед смертью и перед войной» [Кнорринг И., 1949, с. 36]. Стихотворение «Я покину мой печальный город...» этого же года обращено к мужу и предсказывает, как он уже после смерти Кнорринг отправится в поездку один.

Предсказание сбылось с отсрочкой. Война началась через три года, за которые Кнорринг с Софиевым успели побывать на побережье, в Нормандии. В 1939 г., уже во время войны, они совершили поездку в Бретань, впечатления от которой, мрачные и подавленные в связи с войной, отражены в стихотворении «О чем писать? о лете, о Бретани?»:

...Как это все и мелко и ничтожно
В предчувствии трагической зимы.
И так давно, что просто невозможно
Поверить в то, что это были мы.

Теперь, когда так громко и жестоко,
Сквозь нежный, синевеющий туман,
На нас, потерянных, летит с востока
Тяжелый вражеский аэроплан. [Кнорринг И., 1993, с.110]

Аэропланы, а чаще авионы — неодушевленное зло — это либо предвестники, либо воплощения самой войны в творчестве Кнорринг. Так в ее стихотворениях вновь проявляются реальные детали надвигающейся беды. Причем в этих строках с ними соседствует свойственная автору печальная ирония: «Где рев сирен (других сирен!) в тумане / На берегу всю ночь не умолкал?» [Там же].

Поездка в Реймс — Эперней оказалась последней. Несмотря на войну, а возможно, именно в связи с ней, этот выезд ненадолго внушил поэзии Кнорринг бодрые ноты — «Но сильнее всего на свете/ Я люблю такие дни. / Впереди подъем и ветер. / Делать нечего! Гони!» [Кнорринг И., 2003, с. 103] («Километр за километром...», 1941). В очередной отпуск 1942 года Кнорринг попыталась, но уже не смогла сопровождать мужа в путешествии из-за стремительного усиления своей болезни.

С началом войны Кнорринг первое время пытается разобраться в своих смешанных чувствах. С одной стороны, она чувствует себя обязанной Франции — стране, приютившей ее — «...я, лично, обязана ей очень многим, например, двенадцатью годами жизни, я уже с ней связана органически, — не по крови и не по паспорту, а как-то всей своей жизнью» [Там же, с. 112]. С другой стороны, она ждет от войны какого-то, пусть и печального, перелома в своей судьбе, выхода из тупика, она хочет стать сестрой милосердия и посещает соответствующие курсы Народного Университета — «Сознавая ясно всю катастрофу и все безумие войны, я втайне надеюсь, что лично для меня это будет какой-то выход из тупика. Я найду себе настоящее дело (во время войны все и вся пригодятся, даже я) и все мои личные чувства и переживания отойдут куда-то не только на второй, но и на самый последний план. И, наконец, я верю в то, что во время войны в людях проснутся не “центробежные”, а “центростремительные” силы — я верю в какое-то “братство” войны, где я не буду больше одинока» [Там же]. К тому же Кнорринг испыты-

вает ужас от происходящего и желание сохранить с таким трудом созданный мир дома и семьи.

Вот одно из ее стихотворений того времени — «Пасьянс не сошелся. Я снова одна...» (1939), передающее настроение отдельного момента (еще до оккупации Франции и нападения Германии на СССР):

...Я знаю, что надо быть твердой, как сталь,
Что нужно поднять непокорные руки.
И трепет — быть может, последней — разлуки
Бесследно нести в равнодушную даль.

Так надо. Я знаю.

А я — я готова без счета платить
За зыбкое счастье небывшего рая,
За ветошь почти нелюбимого дома —
Любим пораженьем, позором, разгромом —
.....
Конечно, об этом нельзя говорить
Я знаю [Там же, с. 117]

Это стихотворение написано в Шартре, куда Кнорринг вместе с сыном перебралась из Парижа, опасаясь бомбардировок. В Париже Кнорринги жили поблизости от вокзала Монпарнас, вероятной цели при обстреле. Впрочем, переезд не помог, т.к. в Шартре были расположены ангары военных аэропланов, становившиеся мишенью для немецких воздушных налетов.

Волнение за судьбу близких вытеснят из поэзии Кнорринг существовавшие прежде претензии к Богу, что видно в коротком, но очень емком стихотворении 1940 года:

К чему, к чему упрямая тревога?
Холодный год уж клонится к весне.
Мой сын здоров. Мой муж не на войне...
О чем еще могу просить у Бога? [Кнорринг И., 1993, с. 110]

В творчестве Кнорринг начинает зарождаться тенденция к подведению итогов жизни. Так, изображая совершенно повседневные действия, в стихотворении «В маленьком чистом пустынном сквере...» (1940) она резюмирует: «Этой весной, неустойчиво — зыбкой, / Кончен какой-то срок» [Там же, с. 111]. Все описываемое в этих строках — «маленький мальчик с маленькой скрипкой» (ее сын), «воздух, пьянящий едва» и пр. — выглядело бы весьма благодушно, если бы над описываемым «маленьким городком», Шартром, не висел призрак войны.

Из Шартра Кнорринг часто ездила в Париж. В один из таких приездов ее самочувствие резко ухудшилось, срочно пришлось лечь в госпиталь. Болезнь забирала последние силы. Тема смерти, сопряженная с темой войны, в это время обретает в творчестве Кнорринг особую остроту, что отчетливо видно в следующих строках: «А в памяти все неотступней — / Прозрачная ночная

мгла. / Где смерть была такой доступной / И почему-то обошла» [Кнорринг И., 1949, с. 49] («Мне все давно уже не мило...», 1940) и «И проснувшись, — вдали от Парижа — / В розовеющей мгле поутру / Я, вглядевшись, отчетливо вижу / Свой тяжелый, уродливый труп» [Там же, с. 50] («Дотянуть бы еще хоть три месяца...», 1940).

Ее стихи о смерти начала 1940-х годов отличаются особым гнетущим предчувствием. Они становятся все более лаконичны и по форме и по выражению мысли. Смерть воспринимается ею как избавление.

В 1941 году она скажет о себе: «Мой день сгорал... Да он и был не ярко. / День догорал в небранном саду» [Там же, с. 55] («Такие сны, как редкостный подарок...»), используя измененную самоцитату из стихотворения 1936 года «День догорит в небранном саду...», где еще только предсказывала свою смерть. Свою жизнь она считает законченной и переживает о сыне.

В стихотворении «Живи не так, как я, как твой отец...» (1940) она обращается к сыну с напутствиями. Во время войны ее прежнее категоричное мнение о натурализации меняется. С оккупацией Франции усилилось ее общее подавленное настроение, взгляды на судьбу сына и собственную. «Самые существенные изменения произошли в нашем быту: конец русской эмиграции, той самой русской эмиграции, от которой я так отрешивалась, которую так ругали, но которая была единственным бытом, единственной “родиной”» [Кнорринг И.Н., 2003, с. 119], — пишет она в одной из последних записей дневника. С разрушением русского Парижа рухнул ее единственный «духовный» дом. Отсюда возник ее полный отчаяния космополитизм в отношении сына: «Ищи везде, ищи в стране любой, / Будь каждому попутчиком желанным / (Не так, как я. Моя судьба — чужой / Всю жизнь блуждать по обреченным странам!)» [Кнорринг И., 1993, с. 113].

Война — это перелом всей жизни. В ее памяти вновь всплывают прежние воспоминания о Гражданской войне и роковом отплытии из Севастополя. Эти чувства накладываются на переживания настоящего момента, что видно в стихотворениях 1940 года «Шумный ветер деревья ломит...» и «Сбываются сны роковые...».

Война для нее и ранее не несла в себе ничего романтического, а теперь это восприятие обостряется еще сильнее. Свои прежние мысли о войне как изменении жизни Кнорринг в новой форме выразила в стихотворении «Войной навек проведена черта» (1941): «...Мы стали тише, ничему не рады, / Нам так понятна и близка печаль / Тех, кто сменил веселые наряды / На траурную черную вуаль. / И нам понятна эта жизнь без грима / И бледность просветленного лица, / Когда впервые так неотвратимо, / Так близко — ожидание конца» [Там же, с. 116]. Войной обнажается основа жизни, которая предстает во всей своей простоте и правде, выводящей человека на новый уровень восприятия, недаром лица окружающих людей в стихах Кнорринг «просветленные».

Война побуждает ее к выходу за границы личной тематики, правда, группа этих стихотворений немногочисленна. В них Кнорринг демонстрирует совершенно христианские чувства. В ее поэзии появляются ноты прощения и примирения. Произведения военных лет проникнуты антивоенным пафосом.

Эти черты хорошо видны на примере следующего стихотворения, написанного в ноябре 1940:

Где-то пробили часы.
Всем, кто унижен и болен,
Кто отошел от побед —
Всем этот братский привет
С древних ночных колоколен.
Где-то стенанье сирен
В мерзлом и мутном тумане.
Шум авионов во мгле,
Пушечный дым на земле,
И корабли в океане!
— Господи,
Дай же покой
Всем твоим сгорбленным людям:
Мирно идущим ко сну,
Мерно идущим ко дну,
Вставшим у темных орудий [Там же, с. 112]

Впечатления о ночных налетах авиации на Шартр и о том, как из-за отсутствия убежищ жители пережидали бомбежки в поле за городом, Кнорринг отразила в стихотворении «Просыпались глухими ночами...» (1941). Характерно множественное число «мы», неиспользуемое напрямую, но проявляющееся в глаголах: «Одевались, спешили, балдели, / И в безлюдье широких полей / Волочили из теплой постели / Перепуганных сонных детей» [Там же, с. 116-117]. Общая беда сближает людей, и личное уходит на второй план.

Подобное объединение было свойственно некоторым ее ранним стихам о Гражданской войне (например, «Баллада о двадцатом годе»). Но Гражданская война для Кнорринг — самая неприемлемая из всех войн, где нет правых и виноватых, потому так резко суждения автора о ней.

Новая война для Кнорринг, как и прежде, — неотвратимое зло. Но у нее нет ненависти к «немецкому мечтательному мальчику», солдату, пришедшему в Париж, «неся разрушение и голод». Более того, в стихотворении «Уверенный, твердый, железный...» (1942) Кнорринг жалеет его: «Зачем ему гибнуть и драться / Среди разрушений и бед, / Когда за плечами лишь двадцать / Восторгом обманутых лет?», «Далекий, обманутый, милый... / За что?» [Там же, с. 119], — восклицая, обращается она к нему. Это стихотворение выделяется и сравнивается с «Итальянцем» М. Светлова в статьях современных исследователей: «Поэзия Ирины Кнорринг» Л.Л. Бельской и «Религия в поэзии Ирины Кнорринг» С.И. Кормилова — что говорит о возможности соотнесения стихов антивоенной тематики у Кнорринг с советской военной лирикой.

В то же время в ее произведениях появляются ярко выраженные гражданские мотивы, которые отсутствовали до того. Это основная черта завершающего периода ее творчества.

В стихотворении «В открытом окне трепетали холодные звезды...» (1942) эпиграф, строка «Сияла ночь...» из знаменитого стихотворения А.Фета, использован для контраста с последующим рассказом: «В глубоких подвалах не спали усталые люди, / Над городом темным сияла бесстрастная твердь. /

И в звездное небо громоздкие дула орудий / Со злобой плевали тяжелую, страшную смерть» [Там же, с. 120].

В стихотворении «Темнота. Не светят фонари...» (1942) Кнорринг воспела героев Сопротивления:

Темнота. Не светят фонари.
Бьют часы железным боем где-то.
Час, еще далекий от зари,
Самый страшный час перед рассветом.

В этот час от боли и тоски
Так мучительно всегда не спится.
Час, когда покорно старики
Умирают в городской больнице.

Час, когда, устав от смутных дел,
Город спит, как зверь настороженный,
А в тюрьме выводят на расстрел
Самых лучших и непримиренных [Там же, с. 120].

Это одно из последних ее произведений. В нем видится итог развития темы войны и смерти в поэзии Кнорринг, а также и всего ее творческого пути. Здесь совершенно явно чувствуется гуманистический пафос лирики поэта, несмотря на присущие ее творчеству скептические настроения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Адамович Г.* Одиночество и свобода / Сост., авт. предисл. и прим. В. Крейд. М., 1996.
2. *Бельская Л.Л.* Поэзия Ирины Кнорринг // *Русская речь.* 1995. №5.
3. *Карпюк Г. В.* Кнорринг И.Н. // Библиографический словарь в 2-х частях. Русские писатели XX. 1 часть. М., Просвещение, 1998.
4. *Кнорринг И.* Повесть из собственной жизни. (Дневник). В 2-х томах. Т. 1. М., 2009.
5. *Кнорринг И.* После всего: Стихи 1920 — 1942. Алма-Ата, 1993.
6. *Кнорринг И.* После всего: Третья книга стихов (посмертная). Париж, 1949.
7. *Кнорринг И.Н.* Книга о моей дочери. Воспоминания. Алматы, 2003.
8. *Кормилов С.И.* Кноринг И.Н // *Русские писатели 20 века: Биограф. словарь /* Гл. ред. и сост. П. А. Николаев; Редкол.: Г. В. Якушева (зам. гл. ред.) [и др.]. М., 2000.
9. *Кормилов С.И.* Религия в поэзии Ирины Кнорринг // *Русская словесность.* 1996. № 6.

Поступила в редакцию 28.09.2012

Н.А. СОЛОВЬЕВА

ГОТИЧЕСКИЙ БАЙРОН

Основываясь на выводах Питера Кохрана (сборник «Готический Байрон»), автор предлагает свои наблюдения о готических мотивах в творчестве Байрона, подчеркивая оригинальность их трактовки в произведениях поэта.

Ключевые слова: Байрон, готическая литература, романтизм, романтический герой, сверхъестественное в литературе, ориентализм в литературе

Исследования байроноведа Питера Кохрана известны своей полемичностью. В монографии «“Романтизм” — и Байрон» [Cohran, 2009] критике были подвергнуты утвердившиеся в литературоведении представления о романтизме классика английской поэзии. В сборнике статей разных авторов «Готический Байрон» [2009], который Кохран составил и отредактировал, — готические традиции Рэдклифф, Уолпола и Бекфорда, присутствующие, по мнению исследователей, в творческом сознании поэта. Ссылки именно на этих писателей в письмах и дневниках Байрона дают возможность специалистам обнаружить следы влияния готики, однако весьма своеобразные, обогащающие представления о романтическом контексте и среде существования Байрона и на родине, и за ее пределами, — Байрона, который романтиком себя не считал. Очевидно, что творчество каждого крупного поэта и писателя богаче, чем его литературоведческие характеристики. Принимая пафос исследований Кохрана, тем не менее хочется поразмышлять о природе раннего романтизма, совпавшего с наступлением века ненормативной поэтики.

Освобождение от канонов и правил происходило постепенно, и следовало бы говорить о переходном периоде, в котором совмещались, с одной стороны, некоторые элементы конвенционального искусства, с другой — новый тип героя и новый стиль, а также новые жанровые формы, например, лиро-эпическая поэма, обычно ассоциирующиеся с романтизмом. Совершенно очевидно, что предромантизм и классицизм явились для Байрона важными экспериментальными полями, на которых развернулась дискуссия о новом искусстве, происходило вытеснение старых риторических и архаичных форм, привнесение нового заряда напряженности действия с выделением возвышенного и изящного возвышенного. Готика способствовала активизации этих процессов.

Круг знакомств Байрона свидетельствует о существовании своеобразной культурной среды, жившей настроениями художественной реформы. В 1816

году Байрон встретился в Женеве с Шелли, который пытался превратить, по образному выражению Дэвида Эллиса, Байрона в романтика, привив ему любовь к природе в духе Вордсворта. У самого Шелли готическое было тесно связано с политикой, что проявилось в его незаконченном произведении «Триумф жизни» (1822).

В творчестве Байрона много готических аллюзий, причем относящихся к разным жанрам — от баллады до большой поэмы. Совершенно справедливо отмечают Дэвид Пантер и Гленнис Байрон в своей монографии «Готическое»: «В творчестве Байрона, наряду с его всегда двойственной трактовкой роли аристократии, присутствует растущий интерес к природе феодализма и монашества, например, в «Ларе» (1814) и «Песне Черного Монаха» из «Дон Жуана» (1819—1824), который вновь напоминает читателю о Рэдклифф и Льюисе. Многие критики видели в самом Байроне — или, лучше сказать, в одном из аспектов Байрона или байроновского мифа, созданном в равной степени как им самим, так и другими — совершенное воплощение того бесстрашного, наводящего ужас героя-отступника, который постоянно возникает в готическом романе от «Удольфских тайн» до «Дракулы»» [Punter, 2004, p. 17].

Тексты и персонажи окружают романтика Байрона, вспоминающего авторов, которые ему близки. Байрон читает, перечитывает и переписывает готику. Обратимся, например, к интертекстовым и тематическим аллюзиям.

Начальная строфа четвертой песни «Паломничества Чайльд Гарольда» напоминает описание Венеции в восприятии Эмили из «Удольфских тайн», но одновременно и Льюиса, которого Байрон сопровождал в прогулках по Венеции.

I stood in Venice, on the Bridge of Sighs:	В Венеции на Ponte dei Sospiri,
A palace and a prison on each hand	Где супротив дворца стоит тюрьма,
I saw from out the wave her structures rise	Где — зрелище единственное в мире! —
As from the stroke of the enchanter's wand	Из волн встают и храмы и дома,
A thousand years their cloudy wings expand	Там бьет крылом История сама,
Around me, and a dying Glory smiles	И, догорая, рдеет солнце Славы
O'er the far times, when many a subject land	Над красотой, сводящею с ума,
Look'd to the winged Lion's marble piles	Над Марком, чей, донине величавый,
Where Venice safe in state,	Лев перестал страшить
throned on her hundred isles!	и малые державы .
[Byron, 1994, p.221]	[Байрон, 1981, т. 3, с.237] (перевод В.Левика)

Интерес поэта к готике очевиден и в описании Ньюстедского аббатства («Элегия на Ньюстедское аббатство», 1807):

Yes! In thy gloomy cells and shades profound	Отвергнув мир, молился здесь монах
The monk abjur'd a world, he ne'er could view;	В угрюмой келье, под покровом тени,
Or blood stain'd Guilt repenting solace found	Кровавый грех здесь прятал тайный страх,
Or Innocence, from stern Oppression, flew	Невинность шла сюда от притеснений
[Punter, 2004, p.18]	[Байрон, 1981, т.2, с.21] (перевод В.Брюсова)

Один из признаков готического романа — место действия — замок. Замок Манфреда находится в Беарнских Альпах, на вершине горы — в изоляции от людей и символизирует власть Манфреда над силами природы и величие его духа.

Интерес к экзотической среде, присущий романтикам, был свойственен и готической литературе. Самый таинственный из байронических героев — Лара — помещен в германский контекст. Видимо, Байрон был наслышан о совместном проекте Скотта и Льюиса создать совместный сборник «Удивительные и страшные истории», в котором значительная часть сюжетов была почерпнута из немецких источников.

«Ватек» У.Бекфорда (1782) воспринимается как проявление ориентального начала в готике. Действие собственного готического фрагмента Байрона («Гяур») происходит на Востоке и весьма напоминает «Ватека».

У каждого героя восточных поэм есть своя причина и основание для мести. Мазепа мстит графу за совершенное над ним злодеяние. В отмщение за страшную смерть Лейлы Гяур расправляется с мусульманином, В «Абидосской невесте» возлюбленный Зулейки мстит своему дяде за злодейское убийство брата, узурпацию власти и унижение племянника.

«Осада Коринфа» — самая готическая повесть Байрона. В ней можно видеть интертекст во всей полноте и привлекательности, а главное — мастерство поэта в использовании готических образов, символов, мотивов.

Вот описание ночи после битвы: Альп-ренегат одиноко бродит по берегу моря. Картина ночного моря заимствована у Кольриджа:

And the fringe of the foam may be seen below,
On the line that it left **long** ages ago;
A smooth short space of yellow sand
Between it and the greener land
[Byron, 1994, p.313]

И, как в былые времена,
Черта у ног его видна,
Где в бурю пенятся валы,
Не досягая до скалы —
На золотой гряде песков
Меж волн и зелени лугов.
[Байрон, эл.ресурс] (перевод Д.Мина)

Байрон мастерски описывает состояние души отступника, которого предательство сделало неуязвимым для христианских пуль. Собаки не лают на него, потому что они заняты кровавым пиром — едят мертвецов. Сцена сама по себе натуралистическая, но она одновременно соответствует настроению Альпа, который видит оранжево-зеленые тюрбаны своей армии. Байрон называет ее бандой, тем самым высказывая свое отношение к мусульманам, среди которых находится Альп. 17-ая строфа целиком посвящена страшной картине убитых, лежащих в лужах крови. С горчайшей иронией Байрон говорит о смысле бойни:

There is something of pride in the perilous hour
Whate'er be the shape in which death may lower;
For Fame is there to say who bleeds,
And Honour's eye **on** daring deeds
But when all is past, it is humbling to tread
O'er the **weltering** field of the tombless dead,
And see worms of the earth, and fowls of the air
Beasts of the forest, all gatheting there;
All regarding man as their prey,
All rejoicing in his decay [Ibidem]

В нас гордость рождает опасности час,
В каком бы смерть виде ни встретила нас:
Там слава расскажет о том, кто убит,
Там почесть на подвиги смелых глядит.
Зато после боя как тягостно нам
Скитаться в крови по безгробным телам
И видеть как черви, как птицы небес,
Как хищные звери, покинувши лес,
На труп человека свершают набег,
Ликуя о том, что погиб человек [Там же].

Подобное натуралистическое описание поля битвы со многими тысячами убитых возникнет и в байроновском «Дон Жуане». Обе сцены навеяны эпической традицией рыцарского романа и противопоставлены классике гомеровского эпоса. Кроме того, Байрона интересовало отношение к бранным подвигам в этом столкновении двух цивилизаций — восточной и западной, христианской и мусульманской.

Личность как таковая, ее участие в битве, в поединке с врагом имеет явно просветительскую трактовку — переоценка добродетелей осуществляется в момент либо предательства (Альп), либо в поединке чести (венецианец, Мазепа). Альп, предав один раз, не может сделать это во второй раз — ему не позволяет совесть.

Главное — Байрон представляет своего героя в глубоком раздумье, с нервной дрожью пальцев. Психологическое состояние Альпа контрастирует со вздохами ветра и ровной гладью моря. Именно в такую минуту высшего напряжения мыслей и эмоций байронический герой встречает призрак Франчески. Она, как и Астарта в «Манфреде», предсказывает ему смерть.

Таинственность, загадочность — неотъемлемые атрибуты готической литературы — использованы и Байроном. Так, верный слуга паши знает о тайне своего господина, но молчит. В «Замке Отранто» о тайне рождения Теодора знает аббат, но он хранит эту тайну почти до конца повести.

Байрон любит задавать вопросы читателю, но не торопится на них отвечать и тем самым читатель остается наедине с героем, который до конца непонятен. Что заставило Альпа изменить родине и религии, а Франческу в самом начале нашего знакомства с ней умереть; почему Калед сопровождает Лару в качестве пажа и не открывает своего подлинного имени до конца поэмы; почему Конрад идет на бессмысленную конфронтацию с Сеидом-пашой; на самом ли деле Астарта не погребена и по какой-то причине не хочет разговаривать с Манфредом?

Байрон обращается к разным типам читателей. Одному — верящему в тайны и чудеса, второму — скептику, во всем сомневающемуся. Мир тайн и сокрытых преступлений в готическом романе завоевывает внимание читателя, возбуждая любопытство и желание продолжить чтение, но в реальности все оказывается приземленной и банальной, как в романе Джейн Остин «Нортенгерское аббатство».

Самый узнаваемый готический мотив в творчестве Байрона — участие в действии сверхъестественных существ — призраков и духов, представленных чрезвычайно живописно. Призрак Франчески напоминает живого человека. Байрон совмещает в облике девушки элементы живой и мертвой материи. Он употребляет детали, подчеркивающие краски живого лица, но в то же время говорит о холодном взгляде, а белая обнаженная рука настолько прозрачна, что можно видеть проходящий сквозь нее лунный свет.

Явление призраков представлено весьма своеобразно. В «Гяуре» призрак возлюбленной венецианца появляется как бы из его навязчивой идеи о виновности в ее гибели. Диалог с призраком полон таинственности. Манфред настаивает на том, чтобы Астарта с ним заговорила. В ответ на его вопросы она хранит молчание и только предсказывает ему смерть.

И все же Байрон воспринимал готику сатирически. Иногда он играет роль великого насмешника и разоблачителя сверхъестественного, снимая

напряженность комическим открытием игры в сверхъестественное. В заключительной строфе «Дон Жуана» герой сталкивается с графиней в облике призрака, но встреча неожиданно обрывается, и вся поэма остается неоконченной. Сначала сцена весьма напоминает сцену из «Итальянца» Рэдклифф. Даже во внешнем облике монаха есть сходное с описанием Рэдклифф.

It was no mouse! — but lo, a monk, arrayed	Но то была не мышь, а тень немая
In cowl and beads, and dusky garb appeared	Монаха в темной мантии, в шлыке;
Now in the moonlight, and now lapsed in shade	Он подвигался, глаз не поднимая,
With steps trod as heavy, yet unheard	Сжимая четки в призрачной руке,
His garments only a slight murmur made;	Ныряя в тень и снова выплывая
He moved as shadowy, as the Sisters weird	На лунный свет, как лодка на реке, —
But slowly; and as he passed Juan by	И только поравнявшись с Дон Жуаном,
Glanced, without pausing, on him, a bright eye	Его пронзил каким-то взором странным
[Byron, 1994, p.826].	[Байрон, 1981, т.1, с.536]. (перевод Т.Гнедич)

Вторая часть этой готической сцены заканчивается разоблачением графини, играющей роль призрака, и сделано это в насмешливом и ироническом тоне, свойственном Байрону. Комизм сцены заключается в том, что на читателя обрушивается поток деталей, свидетельствующий об участии автора. Жуан шокирован, и одновременно его любопытство возрастает, когда он чувствует нежное дыхание, видит голубые глаза и белокурые локоны, алые губы и ряды жемчужных зубов.

The Ghost, if ghost it were, seem'd a sweet soul	Прелестный дух испуганно дышал,
As ever lurk'd a holy hood;	Потупившись лукаво и смущенно;
A dimpled chin, a neck of ivory, stole	Его лица почти не защищал
Forth into something much like flesh and blood;	Унылый, мрачный траур капюшона —
Back fell the sable frock and dreary cowl,	Он медленно на плечи опадал...
And they reveal'd— alas! That o'er they should!	Кого ж узрел герой мой удивленный
In full, voluptuous, but not o'ergrown bulk,	В игриво-нежном образе мечты?
The phantom offer frolic Grace— Fitz-Fulke!	Графини Фиц-Фалк милые черты!
[Ibid., p.840]	[Там же, с. 562]

Оригинальность Байрона в трактовке готических мотивов проявляется и в разработке образов злодеев и преступников. В готическом романе злодей был одномерен. Он мог делать только зло, совершать преступления, сеять несправедливость. Иногда, правда, автор готического романа вынужден по собственной инициативе объяснять поведение героя. Например, Амбросио из «Монаха» Льюиса попал в монастырь не по собственной воле, и поэтому становится злодеем. Знакомство с дьяволом в образе очаровательной Матильды, напоминающей Мадонну с картины, висящей у него в келье, завершает его трансформацию в отъявленного негодяя и преступника.

Байронический герой неоднозначен. Раздвоенность души, зыбкость страстей, страдания, которые не проходят вместе со смертью обидчика, — отличительная черта байронического героя, не известная в готике. Возлюбленный Зулейки раскрывает ей преступный план отца девушки выдать ее замуж за старого воина, нажившего богатство нечестным путем. Венецианец

страдает на протяжении всей поэмы, обвиняя себя в смерти Лейлы, не только в смерти ее господина. Герой «Абидосской невесты» открыто, без боязни разговаривает с отцом Зулейки, не думая о последствиях своего поведения. Он хочет добиться справедливости для себя и своей любимой.

Из готики рождается пессимизм в отношении людей — разрушителей и убийц. В характере байронического героя появляется криминальная составляющая, которая придает романтическому облику нечто демоническое, объясняющее намерение автора оценить нравственный смысл поступков, одновременно увеличивая драматизм повествования на малом пространстве повести.

Отношение Байрона к готике сложное. В некоторых произведениях он использует ее, как и Шелли, для представления своих политических и религиозных суждений. Однако у Байрона прошлое трактовано, во всяком случае, по сравнению с Шелли, с меньшим дидактизмом. С другой стороны, и в этом прав Дэвид Пантер [Punter, 2004, p.18], у Байрона есть аристократическая ностальгия, несмотря на его радикализм, выраженный во всех его произведениях. И тогда готика чувствует себя несколько неуютно, как чуждый элемент, достойный осмеяния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Byron G. Don Juan. Childe Harold's Pilgrimage. The Siege of Corinth/ Byron G. The Collected Works of Lord Byron. Wordsworth Editions Limited, 1994.*
2. *Cochran P. "Romanticism" — and Byron. Newcastle upon Tyne. Cambridge, 2009.*
3. *Punter D., Byron G. The Gothic. Oxford, 2004.*
4. *The Gothic Byron // Peter Cohran (ed.). Newcastle-upon-Tyne, 2009.*
5. *Байрон Дж. Дон Жуан. Паломничество Чайльд-Гарольда. Элегия на Ньюстедское аббатство // Байрон Дж. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1981.*
6. *Байрон Дж. Осада Коринфа // Байрон Дж. Библиотека великих писателей под ред. С.Н.Венгеров. Перевод Д.Мина.[Электронный ресурс] Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/b/bajron_d_g/text_0510oldorfo.shtml. (Дата обращения 15.05.2012).*

Поступила в редакцию 06.06.2012

С.Б. КЛИМОВА

МИСТЕРИИ БАЙРОНА «КАИН» И «НЕБО И ЗЕМЛЯ»: ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ СДВИГИ ЖАНРА

Статья описывает жанровую специфику двух произведений Байрона итальянского периода — «Каин» и «Небо и Земля». Сам автор, со ссылкой на сакральный сюжет этих «метафизических» драм, определил их жанр словом «мистерия». Освящая серьезностью своего тона и обращенностью к библейскому тексту авторскую интерпретацию архетипов европейской культуры, они совершают переворот внутри жанра.

Ключевые слова: мистерия, жанр, «внутренний театр», жанровый переворот, герменевтика, библейский миф о рае, образ Эдема, апокалиптический миф.

Мистерии «Каин» и «Небо и Земля» были созданы Байроном в «итальянский» период творчества, когда он принимал активное участие в движении карбонариев. Это время было озарено любовью поэта к княгине Терезе Гвиччиоли. Наряду с мистериями в период 1820 — 1823 гг. Байрон создавал «исторические» трагедии «Марино Фальеро» (Marino Faliero, 1820), «Сарда-напал» (Sardanapalus, 1821), «Двое Фоскари» (The Two Foscari, 1821). В это время он писал свою большую поэму «Дон Жуан» (Don Juan, 1818 — 1823) и вел «Равеннский журнал», наполненный мыслями о политике и истории, активными настроениями надежды и борьбы. Это новый период в жизни и творчестве Байрона, характеризующийся новыми поисками, надеждами, осмыслением [Елистратова, 1956, с.16]. Обращение к жанру мистерии это подтверждает.

«Мистерия» (mystery) — термин, которым автор сам определил жанр «Каина» и «Неба и Земли». Поясняя такое понимание жанровой природы драмы, в предисловии к «Каину» Байрон указывает, что основывается на «древнем наименовании, которое давали драмам со схожими сюжетами» / «the ancient title annexed to dramas upon similar subjects» [Byron, 1859, p.204]. Как видим из этого рассуждения, основным жанрообразующим признаком для Байрона в мистерии выступает сакральный сюжет — сюжет, взятый из Священного Писания. Эта точка зрения не была для того времени уникальной: в книге Томаса Уортона «История английской поэзии (с одиннадцатого до семнадцатого века)», изданной впервые между 1774 и 1781 годами (гипотетически

Байрон мог быть с ней знаком), сакральность сюжета также выделяется как основной признак мистерии [Warton, 1774-1781].

Тем определеннее и значимее вырисовываются точки несовпадения байроновских мистерий с традиционными. В отличие от «площадных» мистерий Средневековья, они не соединяют сакральное с бытовым, трагическое с комическим, серьезное с профанным. Они написаны ровным серьезно-возвышенным тоном, отчасти архаичным языком, с использованием библейских фраз и библейских аллюзий, шекспировским белым пятистопным стихом. Их сюжет четко выдерживает основную линию ветхозаветной истории о братоубийстве и Потопе, соответственно. Об этих отличиях автор говорит в предисловии к драме «Каин»: подчеркивая расхождение своей мистерии со средневековыми образцами, он обращает внимание читателя на то, что «попытался сделать язык соответствующим персонажам, и там, где слова заимствованы непосредственно из Писания, изменил их, только если того требовал ритм»; что «далеко не позволил себе тех вольностей в отношении сюжета, которые были общеприняты ранее, как это может видеть любой любознательный читатель, обратившийся к тем нечестивым представлениям» [Бондарко, 2003, р.204]. В этом смысле Байрон возвращается к первоначальному виду «серьезной» церковной мистерии. Такой возврат закономерен и необходим ему как автору драм для «внутреннего театра» [Chew, 1915].

Действительно, стремление к созданию произведения для «внутреннего театра» обнаруживается уже в первом драматическом произведении Байрона («Манфред», 1815—1816), характеризуемом автором как «антипод сценическому действию» [Byron, 1859, р.89]. Понятия «закрытый театр» (Closet) и «внутренний театр» (mental theatre of the reader) впервые появляются у Байрона позже, в 1820 г., в переписке с издателем, в связи с созданием трагедии «Марино Фальеро» [Byron, 1973-1994, р.195,210]. Настаивая на том, что драма «никогда не предназначалась для постановки на сцене», поэт утверждает, что писал ее для «закрытого», или «внутреннего театра читателя». Публично позиция художника была выражена еще позднее, в 1821 г., в предисловии к трагедии [Idem, 1859, р.132].

С точки зрения ориентированности на законы и требования «внутреннего театра», байроновские мистерии, восстанавливая возвышенно-серьезный тон первых мистерияльных действий, совершали переворот внутри жанра. Они замещали сакральное пространство церкви пространством сознания «идеального читателя» и конвенциональную, религиозно-общественную освященность действия освященностью авторского намерения. При этом статус автора едва ли не поднимался до статуса церкви.

О сознательности действий автора в этом направлении свидетельствует та настойчивость, с которой он проводит идею о максимальной близости своего текста библейскому. Переосмысление Байроном жанровой традиции мистерии не только лежало в русле основных тенденций развития европейской драмы в начале XIX в., но явилось одной из основных моделей этого развития [Аникст, 1980, с.5].

Важнейшим измерением преобразования традиции в мистериях Байрона стало измерение «герменевтическое», связанное с пониманием библейского текста и, вместе с ним, важнейшего мифа христианской Европы. Сигналом о глубине конфликта байроновского текста с представлениями о смысле библейских мифов о Каине и о Потопе явилась яростная реакция критиков

и большей части публики на мистерию «Каин» и отчасти на «Небо и Землю». Жанровый внутренний переворот, утверждающий законность (и даже сакральность) авторского видения, поддерживал те смысловые сдвиги, которые происходили в мистериях «Каин» и «Небо и Земля» на фоне принятого понимания библейского текста о первом братоубийстве и о Потопе. Глубоко личное — байроновское и романтическое — понимание библейского текста в байроновских мистериях напрямую связано с его интерпретацией в первой «метафизической» драме Байрона — драматической поэме «Манфред». Центром переворачивания смыслов библейского текста в байроновских мистериях и в «Манфреде» является миф о потерянном рае.

Миф о рае имеет древнейшие корни и множество воплощений в разных мифологиях и литературных традициях [Аверинцев, 2003, с. 10]. Английские романтики создают новые мифы о рае на основе античного мифа о «золотом веке» и христианского мифа о потерянном Эдеме, рае праведников и эсхатологическом Новом Иерусалиме [Бондарко, 2003, с.8]. Эти мифы перерабатываются в русле романтической веры в «объективную» «теогоническую» истину мифологии и в необходимость художественного мифотворчества как пути к идеалу [Лосев, 1993, с.9].

Смысловым узлом, связующим миф о рае у английских романтиков с античным и христианским мифами, является вера в достижимость «нового» блаженства. Основную линию преобразования этих традиций в романтическом мифе составляет индивидуальная перспектива. Она определяет суть мифа духовный путь отдельного человека от старого рая невинности через самопознание и слияние с природой к новому, более полноценному блаженству [Abrams, 1973].

Байрон в «Манфреде» и мистериях создает особый, трагический вариант романтического мифа о рае. В русле романтических исканий байроновский миф предстает мифом о внутреннем пути человека, основанном на самопознании. Однако вера в достижимость «нового» блаженства, определяющая движение в мифе у других английских романтиков, преобразуется у Байрона в глубинное сомнение в возможности обретения счастья. В связи с этим Байрон твердо намечает путь замещения индивидуального спирального движения от счастья через самопознание к новому счастью линейным движением падения [Климова, 2007].

Драматическая поэма «Манфред» изображает трагическое состояние главного персонажа — романтической титанической личности, мага Манфреда. Сюжет драмы раскрывает трагическое положение героя как следствие самопознания, которое обнаруживает дисгармонию человеческой природы как ее неизбывную черту. Путь самопознания героя от блаженства слияния с идеалом-Астартой к обнаружению своей греховности, к гибели возлюбленной и к осознанию недостижимости идеала есть путь от «иллюзорного» счастья к падению, к несчастью. Именно он является смысловым стержнем байроновского мифа о потерянном рае.

Действительно, основу авторского мифа в драме составляет не триединый образ Эдема, рая праведников и Нового Иерусалима, как у других романтиков, но образ потерянного Эдема. Обращение к нему в речи героя в самом начале первого акта становится первым шагом к созданию нового авторского мифа: «Знание — печаль: те, кто знает больше,/ Должны глубже переживать сознание роковой истины,/ Что Дерево Знания — не Дерево Жизни»:

Sorrow is knowledge: they who know the most
Must mourn the deepest over the fatal truth,
The Tree of Knowledge is not that of Life [Byron, 1833, vol. 11, p.9].

Библейский образ получает здесь романтическое и, вместе с тем, индивидуально-байроновское осмысление. Особым значением наделяются оппозиции «знание — жизнь» и «знание — счастье». Рай предстает неизбежно содержащим в себе «зерна» несчастья. Через образы древа жизни и древа познания в образ рая входят мотивы греха, падения, изгнания, скорби.

Существование в падении — единственный возможный способ бытия героя в поэме. Осознавший свою дисгармонию, он последовательно отвергает все другие возможные способы достижения счастья-знания, в том числе мистические — власть, здоровье, просветительскую миссию, общение с природой. «Патриархальная» счастливая жизнь Охотника предстает в драме иллюзией непробужденного сознания (не случайны эпитеты «innocent» и «guiltless» в его характеристике Манфредом). Другая форма иллюзий относительно возможности счастья для человека — образ «золотого века». Развенчивая его (и тем самым традиционные, в том числе и романтические, представления о нем) в монологах Манфреда, Байрон ставит рядом «прекрасных гигантов» и «павших» прародителей человечества, «великий» древний Рим и «кровавую арену гладиаторов». Очевидно, этот ряд «патриархальных» образов соотносим с образом Эдема: в их перспективе Эдем вырисовывается как романтически-психологический архетип невинного состояния человечества. Невинность эта связана у Байрона не с праведностью, но с незнанием (ignorance — одно из «любимых» Байроном слов), и трактуется негативно.

Дисгармоничность человеческой природы определяет линейное протекание индивидуального времени в байроновском мифе о рае от блаженного состояния к падению, несчастью. Из него выпадает цикличная, эпическая замкнутость патриархально-иллюзорного рая «простого человека» (Охотника). На это линейное движение накладывается цикличное движение человечества в целом, связанное с постоянным повторением пути от счастья к несчастью.

Миф о рае становится глубинным двигателем мистерий «Каин» и «Небо и Земля». Неслучайно в связи с мистерией «Каин» Байрон в своем письме к Джону Меррею говорит о Мильтоне и его «Потерянном рае», проводя параллели между своим произведением и мильтоновской поэмой [Byron, 1973-1994, vol. 9, p.103].

Мистерия «Каин» открывается авторской ремаркой «Земля снаружи (без) Рая» / «The Land without Paradise», — ремаркой, играющей тем более важную роль в мистерии, что она предназначена для чтения. Эта ремарка становится ключевой для направления чувств и мыслей всех персонажей драмы, за исключением Авеля. Все они охвачены «неудовлетворенностью и любопытством», как определяет общее состояние их семьи Ада, жена Каина (акт I, сцена 1).

Состояние это уже в самом начале первого акта, в репликах Евы, прямо увязывается с прошлым — с неудовлетворенностью, непослушанием, проявленными прародителями в Эдеме. «Плод запрещенного нам древа начинает свое падение» / «The fruit of our forbidden tree begins to fall», — скорбит Ева в ответ на вопрос Каина «Не должен ли я умереть?». «Будь доволен тем, что есть. Если бы мы были довольны, / Ты бы сейчас был счастлив» / «Content thee

with what is. Had we been so,/ Thou now hadst been contented», — размышляет и советует она Каину далее [Byron, 1833, vol. 14, p.20].

Уже в начале драмы байроновский миф о рае предстает как миф о потерянном и недостижимом рае, центральными в нем оказываются ощущения неизбежности и необъяснимости потери. Эти ощущения порождают скрытое богоборчество Адама, Евы и Ады и открытое — Каина.

Путешествия Каина с Люцифером в «бездну пространства», так же как встреча Каина с Люцифером, есть байроновские дополнения к ветхозаветной фабуле. Размеры, занимаемые ими в мистерии, указывают на их ключевую роль в развитии сюжета. Встреча Каина с Люцифером и первые диалоги между ними занимают почти весь первый акт; их путешествие в «бездну пространства» становится содержанием всего второго акта. Сюжет байроновского «Каина», таким образом, движется не только разворачиванием фабулы, опирающейся на ветхозаветный миф, но и фазами философско-бытийного осмысления мира и положения в нем человека, данного лирически, глазами главного героя. В свете этих внутренних событий главного героя и других персонажей байроновский рассказ о первом братоубийстве вырисовывается как рассказ о поисках истины и счастья неудовлетворенным человеческим умом.

Следующая и последняя байроновская мистерия — «Небо и Земля» — уже в названии определяет свое отношение к библейскому мифу. Название мистерии содержит явственную отсылку к библейскому апокалиптическому мифу о Новом Иерусалиме — «новой земле и новом небе». Библейское утверждение и христианское ожидание будущего преображения человека и человечества было особенно актуально для эпохи рубежа веков. В мистерии Байрон переворачивает миф о Новом Иерусалиме (New Heaven and New Earth). В драме — в том числе в ее названии — небо и земля лишаются характеристики «новый». Байрон обращен к прошлому, а не к будущему, в результате чего настоящее читателя и автора предстает результатом события, играющего в его произведении роль апокалипсиса, — Великого Потопа. Новый рай человечества, таким образом, оказывается, подобно индивидуальному раю человеческой личности в «Манфреде» и «Каине», желаемым, но недостижимым. Апеллируя к опыту читателя, Духи Земли в сцене 3 предсказывают существование человечества после Потопа как полное «скорби» (woe). На фоне этих предсказаний, в контексте поворота апокалиптического мифа в прошлое, а также в контексте читательского «горизонта» знаний о настоящем утверждение Иафета о грядущем «бесконечном счастье» (endless paradise) Второго Пришествия Христа предстает скорее, мечтой, чем реальностью.

Внутрижанровые сдвиги, формирующие романтическую поэтику байроновских мистерий «Каин» и «Небо и Земля», происходят в двух направлениях: собственно жанровом и герменевтическом. Собственно жанровые изменения связаны с общеромантической и собственно байроновской установкой на «внутренний театр» и определяются сдвигами в поэтике и в роли автора и читателя относительно площадных средневековых мистерий, с одной стороны, и относительно церковных серьезных мистерий — с другой. Герменевтические сдвиги связаны с индивидуально байроновской, трагической интерпретацией библейского мифа об Эдеме и Новом Иерусалиме. В байроновских мистериях происходит «развенчание» апокалиптического христианского мифа и, вместе с ним, раннеромантического мифа о всеобщем преображении человечества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Аверинцев С. С.* Рай // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 2003.
2. *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980.
3. *Бондарко Н.А.* Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Simposium», вып. № 31. СПб., 2003.
4. *Елистратова А.А.* Байрон. М., 1956..
5. *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992.
6. *Климова С.Б.* Библейский миф в творчестве Байрона // Язык. Культурные концепты. Текст. [Сб. науч. трудов]. Н. Новгород, 2007.
7. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
8. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
9. *Милюгина Е.Г.* Идея абсолютной и относительной мифологии в романтическом мифотворчестве // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре, Вып. №8. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
10. *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы. М., 1987.
11. *Abrams M.Y.* Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. L., N.-Y., 1973.
12. *Byron Lord.* Letters and Journals : in 13 vols., ed. by Leslie A. Marchand. L.: John Murray, 1973 — 1994. Vol. 8.
13. *Byron Lord.* Works of Lord Byron, with his letters and journals, and his life, by Thomas Moore : in 17 vols. L., 1833. Vol. 11, 14.
14. *Chew Samuel C.* The Dramas of Lord Byron: a Critical Study. Göttingen-Baltimore, 1915.
15. *Marchand L. A.* Byron. A Portrait. L., 1971.
16. *Warton Th. B. D.* The History of English Poetry: from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century: In 4 vols. L., 1774 — 1781.

Поступила в редакцию 24.05.2012

Е.-Н. Ю. МОЦАРТ

«ДОКТОР ФАУСТ» Г. ГЕЙНЕ, ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПОЭМА

Статья посвящена главным образом истории создания танцевальной поэмы Генриха Гейне «Доктор Фауст» (от замысла до художественного воплощения), а также его литературной и сценической судьбе. В статье анализируются связи поэмы Гейне с «канонами» немецких народных книг о Фаусте, а также проведено краткое сравнение Фауста Г. Гейне с героем трагедии И.В. Гёте.

Ключевые слова: Фауст, Гейне, Гёте, танцевальная поэма, сценическая судьба, немецкие народные книги.

Обращаясь к исследованию танцевальной поэмы Г. Гейне «Доктор Фауст», необходимо, прежде всего, отметить, что данное произведение явилось не столько данью традиции, сколько её развитием и продолжением. Образ Фауста пережил в мировой литературе бурную эволюцию — от жаждущего знания (то есть — власти над миром) чернокнижника-алхимика до человека, бросившего вызов всему традиционному миропорядку, и к началу и середине XIX века существовали широкие возможности для его трактовки. Генрих Гейне, во многом продолжив в своём произведении традицию немецких народных книг, добавил в историю о докторе Фаусте личные штрихи — как в образ главного героя, так и в основной конфликт. Противопоставляя своего Фауста гетёвскому, Гейне хотел подчеркнуть, что в мире, где имеет место конфликт старого и нового мира — конфликт эпох, для человека, подобного Фаусту, гибель неизбежна и спасение невозможно.

Образ Фауста продолжает жить и переосмысливаться и в нашем XXI веке. Он всё так же претерпевает различные трактовки, хотя в целом не выходит за рамки той эволюции, которая обрела свою форму к середине XIX века. В связи с этим представляется интересным и актуальным обратиться к одному из наименее известных широкому читателю произведений, которое в своё время явилось своеобразным вкладом в «фаустовскую тему» как по своей художественной форме, так и по затронутой проблематике, — к танцевальной поэме Г. Гейне «Доктор Фауст».

После знакомства с директором Лондонского королевского театра Бенджамином Лемли Гейне принял его предложение создать несколько балетных либретто. Им были написаны две так называемые «танцевальные поэмы» — «Богиня Диана» (1846) и «Доктор Фауст» (1847), — где синкретически соеди-

нялись музыка, танцы, пантомима, актёрская игра и другие части театрального представления. Изначально оба произведения предназначались для постановки на сцене Лондонского балета, однако представление «Доктора Фауста» не состоялось. Предчувствуя, что сложность либретто испугает театральную дирекцию, Гейне написал к нему «Объяснения», где дал беглый, хотя и весьма критический, обзор происхождения легенды о Фаусте и проследил развитие данного образа от средневековых представлений и народных книг до драм Кристофера Марло и И.В. Гёте. Гейне отвергал «распространённое в народе» [Гейне, 1935, с. 43] отождествление алхимика и чародея Фауста с первопечатником Иоганнесом Фустом [Смолян, 1961, с. 14; см. Клиnger, 1961] и в то же время предлагал своё собственное истолкование исторического содержания этого образа: «Фауст, как исторический, так и легендарный, был одним из тех гуманистов, которые распространяли в Германии эллинизм, греческую культуру и искусство. <...> Подлинной идеей сказания о Фаусте был бунт реалистической, сенсуалистической жажды жизни против спиритуалистической древне-католической аскезы» [Гейне, 1935, с. 50].

«В истории Иоганна Фауста, заключившего договор с дьяволом, Гейне видел воплощение борьбы назарейства с эллинизмом, — отмечает исследователь Александр Дейч. — Думая о немецком народе и дальнейших путях его развития, Гейне сравнивал свой народ с Фаустом <...>» [Дейч, 1963, с. 427]. Более того, подчёркивая именно национальный характер легенды о Фаусте, Гейне даже высказывал мысль о том, что «немецкий народ сам есть этот учёный доктор Фауст, этот спиритуалист, духом уразумевший, наконец, недостаточность духа и требующий материальных наслаждений и возвращающий плоти её права» [Гейне, 1936, с. 201-202].

Г. Гейне долгие годы вынашивал мысль о создании собственного литературного произведения о Фаусте и изучал предшествующую литературу о нём. Когда в 1824 году, будучи студентом, он посетил Веймар и добился встречи с Гёте, то в ответ на вопрос последнего (который в то время как раз заканчивал вторую часть «Фауста»), над чем молодой человек в данный момент работает, Гейне сказал: «Я пишу своего “Фауста”». И, заметив недоумение во взгляде Гёте, добавил: «По-моему, каждый должен написать своего “Фауста”».

Друг Гейне, Эдуард Ведекинд, отмечал, что ещё в студенческие годы Гейне собирался написать нечто вроде комедии, в которой под именем Фауста хотел вывести геттингенского профессора, мечтающего преодолеть собственную бездарность при помощи договора с дьяволом, а заодно сделаться распутником, чтобы хотя бы таким образом внести разнообразие в свою скучную жизнь. Но этому замыслу не суждено было обрести форму — Гейне написал своего «Фауста» совершенно в ином ключе.

Идея Гейне написать балет на сюжет легенды о Фаусте не была новаторской, она опиралась на давнюю театральную традицию. В форме балета Фауст ставился неоднократно не только в XVIII, но и в XIX веке, в том числе на основе трагедии Гёте [см. Легенда о докторе Фаусте, 1978]. Среди наиболее известных постановок [Engel, 1885, s.611-624] — «большой пантомимический балет» Л. Нута на музыку Дункеля (Дрезден и Лейпциг, 1808-1810 гг.), балет на музыку Адольфа Адама (Лондон, 1822 г.), «оригинальный романтический балет» А. Бурнонвиля на музыку Кека (по драме Гёте; Копенгаген, 1832—1833 гг.), «большой фантастический балет» Ж. Перро (по драме Гёте;

Милан, театр Ла Скала, 1848 г.) и др. Кроме того, на Гейне оказали влияние и те народные постановки (обе — в окрестностях Гамбурга), которые ему довелось видеть в исполнении бродячих комедиантов, — «не в обработке новых поэтов, а, вероятно, по обрывкам старинных, давно забытых пьес» [Гейне, 1937, С. 46].

По своим чертам Фауст Гейне, действительно, ближе к тому полуисторическому-полулегендарному персонажу, который можно встретить в немецком народном творчестве: Гейне всё-таки старался сохранить основные черты народных книг [см. Дейч, 1963, с. 430], хотя и переосмыслил многие эпизоды истории доктора Фауста. Характерно, что «Фауста» И.В. Гёте Гейне не раз критиковал, осуждая автора за то, что он в своей трагедии, особенно во второй её части [Якушева, 2005, с. 153], был весьма далёк от «канонов» старинной легенды — в частности, от тех же народных книг. В своих «Объяснениях», направленных Бенджамину Лемли, поэт писал: «Я не мог, к сожалению, переступить границы моих изобразительных средств. Но в их пределах я сделал то, что может сделать честный человек, и по крайней мере стремился к заслуге, которую Гёте никак не может похвалиться: ведь в его поэме о Фаусте мы сплошь и рядом не найдём верности подлинному сказанию, благоговения перед истинным духом его, пиетета перед его внутренней душой, пиетета, которого скептик XVIII века (а таким скептиком Гёте оставался до самой своей кончины) не мог ни ощутить, ни понять! В этом отношении он оказался повинным в произволе, предосудительном также и с эстетической точки зрения и в конце концов отомстившем за себя поэту» [цит. по Дейч, 1963, с. 429].

В одной из народных книг — в изданной в 1587 году И. Шписом «Истории о докторе Иоганне Фаусте» — автор в предисловии обращался к читателям: «Бойтесь, господа, не поддавайтесь искушению дьявола, да защитит вас от него Господь». В представлении людей того времени уже сам факт сделки с дьяволом влёл за собой страшную кару. Гёте же, в отличие от авторов народных книг, с дидактической целью отправлявших Фауста в ад, привёл своего героя к христианскому спасению, несмотря на первоначальный «бунтарский посыл» трагедии, — именно в этом Генрих Гейне усматривал коренное противоречие. Гейне считал, что Гёте в своём «Фаусте» отступил «от благочестивой симметрии, благодаря которой сказание жило в сознании немецкого народа» [Там же, с. 430]. Поэтому вторая часть «Фауста» оказалась, по мнению Гейне, весьма «колченогой»; к тому же, появилась лишь 40 лет спустя, да и то в качестве необходимого завершения всей поэмы: «...и жуткий договор с дьяволом, внушающий нашим отцам панический ужас, кончается, как фривольный фарс» [Там же]. Не мог принять Гейне и то, каким образом Гёте развил во второй части «Фауста» историю с Еленой Спартанской. По Гейне, уже само по себе явление Елены в легенде о докторе Фаусте «бесконечно знаменательно»: «Оно прежде всего характеризует эпоху его возникновения и даёт нам сокровеннейшее объяснение самого сказания. Этот вечно цветущий идеал прелести и красоты, эта Елена Прекрасная, однажды утром являющаяся докторшей Фауст в Виттенберге, есть сама Греция и эллинизм, внезапно выплывшие в сердце Германии, словно вызванные заклинаниями; а магическая книга, заключающая могущественнейшие из этих заклинаний, называлась Гомером, и это был подлинно великий адский ключ, заманивший и соблазнивший Фауста и столь многих его современников» [там же, с. 48-50].

Гёте работал над «Фаустом» почти всю свою творческую жизнь. Первый замысел возник у него, когда ему было чуть более двадцати лет, а закончил он свой многолетний труд за несколько месяцев до кончины. Фауст Гёте — это живой человек, со всеми страстями и чувствами, присущими и другим людям. Но как яркая и выдающаяся личность он идёт своим путём. При этом Фауст отнюдь не является воплощением совершенства. Путь его сложен: через тернии к звёздам. Жизнь Фауста, которую развёртывает перед читателем Гёте, — это путь неустанных исканий, но в конце концов, он заканчивается победой героя.

В «Докторе Фаусте» Гейне христианское средневековье приходит в столкновение с миром гармонии, счастья, слияния духа и плоти (то самое царство эллинской красоты, где властвует «прекраснейшая женщина поэзии» — Елена Спартанская). Однако Фауст, даже заложив душу дьяволу, не может уйти от гнёта старого мира, в котором ему суждено жить. Поэтому итог его жизни — поражение.

Гёте закончил своего «Фауста» прославлением созидательного труда. Пройдя сквозь заблуждения, скитания и искушения, его Фауст пришёл к пониманию истинного смысла жизни. Фауст Гёте — образец человека-строителя, полного творческих сил. Фауст Гейне же теряет своё величие. Он становится бродячим знахарем, шарлатаном и решает жениться на красавице — дочери бургомистра. Гётевский Фауст хочет пройти сначала малый мир — и лишь потом большой [Гёте, 1969]¹. Гейневский Фауст совершает обратный путь, губительный для него.

И.В. Гёте, по его собственному признанию, видел в Фаусте воплощение «души современного человека», его мятущегося духа. Г. Гейне, насколько это было возможно, воссоздал в своей поэме образ чернокнижника и колдуна, «закрепив» его за XVI веком, — и неоднократно подчёркивал это как в тексте либретто, так и в «Объяснениях».

Несмотря на условность балетного представления, «Доктор Фауст» Гейне всё же сохранил свою философскую значимость и выразил мировоззрение поэта. Однако, как замечает в своей книге «Поэтический мир Генриха Гейне» А.И. Дейч, «гётевский Мефистофель, скептический дух разрушения, превратился по воле Гейне в заурядную чертовку и колдунью Мефистофелу, помахивающую волшебной палочкой, чтобы ошеломлять балетного зрителя комическими чудесами» [Дейч, 1963, С. 432]. Вполне возможно, что идея заменить Мефистофеля Мефистофелой возникла также под влиянием уже упоминавшихся выше народных постановок в окрестностях Гамбурга. В той постановке, которую Гейне видел на конной ярмарке, демон Астарот (своего рода аналог Мефистофеля), повсюду сопровождавший Фауста, «был стройной хорошенькой девушкой с большими чёрными дьявольскими глазами» [Гейне, 1937, с. 48].

Мысль о постановке «Доктора Фауста» не покидала Гейне и в 50-е годы. Он посылал рукопись в Вену своему брату Густаву для ознакомления с ней композиторов и театральных деятелей, а также в Берлин композитору Джакомо Мейерберу, который в то время был директором оперного театра. Поэтому, когда в 1854 году в Берлине был поставлен балет Мейербера «Сатанелла»,

¹ «Сначала в малый свет, потом в большой» (Мефистофель).

Гейне заподозрил автора в плагиате, полагая, что тот списал свою героиню с Мефистофеля. Однако доказать факт плагиата в то время не представлялось возможным, и свои подозрения Гейне мог высказывать лишь в письмах к друзьям.

В 1851 году «Доктор Фауст» был издан в Гамбурге отдельной книгой, а год спустя появился во французском переводе. Однако постановка «Доктора» была осуществлена, за исключением ряда любительских постановок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Engel K.* Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 16. Jahrhundert bis Mitte 1884. Oldenburg, 1885.
2. *Гейне Г.* Полное собрание сочинений, М.-Л., 1935-1937. т. IV, VII, X.
3. *Гёте И.В.* Фауст (трагедия). Перевод с немецкого Н.А. Холодковского. М., 1969. Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/h/holodkowskij_nikolaj_aleksandrowich/text_0040.shtml (дата обращения 15.10.2012)
4. *Дейч А.И.* Поэтический мир Генриха Гейне. М., 1963.
5. *Клинггер Ф.М.* Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. Пер. с нем. О. Смолян. М.-Л., 1961.
6. Легенда о докторе Фаусте. Изд. подгот. В.М. Жирмунский. 2-е изд., испр. и доп. М., 1978.
7. *Смолян О.А.* Фридрих Максимилиан Клинггер и его роман «Фауст». М.-Л., 1961.
8. *Якушева Г.В.* Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. М., 2005.

Поступила в редакцию 20.09.2012

Н.А. ШАМАРДИНА

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И НРАВСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ В РОМАНЕ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ «АДАМ БИД»

В статье рассматривается система персонажей и нравственный конфликт романа Джордж Элиот «Адам Бид». Этические проблемы и нравственно-эстетические идеалы представлены центральными персонажами романа.

Ключевые слова: Джордж Элиот, «Адам Бид», система персонажей, нравственный конфликт, альтруизм, эгоизм.

Первый роман Джордж Элиот (псевдоним Мэри Энн Эванс) «Адам Бид» (1859 г.) стал одним из ее программных произведений. События происходят в 1799 году, то есть более чем за полвека до времени написания романа. Джордж Элиот изображает уединенную, замкнутую жизнь провинциальной сельской Англии конца XVIII — начала XIX века.

Практически все изображенное в первых романах связано с личными впечатлениями и воспоминаниями раннего детства писательницы в Уорикшире. В основе сюжета «Адама Бид» — история, которую рассказала писательнице ее тетя, Элизабет Эванс [Eliot, 2003, р. XXXIII]. 15 марта 1802 года миссис Эванс, проповедница-методистка, провела ночь в тюрьме с Мэри Вэуси, осужденной к смертной казни за детоубийство и молилась вместе с преступницей, призывая несчастную женщину раскаяться в содеянном и исповедаться, и на следующий день сопровождала ее до места казни [Milner, 1968, p.73].

Но, судя по историческим документам, между Хетти Соррель, героиней романа «Адам Бид», и ее прототипом мало сходства. Вэуси, 24-летняя замужняя женщина, уже имевшая пятилетнего сына, отравила свою новорожденную дочь мышьяком. Женщина была в отчаянии, потому что муж обвинил ее в измене и бросил. Эта история должна была составить очередную, четвертую часть «Сцен» под заголовком «История моей тетки». Но критик Джордж Генри Льюис, гражданский муж Элиот, заметил, что этот случай может быть хорошей основой для целого романа, и таким образом родился сюжет «Адама Бид» [Milner, 1968, p.75].

В центре композиции романа — взаимоотношения четырех центральных персонажей — Адама Биды, Дины Моррис, Хетти Соррель и Артура Донниторна. Центральный конфликт романа — это любовное соперничество

между Адамом Бидом и Артуром Донниторном. В романе есть четкая линия противопоставления: Артур — Адам, Хетти — Дина, связанная с нравственным конфликтом. Джордж Элиот сталкивает два разных подхода к жизни, две системы жизненного поведения. По мнению писательницы, характер человека является странным сочетанием порока и добродетели, соотношение которых определяет индивидуальность персонажа.

Герой, с которым мы знакомимся буквально на первых страницах романа, — это плотник Адам Бид: «Высокий и статный, Адам Бид был истый саксонец и оправдывал свое имя; но его черные как смоль волосы и острый взгляд темных глаз, сверкавших живым блеском из-под резко очерченных, слегка нависших и подвижных бровей, указывали на примесь кельтской крови. Лицо у него было широкое и с крупными, довольно грубыми чертами; единственную красоту этого лица, когда оно было спокойно, составляла та красота, которая бывает неразлучна с выражением добродушия, честности и ума» [Элиот, 1903, с.59]. Портрет обычного плотника нельзя назвать заурядным, автор использует для его создания меткие эпитеты, тем самым сразу привлекая внимание читателей к герою.

В Адаме глубоко развито чувство ответственности за свои поступки и за судьбу людей, с которыми он связан. В отношении к Хетти проявляется его истинная внутренняя сущность. Адам тверд и последователен в своих чувствах. Узнав о несчастье Хетти, он не перестает ее любить, но мучительно переживает падение своего кумира.

В нравственном поединке с молодым аристократом и помещиком Артуром Донниторном Адам оказывается победителем. Застав Артура и Хетти вместе в лесу, Адам понимает, что Артур совершил подлость. Привыкшему с детства уважать тех, кто стоит выше него по сословной лестнице, свято берегущему воспоминания юношеской дружбы, Адаму было непросто поднять руку на молодого сквайра, но чувство справедливости, врожденная честность призывают Адама к активному действию, которому предшествовала нелегкая внутренняя борьба и тяжелые раздумья.

Адам является «обыденным» человеком, но как попытка создания положительного литературного героя он далек от житейской заурядности. Его жизнь воплощает идеал чистой и нравственной жизни трудового человека. Стоит заметить, что практически все положительные герои романов Джордж Элиот — это люди труда.

По мнению Элиот, каждый человек, сознательно или бессознательно, стремится к «идеальному добру» [Eliot, 1955, v.VI, p. 127]. Адам показан положительным персонажем, но все же нельзя назвать его доброту идеальной: он слишком уверен в своей правоте, полагается только на собственное мнение, зачастую не слыша других. Он заявляет, что «Бог помогает тому, кто сам себе помогает» [Элиот, 1903, с. 98]. Религией для Адама является его работа: «Нет такого горя на свете, которого человек не перенес бы, пока он в силах работать» [Там же, с.165]. Но благодаря силе любви, страдая вместе с Хетти, он достигает «идеального добра» и просветления: «Глубокое страдание можно смело назвать вторым крещением, возрождением человека к новой жизни. Вся прежняя жизнь казалась Адаму чем-то туманным, далеким; он испытывал такое чувство, как будто только что пробудился ото сна. Ему казалось, что до сих пор он слишком легко смотрел на людские страдания;

что все, что пришлось вынести тяжелого ему самому, и что он называл горем, было не более, как мимолетное огорчение, не оставляющее даже следа... Да, великое страдание в один день старит человека на несколько лет; это — крещение огнем, из которого мы выходим с обновленной и просветленной душой» [Там же, с.465].

Адам не является героической личностью, но возвышается благодаря пуританской этике труда. Впрочем, только трудовой деятельности недостаточно, по мысли Элиот, для нравственно-эстетического идеала личности.

Дина Моррис — еще один положительный персонаж романа «Адама Бид». Она работница ткацкой фабрики, методистская проповедница. Читатели впервые знакомятся с ней именно в момент ее проповеди на лугу: «В этих серых глазах не было острой пытливости; они не наблюдали, а скорее разливали любовь <...> В ее лице не было ничего незаконченного, ни одной скомканной или недоделанной черты. Это было одно из тех лиц, которые невольно приводят на память белые цветы с чуть-чуть розоватыми краешками их чистых лепестков. В глазах не было никакой особенной красоты, кроме красоты выражения: они глядели так просто, так открыто, так серьезно-любовно, что самое строгое осуждение, самая легкомысленная насмешка не могли не смутиться перед этим взглядом» [Там же, с.75-76].

Дина пришла к проповедничеству вполне сознательно. Собственное ее объяснение причин обращения говорит о внутреннем, духовном родстве с пастором Трайаном (героем повести «Раскаяние Джанет»), об их общей глубокой озабоченности положением народа, его нуждой и несчастьями: «Но когда, проходя улицей мимо коттеджей, я увидела у дверей этих жалких, дрожащих старух, когда я увидела грубые лица мужчин, которые, казалось, были так же мало проникнуты высоким значением воскресного дня, как бессловесные быки, никогда не поднимающие глаза к небесам, — вся душа перевернулась во мне, я задрожала, как от сильного сотрясения, — точно могучий дух вошел в мое слабое тело. И я пошла прямо к тому месту, где собралась в ожидании проповеди небольшая кучка людей, поднялась на низенькую стенку, прислоненную к зеленому склону холма, и заговорила, — и слова полились свободно, сами собой. Так я начала проповедовать» [Там же, с. 140]. Дина служит ближним по естественному влечению и согласно своему пониманию Евангелия; проповедует — по искреннему убеждению, что слова даются ей от Бога. Она ждет небесного указания для всех своих поступков и ничего не предпринимает, не обратившись к Священному Писанию.

Джордж Элиот разделяет желание молодой проповедницы раскрыть народу Свет Божьей любви. Для писательницы был важен нравственный аспект деятельности методистов, а также то, что они противостояли ортодоксальной англиканской «Высокой церкви». И потому не случайно Дина Моррис — воплощение альтруизма, самоотверженного и бескорыстного служения людям — пришла к методизму. Самоотречение и подвижничество даются Дине легко, потому что эти качества составляют сущность ее характера. Дина вызывает невольное чувство уважения и преклонения перед возвышенной чистотой и ясностью своего духа даже у Артура Донниторна, беззаботного и самоуверенного молодого аристократа, несклонного задумываться над такими понятиями, как долг и нравственность.

Дина Моррис является в романе пророком. Она предвидит то, что случится

потом с Хетти Соррель, ее глаза проникают в будущее: «...чувство тревоги за Хетти достигло тягостной степени напряженности; воображение рисовало ей терновую чашу греха и скорби, в которой несчастная девушка билась, изнемогая в непосильной борьбе, истекая кровью, взывая со слезами о помощи и не находя ее» [Там же, с.206].

Но Дина не принимает участия в трагических событиях романа — она отсутствует во время беды с Хетти и возвращается, когда трагическая развязка уже не может быть предотвращена. Природа сильнее интуиции Дины. Но в финале истории Дина приходит к Хетти и пытается ей помочь: «Хетти, без всякой определенной мысли, цеплялась за то, что пришло ей на помощь в ту минуту, когда она, всеми покинутая, падала в черную бездну. Дина испытывала глубокую радость, потому что видела, что любовь ее будет принята с благодарностью бедною погибающей грешницей» [Там же, с. 484-485]. Дине удается заронить искру раскаяния в очерстевшую от горя душу несчастной.

Можно подумать, что образ Дины излишне идеализирован. Идеализация как способ создания характера был унаследован реалистами от предшествующих периодов развития литературы, в частности, от романтизма. В отличие от романтиков, противопоставлявших героя среде, реализм представляет персонажи и их окружение как единое целое [Bissel, 1961, p. 226]. Герои «Адама Биды» неразрывно связаны с их жизнью в Хейслоупе, Джордж Элиот стремится изображать повседневную жизнь простых людей в ее привычных проявлениях, тщательно выписывая их быт, привычки и характеры.

Благодаря сильному чувству к Адаму Биду и сознанию, что она необходима человеку, перенесшему тяжелую душевную драму, Дина Моррис соглашается на брак с ним. Принятие Диной взглядов Адама — это путь от христианской религии к «религии человечества» Фейербаха¹, где все основано на личной любви.

Возможно, этот конец кажется несколько искусственным и необидительным, но брак Дины и Адама является кульминацией нравственно-психологического сюжета романа. «Обыденный» Адам и «идеальная» Дина дополняют друг друга: Адам олицетворяет практический интеллект и высокую нравственность, ответственность за свои поступки, а Дина — интуитивную эмоциональность, подлинное смирение и альтруизм. Каждый по-своему, они оба стремятся жить по законам справедливости и отстаивают свое право на это. Синтез этих двух способов восприятия, отраженных в романе, союз интуиции, духовности (Дина) и знания, эмпирики (Адам) и представляет собой нравственно-эстетический идеал писательницы. В образах Дины и Адама отражен процесс поиска идеального героя — воплощения авторской концепции.

Создавая образы Дины и Адама, Джордж Элиот обращалась к вечным категориям альтруизма, сострадания, нравственности. Благодаря своим качествам Адам и Дина одерживают нравственную победу.

Противоположностью этим двум положительным героям в романе являются Артур и Хетти.

Оппозиция альтруизма и эгоизма является центральной темой в романе

¹ С идеями Фейербаха Джордж Элиот была «везде согласна» [Eliot, 1955, v. V.II. p.153].

Элиот. Автор показывает, как себялюбие изменяет человеческую природу. Одним из «эгоистических» персонажей является молодой сквайр Артур Дониторн. Эгоизм горячего сердца, присущего молодому человеку, казалось бы, никому не причиняет вреда, но, тем не менее, является причиной многих бед. В характере Артура много положительных черт, Артур не лишен обаяния, благородства, доброты и искренности: «Не было на свете молодого человека, который сознавался бы более искренне в своих недостатках; искренность была одной из любимых его добродетелей» [Элиот, 1903, с.173]. Но Артур считает, что все его недостатки и слабости «благородного свойства», все они носят «необузданный, пылкий, лвиный характер: в них не было ничего низкого, лукавого, змеиного» [Там же, с.174]. Артур не может допустить и мысли о том, что когда-либо сможет стать виновным в подлости или жестокости, а если и станет, то уж точно не позволит переложить ответственность за свой грех на другие плечи. Вот как он, например, представляет себе свое будущее: «Мечтая о будущем, когда он вступит во владение поместьем, он видел в своем воображении благоденствующих арендаторов, обожающих своего помещика, который будет, конечно, образцом английского дворянина, — имение в образцовом порядке, сады — само изящество и высший вкус; конюшни — лучшие в Ломшире; дом — всегда открытый для гостей; кошелек — открытый для общественных нужд...» [Элиот, 1903, с.174]. Можно понять, что у Артура присутствует ложное представление о самом себе и своем социальном положении [Bissel, 1961, p. 237].

Поведение Артура обусловлено его воспитанием. Человек с такими представлениями скорее становится жертвой стечения обстоятельств, так как не видит последствий своих поступков. Он увлечен Хетти, искренне пытается перебороть свои чувства, но эгоизм и легкомысленная уверенность в том, что «все образуется», делают свое дело. Артур пытается избавиться от своей страсти, хотя все его усилия тщетны, это всего лишь «мнимое отступление страстей». Чем больше он пытается подавить страсть, тем сильнее она становится. В душе Артура происходит борьба между чувствами и разумом, и, в конце концов, Артур постепенно уступает своей страсти к Хетти и терпит моральное поражение. Если бы Элиот не раскрыла внутренний мир Артура, было бы трудно отличить его от идеального злодея.

И Артур, и Хетти лишены твердых нравственных правил. Эгоизм, тщеславие и легкомыслие — качества, которые объединяют эти два характера. Но если для Артура вся эта история — это урок на будущее, то для Хетти — это нравственная (и, возможно, физическая) гибель.

Автор возлагает на Артура более серьезную ответственность за все происшедшее, чем на Хетти. Его моральная слабость приводит к трагедии. Закономерно, что Артур ничего не знает о несчастьях своей бывшей возлюбленной, думая, что она, так же как и он, легко перенесет разлуку. Но надо отметить, что в финале романа Артур страдает от глубоких душевных переживаний, как может, он старается помочь осужденной Хетти, смягчить приговор. В финальном разговоре с Адамом Артур с отчаянием восклицает: «Бог мне свидетель, что я с радостью отдал бы жизнь, если бы это могло что-нибудь исправить» [Там же, с.174]. Он наказывает себя, отправляясь служить в армию.

Характер Хетти Соррель более всего удался Джордж Элиот. Впервые чи-

татель встречает Хетти, когда она любуется на себя в зеркало. Действительно, она очень красива, но красота ее особого рода. Автор описывает внешнюю красоту героини, используя аналогии: «Это красота котенка или маленького, только что вылупившегося утенка, покрытого пушком и издающего нежные, щебечущие звуки своим мягоньким клювом, или еще лучше — ребенка, который только что начал ходить, но уже пускается на хитрости и так и норовит нашалить, как только от него отвернуться. На такую красоту невозможно сердиться, но иной раз ее хочется раздавить, уничтожить за ее полнейшую неспособность понять душевное состояние, в которое она вас повергает» [Там же, с.133-134]. Красота Хетти обладает не созидательной, а разрушающей силой; каждый, кто соприкасается с ней, страдает.

Хетти, это дитя природы, противопоставляется в романе методистам, упоенным своим самоотречением. Поразительно контрастируют даже портреты двух героинь: «Хетти с пылающими щеками и блестящими глазами, с прекрасными обнаженными руками и шеей, с распущенными волосами, сбегавшими ей на спину темной волной, с серьгами в ушах, — и Дина в своей длинной белой рубаше, с выражением сдержанного волнения на бледном лице, напоминающая прекрасное тело усопшей, к которому душа вернулась, обогащенная новыми высокими тайнами и новой великой любовью» [Там же, с.206-207]. Линию Хетти продолжают такие героини Джордж Элиот, как Розамунда Винси и Гвендолен Харлет.

История Хетти — история гибели соблазненной аристократом девушки из народа — широко распространена в мировой литературе. Убожество мечтаний Хетти — одна из внутренних причин ее трагедии. Она мечтала о жизни богатой важной дамы: «Грезы Хетти всецело сосредоточивались в роскоши: сидеть в гостиной с ковром, не носить других чулок, кроме белых, иметь большие, красивые модные серьги, платье, отделанное ноттингемскими кружевами, и духи, чтоб от ее носового платка так же хорошо пахло, как от платочка мисс Лидии Донниторн, когда она вынимала его в церкви, и чтобы не надо было рано вставать, и чтобы никто ее не бранил» [Там же, с.150]. Хетти влюблена не только в красоту и аристократизм Артура, но и в его социальное положение, его богатство. Она рассуждает о любви следующим образом: «Если бы Адам был богат и мог доставить ей все эти вещи, тогда... она полагала, что любила его достаточно, чтобы выйти за него» [Там же].

В душе Хетти происходит борьба между чувствами и разумом, но натура ее слаба. Она в большей степени, чем Артур, принадлежит чувственному миру. Мысль о грехопадении пугает ее, однако Хетти все же не в силах противостоять Артуру. Когда Артур осознает мечты и намерения возлюбленной — их отношения заканчиваются, и для Хетти наступает время страданий. Ее отчаяние возрастает, когда она понимает, что беременна и брак с Адамом неизбежен. Ей ничего не остается, кроме как бежать из родного дома, надеясь обрести помощь в лице Артура и даже Дины, но, увы, все складывается иначе. Интересно, что после главы «Путь отчаяния» повествование сосредоточено не на описании страданий Хетти, а на описании чувств Адама [Milner, 1968, p. 98]. Читатель расстается с Хетти в конце XXXVII главы и встречается только через четыре главы, когда Хетти уже обвиняется в убийстве ребенка.

Хетти не имеет «руководящего принципа» своих действий, и хотя она регулярно посещала церковь, она не смогла усвоить христианскую идею

любви. Поэтому, сталкиваясь с общественным осуждением своего поступка, Хетти закрывает свое сердце от всех, в том числе и от Бога. Момент исповеди Хетти перед Диной — особенно важен. Элиот показывает, что слабый человек нуждается в поддержке и надеется на нее. Из исповеди Хетти нельзя понять, желала ли она смерти ребенка. Скорее, она не понимала, что происходит вокруг и что она делает, не осознавала, как и Артур, последствий своих действий, не осознавала всей ответственности, что была на нее возложена.

Хетти и Артур — слабые в моральном отношении характеры, и в этом заключается причина их трагедии. Но симпатия автора выходит за рамки расхожей морали: Джордж Элиот сочувствует своим героям.

Линия Адама и Дины менее эффективна, чем линия Хетти. Артур и Хетти — большое художественное достижение Джордж Элиот в области изображения сложных человеческих характеров с присущими им противоречивыми качествами. Писательница глубоко проникает во внутренние мотивы их поступков, с большим психологическим мастерством прослеживает зарождение любовного чувства, исследует его тончайшие оттенки.

Характеры Дины и Адама отличаются большей цельностью и последовательностью. Основное внимание в их разработке автор уделяет разностороннему обоснованию процесса их духовного и нравственного становления и возмужания.

«В «Адаме Биде», — замечает английская исследовательница Дж. Грегор, — подвергаются исследованию сами характеры. Различными способами и с разной степенью резкости четыре характера постепенно раскрывают нам свою сокровенную сущность, <...> а в результате направляют внимание к тому, что есть вне их» [Gregor, 1973, p. 93].

Противопоставление в «Адаме Биде» двух групп персонажей, двух человеческих типов, характеров определяет развитие сюжета романа.

Но в романе есть много второстепенных персонажей, на фоне которых разворачиваются главные действия. Их можно разделить на две группы — это фермеры, населяющие крестьянский мир деревни Хейслоуп, и обитатели дома сквайра Донниторна. Первые определяют нравственные позиции Адама и Дины, вторые — поведение Артура [Allen, 1958, p. 83].

После отвлеченной поэзии первых глав мы переносимся в осязательно-реальную житейскую прозу, знакомясь с семейством Пойзеров. Семейство Пойзеров олицетворяет жизненную силу народа, его здравый смысл и ясные представления о добре и зле.

Миссис Пойзер, тетя Дины Моррис, — это образец идеальной хозяйки фермы, так же, как и Адам — образец идеального работника. У нее, как говорит мистер Ирвайн, «язычок как лезвие», и многие ее фразы звучат как пословицы. Немаловажна и стихия народного юмора, также присущая миссис Пойзер. Образ тетушки Пойзер напоминает диккенсовского Сэма Уэллера тем же демократизмом, силой обобщения, комизмом характера. У. Аллен писал, что «миссис Пойзер не только резко индивидуализированная жена фермера, но она также и каждая жена фермера» [Ibid, p. 98].

Джордж Элиот отмечала, что характер миссис Пойзер напоминает характер ее матери, а манера управления хозяйством — саму писательницу во времена ее управления домом отца [Eliot, 2003, p. XX]. Она умная, деятельная, работающая, бойкая на язык и мягкосердечная.

Не менее замечательны характеры Лизбет Бид и Сета Бида. Брат Адама Сет — методист; он по-христиански кроток, мягок, добр и безотказен, не смотря на то, что сам страдает из-за несчастной любви к Дине Моррис. И хотя Лизбет постоянно умаляет его достоинства в сравнении с Адамом, Сет является человеком высоких душевных качеств и мало в чем уступает своему брату. Лизбет поначалу кажется несносной, ворчливой и слезливой старухой, которая боится своего старшего сына и вымещает хандру на безответном Сете. Но Лизбет до такой степени живое лицо, что читатель проникается к ней симпатией и интересом.

Говоря о привлекательных характерах в «Адаме Биде», нельзя не вспомнить о мистере Ирвайне, пасторе. Хотя Джордж Элиот и расходится с духовными лицами в основных взглядах, она никогда не выставляет служителей официальной церкви в отталкивающем или смешном свете. Пастор Ирвайн заботится о своих близких; наиболее показательна в этом отношении сцена его заботы о больной сестре. Вот что автор отмечает в его характере: «Ему был присущ тот вид милосердия, которого иногда не хватает самой патентованной добродетели. Он был снисходителен к чужим недостаткам и не склонен предполагать в человеке дурное» [Элиот, 1903, с.119]. Возможно, мистер Ирвайн не является образцовым служителем церкви, но он добрый, отзывчивый, терпимый человек, и прихожане искренне любят его.

Многие критики романа отмечали, что финал кажется несколько искусственным из-за так называемого оптимизма Элиот [Milner, 1968, p.112]. Но воссоединение Адама и Дины, их брак и счастливая жизнь объяснимы с точки зрения морального урока. Они приходят к счастью через страдание, которое Элиот считала важным этапом нравственного очищения души человека. Автор хочет, чтобы люди видели страдания других людей и сочувствовали им. По мнению писательницы, только страдая, человек может избавиться от эгоизма: симпатии Адама расширяются, а его чувство уверенности в собственной правоте постепенно уменьшается, Хетти также очищается через страдание.

Всех персонажей романа объединяет общая задача в морально-нравственном противопоставлении эгоизма и альтруизма как основных качеств, определяющих поведение двух групп главных героев. Социально-нравственный конфликт Джордж Элиот стремится представить психологически, через особенности характеров своих героев, разрабатывая их как воплощение противоположных общественных и этических позиций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Элиот Дж.* Адам Бид. СПб., 1903. Перевод с англ. М.Д. Шишмаревой
2. *Allen W.* The English Novel. L., 1958.
3. *Bissel C.T.* Social Analysis in the Novels of George Eliot // Victorian Literature. Modern Essays in Criticism. / Ed. by A. Wright. N.Y., 1961.
4. *Gregor J.* Two worlds of “Adam Bede” // Critics on George Eliot. Reading and Literary Critics. L., 1973.
5. *Eliot G.* Adam Bede. L., 2003.
6. *Eliot G.* The Letters: In 9 Volumes. / Ed. by G.S. Haight. L., 1955.
7. *Milner I.* The Structure of Values in George Eliot. Praha, 1968.

Поступила в редакцию 28.09.2012

К. Г. АРТАМОНОВА

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИАНЫ УИНН ДЖОНС

В творчестве английской писательницы Дианы Уинн Джонс представлены три основные категории женских персонажей: смелые и активные главные героини; положительные второстепенные персонажи, выполняющие функцию выразителей авторских представлений о нравственной женщине; и отрицательные героини, прототипом которых, в большинстве случаев, является мать писательницы. Анализ этих трех категорий образов дает более глубокое представление о поэтике прозы Джонс.

Ключевые слова: женские образы, феминизм, гендер, инициативность, традиционные семейные ценности, материнство, автобиографические факты.

В своем творчестве известная английская писательница Диана Уинн Джонс (1934—2011) придает большое значение женским образам. Главными персонажами ее сказочных повестей и фэнтези-романов зачастую становятся девочки или молодые девушки. Женщины разных возрастов нередко выступают в ее произведениях в качестве антагонистов, а второстепенные женские героини порой выполняют функции сказочного «дарителя» [Пропп, 1998], помогающего героям одолеть антагониста.

Как пишет исследователь детской литературы профессор Мария Николаева, «среди прочих сильных сторон Дианы Уинн Джонс следует отметить ее образы девочек, выдержанные в поистине феминистском духе» (перевод наш. — К.А.) [Zipse, 2000, p. 272]. Действительно, юные героини Джонс оказываются вовлеченными в волшебные приключения наравне с мужскими персонажами, принимают активное участие в событиях и отличаются необыкновенной самостоятельностью. Несомненно, образы смелых и энергичных девочек из произведений Джонс органично вписываются в традицию английской детской литературы, начало которой было положено Льюисом Кэрроллом (1832—1898), создавшим первую героиню такого типа. После выхода в свет «Приключений Алисы в Стране чудес» (1864) английское общество осознало потребность в издании детских книг, главными героинями которых становились бы девочки. Естественно, первые инициативные юные героини, представшие перед читательницами конца XIX в., были ограничены жесткими рамками викторианской морали, а основной целью, которую ставили

перед собой такие писательницы, как, например: Л.Т. Мид¹ (1854—1914) или Ш.М. Янг (1823—1901) и издатели одного из первых популярных журналов для девочек «The Girls' Own Paper» (1880), было создание и опубликование романов и повестей, имеющих, в первую очередь, дидактическое значение (в силу чего авторами избирались не фантастические, а реалистичные сюжеты). Но уже в начале XX в. героини-девочки вновь появились в фантастической литературе — причем отныне женские персонажи стали принимать участие в повествовании наравне с героями-мальчиками.

Одним из первых авторов, сделавших главными героями своих сказочных повестей детей обоих полов, стала знаменитая английская писательница Эдит Несбит (1858—1924). Основными действующими лицами ее трилогии о Псаммиаде² становятся четверо братьев и сестер (пятый ребенок еще совсем маленький и не играет столь активной роли в сюжете). Два мальчика и две девочки на равных вовлечены в порой очень опасные волшебные приключения, притом во многих ситуациях девочки ведут себя отважнее и рассудительнее мальчиков. Позже два брата и две сестры, имеющие несомненное сходство с героями Несбит, станут основными действующими лицами цикла «Хроники Нарнии» Клайва Стэйплза Льюиса. Примерно в это же время Джеймс Мэтью Барри (1860—1937) создает образ Венди — девочки, попавшей с двумя братьями в удивительную страну Нетинебудет (1898—1963).

Вслед за перечисленными авторами Джонс также нередко делает главными героями своих произведений группу детей и подростков, среди которых есть как мальчики, так и девочки (см., например: «Темный властелин Дерк-хольма», «Сын менестреля», «Зуб Уилкина», «Заколдованная жизнь» и др.).

Однако, вероятно, трактовка образа девочки как героини, ни в чем не уступающей мальчику, обусловлена и некоторыми фактами биографии самой писательницы. По воспоминаниям Джонс, детство которой пришлось на период Второй мировой войны и послевоенное время, различия в воспитании мальчиков и девочек, принятые тогда в английском обществе, казались ей крайне несправедливыми. Так, со свойственной ей иронией писательница вспоминает уроки шитья, которые она была вынуждена посещать вместе с другими девочками, и свою зависть к мальчикам, занятым в это время рисованием: «Я помню, как все утро пыталась пришить одну-единственную пуговицу и каким-то необъяснимым образом умудрилась намотать на нее всю свою нитку. В конце концов, я объяснила той маме (*во время войны Джонс с матерью и сестрами жила в доме с еще несколькими семьями, и взрослые по очереди давали детям уроки. К.А.*), что не собираюсь вырастать женщиной, и спросила, могу ли я пойти рисовать к мальчикам» (перевод наш. — К.А.) [Jones, Official Autobiography, эл. ресурс]. Мотив шитья как символа гендерного неравенства в будущем находит отражение в творчестве писательницы. В частности, своенравная Дженет, героиня фэнтези-романа «Заколдованная жизнь» («Charmed Life», 1977), одной из частей серии о Крестоманси, выска-

¹ «A World of Girls» («Мир девочек», 1886 г.), «Polly, A New-Fashioned Girl» («Полли, девочка нового типа», 1889 г.) и др.

² «Пятеро детей и Оно» («Five Children and It», 1902), «Феникс и ковер» («The Phoenix and the Carpet», 1904), «История с амулетом» («The Story of the Amulet», 1906).

зывается о шитье следующим образом: «Презираю это занятие как тяжелую обузу, взваленную на женщин» [Jones, Charmed life..., эл.ресурс, p. 58]³.

В этом же произведении Джонс встречается аллюзия и на другой аспект феминистской борьбы — борьбы за право носить комфортную одежду (См., например: образованное в 1881 г. английское общество «The Rational Dress Society»⁴). Дженет, попавшая из нашей реальности в параллельный мир, где царит волшебство, не может одеться в женское платье без посторонней помощи. В этом непривычном для нее мире исторические события разворачивались иначе, и, хотя время в обоих параллельных мирах совпадает, эта реальность значительно меньше изменилась под влиянием научно-технического прогресса. Следовательно, ее практически не коснулись те социальные перемены, которые пережил наш мир. Женщины здесь по-прежнему носят корсеты, нижние юбки и подвязки, в то время как Дженет привыкла ходить в брюках и лазать по деревьям. Реакция Дженет на необходимость носить подвязки вполне соответствует настроениям того мира, из которого она явилась: «Идиотское приспособление. Ты тоже его носишь? Или это специальная попытка для женщин?» [Ibid., p. 66].

В другом произведении, фэнтези-романе «Воздушный замок» («Castle in the Air», 1990 г.), входящем в трилогию «Замки», писательница по-своему обыгрывает архетипичный сюжет похищения и заточения антагонистом пассивного женского персонажа, не раз подвергавшегося феминистской критике. Необходимо отметить, что женская пассивность и мужская агрессивность стали одной из ведущих тем психоаналитического феминизма. Достаточно упомянуть такие исследования, как «Психоанализ и феминизм» Джулиет Митчелл (1974 г.), «Воспроизводство материнства» Нэнси Чодоров (1978), «Сирена и Минотавр» Дороти Диннерстайн (1977) и др. «Воздушный замок», как и многие другие романы и повести Джонс, характеризуется наличием типологических признаков литературного постмодернизма, одним из которых является преднамеренное использование автором «готовых элементов» [Р. Барт] для выстраивания собственного сюжета. Сюжет и образы «Воздушного замка» вторичны по отношению к сказкам «Тысячи и одной ночи» — а точнее, к их более поздним литературным переложениям. Герой произведения, юноша по имени Абдулла, становится владельцем волшебного летающего ковра, с помощью которого попадает в сад султана и знакомится там с принцессой Цветок-в-Ночи. Вскоре возлюбленную Абдуллы похищает могущественный ифрит Хазруэль, из-за своей доверчивости попавший в подчинение к собственному коварному брату, и юноша отправляется на ее поиски. Однако, несмотря на такую традиционную для сказки завязку, в дальнейшем повествование разворачивается неожиданным образом. Хазруэль похитил для своего брата не только Цветок-в-Ночи, но и других принцесс, живущих в волшебном мире. Среди них оказались и совсем маленькая девочка, и женщины средних лет, и даже одна старушка. Все они мечтают поскорее вернуться домой — но, к несчастью, мужчины не торопятся их спасать. На помощь принцессам идут только два героя: Абдулла и солдат, встреченный им по дороге. Данное обстоятельство немало озадачивает Хазруэля — ведь

³ Здесь и далее перевод цитируется по изданию: [Джонс, 2004].

⁴ Подробнее о реформировании женской одежды [см: Rational Dress, эл.ресурс].

он предусмотрительно позаботился о том, чтобы «за каждой похищенной принцессой стоял оскорбленный возлюбленный или разочарованный принц, которых можно будет заставить отправиться ее вызволять»⁵ [Jones, p. 80] (ифрит надеялся, что хоть один из них поможет ему освободиться от власти брата).

Обман не только читательских ожиданий, но и ожиданий персонажа, рассчитывавшего на стереотипный ход развития сюжета, является одним из излюбленных приемов писательницы [см. Артамонова, 2011]. В частности, Хазруэль жалуется Абдулле: «Я надеялся скорее на наследника престола Альберии или на печинстанского князя, однако эти молодые люди предпочли искать утешения в охоте. По правде говоря, все обиженные проявили примечательную слабость духа, в том числе и король Верхней Норландии, который попросту начал составлять каталог домашней библиотеки самостоятельно, без помощи дочери, а ведь даже на него я надеялся больше, нежели на тебя» [Jones, Castle..., p. 80-81]. Таким образом, в произведении Джонс пассивными оказываются мужские персонажи, в то время как похищенные принцессы активно борются за свое освобождение: Цветок-в-Ночи разрабатывает план, как им обмануть Дальциэля, брата Хазруэля, а прибывшие в Воздушный замок Абдулла, солдат и старый повар Джамал лишь помогают его реализовать (притом сцена победы над Дальциэлем подана в комическом ключе, и конфликт между героями и антагонистом разрешается мирным способом). Однако развязка сюжета «Воздушного замка» вполне традиционна: Абдулла и Цветок-в-Ночи воссоединяются, все принцессы возвращаются домой, а одна из них выходит замуж за солдата, оказавшегося заколдованным принцем. Даже Дальциэль находит свое счастье: ему в жены отдают двух дальних родственниц Абдуллы, которым ифрит очень нравится. Подобная развязка показательна для всего творчества Джонс: несмотря на то, что ее героинь отличает большая степень самостоятельности и самодостаточности, акценты в ее произведениях расставлены в пользу *традиционных семейных ценностей*.

Ярчайший пример целеустремленных женских персонажей, благополучие которых, тем не менее, определяется удачным замужеством, представляют собой Летти и Марта, сестры главной героини фэнтези-романа «Ходячий замок» («Howl's Moving Castle», 1986 г.), первой части трилогии «Зámки». Будущее девочек определила их мать Фанни: она решила отдать Марту в ученицы к знакомой колдунье, а Летти — в помощницы к кондитеру, но сестры не были согласны с таким распределением, потому что Марта мечтала выйти замуж и родить десять детей, а Летти всегда стремилась к магическим знаниям. Используя колдовство, они на время приобрели облик друг друга и поменялись местами: Марта поступила на работу в лавку, надеясь встретить среди посетителей будущего мужа, а Летти отправилась учиться основам магии к знакомой Фанни. Надежды обеих девушек оправдались — однако, если Марта с самого начала была нацелена на замужество, то поворот в судьбе Летти оказался более неожиданным: во время учебы она познакомилась с придворным чародеем Салиманом, который предложил ей стать «по меньшей мере» [Jones, 2009, p. 300] его ученицей. Из следующей части трилогии становится известно, что вскоре после событий «Ходячего замка» Салиман

⁵ Здесь и далее перевод цитируется по изданию [Джонс, 2006].

и Летти поженились, и Летти стала помогать мужу выполнять королевские поручения. Схожесть характеров и жизненных интересов, а также готовность жены стать помощницей мужа в их общем деле становится залогом супружеского счастья не только этой, но и многих других семейных пар в творчестве Джонс. С циничным, язвительным Хоулом («Ходячий замок») может ужиться только такая же острая на язык, своенравная Софи; странные увлечения волшебника Дерка («Темный властелин Деркхольма» — «Dark Lord of Derkholm», 1998) разделяет лишь его жена, пристрастие которой к созданию шарообразных мини-вселенных также удивляет окружающих; грубоватый принц-солдат («Воздушный замок») из всех принцесс выбирает ту, которая, хоть и не очень хороша собой, но может заштопать мужу носки.

В биографии Джонс мы можем найти свидетельства тому, что и свою личную жизнь писательница выстраивала сообразно традиционным представлениям о предназначении женщины. Окончив в 1956 г. Оксфорд, она вышла замуж за специалиста по средневековой литературе Джона А. Барроу (John A. Burgow)⁶ и приняла решение не строить академическую карьеру, а стать домохозяйкой и посвятить себя воспитанию детей (у Джонс с Барроу трое сыновей). В связи с этим представляется закономерным тот факт, что тема материнства и семейных обязанностей женщины проходит красной нитью через все творчество писательницы: в качестве второстепенных героинь у Джонс нередко выступают замужние женщины, являющиеся носительницами семейных ценностей и представляющие собой нравственный ориентир для юных протагонистов. Сохранение мира в семье и воспитание детей в духе высокой нравственности становятся у Джонс основными функциями персонажей этой группы. Так, супруга могущественного мага Крестоманси Милли («Заколдованная жизнь») пытается наладить отношения с осиротевшими племянниками своего мужа и сгладить конфликты между ними и другими своими домочадцами (в том числе собственными детьми); а жена колдуна Дерка Мара («Темный властелин Деркхольма») снисходительно относится к чудачествам своего мужа, занятого выведением волшебных животных, растит троих созданных им грифонов наравне с двумя родными детьми и учит всех пятерых милосердию и состраданию: когда старый больной дракон, проспавший много сотен лет в своей пещере, чуть не сжигает заживо Дерка, приняв его за злобного «Темного властелина», ей одной удается остановить его — после чего она, к удивлению детей, решает вылечить его и помочь освоиться в изменившейся действительности.

Несмотря на то, что для писательской манеры Джонс не характерна идеализация персонажей, и даже положительные героини наделены у нее рядом комических черт и порой ведут себя некорректно — например, Мара, вынужденная по сюжету выступать в роли «чародейки-соблазнительницы», невольно провоцирует ревность мужа и несколько раз предстает перед детьми в своих откровенных нарядах, чем немало смущает сыновей-подростков. Отметим, что образы любящих матерей, созданные писательницей, имеют несомненное воспитательное значение и несут мощный заряд душевной теплоты. Один из самых трогательных образов матери в творчестве Джонс — это образ

⁶ В последние годы Джон А. Барроу преподает английскую литературу в Бристольском университете.

принцессы Цапфана. «Крошечная желтая принцесса» с «ручками-веточками», наравне с другими принцессами волшебного мира, попадает в плен к ифриту. Она почти не способна общаться с другими пленницами, потому что не знает никакого языка, кроме языка своей страны, и «только и делает, что плачет»: на земле у нее осталось «четырнадцать своих малышей». Единственным утешением для нее становится младенец Морган, сын волшебницы Софии, случайно попавший в воздушный замок. Никто из принцесс не знает, как надо заботиться о малыше, и только принцесса Цапфана тут же берется нанять его: «Крошечная верховная принцесса Цапфана казалась маленькой девочкой со слишком большой куклой, однако, она с видом весьма умелым и опытным кормила Моргана молоком из большого рожка» [Jones, Castle., p. 108-109].

Если присутствие в повествовании фигуры любящей матери дает юным героям хотя бы временное ощущение спокойствия и благополучия, то «отлучка» [Пропп, 1998] матери в произведении Джонс, как и в фольклорной сказке, приводит к катастрофе. Маленькие героини сказочной повести «Зуб Уилкинса» («Wilkins' Tooth» или «Witch's Business», 1973 г.), сестренки Адамс, стали жертвами страшного проклятья ведьмы Бидди. Их мама пропала, и с тех пор жизнь полностью перевернулась: они живут с заколдованными отцом и тетей, которые словно не замечают существования девочек, в холодном старом доме. Они неухожены, очень плохо одеты, кроме того, младшая из сестер хромот, но никто не занимается ее лечением. Девочки пытаются снять проклятье, надеясь, что тогда мама вернется к ним и они заживут счастливо, как прежде. Мотив стремления детей вернуть родителей домой посредством магии связывает «Зуб Уилкинса» со сказочной повестью «История с амулетом» Эдит Несбит, лейтмотивом и основным сюжетообразующим элементом которой становится желание четверых детей, чтобы мама, проходящая лечение на Мадейре, и отец, уехавший корреспондентом на войну в Маньчжурию, поскорей вернулись обратно. В финале «Зуба Уилкинса» героям повести удастся одолеть ведьму, и мать девочек воссоединяется со своей семьей, а до этого она выступает в роли сказочного дарителя, опосредованно помогающего победить антагониста. Главная героиня повести, девочка Джесс, встречает заколдованную миссис Адамс в лечебнице для душевнобольных, где та выпрашивает Джесс (выспрашивание героя, по В.Я. Проппу, является ослабленной формой испытания героя будущим дарителем), а потом дает ей мудрые советы, как не попасть под власть злых чар, и наделяет двумя оберегами от темной магии, которые позволяют Джесс и ее брату Фрэнку противостоять заклятиям Бидди.

Второстепенные женские персонажи в произведениях Джонс нередко поддерживают главных героев в трудной ситуации и помогают им своими действиями или советами. Так, старушка мисс Смит сначала заботится о псе Сириусе, главном герое сказочной повести «Dogsbody» (1975), а потом становится опекуном его юной хозяйки, девочки-сироты Кэтлин. Миссис Пентстеммон, пожилая учительница магии, открывает у Софи, героини фэнтези-романа «Ходячий замок», магические способности и дает ей подсказку, как спасти ее возлюбленного Хоула, к которому старая волшебница испытывает материнские чувства (она отказывается выдать его антагонисту, Болотной Ведьме, и погибает).

Наравне с образами любящих матерей (или добрых женщин, берущих на себя функции опекуна) в творчестве Джонс представлен ряд безответственных и равнодушных матерей, прототипом которых, вероятно, является родная мать писательницы. Произведением, вобравшим в себя максимальное количество *автобиографических эпизодов* из детства Джонс, стала сказочная повесть «The Time of the Ghost» («Время призрака») (1981). В повести нашли отражения детские переживания самой писательницы и ее двух сестер, ныне признанного литературоведа профессора Изобель Армстронг и актрисы Урсулы Джонс. В доме четырех сестер Мелфорд (три из которых имеют явное сходство с сестрами Джонс) появляется таинственный дух. Как впоследствии выясняется, он принадлежит одной из девочек: через семь лет ей будет грозить смерть, и ее душа возвращается в прошлое, чтобы предотвратить трагедию. Однако сам призрак узнает об этом почти в самом финале повести, а в первых главах бесплотная девочка не догадывается о том, почему ее никто не замечает и как она оказалась в своем доме в таком неопределенном состоянии. Естественно, первым делом она пытается привлечь к себе внимание родителей и попросить их о помощи, но родители остаются слепы и глухи к ее проблемам, и причиной тому нельзя назвать ее бесплотность — точно так же мистер и миссис Мелфорд не замечают и своих физически реальных дочерей. Они слишком заняты в школе для мальчиков, управляющими которой являются. Мать девочек, которую они называют по имени, Филлис (уже одна эта деталь позволяет судить о деформации, произошедшей в восприятии детьми своей родной матери), не обращает внимания на то, что ее младшая дочь завязала волосы в узлы и ходит так уже несколько недель (это реальный эпизод из детства сестер Джонс). Она также не замечает отсутствия одной из девочек, нарочно уехавшей на время пожить к подруге, чтобы этим поступком спровоцировать родителей, «встряхнуть» их. К сожалению, вовлечь мать в происходящие события героине так и не удается — от гибели девочку спасают не родители, а сестры и друзья, мальчишки-школьники.

Согласно замечаниям некоторых западных исследователей, а также по свидетельствам самой писательницы, ее мать стала прототипом не только холодных и безразличных к своим детям матерей, выступающих в произведениях Джонс в качестве второстепенных персонажей, но и женщин-антагонистов, нередко фигурирующих в ее творчестве. В частности, автор статьи о Джонс в справочнике «Women in Science Fiction and Fantasy: Overviews» Элис Миллз пишет: «Очень часто центральным отрицательным персонажем в ее историях становится женщина старшего возраста (*старшие главных героев* — прим. К.А.), абсолютно уверенная в своем праве повелевать и манипулировать людьми при помощи магии. Джонс признает, что образы всех ее злых волшебниц связаны с ее детским восприятием собственной матери» (перевод наш. — К.А.) [Reid, 2009, p. 181].

Действительно, в творчестве писательницы представлено немало отрицательных героинь, которых объединяют некоторые общие черты. Как правило, они красивы (причем на этом эпитете в тексте произведения делается явный акцент) или стремятся сделать себя красивыми при помощи магии. В частности, Сириус («Dogsbody») ослеплен любовью к своей прекрасной и жестокой Спутнице и не может поверить в ее предательство; а Болотная Ведьма («Ходячий замок») обращается на сторону зла лишь потому, что

хочет вечно оставаться молодой и красивой. Хотя Филлис и не является антагонистом в повести «The Time of the Ghost», ее можно отнести к числу отрицательных персонажей в силу той негативной окраски, которую придает ее образу писательница, — вместе с тем, главная героиня произведения не раз сравнивает ее с прекрасным ангелом. Столь тесная связь красоты героини с ее отрицательной ролью в повествовании находит объяснение в автобиографии Джонс: ее мать считала внешнюю привлекательность едва ли не главным достоинством женщины и не раз унижала будущую писательницу своими нелестными высказываниями о ее неизящном телосложении: «...мама отвергала все мои попытки обнять ее, объясняя это тем, что я слишком здоровая» [Jones, Official Autobiography, эл. ресурс] (перевод наш. — К.А.), — и непримечательной наружности (например, цвет волос дочери она называла «мышинным»).

Другой отличительной чертой отрицательных героинь Джонс является то, что основным мотивом их «вредительства» становится ревность или месть бывшему возлюбленному. Подобные терзания одолевают Болотную Ведьму из «Ходячего замка», Бидди из «Зуба Уилкинса», Спутницу из «Dogsbody» и др. Истоки этих мотивов также обозначены в автобиографии писательницы. Сразу после смерти мужа, отца сестер Джонс, мать вышла замуж за другого человека — причем, так как ее свадьба состоялась в тот же год, что и свадьба Дианы Уинн, она не позволила дочери устроить торжество: «У нас нет свадебных фотографий, потому что, как считала моя мать, ее свадьба была важнее» (перевод наш. — К.А.) [Ibidem]. Вероятно, этот автобиографический эпизод был интерпретирован писательницей в фэнтези-романе «Сын менестреля» («Cart and Cwiddier», 1975), одна из героинь которого, Линайна, верная супруга менестреля и мать троих детей, семнадцать лет беспрекословно сопровождавшая мужа в его путешествиях, в день его гибели отправляется к своему давнему поклоннику, чтобы выйти за него замуж.

И, наконец, как справедливо замечает Элис Миллз, важной характеристикой отрицательных героинь Джонс является их убежденность в том, что они имеют право манипулировать окружающими и рассчитывать при этом на их любовь и доверие. В этом свете одной из наиболее жестоких героинь представляется юная колдунья Гвендолен («Заколдованная жизнь»), с раннего детства использовавшая магические силы своего младшего брата в собственных целях. Мальчик Мур, брат Гвендолен, привык доверять любимой сестре — он не догадывается о том, что, тайно растрачивая его силу на свои темные заклятия, сестра осознанно губит его. В конце романа Мур узнает страшную правду о Гвендолен: «Он лежал, разглядывая сквозь листья яблони синеву небес. То и дело его взгляд затуманивался, и тогда Мур закрывал глаза, и по его щекам текли слезы. Узнав, как мало он значит для Гвендолен, он уже не был уверен, нужна ли ему хоть одна из его жизней» [Jones, Charmed Life..., р. 98]. За трагедией Мура, преданного самым близким для него человеком (после гибели родителей Гвендолен становится его единственной опорой в жизни), можно усмотреть трагедию ребенка, любовь которого была отвергнута матерью.

Женские образы, представленные в творчестве Джонс, легко делятся на три основные группы: энергичные и целеустремленные юные героини, многие из которых действуют в произведении наравне с главными муж-

скими персонажами и зачастую разрешают основной сюжетный конфликт; положительные второстепенные героини, представленные, как правило, добрыми, нравственными женщинами среднего и пожилого возраста, которые испытывают к героям материнские чувства; и отрицательные героини или, по меньшей мере, не симпатичные читателю в силу данных им негативных характеристик, прототипом которых, в большинстве случаев, является мать писательницы. Как заявила Джонс в одном из своих интервью, «она (мать. — К.А.) есть в каждой из них (книг. — К.А.) — и всегда в качестве злодейки» (перевод наш. — К.А.) [Kincaid, эл. ресурс].

Проанализировав женские образы в творчестве Джонс мы должны, в первую очередь, отметить значимость автобиографических элементов, которые писательница включает в свои произведения, а также указать на особенности тех нравственных принципов, выразителями которых выступают положительные женские персонажи: несмотря на то, что героини Джонс инициативны и им, в некоторой степени, близки феминистские идеалы, все они на определенном этапе своей жизни стремятся встретить своего суженого и создать семью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Butler J. Gender Trouble. New York, 1999.
2. Carpenter H., Prichard M. The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford: Oxford University Press, 1995.
3. Jones D. W. Official Autobiography. [Электронный ресурс] // The Official Diana Wynne Jones Website [www.leemac.freemove.co.uk]. URL: www.leemac.freemove.co.uk/autobiog.htm (дата обращения: 28.01.2012).
4. Jones Diana W. Castle In The Air [Электронный ресурс] // BookFinder [bookfi.org]. URL: http://bookfi.org/book/243405 (дата обращения: 28.01.2012).
5. Jones Diana W. Charmed Life & The Lives of Christopher Chant [Электронный ресурс] // BookFinder [bookfi.org]. URL: http://bookfi.org/book/243410 (дата обращения: 28.01.2012).
6. Jones Diana W. Howl's Moving Castle. London, 2009.
7. Kincaid M. Diana Wynne Jones in her own words part 2. Interview by Maureen Kincaid. Speller. [Электронный ресурс] // The Official Diana Wynne Jones Website [www.leemac.freemove.co.uk]. URL: http://www.leemac.freemove.co.uk/cl2int.htm (дата обращения: 28.01.2012).
8. The Oxford Companion to Fairy Tales /ed. Jack Zipes. Oxford, 2000.
9. Women in Science Fiction and Fantasy /ed. Robin A. Reid. Westport, 2009.
10. Артамонова К.Г. Аллюзии на фольклорные сказки в творчестве Дианы Уинн Джонс // Мировая словесность для детей и о детях. М., 2012. Вып. 16. С. 256-261.
11. Джонс Д. У. Воздушный замок. СПб., 2006.
12. Джонс Д. У. Заколдованная жизнь. СПб., 2004.
13. Постмодернизм. Энциклопедия / Под ред. А.И. Мерцалова. М., 2001.
14. Пронн В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
15. Rational Dress Reform Fashion History [Электронный ресурс] // Fashion-Era [www.fashion-era.com]. URL: http://fashion-era.com/rational_dress.htm (дата обращения: 01.02.2012).

Поступила в редакцию 28.09.2012

А.О. БЕЛОВА

ОБРАЗ ДОМА В ПОВЕСТЯХ Ф.Х. БЕРНЕТТ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Статья посвящена типологии образа дома в произведениях Ф.Х. Бернетт для детей. Автор выделяет несколько подходов к созданию образа дома, прослеживая определенную закономерность, основанную на семантике английского слова «дом»: жилище, родительский дом, семья, а также приют и убежище. Ф.Х. Бернетт показывает на примере жизненных коллизий своих маленьких героинь, что лучшим домом для ребенка оказывается идеальная викторианская семья.

Ключевые слова: дом, образ, мотив, детство, типологические связи, викторианская/эдвардианская литература для детей.

Френсис Ходжсон Бернетт (1849 — 1924) — англо-американская детская писательница, творчество которой пришлось на конец XIX — начало XX века. Самым известным ее произведением по праву считается повесть «Маленький лорд Фаунтлерой» (1886), переведенная на многие европейские языки и выдержавшая множество переизданий как в Англии и США, так и в других странах [см.: Twaite A., 1849 — 1924]. В настоящей работе анализируются основные приемы создания образа дома в повестях «Маленькая принцесса. Сара Кру» (1905) и «Таинственный сад» (1911) — не менее значимых для понимания творчества писательницы. Уделяя пристальное внимание миру детства, Бернетт делает образ дома одним из центральных. Тем самым она продолжает традиции английского викторианского романа и романа воспитания (Ч. Диккенс, Ш. Бронте, Э. Бульвер-Литтон и др.), где оппозиция дом — бездомность, семья — сиротство является не только сюжетообразующей, но и идейно-содержательной доминантой.

Анализируя указанные повести, мы выделили несколько подходов к созданию образа дома, прослеживая определенную типологию, основанную на семантике английского слова «дом» [см.: Павловская А.В., 2005; Бузылева К., 2009]. Мы считаем, что дом в повестях Ф. Бернетт оценивается с нескольких позиций. Остановимся подробнее на трех из них, важных для целей нашего исследования:

- дом — **жилище**, семантическая функция которого определяется степенью его пригодности для жизни ребенка как с точки зрения социальной, так и гуманной. В этом контексте «дом» в оригинальном тексте определяется

как «house» — жилище, в отличие от «home», значение которого понимается скорее как родной дом, семья, родина;

- дом — **семья**, в контексте повествования принимающая или отторгающая ребенка по тем или иным причинам;

- дом — **приют** (дом призрения, убежище).

Напомним, что в повести «Маленькая принцесса» речь идет об одиннадцатилетней девочке Саре Кру, дочери богатого английского офицера, которую отец привозит из колониальной Индии, где он служит, в Лондон, чтобы отдать в пансион. Действие развивается на фоне взаимоотношений Сары с пансионерками и самой хозяйкой учебного заведения (мисс Минчин) в двух плоскостях: сначала Сара — богатая ученица, но после внезапной смерти отца героиня оказывается служанкой — девочкой, оставленной в пансионе из милости. Главная идея повести совпадает с жизненной задачей главной героини — сохранить человеческое достоинство и оставаться настоящей принцессой, т.е. добрым и великодушным человеком, в любых жизненных ситуациях.

В отличие от Сары Кру, Мери Леннокс, героиня повести «Таинственный сад», лишь начинает свой путь к решению подобной задачи, но достаточно успешно с ней справляется, невольно преображая своим присутствием не только дом своего дяди Арчибальда Крейвена, в который она попадает после смерти родителей, и жизнь двоюродного брата Колина, но и свою жизнь.

Бернетт использует для создания образа дома как авторские описания и ремарки, так и характеристики, дающиеся от лица главной героини (Сары Кру или Мери Леннокс), а также оценки второстепенных персонажей, например, слуг.

В большей степени оценка семантики слова «дом» принадлежит главным героиням повестей. Именно глазами Сары Кру мы видим истинную сущность порядков, царящих в пансионе, куда попадает девочка. А Мери Леннокс не дает читателю сохранить иллюзии относительно того великолепного поместья в Йоркшире, где будет проходить ее жизнь.

В первом случае мы имеем дело с официальным холодным домом, учебным заведением для благородных девиц мисс Минчин. Этот дом никогда не станет ни прообразом семьи, ни родным домом для своих обитательниц. Даже «приютом» для осиротевшей Сары он может быть лишь весьма условно, в значении не столько жилища, предоставленного из милости, сколько «крыши над головой» для прислуги, буквально «места, где можно приклонить голову». «Впоследствии Саре часто приходило на мысль, что дом этот удивительно похож на мисс Минчин. Он имел представительный вид и был хорошо меблирован, но вся его обстановка отличалась полным отсутствием красоты» [Бернетт, 1992, с. 149]. Сара отмечает, что «...даже румяные щеки луны, нарисованной на стоявших в углу больших часах, имели какой-то строгий, лакированный вид» [Там же, с. 149]. То, что по предназначению своему должно было быть мягким (ковер, кресла), в доме мисс Минчин отличалось противоположностью. Сара видит геометрический колкий узор ковра, тяжесть каминных украшений, необыкновенную твердость пружин в креслах. В оригинальном тексте набивке кресел придается дополнительный зловещий оттенок: «кресла как будто были набиты костями». С первых своих шагов в этом доме девочка — жизнерадостный, доверчивый и добрый ребенок

— вдруг дает не по-детски точный в своей метафоричности комментарий: «Мне здесь не нравится... но что же делать? Ведь и военным, даже самым храбрым, наверное, не нравится идти на войну» [Там же, с. 150]. Эта фраза задает тон всему действию, разворачивающемуся в повести, снимает иллюзию сказочности, возникающую у читателя вначале, и позволяет вспомнить героев романов Ч. Диккенса.

Негативная характеристика нравов, царящих в пансионе, поднимает в повести социальные проблемы, и здесь мы с полным правом можем говорить о влиянии социальных оценок Ч. Диккенса (например, в «Домби и сыне», «Больших надеждах», «Оливере Твисте» и др. [см.: Михальская, 1987]). Фальшивый и лицемерный дом — устойчивая характеристика частной школы, где надо лгать, чтобы выжить. В оригинальном тексте подчеркивается уродливость и даже опасность (ugly) дома, его мрачность и стандартность: «это было мрачное кирпичное здание, совсем такое же, как все соседние дома» [Там же, с. 149]. Внешняя любезность наставников-учителей, прикрывающая черствость и лицемерие, а порой откровенную жестокость по отношению к детям, — традиционная черта при описании английского учебного заведения викторианского периода. Сравнение процесса обучения и воспитания с военными действиями напоминает негативный, но тем не менее яркий и характерный детский опыт Р. Киплинга, когда система воспитания искалечила его как личность.

С другой стороны, следуя традициям английского романа воспитания, Ф. Бернетт предполагает, что именно такие условия жизни должны способствовать становлению характера маленькой героини, претендующей на звание настоящей принцессы. Как отмечают исследователи английской литературы викторианской эпохи Дж. Таунсенд и Б. Кволлз [Qualls, 1982; Townsend, 1965], можно сказать, что в подобных превратностях судьбы англичанин склонен видеть скорее помощь судьбы, исполнение предназначения христианина, нежели наказание.

Таким образом, холодный неприветливый дом мисс Минчин играет в повести двоякую роль, подчеркивая социальные проблемы детства и являясь одновременно средством воспитания личности.

Образцом дома, классическим викторианским домом в повести «Маленькая принцесса» можно назвать дом некоего мистера Кармайкла, живущего по соседству с пансионом мисс Минчин. Его семью Сара, лично ни с кем из ее членов не знакомая, называет с симпатией «Большой семьей». Этой характеристикой подчеркивается не только отношение девочки к заочно полюбившимся ей соседям, но и некий образ идеала семьи, который видит осиротевший ребенок.

«У Большой семьи, наверное, мягкие, удобные кресла и диваны; их обои с пунцовыми цветами видны из окон, очень похожи на них самих. В их доме все должно быть красиво и уютно» [Бернетт, 1992, с. 228]. Характеристика душевного состояния жильцов этого дома снова, как и в случае с пансионом, начинается с описания обстановки их комнат и, как и в первом случае, точно совпадает с внутренними ощущениями персонажей. Теплые, яркие тона, располагающие к душевному покою, веселью и уюту, как нельзя более подходят для описания жилища доброй викторианской семьи. Ф. Бернетт делает интерьер дома «говорящим» отражением жизни хозяев, на предметах

обстановки словно лежит печать настроения его обитателей, и именно с этой семьей в жизни Сары будут связаны надежды на обретение собственного дома.

Примером идеальной семьи в «Таинственном саде» является простой сельский дом миссис Сьюзен Сауэрби. Читатель не приглашен в этот дом, но дети Сьюзен достаточно рассказывают об обычаях семьи, любви и взаимной поддержке всех ее членов, а мальчик Дикон играет в жизни главных героев значительную роль, способствуя возрождению семьи Арчибальда Крейвена.

Еще один тип дома — одинокий холодный дом, но, в отличие от дома мисс Минчин, имеющий надежду на духовное возрождение. В «Маленькой принцессе» это дом компаньона отца Сары — Керрисфорда, а в «Таинственном саде» — величественный, но оставляющий давящее впечатление усадебный дом Миссельтуйт-Мэнор, впервые попав в который Мери Леннокс «чувствовала себя совсем потерянной» [Бернетт, 2000, с. 204]. Причина одиночества, отсутствия жизни в таком доме — либо в отсутствии самого ребенка, пропавшего и еще не обретенного (дом Кэррисфорда), либо, наоборот, ребенка, оставленного родителями. Как жестко отмечает Ф. Бернетт, оценивая позицию Арчибальда Крейвена, отца Колина, : «Он покинул свой дом — и, скитаясь по свету, забыл о своем долге» [Там же, с. 364]. Мотивы запустения, болезненности и холода дома связаны у писательницы с потерей взрослыми доверия к своим детям, с эгоистичностью и пренебрежением родительским долгом. В повестях Бернетт понятия «семья», «дом» и «долг» тесно связаны. Писательница будто наказывает своих взрослых героев, лишая их семьи и вместе с ней радости жизни.

Последний тип дома, выделенный нами в начале статьи и стоящий особняком, дом — приют и убежище. В повести «Маленькая принцесса» он связан с образом булочницы. Именно к ней, в дом женщины, пекущей хлеб (мы обращаем внимание на этот исконно английский символ, связанный с родовым понятием хранительницы домашнего очага), Сара невольно приводит погибающую на улице нищую девочку и тем самым не только спасает ей жизнь, но устраивает ее будущее.

Потрясение маленькой нищенки, испытанное от внезапной перемены в жизни, передано короткой фразой: «Ее пригласили в комнату, полную хлеба! Это было что-то невероятное» [Бернетт, 1992, с. 246]. Хлеб как символ жизни, семейного очага, довольства становится почти сказочным символом и связан с невероятными событиями, которые происходят с детьми в этой повести лишь потому, что они твердо верят в победу добра. «Это та неукоснительная, святая вера в конечную победу добра, которую порой называют сказочностью», — пишет Н.М. Демурова в одном из своих предисловий к повестям Ф. Бернетт [1992, с. 12], подчеркивая, что «сказочность» в данном случае оправдывается мировоззренческой позицией автора и имеет глубокие философские корни [Она же, 2000, с. 195-214].

В сопоставлении с домом булочницы пансион мисс Минчин, из расчетливой милости предоставившей приют Саре Кру, можно считать жестокой пародией на милосердное убежище. Недаром Сара бросает в лицо своей мучительнице: «Вы не добры, а это не дом» [Там же, с. 204]. И таким образом предоставленное убежище в воображении бывшей пансионерки превращается в каземат Бастилии. «Я заключенная в Бастилии. Я провела здесь много, много лет, и все забыли обо мне. Мисс Минчин — мой тюремщик,

а Бекки — такая же заключенная, как и я. Она сидит в соседней камере» [Там же, с. 213]. Мотив мышеловки связан с этим тюремным образом. Девочка чувствует себя пойманной судьбой, но не теряет надежды на освобождение, время от времени уходя от горестей и обид в мир своей богатой фантазии.

В заключение мы отмечаем, что в повестях Ф. Х. Бернетт для детей можно выделить несколько типов домов. Следуя семантике слова, это жилище, родительский дом, семья, а также приют и убежище. В соответствии с этой классификацией можно рассматривать типичные дома: дом как семейный очаг, образец викторианского дома, его антипод — официальное учебное заведение, в котором царят лицемерие и жестокость; одинокий дом, покинутый либо родителями, либо ребенком; и, наконец, дом — убежище, где выброшенный обществом ребенок находит защиту и помощь. Вместе с тем Бернетт делает вывод, что единственным домом для ребенка может быть только тот дом, где царят любовь, забота и доброта. Это место, где ребенок чувствует себя защищенным от внешних жизненных бурь, откуда он выходит в мир уверенным в своих силах и готовым принимать этот мир как с доброй его стороны, так и с мрачной. Богатство, по мнению писательницы, не является мерилем счастья, а материальное благополучие не приносит душевного равновесия. Так, благополучный пансион мисс Минчин оказывается тюрьмой для его обитателей, а богатые родители, бросившие своих детей, не могут найти душевного покоя, в то время как непосредственные и искренние в своем мировосприятии дети, вооруженные неиссякаемой фантазией и твердой верой в победу добра, обретают свой истинный дом в викторианской семье, защиту и уверенность в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Бернетт Ф.Х.* Заповедный сад. М., 2000.
2. *Бернетт Ф.Х.* Маленькая принцесса. Повести. М., 1992.
3. *Бернетт Ф.Х.* Маленький лорд Фаунтлерой. Повести. М., 1992.
4. *Бузылева К.* Женщина и ее дом: Оппозиция «дом — мир» в творчестве английских писательниц XIX—XX веков // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX: Проблема взаимодействия литературных эпох. М., 2009.
5. *Демурова Н.М.* Гораздо важнее быть доброй: о трех повестях Ф. Бернетт. // «Июльский полдень золотой...». М., 2000.
6. *Демурова Н.М.* Предисловие // Бернетт Ф.Х. Маленький лорд Фаунтлерой. М., 1991.
7. *Михальская Н.П.* Чарлз Диккенс. М., 1987.
8. *Павловская А.В.* Англия и англичане. М., 2005.
9. *Qualls B.* The Secular Pilgrims of Victorian Fiction. London-N.Y.: Cambridge, 1982.
10. *Townsend J.* Written for children: An outline of English children's literature. London, 1983.
11. *Twaite A.* Waiting for the Party: The life of Frances Hodgson Burnett, 1849 — 1924. New York, 1974.

Поступила в редакцию 30.09.2012

А.И. ДЕПЛАНЫ

ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА В ПЬЕСЕ Д.ЛЕССИНГ «PLAY WITH A TIGER»

Автор анализирует пьесу английской писательницы Д.Лессинг «Play with a Tiger» в связи с английской драматургией 1950-х годов, драматургической техникой Б.Брехта и понятием «подлинного диалога» по М.Буберу.

Ключевые слова: драматургия, диалог, кризис, озарение.

В отечественных и зарубежных критических и литературоведческих работах пьесы Дорис Лессинг не рассматривались отдельно. Обычно их упоминают либо в контексте британской драматургии 1950 — 1960-х годов, либо в связи с крупной прозой Д.Лессинг (особенно — романом «Золотая тетрадь» / «The Golden Notebook»). Более же внимательное их прочтение способно пролить свет на все последующие произведения писательницы, т.к. в этих пьесах очевидна постановка новых творческих задач.

Всего Д.Лессинг создала пять пьес: «Mr.Dollinger» (не изд., 1958), «Each His Own Wilderness» (1959), «The Truth About Billy Newton» (не изд., 1960), «Play with a Tiger» (London, 1962) и «The Singing Door» (London, 1973). Из них только «Play with a Tiger» («Игра с тигром») не потеряла своей актуальности и по сей день: спустя 46 лет после первой постановки на сцене Лондонского Театра комедии в 2008 году премьера спектакля «Jugar con un tigre» состоялась в барселонском Teatre Lliure. Однако даже в трактовке этой пьесы не наблюдается полного единодушия.

Так, например, Дж.Р.Тэйлор считает, что коллизия «Play with a Tiger» строится на отношениях двух главных героев — Анны и Дэйва: старшей и младшего, австралийки и американца, интеллектуалки и нигилиста; их неудержимо тянет друг к другу, хотя они осознают, что эти отношения уничтожат одного из них, и скорее всего — ее; иначе говоря, коллизия строится на несовместимости, враждебности и неустраимости противоречий, существующих между героями [Taylor, 1966, p. 196]. С этим, в принципе, согласен П.Шлютер: в страстном диалоге представлены в пьесе два человека — интеллектуальная героиня и ее более молодой любовник-американец [Schlueter, 1974, p. 80]. С.Эндерлини-д'Онофрио тоже говорит о неразрешимости конфликта, но конфликта иного: конфликта между мужским и женским, между материнским инстинктом и страхом отцовства, между

мужской свободой и женским долгом, отношением к браку как к карьере и к браку как к гавани для мужчины и катастрофе для женщины, иными словами, о конфликте полов [Anderlini-D'Onofrio, 1998, p. 229-234]. По мнению А. Дорошевича, в центре пьесы — трагедия тех, кто не желает жить бездумной и бездушной жизнью, тех, кто ищет идеалы, «мы видим общество и его проблемы сквозь глубоко личное несчастье двух людей» [Дорошевич, 1963, с. 17].

И все же очевидно нечто общее в приведенных высказываниях: все исследователи считают центральным в пьесе диалог Анны и Дэйва, противопоставление Анны и Дэйва. Однако нам кажется важным обозначить не столько тематический пласт пьесы, сколько механику ее построения. Тогда станет понятным, что приведенные высказывания все-таки грешат некоторой неполнотой в понимании конфликта пьесы.

Некоторые исследователи считают «Play with a Tiger» связующим звеном между романами Д. Лессинг, написанными ею после 1960 года, и брехтовской драматургической техникой [см.: Arlett, 1987]¹.

В авторском предуведомлении к пьесе Дорис Лессинг сообщает, что натурализм, или реализм, — это величайший враг театра. Первое действие выполнено в натуралистической манере, но лишь с тем, чтобы в конце оно «стены исчезли» и ожидания зрителя оказались обмануты.

Исследователь Ник Бентли полагает, что Д. Лессинг в данной пьесе пользуется техникой Б. Брехта [Bentley, 2009, p. 51], называемой «эффектом отчуждения» [Ibid., p. 51]. Напомним, что под «эффектом отчуждения» Брехт подразумевает «технику представления событий и отношений между людьми как необычного, как требующего объяснения, не само собой разумеющегося, не просто естественного»; «смысл приема заключается в том, чтобы дать зрителю возможность плодотворной критики с общественных позиций» [Брехт, 1960, с. 138]; «в своем одобрении или неодобрении высказываний и действий персонажей зритель должен опираться не на подсознание, как прежде, а на сознание» [Там же, с. 229].

В свою очередь, американская исследовательница Мона Кнапп считает влияние Б. Брехта на драматургию Д. Лессинг незначительным. Признавая, вслед за многими исследователями, в том числе и Дж. Р. Тэйлором², влияние Б. Брехта на таких английских драматургов второй половины 1950 — 1960-х годов, как Дж. Осборн и А. Уэскер, Мона Кнапп отмечает, что в случае с Д. Лессинг оно было, по крайней мере, косвенным: Д. Лессинг создавала свои пьесы не в традиции «эпического театра», а в контексте современного британского театра [Knapp, 1984, p. 70-71], подтверждение чему можно найти, например, при сопоставлении ее пьес с «Трилогией» А. Уэскера.

¹ На связь драматургии Б. Брехта с драматургией «сердитых» указывают многие исследователи, в том числе советские; дело в том, что в театре «сердитых» — Роял Корт с 1950-х годов ставились многие пьесы немецкого драматурга, поэтому нет ничего удивительного в том, что «сердитые» учились у Брехта.

² Впрочем, Дж. Р. Тэйлор устанавливает преемственность не только между Б. Брехтом с одной стороны и Дж. Осборном, Дж. Арденом, Р. Болтом — с другой. Критик указывается также на связь между драматургией Э. Ионеско и Н. Ф. Симпсона, С. Беккета и Г. Пинтера, К. Одетса и А. Уэскера. [Taylor, 1966, p. 13]

Обе позиции не столько противоречат, сколько дополняют друг друга. В новом театре «современных идей и мыслей» Роял-Корт в 1950-е годы ставили пьесы не только молодых британских драматургов, но и не кого иного как Бертольта Брехта. Эпический театр противостоял именно тому, чем ознаменовался кризис британской послевоенной драматургии: и реалистическому, и символистскому театру, каждый из которых, казалось, уже не отвечал требованиям настоящего времени. В книге американского театроведа Джона Гасснера, изданной в 1956 году, отражено то ощущение кризиса театральной формы, которое и привело к обновлению английского театра. Этот кризис выразился в размежевании так называемой театральности, т.е. нарочитой условности театрального действия, и реализма, т.е. злободневности. Поиск «золотой середины между конкретностью и абстракцией», «глубокое понимание событий, происходящих в конкретном месте, и мыслей и чувств, преобладающих в определенной социальной среде», положенное в основу синтеза «между определенностью темы и вымыслом, уводящим нас в сферу абстрактного», — это то, что, по Дж.Гасснеру, выведет театр из «тупика дилетантства или упадочного искусства изысканно-утонченного театра» [Гасснер, 1959, с. 217]. И хотя эпический театр Дж.Гасснер относит к объективному антинатурализму [Там же, с. 18], т.е. к еще не синтезированному искусству, все-таки именно «эта холодная, рационалистическая школа неореализма оказала более основательное и более результативное влияние на западноевропейскую драматургию, чем любое из предшествовавших ей субъективистских направлений», совершив «революцию в театральном искусстве» [Там же, с. 139].

Когда в авторском предуведомлении Д.Лессинг называет натурализм, или реализм, величайшим врагом театра (sic: театра, а не искусства вообще) и сообщает о своем намерении создать реалистическую иллюзию лишь с тем, чтобы разрушить ее, не повторяет ли она такую мысль, высказанную Дж.Гасснером: «По словам Бакши, иллюзионистский театр стремится создать иллюзию действительности, а зрелищный обходится без нее. Поэтому первый вид театра можно назвать “методом реальной действительности”, второй — “методом театра”»? [Там же, с. 203]

Место действия пьесы — комната на первом этаже дома, расположенного в лондонском Эрлс Корт (Earls Court, London, SW5) на улице с оживленным движением. Как известно, после Второй мировой войны в этом районе проживали преимущественно иммигранты из Польши, Австралии и Новой Зеландии; обительница комнаты — главная героиня пьесы Анна Фримэн (Anna Freeman; в девичестве — Анна Мак-Клюр/Anna MacClure) родом из Австралии. Реалистическая точность деталей, безусловно, обращает на себя внимание. Ремаркой, открывающей пьесу, дается подробное описание сцены: каков цвет стен, потолка, ковра, стульев, какие предметы находятся в скудно мебелированной комнате (газеты и книги, пишущая машинка, проигрыватель, лампы и свечи и т.д.), как выглядят и где расположены двери и окно.

Подробность перечня и сами предметы напоминают сценические указания «сердитого молодого человека» Дж.Осборна к пьесе «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956) — пьесе, ставшей знаменем молодой британской драмы. Однако предметы у Осборна вынесены на сцену не только для того, чтобы дать характеристику персонажам, их социальному положению и образу

жизни, изобразить среду, т.е. создать обстановку, но и для того, чтобы актеры «работали» с ними. Если на сцене кресла, то в них сидят, если гладильная доска, то на ней гладят выстиранное белье, если газеты, то их читают или рвут. В комнате Анны Фримэн сидят на полу, а не на стульях или кровати; книги, бумаги, печатная машинка — это элементы беспорядка, маленького хаоса в почти пустой комнате. Здесь вещи лишены значительности, люди не соотносят с ними свою жизнь, не зависят от них. В самом действии используются только телефон, проигрыватель и зеркало. Но если Осборн посредством телефона приводит своих героев на сцену или уводит их с нее, хоть телефона как такового на сцене вообще нет, то в «Play with a Tiger» сам аппарат есть, он звонит, но трубку почти никогда не снимают. У Осборна зеркало используют для совершения туалета, у Лессинг персонажи то завешивают зеркало черной тканью, то, наоборот, открывают его; зеркало используется как средство отстранения, отчуждения героя от самого себя.

В предуведомлении к пьесе Д.Лессинг сообщает: «В этой пьесе никто не закуривает, не пьет чай или кофе, не читает газет, не наливает соду в виски <...> Надеюсь, зрители поймут, что они посмотрели пьесу, эффект которой зависит от ее собственного стиля и языка». Сигареты, кофе, утюги — это язык пьесы «Оглянись во гневе»; кресла на чердаке — это провокация, а провокация работает только один раз [см.: Колесова, 2007]. Д.Лессинг не хочет повторять чьих-то приемов: если в «Play with a Tiger» виски и наливают в стакан, то его не пьют, а переливают обратно в бутылку. В этой пьесе работает только то, что беспредметно, т.е. звук и свет.

На сцене у левой стены — зеркало, в правой стене — окно за темно-красными шторами, в третьей стене, слева — двойная дверь, через которую персонажи входят в комнату. Принципиальный вопрос: есть ли здесь «четвертая стена»? Персонажи не обращаются к зрителям, не говорят в сторону, не произносят монологов, могут стать к залу спиной или вполоборота. В конце первого действия открывают окно, выключают свет — и все стены исчезают, персонажи оказываются не посреди комнаты, их теперь окружает город — большой, уродливый, гибельный, отбрасывающий на них тень [Lessing, 1996, p. 31]. А перед сценой — неведомая глубина, в которую заглядывают герои и видят там то ли райских рыбок, ядовитых и разноцветных, то ли треску, палтуса, дуврскую и старую добрую британскую камбалу [Ibid, p. 51]. Итак, три стены, т.е. стены дома³, «уничтожаются» звуком — городским шумом: сигналами автомобилей, криками людей, голосами улицы, поразительно похожими на волчий вой; и светом: когда выключены электрические лампы, появляется город, сотканный из теней.

«Четвертая стена» действительно есть, и она присутствует всегда: из ремарок следует, что актеры не видят публику и обращаются только друг к другу. Казалось бы, это свойство реалистического театра; но все второе действие нарочито театрализовано: построено на бесконечном разыгрывании сценок самими персонажами, т.е. на стирании граней между театром и жизнью.

³ Безусловно, стены театра остаются, хотя можно представить себе постановку, в которой улица, окружающая персонажей, будет имитировать улицу, окружающую театр, и тогда будет полной иллюзия исчезновения трех реальных стен при сохранении единственной четвертой — воображаемой.

В первом действии появляются все действующие лица, их шестеро:

Анна Фримэн / Anna Freeman, женщина примерно 35 лет, живущая творческими подработками

Дэйв Миллер / Dave Miller, американец 33 лет, принципиально неприкаянный

Мэри Джексон / Mary Jackson, старше Анны лет на десять, вдова, есть взрослый сын

Том Лэттимер / Tom Lattimer, устраивается коммерческим директором в женский журнал; лет 35-ти, англичанин из среднего класса;

Гарри Пэйн / Harry Paine, за пятьдесят; журналист

Джанет Стивенс / Janet Stevens, едва за двадцать, дочь страхового агента; американка

В третьем действии Джанет и Том остаются за сценой. Во втором действии на сцене только Дэйв и Анна, и это самая «зрелищная» часть пьесы.

Очевидно, что система персонажей в пьесе выстроена по принципу парности. Пары персонажей составляют Анна и Дэйв (находящиеся в кризисе), Мэри и Гарри («полуопределившиеся»), Джанет и Том (определившиеся). Имеется в виду, насколько каждый определился с тем, чего он хочет от жизни, насколько он «укоренен» или «готов остепениться», насколько ясно его социальное положение.

Джанет и Том, несмотря на разницу в возрасте, хотят выполнять традиционные роли: она — быть женой, матерью и домохозяйкой, он — быть мужем, иметь хорошую работу и комфорт. Дэйв и Анна на другом полюсе, хотя первоначально Том пытается составить пару с Анной, а Джанет — с Дэйвом. Анна ищет не материальных благ, ей достаточно случайных заработков, она чувствует финансовую независимость; она вдова, у нее есть сын, уже школьник; ее взгляды на замужество можно назвать феминистскими: она готова выйти замуж только за единомышленника, духовно близкого ей человека, не способного эгоистически использовать ее и ограничить ее свободу (говорящая фамилия — Freeman), но при этом она почти готова выйти за Тома. Дэйв вроде бы очень похож на Анну, но то, что он, во-первых, мужчина, а во-вторых, американец, создает между ними непреодолимую пропасть: у них разные модели мышления. И тем не менее, диалог между Анной и Дэйвом возможен, а между Анной и Томом — нет.

Мэри старше Анны на 10 лет и выглядит уже не свободной и независимой, а одинокой; она вроде бы смирилась, но хватается за любую возможность вырваться из этого состояния. Мэри — это, по словам Тома Лэттимера, Анна через 10 лет. Гарри, по словам Анны, — это Дэйв в случае, если тот решит вступить в брак. Как видно, есть еще пары Анна-Мэри и Дэйв-Гарри. В случае, если Дэйв женится на Анне, их пара будет в точности повторять пару Гарри — Элен (Элен — внесценический персонаж, жена Гарри). Если следовать этой логике, то Мэри и Элен — это не столько двойники Анны, сколько два альтернативных варианта ее дальнейшего существования: Анна вне брака — это Мэри, Анна в браке — это Элен. Поискам третьего варианта, при котором Анна могла бы остаться Анной, а Дэйв — Дэйвом, и посвящено все второе действие пьесы.

Конфликт пьесы строится на столкновении высоких идеалов, не допускающих компромиссов, с жизненными реалиями, влиянием среды и общепринятым мнением. Такие, как Анна и Дэйв, для общества — отщепенцы, деклассированные элементы: у них нет ни постоянной работы, ни постоянного партнера и образ их жизни представляется сомнительным. Напротив, Том и Джанет полагают компромисс неизбежным. Том говорит Анне: «Долгие годы я считал себя эдаким перекаати-поле, дивным свободным художником, человеком безграничных возможностей. Оказалось, я всего лишь заурядный гражданин из среднего класса: мне нравится комфорт, условная нетрадиционность, я даже, вопреки своему представлению, никакой не Дон Жуан! Оказалось, что я — это все то, что я терпеть не мог! Этим спасительным открытием я обязан тебе, Анна. Премного благодарен.» [Ibid., p. 8] Тем не менее, эту новую для себя роль Том принимает; он согласен работать и общаться с людьми, кажущимися ему невыносимо скучными и посредственными, просто потому, что это часть его новой роли. Анна расторгает помолвку с Томом потому, что ей невыносим конформизм.

Если первое действие строится на мнимом диалоге, демонстрации позиций, т.е. каждый высказывает свое мнение, но не может ни понять, ни изменить мнения остальных, то второе действие — это настоящий диалог, дискуссия, попытка найти истоки тех состояний, в которых в данный момент пребывают герои, и, в идеале, преодолеть их. Самые бескомпромиссные персонажи — Анна и Дэйв — остаются на сцене вдвоем. Первое действие начинается репликой Тома к Анне: «А теперь скажи: я могу повторить каждое твое слово» [Ibid, p. 6]; заканчивается вопросом Дэйва Анне: «Итак, кто ты?» [Ibid, p. 31] Все второе действие — поиск ответа на этот вопрос.

Второе действие — самое театральное в пьесе. Оно выстроено с помощью звука (тишина дома / шум города / музыка), света (электрический свет / тусклый свет свечей / нависшая тень-город), пластики (жест / танец / неподвижность; прикосновения / уход от прикосновений). Анна и Дэйв пытаются найти себя через лицедейство. Они сценически разыгрывают ситуации, бывшие в их жизни и так или иначе повлиявшие на них. Каждый эпизод открывается повествованием от третьего лица, дается экспозиция, затем рассказчик имитирует голос того, кого он изображает, потом и второй герой включается в сценку, изображая другое действующее лицо.

Пример. Дэйв просит рассказать Анну о том, что называют стабильным и полноценным браком. Анна, сидевшая прежде на ковре, поднимается и начинает вспоминать; вся дрожа, она говорит: моя мать хотела быть великой пианисткой, она была не лишена таланта, но в тот день, когда она дала свой первый значительный концерт, она встретила моего отца, и они поженились; с тех пор, как я родилась, она ни разу не открыла пианино; мой отец никогда не зарабатывал столько, сколько хотел, потому что продажа подержанных машин не приносила доходов; мать становилась все говорливее, то есть попросту пилила отца, а он становился все молчаливей [Ibid, p. 46-47]... Это экспозиция. Далее начинается собственно действие: Анна в роли своего отца, Дэйв в роли кредитора; Дэйв в роли отца Анны, Анна в роли матери. Ссора супругов, пик их недовольства друг другом и финальная жертва — во имя детей и семьи.

Д.Лессинг особенно подчеркивает, что в разыгрываемых диалогах

изображаемые лица на самом деле не слышат друг друга, не вступают собственно в диалог, а просто обмениваются надлежащими репликами-штампами. Психолог говорит Дэйву, что стабильная работа, любимая жена и пара ребятишек — это залог счастливой и спокойной жизни. Родители Анны несчастливы друг с другом, но живут во имя стабильности своего брака. Заканчивается все это фарсом, выкрикиванием лозунгов. Как только в жизни человека наступает кризис, все психологи, социальные работники, священники и политики твердят ему одно: не раскачивай лодку [Ibid., p. 49]:

Анна: Убей себя, но не раскачивай лодку.

Дэйв: Не выделяйся!

Анна: Не меняйся!

Дэйв: Не подводи!

Дэйв: Не выделяйся или...

Дэйв и Анна (вместе): Умри! Умри! Умри! [Ibid, P. 50]

«Иногда мне кажется, что у меня душа чернокожей певицы», — признается Анна Фримэн, слушая песню «I'm on My Way» афроамериканской певицы Махалии Джексон. Лирическая героиня этой песни направляется в Ханаан, т.е. землю Израильскую, путь ее труден и полон преград, но она просит того, кто не готов идти вместе с нею, не задерживать ее, потому что это тот путь, который она выбрала сама. Эта песня — лейтмотив всей драмы⁴. На вопрос Дэйва, как она довела себя до такого (критического) состояния, Анна отвечает, что все последнее время слушала «I'm on My Way».

Слышат песню и зрители: Анна дважды включает проигрыватель, звучат музыкальные фрагменты, и звучат тем пронзительнее, что полупустая комната исчезает, а двух людей на сцене обступают тени мрачного, устрашающего города. Тревожное состояние усиливается внезапно раздающимся волчьим воем; разыгрываемые героями сценки не веселы, а исполнены безнадежности и даже трагичности.

Выстраиваемый, как видно, с оглядкой на театральную технику Б.Брехта, между Анной и Дэйвом совершается тот вид диалога, который немецкий философ Мартин Бубер называл подлинным диалогом, редким в наше время видом диалога, каждый из участников которого «действительно имеет в виду другого или других в их наличном и своеобразном бытии и обращается к ним, стремясь, чтобы между ним и ими установилось живое взаимоотношение» [Бубер, 1995, с. 108]. Анна несколько раз говорит Дэйву: «Ты — это я» — и все-таки между ними существует дистанция, некий зазор, они друг другу не тождественны. Именно в этом зазоре осуществляется их общение, что сценически решено с помощью комнаты, почти переставшей быть помещением и почти ставшей улицей, т.е. превратившейся в нечто третье, между замкнутым помещением и открытым пространством [см.: Бубер, 1995, с.230].

⁴ Интересным в этой связи представляется тот факт, что имена шестерых персонажей пьесы — библейские (Анна, Фома, Мария, Гавриил, Иоанна и Давид), а к тому же Мафусаилом зовут кога, с которым каждый раз, прежде чем появиться на сцене, заговаривает Мэри. Небиблейское имя только у внесценического персонажа — Элен (греч. Елена).

Анна все время порывается закрыть окно, Дэйв запрещает ей, и это не реалистическое, а символическое действие: открытость пространства в данном случае равна открытости сознания. Не случайно события в пьесе развиваются в течение всего лишь нескольких ночных часов: с 7 вечера до 4 утра, т.е. в часы, когда человек наименее способен прятаться за схемы и стереотипы мышления. Сознание нужно держать открытым для того, чтобы воспринять либо то новое и прекрасное, что может явиться в мир в любой момент, либо ответ на самый важный вопрос: кто я? — а это, в сущности, одно и то же. По представлениям Дэйва и Анны, это новое явится человеку ровно в той мере, в какой он готов его воспринять. В антропоцентрическом, вполне современном видении, оно предстанет перед людьми в облике сверхчеловека. Но образ сверхчеловека — это лезвие себе, попытка заменить сущность фантазией. Максимум, который смогла помыслить Анна, когда однажды ее сознание открылось (т.е. в момент озарения), — это тигр, сбежавший из зоопарка и обреченный вновь вернуться в заточение. В тот короткий промежуток времени, в котором Анна была открыта, а тигр был свободен, тигр своим рычанием заглушил уличный шум, занял комнату Анны и когтями нанес Анне глубокие раны. Цена свободы, к которой стремится Анна Фримэн, — это заточение, боль и одиночество.

Возможно, говорит Анна, то великое будущее, которого ждет человечество, то новое и прекрасное, вовсе не тигр, не единорог, не какое-то чудовище, а самая заурядная, аккуратная, респектабельная и невинная девушка из Филадельфии с младенцем в руках. Анна предлагает Дэйву пойти на компромисс, последовать советам политиков и психоаналитиков, интегрироваться в общество. Она вынуждает его встать на путь Гарри Пейна, но роль Элен Пейн она не оставляет себе, а отдает Джанет Стивенс — девушке из Филадельфии с ребенком Дэйва Миллера на руках. Устав бороться за свою независимость и свободу, Анна ее словно покупает: за нее она отдает Дэйва обществу, совершает действие подобное заточению тигра в клетку.

Попытка выбраться из кризиса, предпринятая Анной и Дэйвом во втором действии пьесы, оборачивается полным фиаско. Если понимать под кризисом переломный момент, а асоциальность Анны и Дэйва считать болезнью, то в третьем действии с общественной точки зрения Дэвид «выздоровливает» (перестает «раскачивать лодку»), а Анна теряет все шансы на «выздоровление». С индивидуалистической точки зрения Анне удается сохранить свою самостоятельность, т.е. она словно бы выигрывает битву, в отличие от Дэйва, соглашающегося на компромисс. Для человека «принципиально неприкаянного», каковым Дэйв представлен в списке действующих лиц, это безусловное поражение. Однако победа Анны мнимая, т.к. третий путь для нее закрыт, ей в удел остается судьба Мэри. Не случайно пьеса завершается репликами Мэри — шестью репликами, ни на одну из которых плачущая Анна не отвечает.

Таким образом, «Play with a Tiger» — это попытка создания истинного диалога, в котором первостепенные мировоззренческие вопросы решаются не на словах, а в паузах между словами. Разрушение той модели диалога, в которой люди на самом деле произносят монологи и не слышат друг друга, осуществляется через разрушение иллюзии театральной действительности и использование техники антинатуралистического театра.

Хотя данная пьеса не внесла существенного вклада в развитие английской драмы, в творчестве Д.Лессинг ее роль нельзя недооценивать. «Play with a Tiger» — своего рода полигон, на котором подготавливается разрушение традиционной романной формы, разбиение текста на фрагменты, наслаивание нескольких повествовательных тем друг на друга и расщепление характеров, предпринятое Д.Лессинг в романе «The Golden Notebook» (1962). Введенные в эту пьесу осторожно и словно бы неуверенно, с 1964 года, когда Д.Лессинг открывает для себя суфизм в его европеизированном варианте, такие мотивы, как личностное самосовершенствование (противопоставленное как общественному протесту, так и конформизму), вспоминание с целью очищения сознания и постижение главным героем истины посредством мистического озарения, будут играть все более заметную и важную роль в произведениях Дорис Лессинг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Anderlini-D'Onofrio S.* The “weak” subject: on modernity, eros, and women’s playwriting. Fairleigh Dickinson Univ Press, 1998.
2. *Arlett R.* The Dialectical Epic: Brecht and Lessing // В кн. *Twentieth Century Literature*. Vol. 33, No. 1 (Spring, 1987), Pp. 67-79. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.jstor.org/stable/441333> (дата обращения 28.01.2012).
3. *Bentley N.* Doris Lessing’s *The Golden Notebook*: An Experiment in Critical Fiction // *Ridout A., Watkins S.* Doris Lessing: Border crossings. London, 2009.
4. *Knapp M.* Doris Lessing. New York, 1984.
5. *Lessing D.* *Play with a tiger and Other plays*. London, 1996.
6. *Schlueter P.* The novels of Doris Lessing. Southern Illinois University Press, 1974.
7. *Taylor J.R.* Anger and after. A guide to the new British drama. London, 1966.
8. *Брехт Б.* О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.
9. *Бубер М.* Два образа веры. М., 1995.
10. *Гасснер Дж.* Форма и идея в современном театре. М., 1959.
11. *Дорошевич А.В.* [Рец. на кн.: Lessing D. *Play with a Tiger*. A play. Lnd., 1962]. // Современная художественная литература за рубежом. 1963, №5.
12. *Колесова И.В.* Ремарка в английской драме «новой волны» как средство характеристики жизни героев / Астраханский государственный университет. Гуманитарные исследования. Астрахань, 2007, №4, с.32-37. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=11784464> (дата обращения 28.01.2012).

Поступила в редакцию 24.09.2012

А.И. ЗИМИН

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛОГОСА В РУССКОМ МИРЕ

В статье рассматривается процесс формирования начал русской культурно-исторической системы. Автор показывает, что особенности русского мировоззрения объясняются своеобразием реализации представлений о христианском Логосе в Русском мире, проявившемся в глубоко уважительном и доверчивом отношении к исходящему свыше Слову.

Ключевые слова: Логос, миф, рефлексия, русский народ, культура, история, христианство, просвещение, духовность, самобытность

Тема данной статьи — воплощение Логоса в русской культурно-исторической системе, цивилизации, или Русском мире, если пользоваться таким общим термином для обозначения русской действительности. Основные ее особенности возможно объяснить, обратившись к изучению своеобразия восприятия христианства восточными славянами.

До X в. язычество представляло собой и форму мировоззрения, и совокупность знаний племен северо-восточного региона Восточно-Европейской равнины. Но мы фактически не имеем никакой достоверной информации относительно существования у восточных славян какой-либо системы рациональной рефлексии знаний, хотя бы отдаленно напоминавшей философию, сложившуюся и практиковавшуюся в античных Греции и Риме.

Отечественная наука исходит из идеи, что мифологический пласт регуляции жизни восточных славян, безусловно, существовал [Рыбаков, 1981, с.354-596]. А потому вместе с христианизацией фактически произошла попытка замены одной мифологической системы на другую — языческой на христианскую. Эта замена имела несколько иные последствия, чем принятие христианства в районе Средиземноморья, обеспечившее формирование на его культурно-исторической основе Западной Европы, с одной стороны, и Византии — с другой. Здесь перед нами ситуация иного плана и порядка: между языческой мифологией и мифологией христианства у восточных славян не было такого явления, как рефлексивная философская мысль, что мы находим в рамках средиземноморских культурных образований, выросших на основе культурных традиций Древней Греции и Древнего Рима и оплодотворенных культурным сознанием христианства.

Все это указывает на особенности специфики формирования восточнославянского, или (впоследствии) русского мировоззрения, сложившегося на основе христианизации восточнославянских земель.

Философия, рождавшаяся в Древнем мире из мифологии, предполагала постановку и осмысление проблемы истины как знания, соответствующего действительности. Это фактически классическая (корреспонденская) интерпретация истины, наиболее отчетливо сформулированная еще Аристотелем, и воспринятая от античной Греции Римом и впоследствии — западной культурой и цивилизацией, которым она обеспечила генезис философии и науки в том классическом варианте, в котором мы их находим в Новое время.

У восточных славян дело обстояло иначе. Трудно сказать, вставала ли перед восточными славянами проблема истины как таковой. Во всяком случае, в тех остатках мифологии, которые до нас дошли, каких-либо упоминаний об истине мы не находим. Поэтому с большой долей уверенности можно предположить, что вообще идея истины, понятие истины приходят в восточнославянский, Русский мир весьма специфическим образом — через христианство.

Христианство же предлагало иное, в сопоставлении с античной философией, понятие истины. Оно наиболее отчетливо отражено в Евангелие от Иоанна, где Иисус Христос сам о себе говорит: «Аз есмь путь и истина и живот» [Ин. 14:6]. Если взять среднюю часть этой идентификации, то ее можно представить фразой «я есть истина».

Но если бы простой человек попытался позиционировать себя таким образом, то негативную реакцию античного языческого мира на подобное притязание нетрудно себе представить. Ничего, кроме насмешек, подобное утверждение вызвать не могло, что, кстати, зафиксировано в Деяниях апостолов, где повествуется о посещении апостолом Павлом Афин и проповеди христианства перед философски образованными посетителями Ареопага [Деян. 17:16-32].

Христианство же и средиземноморские культуры, оплодотворенные им, эту мысль, эту идею воспринимали совершенно иначе. Особенно рельефно эта реакция воспроизводится в рамках восточного христианства — православия. Византийские авторы, в частности каппадокийцы¹, вслед за Иустином Философом и Афанасием Великим поддерживали идею о дохристианских откровениях Логоса, на основании которой пришли к выводу, что христианство, воспринявшее свое учение от воплотившегося Слова, есть установление весьма древнее. А потому и до пришествия в мир Христа были люди, просвещаемые Логосом, хотя они и не назывались христианами. Среди этих людей были как эллины (Сократ, Гераклит и им подобные), так и иудеи (Авраам, Азария, Илия и многие другие) [Апологеты..., 2007, с. 45-46].

Защитники и проповедники этой идеи подчеркивали, что Иисус Христос — Богочеловек. А Бог в человеческом теле является живым, непосредственным воплощением Божественной истины. Одновременно он возвещает ее грешному человечеству в той ее словесной полноте, в которой она может быть ему открыта. Поэтому она есть истина Откровения, явленная Божественная

¹ Василий Великий (ок. 330—379), Григорий Нисский (335—394) Григорий Назианзин (Богослов) (ок.330—399).

истина, в ее наиболее чистом и полном виде. Это сакральная истина, выше которой ничего нет и быть не может.

Разумеется, такое понимание истины предполагает и иное ее истолкование, иные формы реализации в жизни людей. Представим себе ситуацию, при которой христианская интерпретация истины противостоит философскому ее пониманию, наиболее отчетливо выраженному в античном мире Аристотелем. Он учил, что знания о действительности приобретаются человеком в полном соответствии с его собственными волей и стремлениями к постижению действительности. Истина понимается как достоверное знание о действительности физической или метафизической.

В христианстве ситуация совершенно другая. Богочеловеком явлена, открыта живая истина, и она соприкасается с дохристианским философским ее пониманием. Уже мир Римской империи пытается осознать эту истину как альтернативу собственно философскому ее пониманию. Византия развивает эту идею. Однако, в византийской цивилизации подобное осознание истины, выраженное в мифологической форме Священного Писания, предстает как преодоление тех тупиковых осмыслений истины в форме множества различных философских претензий на ее выражение, в тисках которых оказалась античная философская мысль накануне христианизации Древнего мира.

У восточных славян дело обстояло иначе. У них не было философского опосредующего звена между мифологией языческой и мифологией христианской. Во всяком случае, мы не имеем информации о наличии в языческой мифологии представлений об истине, так как до нас не дошли какие-либо указания об их существовании у восточных славян языческого периода. Может быть, нечто близкое к философским формам мировоззрения и наличествовало в виде (весьма неопределенном) ведовства. Но когда нет достоверных фактов, остается только строить вероятностные догадки.

Вместе с тем, мы знаем, что вместе с христианством на Русь приходит понимание истины как живой, воплощенной в Богочеловеке Иисусе Христе сакральной истины Божественного Откровения. Богочеловек являет нам эту истину Собой как воплощенным Словом и реальным Делом. Он являет ее Словом, провозглашая христианское учение, Он учит, — это с одной стороны. С другой стороны, Он воплощает ее Делом, то есть тем, ради чего Он и явился в этот мир — принести тело свое в жертву, чтобы избавить человечество, по христианской версии, от смертных последствий первородного греха. Сакральное истинное знание о Боге и Мире перед человеком открывается в образе Иисуса Христа, а вместе с ним — живой путь к спасению в жизнь вечную.

Так сходятся два других параметра определения Иисусом Христом самого себя — путь и жизнь, так как человеку указывается путь к спасению в жизнь вечную. Так перед нами раскрываются основная проблема и цель учения, которое реализуется в Слове. Но и сам Иисус Христос предстает и понимается как воплощенное Слово Божье. Поэтому все, что он говорит, — сакрально, свято. Все, чего он хочет для человека, — наивысшее Благо.

Если на смену языческой мифологии приходит мифология с такого рода пониманием сакральности, Богочеловеческого существования и соответствующее понимание природы Слова, провозглашаемого Богочеловеком; и — более того — если эти вещи получают еще соответствующее распространение, то мировоззренческие последствия подобной «смены вех» легко

представимы. Христианское просвещение способствовало утверждению сакрального представления о Боге-Слове (Логосе) у восточнославянских племен, у русского народа (если использовать собирательный термин для обозначения союза славянских и финно-угорских племен).

И действительно, утверждение веры в сакральность Слова, несущего в себе истину, входит в качестве фундаментальной основы в формирование теперь уже собственно русской культуры. Даже приглашение северо-восточными племенами Восточно-Европейской равнины² Рюрика на княжение на территории, где царила родоплеменная жизнь, предполагало, что сам князь и его сородичи должны были стать носителями примиряющего, упорядочивающего, объединяющего и справедливого государственного начала. Осознавалось ли это деяние в подобных терминах или нет, — это другой вопрос. Скорее всего — не осознавалось, но внутренне, интуитивно все же переживалось.

Однако с приходом варягов, которые назывались еще и русью, начинается, по сути, эпохальная трансформация восточноевропейской жизни и ее сознания. И финно-угры, и восточные славяне равным образом оказываются подвластными варягам-руси и таким образом становятся русскими. Разрозненные и разнообразные племенные земли также в совокупности своей становятся Русской землей. Потребовалось несколько веков для того, чтобы последствия этого события проявились и получили терминологическое оформление. В середине XI в. в «Слове о Законе и Благодати» святителя Илариона встречается словосочетание «русский народ», а в середине XII века в «Слове о полку Игореве» проявляется совершенно отчетливое представление о Русской земле — не полянской, древлянской, вятичской, муромской и т.д., а Русской. Такое понимание служит свидетельством серьезных изменений в сознании племен Восточно-Европейской равнины, безусловно, связанных с установлением на этих территориях единой системы государственного правления.

Утверждение единых форм государственности у восточных славян сопровождалось принятием христианства. Великий князь Владимир сын Святослава провел две религиозные реформы: первую — языческую и вторую — собственно христианскую. Первая успехом не увенчалась. Введенный им пантеон из шести языческих богов не получил признания у населения. Почему так случилось — особый вопрос [см. Кузмин, 1988].

Христианство «приглашается» на Русь так же, как были приглашены варяги-русь: ни от вас, ни от нас, а пусть новая религия придет извне, так чтобы никому не было обидно.

Конечно, для того, чтобы пригласить, предварительно надо испытать то, что лучше всего подходит и для власти, и для подвластного народа. Рассказ об этом испытании содержится в церковном жизнеописании Владимира святого и в «Повести временных лет», и в учебниках русской истории, а потому он достаточно широко и хорошо известен.

Испытанию были подвергнуты иудаизм, ислам, западное христианство, и во всех религиях были обнаружены изъяны, неприемлемые для Руси. Наконец, было подвергнуто испытанию и византийское православное христианство, которое покорило и княжеских послов, и самого князя Владимира.

² В котором принимали участие не только славянские, но финно-угорские племена.

Можно ли считать рациональными те доводы, на основании которых предпочтение было отдано византийскому православию? Сомнительно. Скорее, рациональному анализу были подвергнуты все прочие веры.

Так, Владимир отвергает иудаизм и ислам. Иудаизм для него неприемлем потому, что иудеи утратили свою государственность и землю обетованную, ставшие объектом иноплеменных завоеваний. Владимира же интересует не только сохранение, но даже возможность приращения Русской земли, которая в то время представляла его главное богатство.

Ислам импонировал Владимиру многоженством (по преданию, в языке он был большим женолюбом), но не устраивал запретом винопития, которое было для Руси обычаем, скорее всего, ритуальным, братски сближавшим людей, принимавших в нем участие. (На это указывает, в частности, название сосуда братаина, использовавшегося в подобного рода ритуалах.)

Неприятие западного христианства также, видимо, было обосновано рационально, несмотря на то, что исторические источники не уделяют отказу от него внимания, сравнимого с «испытаниями» иудаизма и ислама. За принятие западного варианта христианства папа готов предоставить Владимиру королевскую корону, которая должна была бы стать символом признания не только духовной, но и политической власти Рима, а следовательно, утраты самостоятельности, «свободы». В Византии же Церковь не претендовала на политическое подчинение себе светской власти, а находилась с ней в отношении симфонии (созвучия). Этот довод мог подспудно оказаться определяющим в принятии христианства от Византии.

Окончательный выбор в пользу православия был сделан не на основе рациональных рассуждений. Посланцы Владимира по возвращении из Константинополя рассказывали, что их поразило величие богослужения: прекрасным показалось им убранство храма, сладостными — песнопения. Это аргумент, связанный не с рефлексией, а с чувством красоты — с эстетическим началом, которое по существу своему ассоциируется с неземным, горним. Интуиция отождествления эстетического с божественным, и в силу этого — истинным и прекрасным, превзошла рациональность.

Христианское понимание истины как истины, воплощенной в Божественном слове и теле Богочеловека, в сознании восточных славян основывалось на чувстве прекрасного и таким образом обретало сакральность. Слово и всё, что с ним связано, воспринималось как нечто священное и с необходимостью должно было иметь зримое, земное воплощение.

Истинное поучительное Слово воплощается, прежде всего, в книжности. Закономерен вопрос: рождается ли эта книжность на собственно русской почве? Вряд ли. Ибо основы этой книжности, формы ее приходят извне. Извне же к славянам приходит и письменность. По этому вопросу в последнее время ведется немало полемических споров, часть участников которых склонна выводить начала славянской письменности из собственно славянской среды [Чудинов, 2006, с. 37-62, 134-187; он же, 2010, с. 34-47, 218-280]. Однако, суть дела не меняется: новые процессы в русском самосознании и просветительская деятельность равноапостольных Кирилла и Мефодия стали взаимосвязанными явлениями в истории русской культуры. «Учителя словенские» создали азбуку — кириллицу для перевода на славянский язык текстов Священного Писания — Евангелий, Псалтыри и основных бого-

служебных книг. В результате славянский язык стал одним из изначально сакральных языков христианства, наряду с древнееврейским, латинским и греческим [Хабургаев, 1994, с.4-11].

Кириллица создается вполне осмысленно, целесообразно, целенаправленно для того, чтобы славянский язык стал носителем божественной истины Откровения. Мы не знаем авторов латинской, греческой, еврейской, арабской, китайской, египетской, как и многих других видов древней письменности. Наверное, они были; не исключено даже, что творчество их было коллективным, но имена этих творцов до нас не дошли. Не знаем мы и тех побудительных причин создания древних форм письменности.

Кириллица создавалась рационально и, что не менее важно, большая ее часть до сих пор рационально прочитывается; в ней явно проступает поучительный рационально-молитвенный смысл и его словесно-логическая оформленность: аз буки веде, глаголь добро есть, зело живете земля, иже и како люди мыслите, наш он о покой, рцы слово твердо.... Возможно, и в заключительной части азбуки наличествует некоторый порядок, внесенный в нее создателями, который за давностью времени ускользает от нашего понимания [см. Зиновьев, 1991].

Во всяком случае, даже то, что удастся нам сейчас прочитать в форме смысловых блоков, явно указывает на сакральный смысл Слова, которое твердо изрекается, добро глаголется и людьми мыслится (осмысливается).

Азбука и грамота, созданные славянскими просветителями, выполняли по отношению к сакральному Слову, скорее всего, функцию техническую. Это является отличительной особенностью кириллицы, так как ничего подобного ни в истории греческой, ни в истории латинской письменности мы не находим³.

У восточных славян ситуация совершенно иная: в их распоряжении оказалось средство приобщения к священной истине — сакральное само по себе, оно побуждало воспринимать образование как священнодействие, просвещение.

В результате археологических раскопок, проводившихся под руководством академика В. Янина в Новгороде, Пскове и других прилегающих к ним местах, которые начались в конце 40-х прошлого столетия и продолжаются в наше время, было обнаружено более тысячи берестяных грамот самого различного содержания, свидетельствующих о грамотности самых широких слоев русского населения. Их авторы — представители самых различных сословий, профессий, как мужчины, так и женщины. Это установленный исторической наукой факт [см. Янин, Зализняк, 1985].

С другой стороны, мы по сути ничего не знаем (исторические источники ничего не говорят) о существовании каких-либо специализированных учебных заведений, училищ (помимо крайне редких монастырских), посредством которых широкое русское население могло бы приобщаться к грамоте.

Правда, в русских летописях есть упоминания о том, что Владимир Святой создал училище в Киеве для трехсот детей своих бояр и дружинников. Летопись и Житие Святого Владимира повествуют о том, что матери плака-

³ Если в греческой культуре и было нечто связанное с сакрализацией слова, то ко времени Гомера и Гесиода это было уже основательно и бесследно забыто.

ли, провожая своих детей на невиданную до той поры учебу. (Событие явно знаковое. Сразу же на память приходит подобная реакция на аналогичное деяние, имевшее место на Руси через семьсот лет в годы правления Петра I.) Ярослав Мудрый поддерживал работу созданного Владимиром училища. При этом мы не имеем информации об организации образовательных учреждений на севере Русской земли.

Конечно, училища и память о них могли не сохраниться на Руси в результате опустошительного нашествия кочевников и установившегося почти на три столетия ордынского ига. Однако, как известно, до Новгорода и Пскова нашествие не дошло, а именно там и обнаружены многообразные свидетельства о весьма широкой грамотности русского населения при отсутствии упоминаний о существовании казалось бы многочисленных и необходимых для этого учебных заведений.

Констатация подобной ситуации сама по себе говорит о многом. Думается, уже в первые века христианизации Руси происходило широкое распространение не образования в его современном понимании, предполагающее наличие образовательных институтов (учреждений), а грамотности, т.е. искусства читать и писать на основе постижения кириллицы, для чего посещение школы было необязательно. Представление кириллицы в форме осмысленной молитвы позволяло усваивать ее сравнительно легко в повседневной жизни без изнурительной школьной зубрежки и вне специальных институтов. А тем самым открывался путь именно к письменной культуре, письменному слову, которое, безусловно, пользовалось у русского православного люда большим уважением. Источником его виделась, с одной стороны, книжность с опорой на кириллицу, созданную славянскими просветителями, а с другой — сама кириллица представлялась средством записи и выражения Божественного Слова, Божественного Откровения. Поэтому сакрализация азбуки, божественное отношение к грамотности, книжности были для Руси вполне естественным явлением, которое сопровождало христианизацию, то есть просвещение восточных славян, мира формировавшейся Руси христианским словом. Это вошло в плоть и кровь русского народа, стало, независимо от того, осознается оно или нет, составной частью его ментальности. Христианское слово в Русском мире воспринималось до поры до времени как некая данность, не подлежащая никакой критике.

Возникновение христианства и распространение его в районе Средиземноморья, в Римской империи вызывало противодействие со стороны как иудаизма, так и языческих культов, а также критику языческой философии — эпикурейства, стоицизма, скептицизма, неоплатонизма, различного рода риторских школ, вооруженных знанием весьма развитой по тому времени античной философии, которой как бы поверяли, испытывали на прочность новую религию.

Христианство выстояло в этой борьбе, поставив, в конце концов, себе на службу ту же самую философию. С одной стороны, потребность в организации взаимоотношения между философией и наукой красной нитью проходит через всю историю западноевропейского христианства. В его основе — стремление закрепить сервильную функцию философии по отношению к теологии, то есть превратить философию в служанку теологии.

С другой стороны, философия способствовала теоретизации христиан-

ской теологии, особенно западной его ветви, приданию ей наукообразного характера. Более того, именно здесь наметились серьезные расхождения между западной теологией и восточным богословием.

Отличительной особенностью западной теологии становится стремление к логической (рационально-философской) доказательности религиозных положений (догматов) вплоть до рациональных доказательств бытия Божьего; восточное христианство в большей степени ориентируется на живое, сердечно содержательное Слово. Свидетельством тому могут служить труды Иоанна Дамаскина, Михаила Пселла, Григория Паламы [Иоанн Дамаскин, 1988; Михаил Пселл, 1998; Арх.Киприан, 1996].

Западная теология в значительно большей степени, чем восточная, усваивает себе аристотелевскую логику рассуждений о боге, включая и сам термин «теология», введенный античным мыслителем применительно к его первой философии, или метафизике, где он под именем теоса (деоса) пытается выразить первые причины бытия — форму, движитель и цель, взятые в их единстве. Учение обо всем этом и называется у него теологией. Бог Аристотеля — это бог без лица, без веры и без религии. Бог — это некое умозрительно прозреваемое начало, некая метафизическая абстракция, опираясь на которую, можно разумно объяснить физическую реальность, включая и человека.

С принятием же христианства начинает формироваться теология как живое Слово о живом Боге, природа которого не такова, как у бога Аристотеля. В христианстве Бог не умозрительное начало, а живая, творческая, личностная реальность, любящая и сочувствующая сотворенному человеку.

Христианизация привела к наполнению аристотелевского понятия «теология» новым содержанием. Это уже не учение о неких метафизических принципах, составляющих основу бытия. Это учение о живом, конкретном Боге, в том виде, в котором Он явлен в христианской мифологии.

Но и эту теологию можно понимать неоднозначно, потому что здесь (и особенно это проявляется в рамках Русского мира) также намечается своего рода противопоставление теологии и богословия. На первый взгляд, богословие копирует смысл термина «теология» — христианского учения о Боге. Но в том-то и дело, что христианское учение о Боге оказывается неоднородным, неоднозначным, различаясь в западном и восточном толкованиях.

Не сразу в христианстве наметилось это расхождение, это разграничение. Оно, вероятно, начинается с поместного Толедского Собора, состоявшегося в 589 году и самочинно принявшего «филиокве» — дополнение к никейско-константинопольскому Символу Веры — и тем самым отступившего от вселенского христианства, что со временем послужило формальным основанием к разделению единой христианской церкви на западную и восточную. В ходе дальнейшей истории христианства это размежевание только усиливалось и привело к окончательному разделению в 1054 году.

При этом в западном христианстве продолжалось и усиливалось доминирование формализации и рационализации, моментов формально-логического понимания христианского учения. Вот это уже, по сути, вело к логизации, формализации богословия как выражающего суть западноевропейского Логоса, венчающегося созданием философии науки в том смысле, как мы сейчас ее понимаем. Однако, имела продолжение и другая тенденция —

традиционно православная, византийская, которая менее формализованно представляет эту самую теологию. Она выглядит более содержательной, жизненной, поскольку, не игнорируя формально-догматических аспектов христианского учения, апеллирует преимущественно к человеческому сердцу, включая сюда не столько разумное постижение божественной реальности, сколько сердечное погружение в христианство, сердечное приобщение к христианской истине, к так называемому внутреннему христианству. Это учение о том, что христианство надобно воспринять всем сердцем, глубоко и сердечно уверовав в него, превратив его тем самым во внутренний смысл земного человеческого, личностного бытия.

И вот с этими идеями и установками христианство пришло на Русь, где в то время не было рационализированной языческой мифологии, не было рациональной философии. Не удивительно поэтому, что идея живой сердечной истины православия, приобщиться к которой можно не через рефлектирующий разум, а через сердечную повседневную жизнь и одухотворенную деятельность, оказалась доминирующей. Это определило иной путь воплощения в русском народе Иисуса Христа — Слова Божьего, Логоса. Такой путь Логоса — менее формализованный, но в духовном смысле не менее, а может быть, — более содержательный, сердечный, истинный не в формально-логическом, а в бытийно-экзистенциальном, духовно-личностном смысле.

Игнорирование, притом длительное, формально-логической стороны в рамках этого Логоса обусловило специфическое формирование Русского мира и русской культуры, по крайней мере, до середины XVII века. Те рациональные мотивы, которые мы находим в русском мировоззрении до этого времени, так или иначе вошли в Русский мир опосредованно, через те рациональные моменты, которые дало Русскому миру византийское христианство, не игнорировавшее формально-разумное начало, но и не выставлявшее его на первый план. Поэтому в византийской традиции мы не находим такого разграничения теологии, или богословия, и философии, с каким сталкиваемся в западном мире.

В западном мире, во всех учебниках и большинстве научных трудов, посвященных Средневековью, мы встречаемся все с той же проблемой: философия — служанка богословия; философия — воплощение формально-логических приемов осмысления божественного созерцания. Здесь философия более близка к аристотелевскому пониманию Органона, логики как инструмента познания. В этом смысле она диалектична, поэтому и изучение диалектики становится органической составной частью западной образовательной системы.

В православной традиции мы наблюдаем совершенно иную тенденцию. Не игнорируя разумно-логическую сторону постижения (в том числе и богословской проблематики), Византия не сводит философию к этому самому пласту. В ней философия и христианство становятся тождественными понятиями. В «Житии св. князя Владимира» рассказывается о приходе из Греции (Византии) философа для наставления новообращенного князя в православии. Этого человека называют именно философом, а не богословом. Отсюда, наверное, и фактическое отождествление философии и богословия в русской книжности ранних веков. Это стало основанием стремления византийцев связать между собой существование дохристианского и христианского Логоса.

Ведь осуществив эту теоретическую операцию, Византия сохранила, спасла для себя античную языческую традицию развития литературы, драматургии, философии и науки, представив ее как явление Божественного Логоса людям до полноты его воплощения в человеческом теле Иисуса Христа.

Западная ветвь развития христианского мировоззрения пыталась или отринуть на основе христианской религии философию, или подчинить философию вере, теологии, сведя ее преимущественно к форме органа, инструмента и тем самым — низвести ее до уровня служанки религиозного богословия. Это сказывалось как на формулировке, так и интерпретации христианских догматов, отказе от того, что восточное христианство постаралось сохранить и даже философски обосновать. Благодаря интеллектуальной гибкости античной греческой культуры, христианский Восток сохранил и для себя, и для всего человечества непреходящее богатство языческой мудрости. Он органически соединил ее с мудростью христианской на основе представлений о Логосе как Слове Божьем, в котором воплощается София, премудрость Божья, изначально пребывающая в мире, но не в той полноте, в которой она была явлена Спасителем. Речь шла о явлении в мире до христианства той же самой Божественной Истины, Божественного Слова, но все же далекой от той полноты, в которой она является в Богочеловеке, в живом виде.

Таким образом, формализованный западным христианством Логос и живой Логос Востока противопоставлялись друг другу, и отсюда ведет начало разработка и использование Западом специальной терминологии рационального, формализованного Логоса применительно к тому, что касалось осмысления явления Логоса в его живой форме — вочеловечении Спасителя, его деяниях и том учении, которое Он принес в мир.

По этой причине христианская культура Византии совершенно иная, чем культура средневекового Запада. Поэтому, если мы примем во внимание особенности усвоения восточными славянами христианства как учения о Живом Логосе, то, как оно постепенно вытесняет язычество в рамках получившего распространение двоеверия, и постепенно становится все более и более активной силой, преобразующей духовное содержание внутреннего мира славянских неопитов, тогда нам становится более понятной история русской духовности.

Можно ли эту духовность отождествлять с философией? Если мы исходим из западноевропейского понимания философии и науки, то, конечно, — нет. Если же мы обращаем внимание на то обстоятельство, что в Русской земле мудрость христианства воспринималась как высшая форма явления живой, Божественной истины, не исключающей и возможность формального ее постижения, тогда трактовка взаимоотношений философии и науки, представляется принципиально иной и в высшей степени своеобразной. Понимание противоречивого многообразия представлений о древнем периоде русского христианства, древнерусской книжности и, конечно, духовности связано с изучением особенностей приобщения русских людей к содержанию Божественного Слова. Оно обретает сакральный смысл не в формальном, а в содержательном, бытийно-личностном плане.

И, может быть, с этим связано то, что русский человек становится весьма подверженным словесному воздействию, доверчивым к Слову, особенно если оно представляется исходящим Свыше. Я называю это явление формирова-

нием у русского человека заложничества Слову. Потому что, принимая такое сакральное Слово, впитывая его вместе с культурой как слово, определяющее параметры новой культуры, мы фактически выработали в себе приверженность к мощному воздействию на нас слова. Ибо к слову, особенно к слову сакральному, с древности воспитывалось доверие, не замутненное никакими критическими препонами: Слово свято; что написано пером, того не вырубишь топором. Письменное слово и устное слово сливались между собой в некое истинное целое. И книжное, письменное слово становилось своего рода воплощением Божественного Слова, которое тем самым обретало способность сохраняться и передаваться от человека к человеку, от поколения к поколению. А уважительное, доверительное отношение к Слову, исходящему свыше, стало неотъемлемым достоянием русской культуры, русской души и ее ментальности. И на протяжении всей нашей истории воздействие Слова на русского человека становится по сути своей универсальным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Апологеты. Защитники Христианства. СПб., 2007.
2. *Архимандрит Киприан (Керн)*. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996.
3. *Зиновьев А.В.* Тайнопись кириллицы. Владимир, 1991.
4. *Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры. М., 1998.
5. *Кузмин А.Г.* Падение Перуна. Становление христианства на Руси. М., 1988.
6. *Михаил Пселл*. Богословские сочинения. СПб., 1998.
7. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1981.
8. *Хабургаев А.Г.* Первые столетия славянской письменной культуры. Истоки древнерусской книжности. М., 1994.
9. *Чудинов В.Г.* Вагрия. Варяги Руси Яра. Очерк деполитизированной историографии. М., 2010.
10. *Чудинов В.Г.* Вернем этрусков Руси. М., 2006.
11. *Янин В.Л., Зализняк А.А.* Новгородские грамоты на бересте. М., 1985.

Поступила в редакцию 01.10.2012

РЕЦЕНЗИИ

Я.Ю. МУРАТОВА

О КОНЦЕПЦИИ РОМАНТИЗМА П. КОХРАНА

Рецензия на: Cochran Peter.

“Romanticism” — and Byron. Cambridge Scholars
Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2009.

В настоящей статье предлагается обсудить книгу «“Романтизм” — и Байрон» [Cochran, 2009], написанную английским байроноведом Питером Кохраном, который занимается творчеством поэта более четверти века. Его диссертация была посвящена байроновской поэме «Видение суда». Он читал лекции о Байроне в университетских и научных центрах Европы и Америки, включая Лондон, Нью-Йорк, Париж и Москву; выступил как автор или как участник авторского коллектива при написании двенадцати книг о творчестве и жизни поэта (среди них «Байрон и ориентализм» [Idem, 2006], «Байрон и театр» [Idem, 2008], «Байрон и Боб: литературные связи Байрона и Роберта Саути» [Idem, 2010], «Байрон и Италия» [Idem, 2012]). Благодаря его деятельному участию байроновские тексты и корреспонденция были подготовлены и размещены на сайте Международного Байроновского Общества. П. Кохран является редактором «Ньюстедского Байроновского обозрения» («Newstead Byron Society Review») и организатором нескольких международных конференций, посвященных Байрону, среди них — «Западный пушкинизм и русский байронизм: проблемы взаимосвязей», организованная в июле 2009 г. на базе Литературного института имени А.М. Горького в Москве и в Государственном Музее-заповеднике А.С. Пушкина «Михайловское» в Пушкинских горах [Западный пушкинизм, 2009].

Одной из ключевых тем монографии «“Романтизм” — и Байрон» является проблема романтизма в её историко-литературоведческом понимании. Не случайно этот термин идёт в названии первым (не «Байрон — и «романтизм»») и стоит в кавычках. Закавыченность термина принципиально важна для автора — она указывает на его сомнительность, подмену смысла, иронию. «Романтизм» — это «так называемый романтизм», то, что называют романтизмом, но что на самом деле, по мнению исследователя, таковым не является.

Свою позицию относительно «романтизма» Кохран объясняет в первой части книги, которая называется «Романтизм» и содержит «Введение», озаглавленное «“Романтизм” как ходкий товар». «Введение» написано по материалам его выступления на семинаре Английского Комитета по Исследованиям в Лондонском университете в 2007 г. Автор сохранил формат дис-

куссии — его текст перемежается репликами, комментариями и вопросами членов Комитета, выделенными жирным шрифтом. Такая форма хорошо передает напряжение и динамику спора о сущности романтизма. Возможно, сама личность Байрона — противоречивая, скандальная, харизматическая, идущая вразрез с общепринятыми мнениями тогда и не укладывающаяся в литературоведческие шаблоны теперь — привела исследователя к выводу о несостоятельности самой концепции английского романтизма.

По утверждению Кохрана, термин «романтизм» не имеет отношения к той литературе начала XIX века в Англии, которую мы привыкли называть романтической. Исследователь не возражает против французского романтизма или немецкого, где использование термина, по его мнению, вполне оправдано. Английский «романтизм», считает Кохран, — это ярлык, известный брэнд, который в нашем рыночно-потребительском мире помогает успешно продавать филологический «продукт», т.е. университетские программы по зарубежной литературе, всякого рода справочную и научную литературу. Вот как автор объясняет свое отношение к термину: «Словом “романтизм” называют всё, что угодно, лишь бы это добавляло популярности...<...> Обычно этим языком пользуются учителя и политики, которые используют свою предполагаемую власть над словами для того, чтобы мы так и оставались в неведении. <...> Моя мысль состоит не в том, что корпуса произведений под названием “романтизм” никогда не было, а в том, что данное слово может объять все, что угодно, и поэтому бесполезно для описания этих произведений. Оно будет лежать на нас тяжким бременем до тех пор, пока мы не стряхнем с себя наши коммерческие интересы и ориентированные на рынок университетские программы» [Idem, p. IX-XI] (перевод мой, — Я.М.).

Основные аргументы Кохрана таковы. Во-первых, сам термин «романтизм» («романтический») никогда не имел четких границ, ни хронологических, ни семантических. Кохран дает краткую историю термина, из которой ясно, что уже с момента ввода этого слова в обиход немецкими поэтами на рубеже веков он был лишен строго научной конкретики. У братьев Шлегелей он обозначает все «высококачественное» («high quality»), — это и испанский театр, и Шекспир. Стендаль называет «романтическим» театр Софокла и Еврипида, а позже и творчество всех великих писателей вообще. Новалис, в трактовке Кохрана, дает противоречивое объяснение: «романтизировать» — это совершать две взаимоисключающие операции: возвышать повседневное до идеального и снижать идеальное до обыденного. Как следует из цитаты, приводимой Кохраном во «Введении», Новалис видит в «романтизации» способ вернуть окружающей нас повседневной жизни её истинное, забытое людьми значение: «Мир должен быть романтизирован. Таким образом, его подлинный смысл будет заново открыт. Романтизация — это ни что иное как качественная реализация потенциала» [Ibid., p. XII].

Английские поэты той поры не знали этого термина, и даже, зная они об этом, столь разные фигуры, как Байрон, Вордсворт и Китс, и не стали бы называть себя «романтической школой» или «движением». Были небольшие компании или группы поэтов, получившие от современников свои характерные названия: «поэты Озёрной школы», «школа кокни»; недоброжелатели Байрона и Шелли поименовали их «сатанинскими поэтами». Во всех этих случаях имя поэтического «кружка» выбиралось не самими членами, а сто-

ронными наблюдателями и критиками, в отличие от середины XIX в., когда художники сами давали себе названия: прерафаэлиты, имажисты.

Термины «романтический», «романтизм», как указывает Кохран, были введены позднее, в 1860-е годы, французским историком Ипполитом Тэнном. Затем он был подхвачен поздними викторианцами: «“Английский романтизм” представлял собой ретроспективное творение поздних, даже позднейших викторианцев, подавленных материализмом и тривиальностью своего времени и нуждающихся в героическом настрое недавнего прошлого, чтобы иметь повод упрекнуть этим самих себя. Глядя на все эти издания Байрона, Китса и Шелли, лежащие на кофейных столиках, они решили назвать их «романтиками» и поклоняться им. Ведь, чтобы поклоняться автору, совсем не обязательно его читать». И далее: «К концу века идея «великой английской романтической плеяды» уже была сформирована, но не ранее. Современные академики процветают, пользуясь этим изобретением позднейших викторианцев, несмотря на Артура Лавджоя и прочие многочисленные сомнения, столь сильные, что им приходится все время говорить о них во введениях и предисловиях» [Ibid., p.XVIII].

Во-вторых, современники также не ведали, что живут в одно время с поэтами-«романтиками». Определение «романтический» применялось либо для обозначения всего, связанного с рыцарскими романами, либо для указания на фантастическое, нереальное и интригующее. Как следует из статистики, приведенной Кохраном, читающая публика почти не читала творений авторов, за которыми позже закрепилась репутация романтиков. Например, тираж вордсвортовской «Экскурсии» в 500 экз., напечатанный в 1814 г., все ещё не был распродан в году 1834. Первый выпуск «Стихотворений» Китса в 1817 г. (около 1000 экз.) за семь лет до его смерти так и не разошёлся до конца, и т.д. Исключение составляли произведения В. Скотта и Байрона, однако даже их успех не мог сравниться с тиражами сегодня практически неизвестной поэмы «Фермерский сын» (1800) безвестного ныне Роберта Блумфилда — 100 тыс. экз. за 30 лет с момента выхода [Ibid., p.XXII].

В-третьих, политический аспект. Если во Франции, утверждает Кохран, романтизм был связан с классицизмом и, в политике — с консерватизмом, то в Англии те, кого теперь причисляют к «романтикам», были радикалами. Классицизм в Англии того периода уже изжил себя, и только консерватор Скотт мог бы претендовать на звание «романтика» согласно французской «табели о рангах».

«Насколько разными должны быть авторы, — задает вопрос Кохран, — чтобы их перестали втискивать в рамки одного направления?» [Ibid., p. XXV]. В качестве критерия, как правило, используется набор топосов, нередко контрастных: экзотика/повседневность, метафизика/природа; или принципы письма: воображение и ирония. Таким образом, практически любое произведение может быть названо романтическим; однако трудно найти произведение, которое целиком отвечало бы этим требованиям. В результате современные исследователи литературы XIX в. прикладывают немалые усилия, чтобы «подогнать» под термин «романтизм» известные тексты, оставляя в стороне произведения, которые, как поэма Фелиции Хэманс или стихи Шарлотты Смит, вполне укладываются в «романтический» канон.

«В современных исследованиях скрыто звучит мысль о том, что англий-

ский «романтизм» был позитивным явлением, неким динамическим периодом, развившимся из предшествующего стазиса, движением вперед. Несомненно, это породило множество диссертаций и исследовательских публикаций. Я с этим не согласен и рассматриваю происшедшее как ошибку, как вытеснение поэзии на периферию, как потенциально тупиковый путь», — пишет Кохран [Ibid., p. XXXVII]. В соответствии с этой мыслью он предлагает более длинное словосочетание: «литература конца XVIII — начала XIX века», которое позволит охватить всех, кто занимался творчеством в этот период, к каким бы литературным/политическим партиям они не принадлежали: и Байрона, и Остин, и Блейка, и Блумфилда. В качестве альтернативных критериев отбора Кохран предлагает исходить не из содержания литературы, а из того, от чего она отказывалась, а именно: от традиции Шекспира, классической античной поэзии (а именно, римской) и связи с христианством [Ibid., p. XLVIII–XLIX]. Так называемая романтическая литература, настаивает Кохран, замкнута на себе, собственных переживаний и, следовательно, антисоциальна. Исключением, как всегда, являются Байрон и Остин, в произведениях которых можно выявить элементы, отсутствовавшие у остальных «романтиков»¹.

Наконец, как считает Кохран, распространенная в литературоведении концепция «романтизма» неприемлема потому, что она заранее определяет прочтение произведений, которые, на самом деле, должны восприниматься независимо от научных дефиниций и таксономий. Ряд достойных произведений, включая сочинения В. Скотта и Джорджа Крабба, остаются в стороне, т.к. не укладываются в «романтический» мейнстрим.

Таковы в общих чертах антиромантические положения исследователя. Вторая часть книги — «Байрон» — призвана подтвердить теоретические положения первой. Она посвящена изучению творчества поэта и его кругу — это и друзья Мэттьюс и Даллас; и советчики-покровители, как У. Гиффорд и лорд Холланд; и учителя, как Шеридан; представители музыкального мира Киннард и Натан; писатели/поэты В. Скотт, У. Вордсворт, Дж. Китс, П.Б. Шелли, У. Блейк; наконец, его спутники в Италии — чета Гвиччиолли.

Любопытна структура монографии Кохрана: это не столько его собственные анализ и умозаключения, сколько источники — письма, цитаты из произведений, записи из дневников и т.п., приводимые в непривычном для российской традиции цитирования обширном объеме. Материал, по мысли автора, говорит сам за себя. Все направлено на то, чтобы показать непохожесть друг на друга тех, кого причисляют к одному течению, и неправомочность применения термина «романтизм» по отношению к этому разнородному культурно-литературному сообществу и, в первую очередь, — к Байрону.

В русской литературоведческой традиции существует иное отношение к романтизму, идущее от работ В.М. Жирмунского. Важно, что романтизм в его классической монографии о немецкой литературе [Жирмунский, 1996 (1913)] берётся в своей начальной стадии, т.е. в живом, так сказать, ещё горячем состоянии, когда он только был уловлен поэтическими сердцами и,

¹ Кохран имеет в виду, что и Байрон, и Остин обращаются в своих произведениях ко всем трем традициям, отвергнутым «романтиками», пусть и в разной мере. Остин — больше к Шекспиру, например в сцене подготовки к спектаклю в «Мэнсфилд-парке», а Байрон подхватывает иронично-обыденную тематику Марциала и Горация.

стало быть, пребывавал незамутненным, неотвердевшим в виде литературных форм, тем, проблем.

Романтизм рассматривается Жирмунским не как литературная форма, а как «живое чувство присутствия бесконечного в конечном» [Там же, с.8]. Пусть это сказано о немецком романтизме — в Англии в это же время прозвучало блейковское «В одном мгновенье видеть вечность...». Программа романтизирования у Новалиса (см. выше), кажущаяся Кохрану весьма противоречивой, очень созвучна с целями авторов «Лирических баллад»: «Было решено, что я возьмусь за персонажи и характеры сверхъестественные или, во всяком случае, романтические с таким, однако, расчетом, чтобы эти тени, отбрасываемые воображением, вызывали в душе живой интерес, а некоторое подобие реальности на какое-то мгновение порождало в нас желание поверить в них, в чем и состоит поэтическая правда. В свою очередь, мистер Вордсворт должен был избрать своим предметом и заставить блеснуть новизной вещи повседневные и вызвать чувства, аналогичные восприятию сверхъестественного, пробуждая разум от летаргии привычных представлений и являя ему красоту и удивительность окружающего нас мира <...>» [Литературные манифесты..., 1980, с.280].

Жирмунский неоднократно подчеркивает, что «романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» [Жирмунский, 1996, с.9]. Исследователь отмечает, что нельзя рассматривать «романтизм как чисто литературное направление, развившееся из принципа свободы творческого субъекта в искусстве...» [Там же, с.10].

Как особое мироощущение романтизм, конечно, задаёт и свой тип письма, и новый тип художника, как ярко показано в работах таких отечественных литературоведов, как А.В. Карельский [1998], Н. Берковский [2001], в исследованиях Н.А. Соловьевой [1988], О.Б. Вайнштейн [1994], в диссертациях Т.Д. Венедиктовой [1990], Е.В. Халтрин-Халтуриной [2012] и многих других работах.

Однако способ «идентификации» романтического, предложенный в работе Жирмунского, представляется наиболее продуктивным, т.к. он затрагивает не внешние проявления, а суть явления романтизма как такового. Как любое живое явление, романтизм на своих начальных «горячих» стадиях действует наиболее активно, проявляется ярко и поражает (или задевает) современников своей необычностью, дерзостью, контрастностью по сравнению с привычным. Образуются новые художественные формы, возникает новый художественный язык, конечно же, меняется и сам тип творческой личности. По мере разрастания, развития явления первоначальный импульс затухает, а явление, развившись и укрупнившись, теряет свою первичную пластику, «отвердевает» в произведенных им формах. Такова была динамика развития средневековой культуры, Ренессанса, Просвещения.

Проблема той литературоведческой традиции, в рамках которой работает Кохран, состоит в том, что фокус исследовательского внимания обращен больше на формальные признаки предмета. Кохран перечисляет характеристики, с помощью которых традиционно описывают романтизм: возвышенное и мистическое, фольклорная традиция и экзотика, поклонение природному началу и романтическая ирония. Он «примеривает» их к Байрону, к Вордсвор-

ту, к Скотту, другим поэтам-романтикам и замечает, что спектр признаков романтизма слишком широк, с одной стороны, при этом ни один поэт не отвечает полностью всем критериям. Скажем, поэзия Вордсворта переполнена чувством возвышенного, прекрасного, идущего от Природы, в то время как у Байрона главенствует повседневность с её телесными, любовными и общественными заботами. Согласно логике автора монографии о Байроне, данный набор «видовых признаков» и есть романтизм. Однако все эти черты развились вследствие изменения мировосприятия у творческих людей той поры. Новый тип ментальности, для которого характерен индивидуальный прорыв из повседневного в бесконечное, сформировал «портрет» романтизма.

Комбинация формальных характеристик в отрыве от сути может использоваться как конструктивный материал, но результат будет иным, о чем свидетельствуют такие яркие постмодернистские стилизации, как «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза (1969), «История мира в 10,5 главах» Дж. Барнса (1989) или романы А. С. Байетт «Обладать» (1990) и «Ангелы и насекомые» (1992).

Кохран прекрасно понимает все недостатки формального подхода, о чем он эмоционально пишет во Введении: «Идея “романтизма” кажется мне неправильной ещё и потому, что она мешает оценивать поэзию согласно её собственным достоинствам и выводит многих авторов из круга чтения. Например, из-за неё не читают Крабба, а ведь Крабб, хоть «над ним и не властвует романтизм», является большим поэтом (его «Питер Граймс» созвучен шекспировским произведениям). <...> «Видение суда» наполнено цитатами из Скотта, в свою очередь, «Сердце мидлтонца» содержит немало ссылок на Байрона (см. главу ниже). Ведущие исследователи «романтизма» обеспокоены тем, что Скотт — не совсем «романтик», однако они упускают из виду подобное взаимообогащение. Тот факт, что Байрон черпал вдохновение для своих сатирических стихов в произведениях Томаса Мура <...>, отодвинут на задний план, поскольку основной фокус сосредоточен на “романтизме” [Cohran, 2009, p.XLIX-1].

Вместе с тем Кохран не может, видимо, действовать вне рамок этой традиции: он принимает во внимание «вербальные знаки» явления — отношение к литературной традиции предшественников, художественные темы, нечеткость терминологии — не проникая в суть самого явления. Даже те критерии для дефиниции «романтизма», которые он предлагает, носят негативный характер: игнорирование шекспировского наследия, традиций античной поэзии, принятых классицизмом, и нежелание обращаться к христианскому канону. В результате само явление представляется странным, нелепым, т.к. оно мыслится в отрыве от подлинного содержания действительно как вербальный знак, как своеобразный логотип.

Представляется, что книга Кохрана лежит в русле постмодернистских исследований, занятых ревизией «старых», т.е. привычных, установившихся концептов. Автор деконструирует концепт, который уже опустошён, а в пустую оболочку можно вкладывать, как в конверт, все, что угодно. Любопытно, что сетования Кохрана по поводу терминологии весьма сходны с наблюдениями У. Эко, которыми он делится в статье о постмодернизме: «К сожалению, «постмодернизм» является термином *bon à tout faire* (фр. — годным для всего). У меня впечатление, что сегодня его применяют ко всему, что пришлось по душе тому, кто его использует. Более того, есть ощущение, что его пытаются

сделать ретроактивным: сначала его употребляли по отношению к некоторым писателям и художникам, работающим в последние двадцать лет, затем постепенно этот термин сдвинулся к началу века, затем проник ещё глубже в прошлое. Этот процесс движения назад продолжается и вскоре категория постмодернизма распространится и на Гомера» [Есо, 1995, p.31].

Мнение У. Эко относительно терминологических споров интересно, поскольку связано с похожей проблемой и приводит к своеобразному решению. Он предлагает рассматривать постмодернизм не как период, а как идеальную категорию, образ действия, подход: «На самом деле, я полагаю, что постмодернизм — это не направление, которое можно хронологически обозначить, а, скорее, идеальная категория или даже *Kunstwollen*, образ действия (*way of operating*). Можно сказать, что в каждом периоде имеется свой собственный постмодернизм, так же как и в каждом периоде, должно быть, содержится и свой собственный маньеризм (действительно, а не является ли постмодернизм современным названием для маньеризма, как метаисторическая категория?)» [Ibid., p.31-32]. В свете такого взгляда постмодернистами можно назвать не только тех, кто хронологически попадает в эту категорию, но и таких, как Стерн, Рабле, Борхес, в произведениях которых можно выявить данный образ действий. И не отзываются ли эти рассуждения итальянского философа-писателя в замечаниях Кохрана о неопределенности категории «романтизма»?

В связи с семантикой обсуждаемого термина интересной представляется тенденция к растягиванию эпохи романтизма не назад, в прошлое, а в сторону настоящего. Как показывает А.П. Саруханян, идея расширения этого концепта возникла ещё во второй половине XX в. в трудах западных литературоведов — у Ф. Кермоуда, Р. Лэнгбома, К. Брукса и др. [2009, с.35]. Романтизм трактуется как важнейший вектор развития в истории литературы последних двух столетий, на ось которого нанизываются последующие направления. Саруханян указывает на параллельные тенденции подобного рода, например, сближение модернизма и викторианства, или — модернизма, викторианства и постмодернизма, центром которого является модернизм [2009, С. 36].

В отечественном литературоведении мы снова упомянем Жирмунского и его монографию 1913 года, где он пунктиром обозначил контуры романтического присутствия в XIX веке и в творчестве прерафаэлитов, и у викторианцев. Интерес к существенному раздвижению хронологических рамок романтизма ощущается и в недавних исследованиях. Скажем, в диссертации Е. Халтрин-Халтуриной романтизм понимается «как этап, принадлежащий эпохе «поэтики автора» — продолжительной эпохе, которая охватывает конец XVIII — начало XX в.». В более ранней монографии В.М. Толмачёва «От романтизма к романтизму» утверждается, что данный период простирается от предромантизма до настоящего времени. Романтизм видится автору монографии, как «категория и литературной эволюции, и культуры. Ядро её культурологического смысла — абсолютная (ничем не ограниченная) свобода творчества» [1997, с.47]. Определяя романтизм таким образом, автор доказывает, что дальнейшие течения, выступающие в роли контрромантизма, были, в сущности своей, развитием все той же культурной романтической парадигмы — «антиромантическим романтизмом» [1997, с. 315].

Возвращаясь теперь к изначальной теме данной статьи — теме «романтизма» и Байрона, и присматриваясь к ней с позиций ранней работы Жирмунского, можно предположить, что все же творчество Байрона остается

чем-то внешним по отношению к глубинным чувствованиям и открытиям романтизма. Байрона больше привлекает проблематика конечного, земного, ограниченного, не впускающего в себя никаких метафизических элементов. С этой точки зрения, Байрон — антиромантик. И все же, соотнося наследие английского поэта с общей романтической парадигмой, ядром которой является «абсолютная свобода творчества», мы приходим к выводу, сходному с мыслью В.М. Толмачева, что даже особая позиция Байрона становится возможна благодаря развитию и утверждению романтического мировоззрения. В качестве же окончательного вывода можно предложить снять, наконец, кавычки с романтизма и вслед за Кохраном просто читать Байрона, безотносительно знаков препинания и его места в синтаксической системе литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Cochran P.* (ed). *Byron and Orientalism*. Newcastle-upon-Tyne, 2006.
2. *Cochran P.* (ed). *Byron and the Theatre*. Newcastle-upon-Tyne, 2008.
3. *Cochran P.* "Romanticism" — and Byron. Newcastle-upon-Tyne, 2009.
4. *Cochran P.* *Byron and Bob: the Literary Relationship between Byron and Robert Southey*. Newcastle-upon-Tyne, 2010.
5. *Cochran P.* *Byron and Italy*. Newcastle-upon-Tyne, 2012.
6. *Eco U.* "I Love You Madly," He Said Self-consciously. // *The Fontana Post-modernism Reader*. Walt Anderson (ed.) Waulkegan, 1995.
7. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.
8. *Вайнштейн О.Б.* Индивидуальный стиль в романтической поэтике // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* / Отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1994.
9. *Венедиктова Т.Д.* Поэзия американского романтизма: своеобразие метода. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1990.
10. Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? / Под ред. Вишневецкой Н.А., Сапрыкиной Е.Ю. М., 2010.
11. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
12. Западный пушкинизм и российский байронизм: проблемы взаимосвязей. Материалы XIX Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы (Москва — Михайловское, 1-5 июля 2009). М., 2009.
13. *Карельский А.В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 1. М., 1998.
14. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
15. *Саруханян А.П.* Английская литература XIX века в зеркале XX века // *Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох*. М., 2009.
16. *Соловьева Н.А.* У истоков английского романтизма. М., 1988.
17. *Толмачёв В.М.* От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997.
18. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII — начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2012.
19. *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Поэтика озарений» в литературе английского романтизма. Романтические суждения о воображении и художественная практика. М., 2009.

Поступила в редакцию 30.09.2012

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИЯ «ТРЕТЬИ ГЕРЦЕНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

18 апреля 2012 года в Литературном институте им. А.М. Горького состоялась конференция «Третьи Герценовские чтения», посвященная двухсотлетию со дня рождения писателя.

Конференцию открыл ректор института д.филол.н. Б.Н. Тарасов. В своем вступительном слове Борис Николаевич подчеркнул значение А.И. Герцена как писателя-мыслителя и особо отметил книгу «С другого берега», в которой Герцен описал западноевропейский мир середины XIX века. Многие оценки и наблюдения Герцена из этой книги остаются актуальными, например, важнейшим в описании западного мира у Герцена становится понятие «пошлости». Он увидел и изобразил это явление еще до А.П. Чехова. Также Б.Н. Тарасов указал на необходимость сегодня перечитывать главнейший труд Герцена «Былое и думы», в котором писатель-философ подробно и глубоко передал атмосферу середины XIX века. Основные темы, вопросы и споры, занимавшие тогда умы историков, писателей и мыслителей, не разрешены до сих пор.

В заключение Борис Николаевич выразил надежду, что конференция послужит исследованию творчества Герцена, освобожденному от различных идеологических и политических трактовок.

С докладами на конференции выступили профессора, преподаватели и аспиранты Литинститута, а также приглашенные гости-филологи.

Г.Ю. Завгородняя,

д.ф.н., доцент кафедры русской классической литературы и славистики
Литературного института имени А.М. Горького

РАННИЙ А.И. ГЕРЦЕН И НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ ЭПОХА РУБЕЖА XIX—XX ВВ.

А.И. Герцен принадлежит к тем писателям и мыслителям, интерес к которым не угасал в самые разные, порой различные по идеологическим устремлениям, эпохи. В частности, наследие писателя оказалось востребовано эпохой рубежа XIX—XX вв.: близкими были идеи социального переустройства, причем в утопическом, романтическом изводе. Однако не только идеи Герцена, но и художественные его находки оказывали влияние на писателей рубежной эпохи. Здесь наиболее уместно говорить о раннем, романтическом этапе писательского пути Герцена (повесть «Легенда», рассказ «Лициний») — неоромантическая эпоха закономерно откликается именно на романтические вещи писателя. Очевидно самое непосредственное влияние этих произведений на романы Д.С. Мережковского из цикла «Христос и Антихрист» (прежде всего на первые два, где автор также обращается к античности и Средневековью). Одна из очевидных линий преемственности

между Герценым и Мережковским — воплощение религиозной, христианской тематики. Идея обновления неизменно связывается у обоих с духовной сферой. Наследует Мережковский и характер воссоздания колорита эпохи. Преемственность обнаруживается и с прозой Брюсова, который также обращался к воссозданию стиля отдаленных эпох и, несомненно, имел в виду художнические находки Герцена.

Л.А. Карпушкина,

к.ф.н., доцент кафедры русской классической литературы и славистики
Литературного института имени А.М. Горького

ИРОНИЯ В СТИЛЕ А.И. ГЕРЦЕНА

Понимание не только стилистической функции иронии, но и ее роли специфической призмы, через которую автор смотрит на окружающую его действительность, роли часто спасительной, Герцен обнаруживает в одном из рассуждений, посвященных творчеству А. Радищева, где ирония именуется и «утешительницей», и «мстительницей».

Вполне закономерно рассматривать иронию как многофункциональный и даже универсальный прием в книге А.И.Герцена «Былое и думы». Ирония действительно становится стилеобразующим приемом: в повествовании всегда присутствует ощущение «подкладки» высказывания, содержащей истинное суждение и отношение к объекту действительности. Особенно ярко проявляется эта тенденция в использовании алогичных или даже близких к оксюмору эпитетов, эллипсисов в цепи логических рассуждений, комической стилизации речи некоторых персонажей.

Любопытно, что такие широкие права ирония как неотъемлемая черта стиля приобретает и у современников Герцена. Характерный пример — мемуары М. Бестужева, где совпадают как объекты критического изображения, так и способ их художественного осмысления.

И.Г. Минералова,

д.ф.н., профессор кафедры русской литературы и журналистики XX — XXI веков, МПГУ

ОЧЕРКОВОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. ГЕРЦЕНА

Творческое наследие А.И. Герцена воспринимается и оценивается априори как содержащее мощное документально-фактическое и фактографическое начало, а вопрос об «автобиографичности», например, «Былого и дум» при всей очевидности не раз становился предметом филологического исследования. Однако обозначенные черты стиля писателя указывают на наличествующее очерковое начало в произведениях, которое, в свою очередь, высвечивает своеобразную документально-художественную или художественно-документальную двуплановость, объясняющуюся романтической эпохой, в которую они создавались. Ю.И. Минералов довольно подробно и обоснованно пишет о лирическом и способах его реализации у А.И. Герцена, С.А. Васильев, развивая идеи учителя, анализирует некоторые приемы создания лирического содержания. Действительно, чтобы увидеть, как происходит конвергенция очеркового и лирического, стоит проанализировать ранние произведения

писателя («творчески незрелая проба пера»), поскольку в них просматриваются, с одной стороны, «читательские привязанности» писателя-ученика, а с другой, — угадываются наследники в литературе, парафразировавшие даже ранние его несовершенные вещи.

Так «Легенда», посвященная «сестре Наташе» (в этом уже лирико-поэтическое присутствует), имеющая рамочную композицию, построенная в духе романтических повестей, разделенных на главки, каждая из которых предваряется эпиграфом и тянет за собой целый «шлейф» подсказок на тему: что могло побудить молодого писателя на излете романтизма написать такую «Легенду»? Саму легенду автор предваряет очерково-лирическим описанием панорамы Москвы, в котором угадывается сентименталистская карамзинская «Бедная Лиза», события которой разворачиваются также на фоне Симонова монастыря. Описание современной Москвы вполне очерково, однако «выбор вида» не случаен, романтизм рождает лирическое начало: А.Ф. Лосев говорит, что «романтизм всегда лиричен».

Лирическое и поэтическое в «Легенде» формируется соположением реалий современного писателю городского пейзажа (ассоциативный план образа русского православного Симонова монастыря «рифмуется» с монастырем в далекой и давней Александрии в самой легенде), описанием источника и «посредника» между источником и авторским произведением («Легенда, предлагаемая здесь, находится в «Житии святых» за сентябрь месяц. Для чего же я переписал ее? Гёте говорит: <...> Присутствующие принялись рассказывать эту легенду, идя навстречу пожеланию... Стало понятным подлинное существо легенды, которая переходит из уст в уста, от одного к другому. Противоречий не было, зато бесконечные варианты, которые, по-видимому, обязаны своим происхождением тому, что чувство каждого по-разному проявляло свое участие к событию» («Праздник святого Роха в Бингене, 23 апр., LXVIII Б» — *нем.*). Метафраст писал мартиролог при Константине Багрянородном; теперь XIX столетие. — *Примеч. автора*). Авторский комментарий объясняет одновременно природу поэтического осмысления жития и его лирического переживания, которые явлены читателю через описание мотива выбора жанра, претворяемого в легенду. Всеми названными лирико-очерковыми ходами позже воспользуется В.В. Вересаев, которого нельзя заподозрить в том, что им «Герцен не читан». С другой же стороны, очерковое у А.И. Герцена превращено у И.А. Бунина-поэта в прозу — в его «Святых» в имитацию подлинности, поскольку он настаивал на том, что в своем-то рассказе он выдумал все от первой до последней строчки.

Сама же легенда, парафразирующая житийный сюжет, благодаря соположению жанра жития и его переложения «обновляет» внутреннюю форму художественного целого, сокращая семантическую и временную дистанцию между читателем и автором произведения, так что «проба пера» у А.И. Герцена оказывается поучительной не только для него самого, но и для тех, кому его опыт пришелся впору уже в неоромантические времена рубежа XIX — XX вв. Так, другое раннее произведение писателя — герценовская «Елена» — переосмыслена в рассказах и повестях А.П. Чехова, в поздних рассказах М. Горького.

Подробный анализ даже этих двух произведений в указанном контексте убеждает в том, что очерковое и лирическое в прозе А.И. Герцена требует специального обсуждения.

С.А. Васильев,

доктор филологических наук,

профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики МГПУ

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ А.И. ГЕРЦЕНА

Давно установлено, что «Былое и думы» А.И. Герцена — произведение, имеющее отнюдь не только мемуарное или публицистическое, но прежде всего художественное значение. Причем не малую роль в его стиле играет синтез искусств, создание словесно-скульптурных, словесно-музыкальных, словесно-живописных образов. Характерно, что синестетическое начало Герцен видел уже в самой русской речи. Он указал на «демократическую глубину нашего языка, приравнивающего запах к звуку» (Курсив наш. — *С.В.*). Эта черта писательского стиля Герцена непосредственно связана с особенностями его поэтического слога, с ярко выраженной установкой на семантику устной речи, синтез поэзии и прозы.

Герцен — мастер создания словесного портрета. Он воплощает многогранные образы целого ряда исторических лиц: Т.Н. Грановского, М.А. Бакунина, В.Г. Белинского, Н.П. Огарева, С.П. Шевырева, И.В. Киреевского и многих других. Однако мастерство писателя-портретиста проявляется не только при обращении к крупным фигурам русской и западноевропейской истории, со многими из которых Герцен был знаком лично. Меткие зарисовки весьма часты в «Былом и думах».

Иногда они имеют явно выраженный лирический характер: «Где, в каких краях, под каким градусом широты, долготы возможна угловатая, шероховатая, взбалмошная, безалаберная, добрая, недобрая, шумная, неукладистая фигура Кетчера, кроме Москвы?» Длинный ряд эпитетов, относящихся, пожалуй, прежде всего к личности Кетчера, а не его внешнему облику, несет, конечно, и собственно изобразительную, портретную, составляющую. Центром здесь является выделенное слово-неологизм, завершающее отмеченное перечисление. Другой пример — А. Дюма-отец, названный «крепконервным». В случае с «толсто-мягкой вдовой», кроме зрительной и «кинестетической» (мягкая) составляющих образа, одним из важных его элементов является ирония. Любопытно, с этой точки зрения, описание писаря: «...фигура чахоточная, рыжая, в прыщах, с животноразвратным выражением в лице». Близкий пример (со словом-образом в центре) — данная, казалось, мимоходом, характеристика комиссара полиции Тюльерийского квартала Парижа: «В зале стояла какая-то подхалюзая, чиновническая, старая фигура». Герцен соединяет описание внешности и нравственно-психологическую характеристику. По В.И. Далю, «подхалюза — пролаз, ловкий пройдоха; лукавый, скрытный и лстивый». С другой стороны, это — «неопрятный человек», «человек без заду, без талии», видимо, характерный, сатирически данный образ фигуры человека, работа которого по преимуществу сидячая.

Отмеченное синестетическое начало проявляется в случаях, изобилующих тонкими смысловыми оттенками: «сухо-оскорбительный, дерзко-гладкий тон».

Развернутый портрет чиновника по фамилии Небаба (с чем связан и определенный сюжетный эпизод, построенный на каламбурном, буквальном понимании фамилии) аналогичен, с одной стороны, гоголевским гротескам (например, портрету Собакевича), а с другой — гротескным же живописным образам, представленным, в частности, на картинах И. Босха. «Товарищ мой по редакции был кандидат нашего университета и одного со мною отделения.

Я не имею духу говорить о нем с улыбкой, так горестно он кончил свою жизнь, а все-таки до самой смерти он был очень смешон. Далеко не глупый, он был необыкновенно неуклюж и неловок. Не только полнейшего безобразия трудно было встретить, но и такого большого, то есть такого растянутого. Лицо его было вполтора больше обыкновенного и как-то шероховато, огромный рыбий рот раскрывался до ушей, светло-серые глаза были не оттенены, а скорее освещены белокурыми ресницами, жесткие волосы скудно покрывали его череп, и притом он был головою выше меня, сутуловат и очень неопрятен».

Блестяще Герцен владеет приемом повтора, который становится центром ассоциативного образного ядра, имеющего оксюморонный характер. Так воплощается образ жены Энгельсона: «...неустройство напоминало... в ней — неприбранную комнату, в которой все разбросано зря: детские куклы, венчальное платье, молитвенник, роман Ж. Санд, туфли, цветы, тарелки. В ее полусознанных мыслях и полуподорванных верованиях, в притязаниях на невозможную свободу и в зависимости от привычных внешних цепей было что-то восьмилетнее, восемнадцатилетнее, восьмидесятилетнее. Много раз говорил я это ей самой; и, странное дело, даже лицо ее преждевременно завяло, казалось старым от отсутствия части зубов и в то же время сохраняло какое-то ребяческое выражение». Повторяющийся мотив возраста (детство, зрелость, старость) системно воплощается с опорой на «три возраста женщины». Он имеет и существенную зрительную составляющую, проявившуюся в облике весьма еще молодой героини (лицо... завяло, казалось старым; при этом — его ребяческое выражение).

Центром образа является парадоксальное сближение однокоренных слов — *восьмилетнее*, *восьмнадцатилетнее*, *восьмидесятилетнее*, передающее и особенности неровного характера, и черты внешности персонажа. Причем используется разговорная форма *восьм*. Далее отмеченный образ любопытно разворачивается и еще более наполняется конкретикой: «Его жена была избалованным ребенком своей матери, которая не чаяла в ней души; за нее посватался, когда ей было лет восемнадцать, пожилой, флегматичный чиновник из шведов. В минуту досады и ребяческого каприза на мать она согласилась выйти за него. Ей хотелось сесть хозяйкой и быть своей госпожой. <...> Они развелись. Мать умерла, и она осталась одна, с здоровьем, преждевременно разрушенным в борьбе с нелепым браком, с пустотой, с голодом в сердце, с праздным умом, страдающая, печальная». Мотив «трех возрастов» развернут и здесь (жена, ребенок). Исключительную роль приобретает уже возникавшее слово *восьмнадцать*. Оно, указывая на возраст несчастливой замужества, становится ключевым, «переломным» в приведенном выше художественно-речевом образе повтора однокоренных слов.

Л.Н. Дмитриевская,

к.ф.н., доцент кафедры русской классической литературы и славистики
Литературного института имени А.М. Горького

ОБ ОДНОМ ПРОТОТИПЕ «ГОРЯ ОТ УМА» В «БЫЛОМ И ДУМАХ» А.И. ГЕРЦЕНА

В «Горе от ума» А.С. Грибоедова есть один загадочный персонаж, который неожиданно появляется в финальной фразе комедии и который уже почти 200 лет заставляет исследователей искать прототип. Комическая реплика

Фамусова «Ах, Боже мой! / что станет говорить княгиня Марья Алексевна?» звучит уже в раннем автографе пьесы и остаётся неизменной во всех списках.

Поиски прототипа последнего внесценического персонажа оказались увлекательным делом для исследователей. Многие предполагали, что основой для образа послужила княгиня Наталья Петровна Голицына (она стала прототипом старой графини в «Пиковой даме», в чём косвенно признавался Пушкин). Княгиня Н.П. Голицына была властной дамой и пользовалась всеобщим непререкаемым авторитетом в обеих столицах. Часть исследователей склонны думать, что Марья Алексевна — это единственная в пьесе княгиня, княгиня Тугоуховская. Но странно получается, что Фамусов не сильно заботился о её мнении на балу и вдруг начал переживать об этом в финале. В качестве прототипа Марьи Алексевны выдвигалась даже великая княгиня, императрица Елизавета Алексеевна, настоящее имя которой Луиза-Мария-Августа Баденская. Существуют и другие, малоубедительные, версии: А.А. Кунарёв семантически связывает Марью Алексевну с Алексеем Молчалиным. С.А. Фомичёв в своих знаменитых комментариях к «Горю от ума», отказываясь от поисков конкретного прототипа, пишет: «Комментаторы комедии пытались неоднократно разгадать, кого подразумевает под этой княгиней Фамусов, и называли различных влиятельных московских дам грибоедовского времени» [Фомичев, 1983, с. 185]. Исследователи, комментаторы пьесы А.С. Грибоедова не называют в качестве прототипа Марью Алексевну Хованскую — тетю Герцена.

А.И. Герцен в «Былом и думах» посвящает отдельную главу описанию дома своей тётки, намекая в ряде деталей на связь Марьи Алексевны Хованской с образом княгини в «Горе от ума».

Об этом прототипе говорят знатоки творчества Герцена. Например, Л.К. Чуковская в неоконченной документально-художественной книге о Герцене пишет: «Он с детства терпеть не мог княгиню и ее дом, набитый москками и приживалками, чванный, спесивый уклад московской сиятельной барыни, из тех знатных старух, которых так звонко отхлестал по щекам Грибоедов. Список “Горя от ума”, десятки раз прочитанный вместе с Огаревым, лежал под ключом в бюро. Поговаривали, будто “княгиня Марья Алексевна”, поминаемая Фамусовым, недаром носит имя его тетки» [Чуковская, 1967].

В музее Герцена хранится переписанная им пьеса «Горе от ума», а на стене музея висит портрет строгой немолодой дамы в кружевах и чепце — портрет М.А. Хованской. Сотрудники музея тоже видят в ней прототип финального внесценического персонажа «Горя от ума».

С этим прототипом финал пьесы прочитывается не как боязнь Фамусова женской сплетни, а как страх перед мнением влиятельной, тираничной старухи, от чьего слова, видимо, зависит репутация в обществе, особенно управляющего в казённом месте Фамусова.

Герцен пишет о своей тетке так: «Княгиня Марья Алексеевна Хованская, родная сестра моего отца, была строгая, угрюмая старуха, толстая, важная, с пятном на щеке, с поддельными пуклями под чепцом; она говорила, прищуривая глаза и до конца жизни, то есть до восьмидесяти лет, употребляла немного румян и немного белил». В том, как представил Герцен свою тётку в «Былом и думах», можно уловить отсылки практически ко всем женским образам в «Горе от ума». Возможно, это было сделано им намеренно, а может быть, это доказывает меткость и точность обобщений Грибоедова.

Вот, например, персонажи комедии: Наталья Дмитриевна и её безропотный, послушный муж Платон Михайлович, сослуживец Чацкого. Чацкий спрашивает у Платона Михайловича: «Забыт шум лагерный, товарищи и братья? / Спокоен и ленив?» Платон Михайлович отвечает: «Брат, женишься, тогда меня вспомнянь! / От скуки будешь ты свистеть одно и то же». Сравним у А.И. Герцена описание мужа М.А. Хованской: «Она была вдова, и я ещё помню её мужа; он был небольшого роста, седенький старичок, пивший тайком от княгини настойки и наливки, ничем не занимавшийся путным в доме и привыкший к безусловной покорности жене». Далее Герцен вспоминает, как от скуки дядя своим собственным свистом обучал пению соловьёв, дроздов и канареек в доме. (Князь, майор Хованский принадлежал к древнему княжескому роду Хованских, был участником войны 1812 года, носил звание майора.)

Герцен, должно быть, в каждой героине комедии узнавал черты своей родной тётки, а финальная фраза Фамусова, где звучит имя Марьи Алексевны, наверное, сильно веселила его, превращая строгую тётку в смешной образ. Первое впечатление от «Горя от ума» у Герцена должно было быть очень сильным — не даром он потом переписал для себя эту запрещённую комедию.

Финальная фраза пьесы стала афоризмом, а внесценический персонаж Марья Алексевна вошла в литературу и устную речь как строгий общественный судья. Вот несколько примеров:

А.А. Бестужев-Марлинский в повести «Фрегат “Надежда”» (1832): «Никто не заботится о том, что подумают о нас добрые люди: у них лишь то на уме, что станет говорить княгиня Марья Алексевна. Во всех личность, всё частность, везде расчёт».

Александр Блок в поэме «Возмездие»:

«Семейство — вздор, семейство — блажь», —
Любили здесь примолвить гневно,
А в глубине души — всё та ж
«Княгиня Марья Алексевна»...

А.В. Клюкина,

аспирант кафедры русской классической литературы и славистики
Литературного института имени А.М. Горького

ТВОРЧЕСКИЙ «ДИАЛОГ» А.И. ГЕРЦЕНА И В.Г. БЕНЕДИКТОВА

1830-е годы были одним из самых ярких периодов в истории русской литературы и особенно поэзии. Именно с этой противоречивой эпохой связан вход в литературу Владимира Григорьевича Бенедиктова (1807 — 1873), свидетельства небывалой популярности которого сохранились в воспоминаниях А.А. Фета, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Я.П. Полонского и статьях В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. А. Полевого и С. П. Шевырева. Не менее примечательными представляются и творческие контакты Бенедиктова с А. И. Герценом, еще более подчеркивающие неоднозначность литературной репутации поэта-романтика.

В числе «почитателей» Бенедиктова была и молодая, семнадцатилетняя Наталья Захарьина, двоюродная сестра и будущая жена А.И. Герцена. В

частности, будучи еще невестой, в письме Герцену Н.А. Захарьина рассказывала о предстоящем замужестве своей гувернантки и приятельницы Emilie (Эмилия Михайловна Аксберг. — *А.К.*) и не только обращалась к традиционному для романтической поэзии сравнению человеческой жизни с ладьей в бушующем море, но и цитировала стихотворение Бенедиктова «Облака»: «...Бурно это море, и его волны вздымаются к небесам, но как бы ни высоко вздымало оно ладью, — всё она высоко на волнах обыкновенного! — Никак, никогда я не ожидала такой разгадки. <...> Я люблю ее, как любила, и буду так же любить, но дольная — долу, небесная — небу! Это грустно и тяжело!» [Герцен, 1905, т. VII, с. 416-417]. Ср. у Бенедиктова: «Всё мрачное мраку, а фебово Фебу! / Всё дольное долу, небесное небу! / Снова ясно; вся блистая, / Знаменуя вечный пир, / Чаша неба голубая / Опрокинута на мир». («Облака») [Бенедиктов, 1983, с. 69].

В 1830-е гг. А. И. Герцен увлечен идеями «евангельского мистицизма» в сенсимонистском социально-утопическом варианте» и не чужд романтических настроений [Туниманов, 1982, с. 234]. По замечанию Л.Я. Гинзбург, «переписка Герцена с невестой — один из красноречивейших памятников русского романтизма 30-х годов. В этих письмах наряду с восторженными отзывами о Жуковском фигурируют и повесть Дюма «Красная роза», и Бенедиктов» [Гинзбург, 1997, с. 101]. В этот период писатель размышляет о бегстве от реальной действительности («Иногда мы идем дорогой, бежим от людей, идем далеко на восток, в Египет, где есть камни с душой, а людей нет») и читает издаваемый А. Ф. Смирдиным журнал «Библиотека для чтения». Кстати, с «неистовым романтизмом» были связаны и первые литературные опыты Герцена — очерк «Гофман» (1836), повести «Легенда» (1835) и «Елена» (1836 — 1837).

С 1840-х гг. Герцен-мыслитель совершает «стремительное движение от романтизма и идеализма с сильными бунтарскими и социальными тенденциями к реализму и материализму» [Туниманов, с. 234] и, в свою очередь, оказывает влияние на взгляды Бенедиктова, еще в 1832 году подружившегося с литератором-разночинцем К.А. Бахтуриным, В. В. Пассеком и членами герценовского кружка Н. П. Огаревым и Н. М. Сатиным. Результатом общения Бенедиктова с революционно настроенными литераторами становится появление в его стихотворениях сатирических и даже обличительных мотивов в противовес типично романтическому бунту: «Всё и никнет и трепещет / Перед ним. Всесилен он./ Посмотрите, как он блещет — Сей ходячий миллион» («Богач») [Бенедиктов, с. 269].

Еще более существенным для понимания своеобразного творческого диалога Бенедиктова с Герценом оказывается случай, пересказанный дочерью архитектора Штакеншнейдера Еленой Андреевной в дневнике за 1855 год: «Галанин (Николай Дмитриевич, учитель. — *А.К.*) говорил мне про какую-то статью, которую нельзя напечатать, но которая ходит в рукописи. Заглавие ее он называл, но я позабыла, <...> помню только, что имя автора какой-то Искандер. Он сказал, что принесет мне ее, но чтобы я ее не всем показывала, потому что она запрещена. <...> Мама начала ее читать, и она ей не понравилась. Пришел Бенедиктов, и она обратилась к нему, не знает ли он, кто такой этот Искандер. Бенедиктов не только знал это, но и знал всю его биографию. Его настоящее имя — Герцен. Он русский эмигрант

и живет в Англии, где завел русскую типографию и печатает свои и чужие сочинения, которые, однако, только тайным образом попадают в Россию» [Штакеншнейдер, 1934, с. 360].

Таким образом, взаимодействие А. И. Герцена и В. Г. Бенедиктова не было односторонним. Источником сильного литературно-философского влияния был не только необычайно популярный писатель-эмигрант, но и романтический поэт также по-своему влиял на формирование творческой индивидуальности Герцена в середине 1830-х годов. Кроме того, дальнейшее изучение данного творческого «диалога» может быть полезно как для исследования индивидуальных стилей и творческих биографий рассматриваемых авторов, так и для воссоздания портрета эпохи 1830—1860-х гг. с точки зрения культурного стиля социальной и литературной среды.

Ю.И. Минералов,

д.ф.н., профессор кафедры русской классической литературы и славистики
Литературного института имени А.М. Горького

СТИЛЬ А.И. ГЕРЦЕНА

Двухсотлетний юбилей Александра Ивановича Герцена дает сегодня повод вновь обратиться к его творческому наследию, и постараться насколько возможно без идеологических шор перечислить, чтобы вдуматься в ту роль, которую сыграл он в русской литературе, в развитии ее стиля. А факт того, что эта роль была значительной и по настоящее время не оценена и недооценена, налицо.

Опора на лично реально пережитое явно облегчала Герцену творчество: ему трудно давался художественный вымысел, сюжеты его немногочисленных повестей и единственного романа негибки. Обычно Герцен умело уклоняется от сюжета как такового.

Уже Белинский в романе «Кто виноват?» (1846) справедливо увидел «собственно не роман, а ряд биографий, мастерски написанных и ловко связанных внешним образом в одно целое...». В устах критика цитированное — констатация стилевой особенности произведений Герцена, а не какой-либо упрек. Одним из первых он понял, что Герцен не прозаик-беллетрист по призванию, а человек творческого дарования особого склада.

Белинский отмечал наравне с талантами чисто художественными естественность талантов другого рода: «Их деятельность образует особенную сферу искусства, в которой фантазия является на втором месте, а ум — на первом» [Белинский, 1982, т. 8, с. 374].

Белинскому явно казалось, что его друг Герцен — идеальное природное воплощение того типа автора-литератора, который ему хотелось взрастить в натуральной школе. Зорко уловив само резкое своеобразие его таланта, он счел главными в нем опорой на реальный жизненный факт, научно-познавательное и художественно-публицистическое начала («передача явлений действительности, «могущество мысли», «ум на первом месте» [Там же]).

Однако другие внимательные аналитики отмечали как главное в таланте Герцена нечто совершенно иное. Так, Ф. М. Достоевский писал о Герцене, «что он был, всегда и везде, — поэт по преимуществу»: «Поэт берет в нем верх везде и во всем, во всей его деятельности. Агитатор — поэт, полити-

ческий деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт!» [Достоевский, 1986, т. XXIX(1), с. 113].

Сам Герцен не оставил применительно к себе определенных оценок в духе антитезы «поэзия — проза». В письме Т. Н. Грановскому от 9 июля 1844 года он утверждает в порядке самооценки, что его натура «более деятельная, нежели созерцательная» и что в нем нет «глубокого и всегдашнего раздумья поэтических натур» [Герцен, 1958, т. 9, с. 319]. Однако тут Герцен ведет речь всего лишь о том, что он по натуре более практический действитель (будущий революционный организатор), чем кабинетный сочинитель.

Достоевский же со свойственной ему проницательностью сказал о Герцене и такое: «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем развита в высшей степени» [Достоевский, 1980, т. XXI, с. 9]. Данные слова также заставляют вспомнить особенности творческой самососредоточенности лирического поэта.

Одним словом, доклады сегодняшней конференции — подтверждение того, что наследие А. И. Герцена читается и будет впредь читаться филологически ответственно, с большой пользой для истории русской словесности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Белинский В.Г.* Собр. соч. в 9 томах. М., 1982. Т. 8.
2. *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения / Сост., подгот. текста, примеч. Б.В. Мельгунова. Л., 1983.
3. *Герцен А.И.* Собр. соч. в 9 томах. М., 1958. Т. 9.
4. *Герцен А.И.* Сочинения А. И. Герцена и переписка с Н. А. Захарьиной. СПб., 1905. Т. VII.
5. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997.
6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., 1986. Т. XXIX (1).
7. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., 1980. Т. XXI.
8. *Туниманов В.А.* А.И. Герцен // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
9. *Фомичев С.А.* Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. Книга для учителя. М., 1983.
10. *Чуковская Л.* Начало, из неоконченной книги «Герцен» // Альманах «Прометей». Т.3. М., 1967. Электронный ресурс. URL: <http://www.chukfamily.ru/Humanitaria/Gertzen/prometei1.htm> (дата обращения 15.04.2012).
11. *Штакенингейдер Е.А.* Дневник и записки (1854—1886) / Ред., вступ. ст. и комм. И. Н. Розанова. М.-Л., 1934.

Поступила в редакцию 08.10.2012

ЮРИЙ ИВАНОВИЧ МИНЕРАЛОВ

Накануне нового учебного года ушел из жизни выдающийся ученый и литератор, заслуженный деятель науки РФ, член Союза писателей России Юрий Иванович Минералов. Уход его, безвременный и такой стремительный, стал для всех тяжелым потрясением.

Жизненный путь Ю.И. Минералова начался 30 мая 1948 года в с. Сухая Калигорка Киевской области, детство и юность прошли в Сибири (в Черногорске и Новокузнецке), куда родители Юрия Ивановича вернулись вскоре после рождения сына. Родную Сибирь Минералов всегда воспринимал как малую родину, дающую ему жизненную и творческую силу, очень тепло относился к землякам, интуитивно угадывая в людях «сибирский характер». Долгое время Юрий Иванович сотрудничал с Хакасским университетом (Абакан) и Кузбасской педагогической академией (Новокузнецк). Второй малой родиной стала для Ю.И. Минералова Москва: выпускник филологического факультета МГУ, после пятнадцати лет преподавания в Тартуском университете, он возвратился в столицу, где навсегда обрел свой дом — Литературный институт им. А.М. Горького, работе в котором посвятил 25 лет.

Путь Ю.И. Минералова в науке отличался крайней степенью самостоятельности. Кандидатская диссертация «Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе» была написана им вне аспирантуры, без научного руководителя. На защите официальными оппонентами выступали Ю.М. Лотман и Б.М. Гаспаров. Минералов рассказывал об этом просто, с улыбкой, потому что сам был из породы ученых-генераторов идей. Его теория индивидуального стиля бесспорно, новое слово в литературоведении.

В 1987 году Ю.И. Минералов защитил докторскую диссертацию на тему: «Поэтика индивидуального стиля», и впоследствии разработка этой проблемы была им успешно продолжена. Монография «Теория художественной словесности», неоднократно переиздаваемая, стала научным ориентиром для многих молодых ученых — учеников Юрия Ивановича, продолжающих заниматься проблемой поэтики индивидуального стиля.

Внимание Ю.И. Минералова всегда было сосредоточено на актуальнейших и, пожалуй, самых сложных вопросах литературоведения, таких, как поэтика и индивидуальность, влияние миметических процессов на стиль конкретного автора, определение разновидностей стилевого мимесиса: иллюзионных подоби́й, протеизма, портретирования, парафразирования.

Спектр научных интересов Ю.И. Минералова был чрезвычайно широк: от теории литературы и языка («Введение в славянскую филологию», «Сравнительное литературоведение», «Поэзия. Поэтика. Поэт», «Поэтика. Стиль. Техника») до жанровых особенностей советской песни («Так говорила держава. XX век и русская песня»).

Расширение горизонта научного мышления в стремлении к «восстановлению единства филологического знания» всегда было приоритетным для Ю.И. Минералова. Современные узкоспециальные разграничения, по его мнению, обедняют аналитический потенциал ученого: «Литературовед, не смыслящий в языкознании, как и лингвист, в своей работе «обходящийся» без произведений словесного искусства, одинаково ущербны». Ю.И. Минералов и в теоретических своих трудах, и в учебниках пропагандировал взгляд на художественную литературу как на словесность.

Этим нестандартным подходом отличаются все выпущенные Юрием Ивановичем учебные пособия, а их практически полный комплект от XVIII до конца XX в.: «История русской словесности XVIII века», «История русской литературы XIX века (1800 — 1830-е годы)», «История русской литературы XIX века (40—60-е годы)», «История русской литературы XIX века (70 — 90-е годы)» (в соавторстве с И. Г. Минераловой), «История литературы XX века (1900—1920-е годы)» (в соавторстве с И. Г. Минераловой), «История русской литературы (90-е годы XX века)».

У Юрия Ивановича был особенный талант делать доступными для восприятия и увлекательными сложнейшие литературоведческие проблемы с помощью анализа конкретных текстов. Стиль автора — ключ к содержанию его произведения, — так можно кратко сформулировать исследовательскую позицию Минералова, умевшего вовлечь студента в продуктивное «сотрудничество» с автором учебника: провоцировать творческое самостоятельное размышление над литературными явлениями.

Освобождение от шаблона, пересмотр устоявшихся в истории литературы, но не всегда актуальных и адекватных оценок каких-либо фактов — таков стиль Минералова-исследователя. Анализ «мнимых неправильностей» в поэзии Тютчева и Фета, анализ причин негативной оценочности в отношении некоторых авторов и произведений, «своеобычный» взгляд на современный литературный процесс, — все это делает чтение учебников Минералова захватывающим и учит, по словам акад. П.А. Николаева, «творчески и нетривиально воспринимать литературу». Не последнюю роль играла здесь и творческая практика самого Ю.И. Минералова, автора сборников стихов «Эмайыги» (1979), «Красный иноходец» (1995), «Хроники пасмурной Терры» (2000), «О, солнце моё!» (2003), книги стихов и прозы «Река времён» (2008). Поэзия Минералова является прекрасным примером того, как двигаться вперед, не забывая «ремонтить старые корабли»: это всегда новое слово, соотношенное с многовековой русской стиховой традицией.

Ю.И. Минералов обращал внимание на особую «культуру стиха» А. Блока, подчеркивая, что в ней определенно сказалось мышление поэта как профессионального филолога. Стихи Ю.И. Минералова также имеют эту примету

высшего филологического пилотажа — смысловые аллюзии и реминисценции вписывают его лирику в общий контекст русской поэзии:

Воздвиг ли, не воздвиг — увидят позже.
Но злые ненавидят здесь и там.
Иди, как перст указывает Божий.
А слух пускай петляет по пятам...

В стихах Минералова есть и «вечное»:

В тропинках лес, а жутковат.
Кто протоптал-то, хоть узнать бы.
Держись за посох суковат...
Но вот развалины усадьбы,
неведомое затая...
Из борового вышла мрака
и смотрит жалобно твоя
давно умершая собака, —

и четко сформулированная гражданская позиция:

Иди безумцам тем навстречу,
занявшим хитростью твой дом.
Их мир падет, их суд не вечен
перед совсем другим судом,-

и проникновенный лиризм:

Очи моих глаз, удел моего удела,
губы моих губ, тело моего тела,
страсть страсти моей (о, молчу, это лишне!)...
Мама моего маленького сынишки...

Особое место в литературоведческих и писательских пристрастиях Минералова занимали такие авторы, как Г.Р. Державин и В.В. Маяковский. Не случайно их темы и ритмы отчетливо слышатся в минераловском стихе:

злятся братья славяне ах русский спасали спасли их но сдуру
точно басня крылов знай кололи врага всю испортили шкуру
ну теперь те спасут побойчей бэтээры белы ай ты нато
ваше дело ребята нехай но россии не быть под антантой,-

или:

Нет, говори об этом в твердой манере!
Что за мужчина, если бы ямбом ныл!
С этим все было ясно уже при Гомере.
Это Катулл оплакал и тему закрыл.

Одним из любимых символов был для Минералова образ снегиря из одноименного державинского стихотворения на смерть Суворова: не случайно снегирь украшает обложку новой книги стихов Ю.И. Минералова «Возвращение музыки»:

А православно слово — тоже дело:
на зов твой не безмолвствует народ.
Бродите ж, слава и пиит, отдельно!
Мороз гудёт, с сосны снегирь поёт!..

Эту книгу автор готовил к своему предстоящему юбилею, но, к сожалению, не успел увидеть напечатанной. Книга вышла сейчас благодаря усилиям супруги и соратницы Юрия Ивановича проф. И.Г. Минераловой. Продолжает функционировать и сайт Минералова в интернете: mineralov.su, столь популярный у коллег и студентов.

Настоящим талантом были отмечены и организаторские способности Ю.И. Минералова. Кафедра русской классической литературы и славистики — его детище не только по названию (имеющему печать индивидуального стиля, как все, что делал Минералов), но и по существу: Юрий Иванович был заведующим кафедрой с 1996 года. Его организаторский талант, абсолютно лишенный примет должностного деспотизма, воспитал на кафедре здоровый дух сплоченного коллектива. Уважение, доброжелательность, позитивный настрой на творческую работу — все это культивировалось Юрием Ивановичем и приносило свои плоды. Конференции, посвященные жизни и творчеству А.И. Герцена, выросли в «Герценовские чтения»; помимо профильных ежегодных конференций по классической литературе Ю.И. Минералов старался проводить мероприятия, расширяющие кругозор студентов такими именами, как И.Северянин, П.Васильев и др. Благодаря активной деятельности Юрия Ивановича очень популярным стал и формат «круглого стола» как дополнительного к жестко регламентированным мероприятиям.

Ю.И. Минералов был настоящим патриотом Литературного института. Очень радовался победам нашей команды на Межвузовской олимпиаде, при всей своей требовательности к студентам отмечая их «особость» и самостоятельность мышления.

Уроков Минералова было много: он направлял, поддерживал своих учеников в научных экзерсисах, делился своим опытом и жизненными впечатлениями, учил относиться к работе добросовестно, а к самим себе — с иронией. Юрий Иванович оставил своим ученикам богатое наследство: литературоведческие труды, учебники, поэзию и публицистику — всё из разряда «образцового».

До последних минут Юрий Иванович думал о работе, о том, как будет дальше жить созданная им кафедра. Для него как человека Дела это было превыше всего. В одной из последних бесед на вопрос о здоровье он ответил: «Жить — не обязательно, а корабль вести — обязательно!» Спасибо за главный урок, Учитель!

Карпушкина Л.А.

НАШИ АВТОРЫ:

Артамонова Ксения Геннадьевна, соискатель ученой степени кандидата филологических наук, кафедра зарубежной литературы Литературного института имени А.М. Горького. xena_arta@mail.ru

Белова Анастасия Олеговна, старший преподаватель кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета. anastobel@mail.ru

Гачева Анастасия Георгиевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, главный библиотекарь Музея-библиотеки Н.Ф. Федорова при ЦДБ № 124. a-gacheva@yandex.ru

Горшков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор, действительный член Академии Российской словесности. kafedrarus@gmail.com

Депланьи Арина Игоревна, соискатель кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А.М. Горького. guest_future@mail.ru

Зимин Александр Иванович, доктор философских наук, профессор Литературного института им. А.М. Горького. socialscience@litinstitut.ru

Карпушкина Людмила Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института им. А.М. Горького. moroz1@list.ru

Климова Светлана Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи Нижегородского Государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. klimova1@hotmail.ru

Минералова Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики XX-XXI веков Московского педагогического государственного университета. irina_mineralova@mail.ru

Михальская Анна Константиновна, кандидат филологических наук, доктор педагогических наук, профессор Литературного института им. А.М. Горького. zvanka@yandex.ru

Моцарт Елена-Неола Юлиановна, соискатель кафедры зарубежной литературы Литературного института имени А. М. Горького. mozart_jj@mail.ru

Муратова Ярослава Юрьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков Литературного института им. А.М.Горького. Y_Muratova@mail.ru

Пимонов Владимир Иванович, доктор философии, Ph.D (Дания), professor emeritus Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина. vlpi@hotmail.com

Серегина Светлана Андреевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького. РАН serjogina@mail.ru

Славутин Евгений Иосифович, кандидат физико-математических наук, главный режиссер и художественный руководитель государственного театра МОСТ, заслуженный деятель искусств России. vlpi@hotmail.com

Соколова Вера Александровна, соискатель кафедры новейшей русской литературы Литературного института им. А.М. Горького, научный сотрудник отдела литературы и печатного дела российского зарубежья Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. sokolova-vera@yandex.ru

Соловьева Наталья Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова. natsolov38@gmail.com

Шамардина Наталия Анатольевна, аспирант кафедры всемирной литературы филологического факультета Московского педагогического государственного университета. n.shamardina@gmail.com

Шишкова Ирина Алексеевна, доктор филологических наук, зав. кафедрой иностранных языков Литературного института имени А.М.Горького. ishishkova@yandex.ru

SUMMARIES

LINGUISTICS

ON THE PROBLEM OF LANGUAGE USE

Alexander I. Gorshkov

Ph.D (Philology), professor, full member of the
Academy of Russian Language and Literature
kafedrarus@gmail.com

The article argues that linguistics focuses mainly on studying language structure leaving language use without appropriate attention. Language use as a special notion is discussed. Text is regarded as a phenomenon of language use, and stylistics as a branch of linguistics studying language in use. It is stressed that the problem of language use has not only strictly linguistic but wide social significance.

Key words: language, linguistics, language as a notion, language structure, language use, text, stylistics, composition, society, activity

RHETORICAL LOGOS IN RUSSIAN PHYLOLOGICAL HERITAGE

Anna K. Mikhalskaya

Candidate of Philology, Ph.D (Pedagogy), professor of
Gorky Literary Institute (Moscow)
zvanka@yandex.ru

The article investigates Russian philological heritage revealing implicit rhetorical structures in conceptual systems of most influential stylistic, colloquial and poetic trends of the first quarter of the XXth century.

Key words: rhetoric, inner rhetorical structures, stylistics, poetics, rhetorical poetics, colloquialistics, history of Russian philology.

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

ON THE STRUCTURE OF THE PLOT

Evgeniy I. Slavutin

Candidate of Physics and Mathematics, chief director
and creative supervisor of MOST State Theatre;

Vladimir I. Pimonov

Ph. D. (Denmark), professor emeritus of Litovchin Humanitarian
Institute of Television and Radio
vlpi@hotmail.com

The article approaches the problem of minimal complete plot. The authors define the minimal complete plot as an indivisible integer of narrative, on the one hand, and the main structural element of any complex plot composition on the other hand. They argue that an indivisible integer may be presented as a result of cyclic transformation of a given (initial) situation into a semantically reverse (inverted) relation or situation. Thus any narrative can be considered as a complex, multi-level composition of elementary minimal plots based on a cyclic structure.

Key words: minimal complete plot, indivisible integer, cyclic structure

FROM CREATION OF CULTURE TO CREATION OF LIFE
(Aesthetic aspirations in Soviet Russia in the late 1910-1920)

Anastasia G. Gacheva

Ph. D (Philology), leading researcher of the Department of Contemporary Russian Literature and Russian Language literature abroad in Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences,
chief librarian of N. Fedorov Museum

a-gacheva@yandex.ru

The article states the continuity of the artistic aspirations of the epoch of the late 1910's-1920's with the aspirations of culture of the Silver age. The author considers aesthetic heritage of the representatives of the religious and philosophical movement of Russian cosmism A.K. Gorsky, N.A. Setnitzky, V.N. Muraviev, the artist avant-gardist V.N. Chekrygin.

Key words: Russian philosophical aesthetics, the meaning of art, the creation of life.

PICTORIAL AND SACRAL SPACE OF MAYAKOVSKY'S "LISTEN!"

Irina G. Mineralova

Ph. D. (Philology), professor of the Department of Russian Literature and journalism of XX-XXI centuries in Moscow State Pedagogical University

irina_mineralova@mail.ru

The article presents a new interpretation of the poem "Listen!" by V. Mayakovsky. The author emphasizes the originality of the poet's creative mentality revealed in reconsideration of poetic tradition. On the one hand, the poet strikingly rejects existing stereotypes; on the other hand he aspires to expose to the modern reader the sacral value of the Holy Word.

Key words: Vladimir Mayakovsky, Russian poetry of the early XXth century, futurism, theory of poetry, rhythmical pattern, sacral value.

ANDREY BELY AND SERGEI YESENIN: UTOPIAN EXPERIENCES

Svetlana A. Seryoguina

Candidate of Philology, senior researcher of the Department of Contemporary Russian literature and Russian language Literature abroad in Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences

serjogina@mail.ru

The author compares Andrey Bely's and Sergey Yesenin's utopian experiences, analyses the artistic space of the literary utopias which were created by the poets in revolutionary years: Aeria and Inoniya. The research has shown the typological similarity of these two utopias and the genetical relationship between Yesenin's idea of the life-creation power of a word and Andrey Bely's conception of theurgical art.

Key words: Andrey Bely, Sergey Yesenin, Ivanov-Razumnik, utopia, theurgy, life-creation, revolution, revolution poem.

THE CHILDREN AND ADULT WORLD
IN L.ULITSKAYA'S "CHILDHOOD FORTY-NINE"

Irina A. Shishkova

Ph. D. (Philology), professor, head of Department of Foreign Languages in Gorky Literary Institute (Moscow)

ishishkova@yandex.ru

The author investigates the peculiarities of imagery and characterization of the children and adult world in L. Ulitskaya's collection of stories 'Childhood Forty-Nine'. Some of the main units of the above mentioned phenomena and the details of their representation are studied.

Key words: childhood, imagery, components of characterization.

WAR THEME IN I. KNORRING'S WRITING

Vera A. Sokolova

Applicant for the Degree of Candidate of Philology, Department of Contemporary Russian Literature in Gorky Literary Institute (Moscow); researcher in the Department of Russian literature and journalism abroad in the House of Russian literature abroad named after A.I. Solzhenitzyn
sokolova-vera@yandex.ru

The article studies various war poetry by Irina N. Knorring (1906-1943), a poet of the Russian emigration. They reveal her anti-war message and tend to summarize her personal experience. However, in some other late works the poet overcomes personal themes common to her poetry in general.

Keywords: war, death, Russian emigration, humanism, psychology

THE GOTHIC BYRON

Natalia A. Solovyova

Ph. D (Philology), professor of the Department of Foreign Literature in Lomonosov Moscow State University
natsolov38@gmail.com

On the base of conclusions of Peter Cohran in "The Gothic Byron" the author offers her observations on the gothic motives in Byron's works stressing the originality of the poet's interpretation.

Key words: Byron, gothic, romanticism, romantic hero, supernatural motives, orientalism in literature

BYRON'S MYSTERIES CAIN AND HEAVEN AND EARTH: PARALLEL SHIFTS OF THE GENRE

Svetlana B. Klimova

Candidate of Philology, associate professor of the Department of Russian stylistic and Culture of Speech in Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N. Dobrolyubov
klimova1@hotmail.ru

The article describes peculiar genre shifts in Byron's two works of the Italian period — Cain and Heaven and Earth. Byron himself, referring to the sacral plot of his 'metaphysical' dramas, defines their genre as a 'mystery'. Playing with the old tradition, keeping the serious tone and the scriptural plot of early church mysteries, they sanctify the author's personal interpretation of European culture's archetypes and thus, signify a 'big' transformation of the genre.

Keywords: mystery, genre, 'Closet', genre transformations, hermeneutics, the biblical myth of paradise, image of Eden, apocalyptic myth

“DOCTOR FAUST” BY H. HEINE, A DANCE POEM

Elena-Neola Yu. Mozart

Applicant for the Degree of Candidate of Philology in Foreign Literature
Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

mozart_jj@mail.ru

The article studies the history of Heinrich Heine's dance poem "Doctor Faust" (from the intention to the realization) and its literary and stage history. The article analyzes Heine's poem conformity to the "canon" of German folk books about Faust. H. Heine's Faust is briefly compared to the character of J.W. Goethe's tragedy.

Keywords: Faust, Heine, Goethe, dance poem, stage history, German folk books.

THE SYSTEM OF CHARACTERS AND THE MORAL CONFLICT
IN "ADAM BEDE" BY GEORGE ELIOT

Natalia A. Shamardina

Post Graduate Student in World Literature Department of Philological faculty in
Moscow State Pedagogical University

n.shamardina@gmail.com

The article studies the system of characters and the moral conflict in the novel 'Adam Bede' by George Eliot. Ethical problems and moral and aesthetic ideal are represented by four main characters.

Key words: George Eliot, Adam Bede, system of characters, moral conflict, altruism, egoism.

PORTRAITS OF WOMEN IN DIANA WYNNE JONES'S WRITING

Xenia G. Artamonova

Applicant for the Degree of Candidate of Philology in Foreign Literature
Department of Gorky Literary Institute (Moscow)

xena_arta@mail.ru

There are three main categories of portraits of women in Diana Wynne Jones's writing: brave and active protagonists; positive minor characters presenting what, in Diana Wynne Jones's conception, moral women must be like; and evil heroines whose prototype is almost always the writer's own mother. The analysis of these three categories of characters gives a deeper view into Diana Wynne Jones's style.

Key words: portraits of women, feminism, gender, initiative, traditional family values, motherhood, autobiographical facts

THE IMAGE OF HOME IN F.H. BURNETT'S STORIES FOR CHILDREN

Anastasiya O. Belova

Candidate of Philology, master teacher of World Literature Department of
Philological faculty in Moscow State Pedagogical University

anastobel@mail.ru

This article studies the typology of the image of "home" in F.H. Burnett's stories for children. The author highlights several approaches to the process of creation of the image of home, following a definite pattern, based on the lexical semantics of the word "home": house, ancestral home, family, poorhouse and refuge. By example of her little heroines' life collisions F.H. Burnett shows that the best home for a child is an ideal Victorian family.

Key words: F.H. Burnett, home, motif, character, childhood, typology, Victorian/Edwardian children's literature.

DORIS LESSING AND THE NEW BRITISH DRAMA OF 1950'S

Arina I. Deplanyi

Applicant for the Degree of Candidate of Philology in Foreign Literature

Department in Gorky Literary Institute (Moscow)

guest_future@mail.ru

The author analyses «Play with a Tiger» by British writer Doris Lessing in its connection with new British drama of the 1950's, with B.Brecht's acting techniques and M.Buber's conception of the «genuine dialogue».

Key words: dramaturgy, dialogue, crisis, illumination.

SOCIAL SCIENCE

ON THE SPECIFIC PERCEPTION OF LOGOS IN RUSSIAN WORLD

Alexander I. Zimin

Ph.D (philosophy), professor of Social Science Department

in Gorky Literary Institute (Moscow)

socialscience@litinstitut.ru

The article studies the origins of Russian cultural and historical system. The author explains the main characteristics of Russian conscience by specific perception of the idea of Christian Logos in the Russian world revealed in outstanding respect and trust towards the Holy Word.

Key words: Logos, myth, reflexion, Russian people, culture, history, Christianity, education, spirituality, identity

BOOK REVIEWS

ON PETER COHRAN'S CONCEPT OF ROMANTICISM

(Cochran Peter. "Romanticism" — and Byron.

Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2009).

Yaroslava Yu. Muratova

Candidate of Philology, master teacher of Foreign Languages Department of

Gorky Literary Institute (Moscow)

Y_Muratova@mail.ru

CHRONICLE

III ALEXANDER HERZEN MEMORIAL READINGS

YURI I. MINERALOV (IN MEMORIAM)

ПРАВИЛА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

I. Оформление

Материалы должны содержать следующие обязательные элементы:

1. Сведения об авторе на русском и английском языках: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание; должность; полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения (факультета, кафедры, отдела и т.д.); контактная информация автора (электронная почта).

2. Аннотация и ключевые слова (keywords) на русском и английском языках.

Аннотация (объемом не более 10 строк) должна кратко излагать проблематику статьи и основные содержащиеся в ней выводы. Ключевые слова (не более 5) после аннотации отражают основное содержание текста.

3. Цитирование и ссылки на источники оформляются в соответствии с действующим ГОСТом (7.5; 10).

В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора (ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с.125]. При повторном цитировании: [там же, с.128] для русскоязычных источников или [Ibid, p.123] для иностранных источников.

4. Примечания оформляются в виде подстраничных сносок (в формате, предусмотренном действующим ГОСТом).

5. Пристатейные библиографические списки (Список литературы) у всех статей в едином формате, установленном действующим ГОСТом.

Список литературы дается сразу после статьи — с нумерацией, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В список литературы вносятся материалы, на которые есть ссылка в тексте статьи.

6. Объем рукописи не должен превышать один печатный лист (40 тыс. знаков с пробелами).

7. Текст статьи должен создаваться в формате doc (docx), шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом

II. Требования к содержанию:

- 1) научная новизна проблемы и новаторство ее разработки;
- 2) научная добросовестность в изложении научных концепций;
- 3) указание на применяемые методики исследования;
- 4) точность в изложении фактов;
- 5) точность цитирования

III. Порядок рецензирования материала (статьи)

1. Рецензирование статьи производится в соответствии с требованиями, изложенными в пункте II .
2. При несоблюдении требований п. II редакционный совет вправе отказать автору в публикации с предоставлением рецензии.
3. Члены редакционной коллегии знакомятся с оригиналом статьи и в случае необходимости вносят правку.

IV. Порядок рецензирования

1. Автор обязан учесть замечания рецензентов и внести в статью соответствующие исправления. При наличии отрицательных рецензий на рукопись от двух разных рецензентов или одной отрицательной рецензии на ее доработанный вариант статья отвергается без рассмотрения другими членами редколлегии.
2. Рецензия пишется в соответствии с требованиями пункта II . В конце рецензии указывается, соответствует ли рукопись предъявляемым требованиям и рекомендуется ли к публикации в «Вестнике Литературного Института».
3. Редакция вправе отказать автору в публикации материала на основании негативной рецензии членов редколлегии и предоставить рецензию по запросу автора. В случае отклонения статьи редакция сохраняет у себя один экземпляр и направляет автору мотивированный отказ.

Вестник Литературного института имени А.М. Горького
№ 2'2012

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А.М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
*Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.*

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 06 65
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@mail.ru

Подписано в печать 12.12.2012.

Цена договорная

Тираж 1000 экз.