

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных трудов

Курган 2005

УДК 82.09 (08)
Л 64

Литература в современном культурном пространстве: Сб. научных трудов. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2004. – 180 с.

В 2004 году в КГУ прошла российская научная конференция «Литература в современном культурном пространстве». Доклады, сделанные на конференции, легли в основу статей, включенных в сборник. Материалы сборника отражают многообразие проблем русской и зарубежной литературы в современных исследованиях.

Редакционная коллегия: С.М.Одинцова (отв. редактор)
И.М.Жукова
О.В.Неупокоева

ISBN 5-86328-632-6

© Курганский
государственный
университет

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (XIX, XX ВЕК)

Л.В. Жаравина
г. Волгоград

РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Вряд ли целесообразно отрицать, что традиционный тип историко-литературных исследований, подкрепленный некогда авторитетом академических «историй» русской и зарубежной литератур, по-прежнему занимает ведущее положение в системе современного литературоведения, по крайней мере - в вузовском преподавании литературоведческого цикла. Ни разыскания в области исторической поэтики, солидно представленной в конце XX века, ни опыты компаративистского плана, ни работы, посвященные методологии и методике анализа отдельного произведения, при всей своей значительности и актуальности не могут заменить крупномасштабных трудов, ставящих в историческую взаимосвязь явления национальной культуры.

Однако никого не нужно убеждать и в том, что давно назрела необходимость в новой концепции истории русской словесности, которая строилась бы с учетом многоплановой духовной традиции, прежде всего религиозной. Попытки ее создания активно предпринимаются. Систематизирован и осмыслен обширный фактический материал, в научный оборот введены запретные или забытые имена, подходит к концу период неофитства. Но это значит, что на первый план выступают вопросы методологического порядка.

Понятно, что методология анализа литературного процесса, сформировавшаяся в русле атеистической науки XX века, требует корректировки. Проблема в том, как эту коррекцию реально осуществить, как сохранить максимально объективный подход к литературоведению советского периода, заявившему о себе достижениями крупных ученых. Речь должна идти не о сплошных ошибках или недочетах, но о нахождении точек соприкосновения в каждой конкретной области, о выработке таких методов, которые учитывали бы многовековую христианскую традицию, но при этом не превращали бы науку о литературе, ведущую в Европе начало с Аристотеля и Платона, в один из разделов религиозноведения, а главное - исходили бы из эстетической сущности искусства.

Сделать это, конечно, не просто. Приведу пример из творчества Варлама

Шаламова, мученика и страстотерпца ушедшего столетия. Писатель неоднократно подчеркивал, что если в лагере и были люди, которые сохраняли человеческие черты, то это «религиозники»: «сектанты» и «православные попы». В письме к Б.Л.Пастернаку он пишет: «А как же быть мне, видевшему богослужения на снегу, без риз, среди тысячелетних лиственниц, с наугад рассчитанными востоком для алтаря, с черными белками, пугливо глядящими на таежное богослужение»/1/.

Ситуация такого тайного богослужения получила художественное воплощение в рассказе «Выходной день».

На лесной поляне, в одиночестве, заключенный Замятин, в прошлом священник, служил обедню в зимнем лесу. Между ним и рассказчиком идет диалог: «- Вы служили литургию - начал я. - Нет, нет, - сказал Замятин, улыбаясь моей невежественности. Как я могу служить обедню? У меня ведь нет ни даров, ни епитрахили. Это казенное полотенце». И он поправил грязную вафельную тряпку, висевшую на шее. Однако непостижимо было то, что полотенце в самом деле напоминало епитрахиль. Мороз покрыл его «снежным хрусталем, хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань»/2/. И далее идет авторское размышление о том, что у каждого человека в лагере было «самое последнее»: у рассказчика – стихи, у бывшего священника – литургия Иоанна Златоуста. Казалось бы, можно поставить точку, как это сделано в письме к Пастернаку. Но в рассказе Шаламов точки не ставит.

Далее следует страшное описание того, как уголовники сначала играли, а потом убили и сварили шенка овчарки, привязавшегося к священнику. Более того – под видом баранины предложили варево ему. Когда же котелок оказался пуст, сказали правду. Замятин отвернулся и вышел. «Его рвало. Лицо его в лунном свете казалось свинцовым ... - Вот мерзавцы, - сказал я. – Да, конечно, - сказал Замятин. - Но мясо было вкусное. Не хуже баранины»/3/.

В подобных случаях традиционное литературоведение чаще всего прибегает к понятию «противоречие». Но ведь сама по себе констатация противоречивости объясняющей функцией не обладает. Сказать, что, с одной стороны, Шаламов показал возможность победы добра в душе человека, а с другой – растлевающее значение лагеря, – не значит объяснить смысл написанного. Помимо гегелевской диалектической логики, узурпированной в XX веке марксистской наукой, существует диалектика христианская. Ее отличие заключается в том, что она исходит из принципа несводимости человеческого поведения к борьбе тезиса с антитезисом (иначе говоря – добра и зла) с их последующим синтезом. Христианству присуще одновременное восприятие света и тьмы, торжества Воскресения и трагедии Голгофы.

Но вернемся к Шаламову. Хорошо известны его признания в собственной безрелигиозности. А.И.Солженицын при встрече с ним был поражен «ожес-

точенным пессимизмом и атеизмом»/4/. Казалось бы, об этом же свидетельствует демонстративное упрощение имени (явно в пику отцу-священнику) – не Варлаам, а Варлам и т.п. Можно ли с учетом этих и множества подобных фактов говорить о христианской основе шаламовского творчества?

Можно. Во-первых, потому, что слово художника не сводимо к отдельным высказываниям и декларациям. А во-вторых (и это главное), религиозная направленность творчества выражается не только прямо, через утверждение, т.е. *катафатически*, но и опосредовано, через отрицание - *анофатически*. Т.М.Горичева, говоря о Ницше как представителе западноевропейской апофатики, напоминает, что именно благодаря ему, провозгласившему «Бог умер!», многие в России пришли к христианству, в частности такие крупнейшие представители русского религиозного Ренессанса, как Л.Шестов и С.Л.Франк/5/.

С этой точки зрения вторая часть проанализированного рассказа Шаламова, апофатическая, не противоречит и тем более не уничтожает катафатики первой, но составляет с ней мировоззренческое единство, которое является единством художественным.

Далее. Помимо Преображения Господня на Фаворе, когда Христос явился перед учениками в блистающих одеждах, существует и богоявление во мраке. Именно о нем, о встрече Моисея с Богом на вершине Синая во тьме, рассказывает книга «Исход» (главы 19 и 20). Личностно-диалогический контакт через молитвенную просьбу не отменяет имперсонально-энергетического ощущения Божества, когда человек на уровне подсознания испытывает на себе силу благодатного вмешательства. Все это звенья одной цепи в общем процессе богопознания и богообщения. Другое дело, что раскрытие всего многообразия религиозного опыта традиционными литературоведческими средствами далеко не всегда является адекватным.

Наверное, следует исходить из того, что религиозоведческий аспект анализа художественного текста более универсален, поскольку охватывает самые общие вопросы добра и зла. Но при всем этом было бы ошибкой видеть в нем поглощенные конкретно-исторического содержания литературного произведения.

Другое дело, что некоторые традиционные научные категории могут с религиозной точки зрения затемнять высший метафизический смысл творчества. Сказанное касается, в частности, художественного психологизма, который в литературоведении XX века всегда рассматривался как позитивное явление и считался одним из основных показателей эстетического прогресса. Тем не менее многие религиозные деятели и богословы высказываются против излишней психологизации в искусстве. Так, о. Василий (В.В.Зеньковский) прямо указывал на невыводимость высших ценностей – «истины, красоты, добра, святости» - из психосферы /6/. О. Иоанн, архиепископ Сан-Францисский (Д.А.Шаховской) отмечал невозможность (и ненужность) психологизи-

ровать крайние проявления зла /7/. Вспомним, что именно развитие психологизма привело к распаду агиографического жанра, способствовало превращению жития в биографическое повествование.

Конечно, любой автор стремится раскрыть душевную жизнь своих персонажей в ее неоднозначности. Но отсюда возникает реальная опасность вольной (а чаще невольной) реабилитации порочной страсти. Более того, противоречивость характера литературного героя, которая иногда вызывает открытое любование, является признаком «диаболизма», т.е. дьявольского раздвоения. Христос разрушает преграду между язычником и иудеем, «сделавший из обоих одно», создает «нового человека», пытаясь «в одном теле примирить обоих с Богом посредством креста...» (Послание к Ефесянам: гл.2, ст.14–16). Поэтому излишний акцент на раздвоенности души в ущерб целостности духа может действительно иметь антихристианскую окраску.

Показателен в этом плане поздний Лев Толстой, пытавшийся изложить Евангелие на свой лад, в частности, психологизируя его. Вот как, например, выглядит один из евангельских эпизодов в изложении писателя: «Надо было накормить тысячи людей. Ученик Христа сказал ему, что видел у одного человека несколько рыб: у учеников тоже было несколько хлебов. Иисус понял, что у людей, пришедших издалека, у некоторых есть с собой пища, а у некоторых нет... Но Христос знал, что хотел сделать... он велел сесть кругом и научил учеников предлагать другим то, что у них было... И тогда вышло то, что когда все те, у которых были запасы, сделали то же, что ученики Христа, то есть свое предлагали другим, то все ели в меру, и когда обошли круг, то досталось и тем, которые не ели сначала. И все насытились...» /8/.

Как будто основные звенья евангельского сюжета сохранены, но феномен чуда исчез. Спрашивается, почему? Дело в том, что Л.Толстой сделал «небольшую» замену: у него люди сели «кругом». В Евангелии же сказано: «сели рядами, по сто и по пятидесяти» (Марк: гл.6, ст.40); «рассадите их рядами по пятидесяти» (Лука: гл.9, ст.14). Св. Матфей и св. Иоанн уточнений избегают.

Отличие во многом именно психологическое. В ситуации Толстого никто не мог съесть лишнего или припрятать («все ели в меру»), т.к. была круговая слежка, тотальный контроль. Человек психологически не мог переступить границу дозволенного. В Евангелии, разумеется, речь идет о другом: не о том, что может или не может человек, но о всемогуществе Бога.

Акцент, сделанный Львом Толстым на особенностях человеческой психологии, действительно, как мы видим, несет антирелигиозный смысл. По этому поводу, конечно, можно только горько сожалеть, но вряд ли следует склоняться к жестким регламентациям. Даже богословы и деятели церкви в оценке подобных фактов не однозначны.

Вот, например, характеристика, которую дает протоиерей Г.В.Флоровс-

кий 60-м годам XIX века, на знамени которых были начертаны нигилизм, материализм и атеизм: «Всего менее то была «трезвая» эпоха. То было именно не-трезвое время, время увлечений, время припадочное и одержимое ... Это была роковая болезнь – одичание умственной совести»/9/. А вот что пишет о том же периоде и его главном деятеле - Н.Г.Чернышевском - протопирей В.В.Зеньковский: он «является прежде всего одним из виднейших представителей русского секуляризма, стремящегося заместить религиозное мировоззрение, сохранив, однако, все ценности, открывшиеся миру в христианстве. «Скрытая теплота» подлинного идеализма согревает холодные и часто плоские формулы у Чернышевского, а в его эстетическом воспевании действительности неожиданно прорываются лучи того светлого космизма, который отличает метафизические интуиции Православия...»/10/.

Казалось бы, два совершенно противоположных подхода, две противоположенные оценки одного и того же явления. Но обе истинны, обе верны. Пафос Г.В.Флоровского – показать, насколько человечество отошло от Бога, насколько укрепилось в своей порочности. Задача В.В.Зеньковского – выявить то, что еще указывает на сохранение образа Божия в человеческой душе. Подчеркнем, с точки зрения христианской догматики правомерны оба суждения. Но, по-видимому, литературоведу (по крайней мере в современных условиях) перспективнее идти все-таки не по пути сплошного обличения. О писателе Льве Толстом, в частности, судить не по отдельным высказываниям и действительно кощунственным посягательствам на Христа и церковь (их тоже неверно замалчивать), а по высшим достижениям художественного гения. «Житие протопопа Аввакума» с его психологизацией и бытовизацией – конечно, разрушение житийного канона, но оно было, есть и останется великим произведением отечественной словесности.

Кстати, в стремлении в первую очередь принимать во внимание более совершенные формы (а не наоборот) светская наука вполне согласуется с христианской практикой: «Не вы Меня избрали, а Я вас избрал», - сказал Христос ученикам (Иоанн.: гл.15, ст.16). А.С.Хомяков ссылаясь на эти слова, чтобы доказать, что Церковь не от несовершенства исходит, «чтобы взойти к совершенству; нет, ее исход – совершенство и всемогущество, возводящее к себе несовершенство и немощь»/11/. Так почему бы и литературоведению XXI столетия не искать точек соприкосновения как с нашими атеистическими предшественниками, так и с религиозно мыслящими гуманитариями? Важно, чтобы духовное содержание отечественной словесности, не сводясь к «предрассудку любимой мысли» (Пушкин) исследователя, предстало бы перед читателем во всей своей многогранности.

Список литературы

1. Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1998. - Т. 4. - С. 406.
2. Там же. Т. 1. - С. 117.
3. Там же. С. 119.
4. Солженицын А.И. С Варламом Шаламовым //Новый мир. - 1999. - №4. - С. 166.
5. Горичева Т.М. Православие и модернизм. - Л., 1991. - С. 54-55.
6. Зеньковский В.В. Основы христианской философии. - М., 1992. - С.179.
7. Иоанн Сан-Францисский, архиепископ. Избранное. – Петрозаводск, 1992. - С. 343.
8. Толстой Л.Н. Полн. (юбилейное) собр. соч. Репринт. воспроизв. изд. 1928 – 1958. - М., 1992. - Т.23. - С. 43.
9. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. – Париж, 1983. - С. 286, 289.
10. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. - Л., 1991. - Т. 1. Ч. 2. - С.142.
11. Хомяков А.С. Собр. соч.: В 2 т. Богословские труды. - М., 1994. - Т. 2. - С. 105.

С.В.Никитина
г. Челябинск

СИМВОЛИКА ПРАВОСЛАВНОГО КАЛЕНДАРЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблемы восприятия русской классической литературы во многом связаны с тем, что тексты создавались в рамках православной культуры, которая была общей «реальностью» как для автора, так и для его читателей.

Для современного читателя вследствие атеистической направленности предшествующей эпохи символика религиозных праздников, образов, календаря довольно часто не понятна, поэтому возникают проблемы с интерпретацией и адекватным пониманием текстов.

В определенной степени подобная ситуация характерна и для литературоведения. В советское время религиозная символика намеренно или по неведению не замечалась и не интерпретировалась. В настоящее время наряду с этой крайней тенденцией, продолжающей еще существовать в науке, возникла и другая, не менее крайняя, названная С.Г.Бочаровым «сплошной христианской семантизацией» /1/: попытка во всем увидеть религиозный подтекст и соответствующим образом проинтерпретировать его. Поэтому насущной задачей исследователей русской классической литературы является не только выявление и объяснение религиозных символов в контексте художественного произведения и творчества писателя в целом, но и ограничение собственной

фантазии рамками текста и авторского мировоззрения. Однако стоит заметить, что выявление возможностей интерпретации религиозной символики в тексте не является бесполезным, потому что не всегда возможно доказать авторское понимание использования того или иного символа, но такая интерпретация должна оставаться не более чем исследовательской концепцией и не навязываться тексту.

Творчество Достоевского по праву рассматривается в рамках христианской культуры: генетическая связь тематики, проблематики, пафоса, образов и т.д. успешно исследовалась и исследуется в настоящее время. Проблема символики православного календаря в наименее изученном романе писателя «Подросток» имеет важное значение как составляющая часть проблемы художественного времени и проблемы жанра произведения, а также важна для понимания концепции романа в целом.

Стоит сделать несколько предварительных замечаний: во-первых, для автора не характерна точная датировка событий - даты в текстах встречаются редко, гораздо чаще используется косвенное указание времени, например, «через полгода», «две недели назад», «завтра», «вчера» и т.д., это указывает на определенную условность исторического времени в романе и соответственно требует некоторой реконструкции; во-вторых, как доказано исследователями, писатель сознательно избегает прямого указания на православные праздники, обычно отмечая дни накануне или после праздников /2/; в-третьих, в подготовительных материалах фактически отсутствуют указания на причину использования той или иной даты, таким образом, создавая возможность «вольной» исследовательской интерпретации.

Свои записки Подросток начинает с 19 сентября, « то есть ровно с того дня, когда я в первый раз встретил...». Этот день имеет для героя исключительное биографическое значение: первая встреча с Катериной Николаевной Ахмаковой, женщиной, которой он был заинтересован еще с пребывания в Москве, в которую будет тайно влюблен на протяжении всего романа и с которой связана интрига произведения; первая встреча после девятилетней разлуки со своим настоящим отцом – Андреем Петровичем Версиловым, к которому устремлены все мысли героя и которого он будет пытаться понять все романное время; встреча с дергачевцами, где он впервые изложит свою «идею», и, кроме того, в этот день он впервые «попробует» себя в качестве «ротшильда», заработав на аукционе 7 с лишним рублей. В подготовительных материалах по поводу этого дня Достоевский делает пометку: «Введение. 19-е число. Я и разные люди. У Крафта. «Своя идея» /3/. С точки зрения православного календаря, этот день не особо значителен. Однако именно в этот день в разговоре со старым князем Аркадий вспомнит историю Ариночки-подкидыша, в отношении к которой раскрылись его лучшие человеческие качества – со-

страдание и способность помочь, но с именем этой девочки в текст войдет тема Марии Египетской, великой грешницы, ставшей великой праведницей, так как девочка была подкинута 1 апреля, в день, когда празднуется память этой святой. Кроме того, точная дата помогает восстановить даты последующих событий. Так как действие первой части романа развивается в течение трех дней, особенно интересно 21 сентября: в этот день происходит отдание праздника Воздвижения Животворящего Креста Господня /4/. В этот день кончает жизнь самоубийством Оля, соседка Подростка, в смерти которой он чувствует свою вину: «...сказал ей, что сам уйду из дому, ... что уходят от злых... и что у Версилова много незаконнорожденных. Такие слова... утвердили в ней все ее подозрения... я-то, главное, и подлил масла в огонь. Эта мысль ужасна...» /5; 162/. Кроме того, в этот день Аркадий знакомится с князем Сережей, с которым связана будет грядущая катастрофа Подростка. С этого момента начинается путь «позора» героя, что может быть связано с первоначальной семантикой креста /6/.

Во второй части романа возникает еще одна точная дата – 15 ноября – начало Рождественского поста: с этого дня начинается катастрофа героя.

Во-первых, он узнает о беременности сестры Лизы от князя Сережи и понимает, какую незавидную роль он играл, принимая деньги от молодого князя Сокольского. Во-вторых, на рулетке у Зерщикова он трижды выигрывает на зело большую сумму денег и сталкивается с аферистом Афердовым, сыгравшим впоследствии в «падении» героя непосредственную роль. На следующий день Подростку снится сон о рулетке, золоте и расчетах. Интересный факт, но именно 16 ноября чтится память апостола и евангелиста Матфея, который до призвания был мытарем и собирал дань с рыбаков в Капернауме /7/. У Подростка же есть слуга Матвей, которого герой хотел одарить золотом после своего выигрыша, но его не оказалось рядом.

Катастрофа происходит 17 ноября, когда Подростка, игравшего вновь на рулетке у Зерщикова, обвиняют в воровстве 400 рублей и изгоняют из общества. В качестве мести герой пытается поджечь сарай, падает и теряет сознание. В забытии он видит себя ребенком в пансионе Тушара и к нему приезжает мама. Действие происходит на следующей неделе после Пасхи: «только что минула святая неделя и на тощих березках в палисаднике тушаровского дома уже трепещут новорожденные зелененькие листочки...» /5; 272/. Мама вместе с гостинцами дарит ему «синенький клетчатый платочек с крепко завязанным на кончике узелочком». Аркадий, сильно обеспокоенный тем, что на них смотрят «графские и сенаторские дети», отталкивает мать, однако, платочек берет. Софья Андреевна кланяется ему таким же глубоким, «простонародным» поклоном, каким она кланялась Тушарам и на церковь, Аркадий же в тот момент думает: «Вину ли свою передо мной признала?». Затем он видит

себя через полгода: «Я про маму совсем забыл. О, тогда ненависть, глухая ненависть ко всему уже проникла в мое сердце...»/5; 275/. Действие происходит в октябре, накануне праздника Покрова Богородицы: «Это было под праздник, и загудел колокол ко всенощной». Аркадий находит мамин платочек в столе и кладет его себе под подушку: «Я тотчас прижал его к моему лицу и вдруг стал его целовать: «Мамочка, где ты теперь... Покажись ты мне хоть разочек, приснишь ты мне хоть во сне только, чтоб только я сказал тебе, как я люблю тебя... что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце мое ныло тогда, а я только сидел как лакей... Мамочка, а помнишь голубочка в деревне?...»/5; 275-276/. Мать героя в символическом плане связана с Богородицей, и потому ее платочек сродни покрывалу Богородицы, спасающему мир от невзгод и страданий /8/. Сходство с Богородицей Софьи Андреевны подчеркивается еще и тем, что день ее рождения приходится в романе на 8 или 9 декабря, а в православном календаре именно 9 декабря празднуется Зачатие праведною Анной Пресвятой Богородицы /9/. Эпизод с голубочком, который вспоминает герой, связан с первым свиданием Аркадия с мамой и первым причастием: когда ребенок потянулся к чаше, в церкви пролетел голубь. Эта сцена тоже имеет глубоко символическое значение схождения Духа Святого на причащающегося как залог его духовного возрождения. Аркадий через мать связан с народным православием (недаром же мать героя «из простых»), которое, по мысли писателя, является единственным хранителем подлинного образа Христа и его заповедей /10/.

Катастрофа заканчивается девятидневным беспомощством героя, равным смерти, из которого он выходит «возрожденным, но не исправленным». Болезнь и возрождение героя предшествуют встрече Аркадия со своим названным отцом – Макаром Долгоруким, «благообразие» которого поражает Подростка: «...помню вся душа моя взыграла и как бы новый свет проник в мое сердце... Это был лишь миг новой надежды и новой силы... Конечно, я и тогда твердо знал, что не пойду странствовать с Макаром Ивановичем и что сам не знаю, в чем состояло это новое стремление, меня захватившее... «В них нет благообразия!» - «... с этой минуты я ищу благообразия...»/5; 295/.

Эта встреча происходит в конце ноября, а 30 ноября празднуется день апостола Андрея Первозванного, которого традиционно связывают с Русской землей.

После встречи с Макаром Аркадию снится сон о документе, Ламберте и Ахмаковой, свидетельствующий о «неисправленности» героя, о том, что у него «душа паука». Этот сон предвещает «окончательную катастрофу», в которой участвуют и Подросток, и Ламберт, и Версильев, - катастрофу слишком «широкой» души, вмещающей наряду с идеалом Мадонны и идеал Содомский.

В день именин мамы Аркадия происходит несколько важных событий:

после похорон Макара Версилов разбивает древний образ, завещанный ему странником, таким образом материализуя собственное раздвоение и доводя своеволие до высшей точки: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь. Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь... Право, я боялся прийти сегодня на похороны, потому что мне с чего-то пришло в голову непременно убеждение, что я вдруг засвищу или захохочу... Знаешь, Соня, вот я взял опять образ... и мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку... Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить... А впрочем, прими хоть и за аллегория...» /5; 413-414/.

Проблема духовного раздвоения, связанная прежде всего с Версиловым, окончательно разрешается в эпилоге романа. Как описывает Подросток, Версилов успокоился, «даже получил «дар слезный», однако, это – «только половина прежнего Версилова». На шестой неделе Великого поста отец Аркадия объявляет, что будет говеть: «не говел он лет тридцать... Мама была рада; стала готовить постное кушанье, довольно, однако, дорогое и утонченное» /5; 452/. Два дня, понедельник и вторник, он постится и постоянно напевает «Се, жених грядет...», а в среду, увидев в наружности священника какой-то «забавный контраст», перестает говеть и заказывает себе на обед ростбиф. Здесь стоит отметить несколько моментов: во-первых, в связи с шестой неделей Великого поста на уровне календарной символики опять возникает тема святой Марии Египетской, великой блудницы, ставшей праведницей. Воскресенье, предшествующее шестой неделе поста, посвящено именно ей /11/. Во-вторых, тропарь «Се, жених грядет...» поется в понедельник и вторник Страстной недели /12/, таким образом, среда, в которую перестал говеть Версилов, символически объединяется с Великой Средой, в которую вспоминается предательство Христа Иудой и в то же время покаяние грешницы, возлившей миро на Христа и отершей ноги Его своими волосами. На основе вышесказанного можно говорить об окончательном духовном выборе Версилова. Подросток, заканчивая свои записки накануне Пасхи, говорит о том, что процесс припоминания и записывания окончательно себя перевоспитал: «Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же «идея», та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя... Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» /5; 457/. «Исповедь великого грешника» - как озаглавливает свои записки Аркадий – и есть тот духовный подвиг преодоления своей гордыни и ненависти к миру, который совершает герой, для того чтобы соединиться с людьми и возродиться для новой жизни.

Проблема православной календарной символики тесно связана с проблемой художественного времени и жанра произведения, так как это требует

отдельного рассмотрения, мы ограничимся рядом замечаний. Д.С.Лихачев называл художественное время в «Подростке» летописным/13/, характеризуя стремление Аркадия избегать литературных красот и записывать только факты. События, которые стремится отразить герой в своих записках, зачастую лишены интерпретации, что объясняется и молодостью Подростка, мало еще понимающего жизнь, небольшой временной дистанцией, отделяющей его от описываемых событий, и, что особенно важно, художественной ролью хроникера, задача которого прежде всего записывать, а не интерпретировать факты. В этом смысле стоит заметить, что в тексте фактически нет попыток героя увидеть происходящие события в свете событий Священной истории, которые и фиксируются православным календарем. Это задача автора и его читателей увидеть в обыденных фактах и обычных людях вечное и непреходящее, потому на уровне самого героя текст тяготеет к роману воспитания, что неоднократно указывалось многими исследователями, однако, на уровне автора здесь просматривается тяготение к житию. В «Житии великого грешника», с которым «Подросток» имеет прямую генетическую связь, Достоевский так характеризует свой замысел: «...владеющая идея жития чтоб видна была – т.е. хотя и не объяснять словами всю владеющую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие – вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет» [9, 133].

Список литературы

1. Бочаров С.Г. От имени Достоевского// Новый мир. - 1997. - №7. - С.203.
2. Захаров В.Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского//Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. - Петрозаводск, 1994. - С. 39.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. - Л.: Наука, 1972-1990. - Т.16.- С.220.
4. Молитвослов. - М.,1991. - С.483.
5. Достоевский Ф.М. Подросток. - М., 1977. - С.162.
6. Алексеев А.А. Христианские основы эстетики Ф.М.Достоевского// Достоевский и национальная культура. Вып.2. - Челябинск, 1996. - С.14.
7. Молитвослов. - М.,1991. - С.485.
8. Христианство: Словарь. - М.,1994. - С.355.
9. Молитвослов... - С.486.
10. Михнюкевич В.А. Ф.М.Достоевский и национальная христианская культура/ / Достоевский и национальная культура. Вып.2. - Челябинск, 1996. - С.117.
11. Закон Божий: Вторая книга о православной вере. Репринт. изд. 1904. -С.152.
12. Там же. - С.154.
13. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М.,1979. - С.308.

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ЛЕГЕНДАХ СОВРЕМЕННОГО СЕЛА (СТАНИЦА УСТЬ-УЙСКАЯ)

Разноречивость терминологии относительно жанров несказочной прозы отмечал еще А.Н.Пыпин, рецензируя опубликованное в журнале «Современник» (1860, кн. LXXX) собрание легенд, подготовленное А.Н.Афанасьевым: «Народные произведения далеко не так резко отличаются друг от друга, как отличает их этнографическая терминология» /1, 180/. Но специфика легенды казалась А.Н.Пыпину более отчетливой. Он увидел жанровые «преобладающие особенности», точнее, функции, проявляющиеся в том, что «легенда имеет ту специальность, что останавливается исключительно на предметах, принадлежащих к области христианских верований и религиозной морали» /1, 181/. А.Н.Пыпин выделил наряду с книжной устную, фольклорную легенду, причем независимо от источника, с которым она связана. Этот принцип подхода к жанру воспринял В.Я.Пропп. Легенде им уделено значительное внимание в связи с проблемой классификации фольклорных жанров. Вслед за А.Н.Пыпиным он развел книжную и фольклорную традиции, определив область интересов фольклористики: «Для науки о фольклоре будут иметь значение только те памятники, которые перешли в устную традицию или сами восходят к ней. Под «легендой» в науке о фольклоре может пониматься только «устная» легенда, а не «письменная» /2, 271/. Итак, первым признаком фольклорной легенды названа устность бытования.

«Другим признаком народной легенды» В.Я.Пропп считал «ее связь с христианством. Народная легенда есть прозаический художественный рассказ, обращающийся в народе, содержание которого прямо или косвенно связано с господствующей религией. Для легенды характерна связь не с тотемической или иной добожеской религией (такую связь имеют первобытные мифы), а с религией единобожеской, каковой в Европе является христианство» /2, 271/. Исторически легенда связана с христианством, подобно многим явлениям литературы, изобразительного, музыкального искусства. Но у фольклорной легенды есть своя специфика, есть к этому жанру свой подход исследования. «Предметом рассмотрения фольклористики служит не сама религия, а один из видов художественного отражения ее», - отмечал В.Я.Пропп /2, 272/.

Легенда живет не в безвоздушном пространстве, а в ауре культуры, поэтому естественна ее связь с другими формами литературы, фольклора, особенно с духовными стихами, былинами, житиями, Евангелием, Библией. При этом легенды объединены «одной и той же целевой установкой» /3, 106/. Главной целью, определяющим свойством легенды как жанра «стало утверждение

морально-этических норм христианства или идей, возникших под влиянием воодушевленного отношения к вере, хотя и понимаемой на мирской, житейский, обыденный лад» /4, 294/. Об этой поучительной роли легенд писал А.Н.Пыпин: «Легенды были поучительным развлечением, и рассказывание их было делом благочестивым...» /1, 48/.

Изучение легенд привело А.Н.Пыпина к выводу о том, что они отразили не только общехристианские идеи, но и в значительной мере национальный менталитет. Он справедливо утверждал следующее: «По своему исключительному христианскому содержанию легенда не имела в первое время никакой национальности, но стала более или менее общим достоянием христианских народов. Это одно из ее существенных качеств. Но кроме общечеловеческих преданий, у разных народов развились еще частные, местные легенды о чудесах и святых; отсюда явились местные отличия легенд, усиленные еще потом разделением церкви» /1, 181/.

К этой мысли А.Н.Пыпин неоднократно возвращался даже в рамках одной статьи: «Нельзя же думать, что легенды совершенно похожи у всех народов; тогда бы не стоило труда изучать их у каждого в такой подробности. В самом деле, несмотря на се сходство, русская легенда в целом оставит другое впечатление, чем итальянская или немецкая; следовательно, каждая имеет свой характер, и мы думаем, что его возможно определить. При сходстве мифа народная жизнь кладет свою печать на его изложение; исторические события, проходящие через народное сознание, задевают и легенду, и она необходимо получает черты отдельные, своеобразные» /1, 201/. Таким образом, была поставлена проблема локальных, региональных, общерусских традиций, что требовало фактологических материалов. Без них репрезентативные выводы невозможны. Заметим, что в последние годы активизировалось издание несказочной прозы, в том числе и легенд (Байкальские легенды и предания. Фольклорные записи Л.Э.Элиасова. – Улан-Удэ, 1989; Вятский фольклор. Мифология/Изд. подг. А.А.Иванова. – Котельнич, 1996; Вятский фольклор. Мифология/Изд. подг. А.А.Иванова. – Котельнич, 1998; Нижегородские христианские легенды /Сост., вступ ст. и комментарии Ю.М.Шеваренковой. – Нижний Новгород, 1998; Криничная Н.А. Русская народная мифологическая проза. – М., 2001; серия публикаций о народной библии в «Живой старине»: Громов Д.В. Фольклорные тексты о «ранешней» Библии //ЖС. – 2003. - №1. – С.42-44; Мельникова Е.А. Ожидания от книги (К вопросу о роли Библии в народной культуре) //ЖС. – 2003. - №1. – С.39-41; Священное писание в народных пересказах /Предисл. Е.В.Кулешова, подг. текстов Е.Даньковой и К.Маслинского //ЖС. – 1999. - №2. – с. 45-46).

Не потерял своей свежести второй постулат, выдвинутый Пыпиным, который и сейчас звучит как задача, стоящая перед исследователями легенд – «...

познакомить читателя с различными типами легенды и вместе с тем показать, как она связывается с обыденной действительностью и понятием простого человека» /1, 189/. По мнению ученого, легенда «вообще простонародна; выводимые ею личности действуют среди народа, в обстановке его быта» /1; 201/.

Задача изучения бытования легенд, связи их с действительностью актуальна и в начале XXI века. В сферу нашего исследования входят легенды, связанные с Ветхим Заветом. А.Н.Пыпин выделил «ветхозаветные легенды» в особый разряд /2; 193/. Решая вопрос внутрижанровой классификации легенды, В.Я.Пропп отметил совпадение имен и не совпадение сюжетов. Сделанный из этого вывод о том, что «Библия не является источником народной легенды» /2; 279/, вызывает возражение. Согласимся, что «некоторая часть литературы, которая объявляется источником фольклора, сама может к нему восходить» /2; 279/. На эту тему есть добротное исследование Дж. Фрэзера «Фольклор в Ветхом Завете (М., 1990.)». К тому же сам автор высказывался и в другом плане, отметив, что «вопрос о книжных источниках легенды является весьма сложным и не может решаться прямолинейным соотношением фольклорных памятников с книжными. Вопрос этот может решаться только весьма детальным монографическим изучением каждого сюжета в отдельности» /2; 279/. Мы имеем примеры, когда информанты рекомендуют почитать Библию и узнать самим, что к чему. Малаканова Тамара Петровна (1933 г. р.) из бывшей станции Усть-Уйской Целинного района указывала в 2003 г. собирателю на единственную в доме святоучительную книгу: «Ну, вон возьмите Библию да почитайте» /5; 11/.

В какой мере сохранились в народной памяти библейские мотивы и образы в Зауралье, как они живут в одном селе? Мы обратились с одними и теми же вопросами к женщинам одного возраста, одного социального положения, имеющим одинаковое неполное среднее образование, проработавшим всю жизнь в колхозе, особого расположения к религии не имеющих. Религиозная среда одна. Обе верят в Бога, крещеные, но выполнять все заповеди христианские не удается. В церкви бывают от случая к случаю, редко. Давно в станице стоит закрытым красавец-храм, используемый как зернохранилище. Осталась стертая настенная роспись. Последний колокол отдан на пожарку – звонит в дни бедствий. Недавняя мощная антирелигиозная пропаганда, которой сопровождалась коренные преобразования деревенской жизни, быта и духовного мира крестьян, казалось бы, должны выветрить всякий интерес к Библии. Однако не выветрили. В памяти задержались драматические сюжеты, понятные малограмотным казачкам и находящие объяснения в современности, а иногда и переклички с сегодняшним днем. Однако получение сведений библейского содержания нельзя сводить непосредственно к книге. По нашим наблюдениям, библейские сюжеты передаются устным путем. У большин-

ства информантов в доме нет Библии и других вероучительных книг. Бытование библейских сюжетов подчинено фольклорному закону: из уст в уста. В Усть-Уйском не могут назвать из ныне живущих никого, кто бы был знаком с Библией. Время гонений на «все церковное», выкорчевывание религии привели к тому, что знаковок Библии не осталось. От кого слышано, не сказать. Кое-что запомнилось с детства, когда еще церковь не была разрушена. Были живы старухи – основные носители библейских знаний.

Связно текст информанты передать не могли, но снабдили его комментариями, раскрывающими понимание библейского текста как связующего звена, моста между прошлым, настоящим и будущим. Все беды, в их понимании, заложены в давней истории, запечатленной в книге. Поэтому библейский сюжет о грехе прародителей для них – не абстракция, а реальное событие, влияющее на современную жизнь. Приведем два варианта легенды, в которых стержневым стал мотив убийства, созвучный современности.

Вариант первый:

«Знаю, что Бог сотворил землю, растения, птиц, зверей, а потом и Адама с Евой. Первые люди тоже грешные. Именно с Каина началось все это. Он первым согрешил. Ведь он убил брата. А сейчас и народ грешит, везде убивают. Я думаю, что мужчина должен трудиться» /5; 2/.

Вариант второй:

«Ну что вам рассказывать? Создал Иус землю и все живое, Адама. Ему было скучно, и Бог создал из его ребра Еву. Они жили в раю. Когда Ева откусила запретный плод, то Бог их поместил в мир. Там есть зло, горе, счастье – несчастье. Много всего. Ну, а затем их сын Каин убил брата Авеля. Так и согрешили. Так пошли войны, убийства. Ну, вон возьмите Библию да почитайте» /6; 11/.

Суждения о необходимости справедливых поступков вынесены обеими информантками в связи с Потопом. Потоп, по их размышлениям, Бог послал за грехи людские: достали-таки. Все это так, но зачем же всех губить? Не все ведь погрязли в грехе. Мотив несправедливости наказания является ведущим в обоих вариантах.

Вариант Вершининой В.Ф.:

«Бог послал потоп на землю за то, что люди были грешные. Он наказал их. Спасать людей стоило, ведь не все люди грешные» /5; 2/.

Вариант Малакановой Т.П.:

«Бог послал потоп, чтобы истребить людей за грехи. Оставил он только Ноя с его ковчегом. Оставил всей живности по паре, чтобы заново распложались. Ведь сорок дней лили дожди. Вот все и затопило» /6; 11/.

На вопрос о том, как Ной управлялся с живностью и стоило ли людей спасать, ответила: «Как управлялся, я не знаю, но людей стоило спасать. Мало

ли грешны. Ведь не все мы грешны» /6; 11/.

О том, «что и как» думает народ, свидетельствуют восходящие к Библии рассуждения о конце света. Вот где «народная жизнь кладет печать» на библейский эсхатологический мотив. Незнание Библии заменено раздумьями о неминуемом «светконце», заложенном изначальной греховностью людей и современным состоянием мира. При этом примечательна отсылка к Библии, где «все обсказано». Вероятно, и в Зауралье можно отметить осмысление эсхатологической информации как истории войн, бедствий, характерное и для других регионов России /7; 39/. В.Ф.Вершинина уверенно заявила: «Конец света будет. Нас выморят всех. Вот откуда берутся разные тифы, болезни? Так все и вымрем» /5; 2/.

Библейская эсхатология как будто не берется в расчет и Малакановой Т.П. Сегодняшнее состояние мира рождает самые плохие прогнозы. Про огненную реку речи нет. Есть земная жизнь с явными признаками взаимного уничтожения: «Я не знаю, что будет. Что Бог пошлет, от того и умрем. Вот в Израиль Бог насылал саранчу, и она все всходы съела. Они с голоду умирали. Так и у нас что-нибудь будет. Вот эти войны разные. Тоже люди гибнут, ведь не сотнями, а тысячами. Так, может, все и умрем. Что вот не поделят?» /7; 12/.

Бедность знания Библии жителями Усть-Уйского особенно показательна в сравнении с познаниями старообрядцев разных районов области. Делать обобщающий вывод относительно данной проблемы в мирских селах невозможно из-за отсутствия нужного материала, собирание которого станет целью фольклорных экспедиций КГУ.

Список литературы

1. Пыпин А.Н. Русские народные легенды (По поводу издания господина Афанасьева в Москве 1860 г.) //Народные русские легенды А.Н.Афанасьева. – Новосибирск, 1990.
2. Пропп В.Я. Труды. Поэтика фольклора. – М., 1998.
3. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. – М., 1996.
4. Аникин В.П. Русское устное народное творчество: Учебник. – М., 2001.
5. Зап. студенткой КГУ Иванцовой О. от Вершининой Валентины Федоровны, 1940 г. р. – Архив КГУ. – Колл. «С-2003». – Тетр. О.Иванцовой.
6. Зап. студенткой КГУ Иванцовой О. от Малакановой Тамары Петровны, 1933 г. р. – Архив КГУ. – Колл. «С-2003». – Тетр. О.Иванцовой.
7. Мельникова Е.А. Ожидания от книги. К вопросу о роли Библии в народной культуре //Живая старина. – 2003. - №1.

К. В. Ратников
г. Челябинск

ВЗАИМОСВЯЗЬ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕМИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА:

программа академика С. П. Шевырева
по изучению литературы в высшей школе

Русская литература представляет собой одну из фундаментальных основ гуманитарного компонента образовательного процесса, являясь вместе с тем неотъемлемой частью не только национальной, но и мировой культуры. В современных условиях, при актуализации значения классических вузовских дисциплин, представляется целесообразным обращение к прежним традициям высшей школы, придававшей большое значение как самому преподаванию отечественной словесности, так и установлению взаимосвязей между литературным процессом в России и за ее пределами. В процессе критического переосмысления накопленных в этой области достижений весьма актуальной видится взвешенная и всесторонняя переоценка научно-методологического наследия крупнейших представителей отечественной филологии XIX столетия, во многом заложивших основы национальной науки о литературе и наметивших магистральные пути ее дальнейшего развития и совершенствования.

Одним из основоположников научной разработки целостных учебных курсов истории отечественной литературы был выдающийся ученый-филолог, создатель первой университетской программы по изучению древнерусской словесности, профессор и многолетний декан историко-филологического факультета Московского университета, академик Петербургской Академии наук Степан Петрович Шевырев (1806 – 1864). Его научная концепция базировалась на осмыслении литературного наследия как органического выражения исторического развития национальной культуры, что было четко сформулировано им еще в 1836 году во вводной лекции, прочитанной перед студентами-филологами под заглавием «Общее обозрение развития русской словесности». В качестве фундаментального принципа историко-литературного подхода к изучению и исследовательской интерпретации письменных памятников прошлого был выдвинут ключевой тезис о существовании неразрывной внутренней взаимосвязи между языком, литературой и общественной жизнью в целом: «История словесности какого-либо народа есть изображение его жизни в произведениях словесных». Поскольку, по мысли Шевырева, определяющим фактором национального самосознания и культурной идентификации любого народа является его язык, то литература, представляя

собой высшую степень развития этого языка, закономерно включается в процесс развития национальной культуры и упрочения самобытности того народа, на языке которого она создается. Таким образом, в ходе исследования какой-либо национальной литературы одновременно осуществляется и более глубокое постижение всего духовного и бытового уклада народной жизни, нашедших свое отражение в произведениях его национальной словесности.

Исходя из разной степени соотнесенности отечественного и зарубежного культурного опыта с процессами развития духовной жизни русского народа, Шевырев предлагал принципиально разграничивать аспекты изучения культурных памятников зарубежных и собственно русских, национальных: «Занимаясь историей словесности иноземной, мы останавливаем внимание только на тех произведениях, где в высшей степени раскрылся дух народа и где он достиг полного человеческого развития; мы рассматриваем то, что, кроме участия национального, возбуждает участие всемирное; одним словом, изучаем только те произведения, которые из собственности народа превратились в собственность человечества». Следовательно, в процессе изучения зарубежного литературного наследия внимание должно акцентироваться не столько на его национальной специфике, сколько на общегуманитарной значимости, благодаря чему открываются более широкие возможности воздействия иностранных культур на духовную жизнь России, опосредованное включение их в русский культурный контекст. При этом важной проблемой становится углубленное изучение взаимодействия между отечественным литературным процессом и оказывающим на него ощутимое влияние литературным развитием стран Запада. Указывая на подражательный характер, объективно присущий русской литературе послепетровского времени, Шевырев вместе с тем стремился за этими внешними заимствованными формами увидеть собственно национальные черты, обусловленные не литературной модой, а самим характером русской жизни. В связи с этим Шевырев призывал будущих исследователей отечественной словесности «показать, каким образом она, несмотря на подражание чужим образцам, выражала потребности нашей жизни и отвечала чувствам народным: ибо во всяком писателе, имеющем призвание действовать на свой народ, сквозь все заимствованные формы, сквозь всё возможное подражание непременно пробьется струя народной жизни и скажется что-то свое, чему отзовется его отечество».

В то же время, в отличие от специфики труда филологов-зарубежников, при изучении отечественной словесности, согласно концепции Шевырева, предусматривалось гораздо более пристальное рассмотрение как раз тех коренных свойств русского национального духа, которые нашли свое наиболее полное отражение в литературных памятниках: «Но в истории словесности отечественной мы встречаем совершенно другие отношения: здесь всё зани-

мательно, поучительно и необходимо. Наше патриотическое участие не полагает границ между великим и малым». «Здесь одна мысль о деле окрыляет к труду и придает вдохновение, – провозглашал в своей лекции Шевырев, – а весело трудиться тогда, когда всякая мысль ваша согрета теплым патриотическим чувством, когда самым сухим изысканиям можете напитать сердце и найденною истиной удовлетворить не один холодный рассудок, но самое благороднейшее из чувств наших, самое живое и многоплодное – любовь к своему отечеству, к своему языку и народу». Отмеченная выше взаимосвязь характера литературного процесса и развития общества дала Шевыреву основание для формулирования вывода об универсальной закономерности, присущей литературе как верному отражению общественного бытия: «Литература не может быть без чувства жизни. Вот почему важная задача историку русской литературы в новом периоде ее развития – указать на ту струю, которая отвечает ходу образования отечественного, и заметить соответствие между лучшими произведениями литературы и современными вопросами общества, народными чувствами и народным характером».

Четкой и открытой общественно-патриотической направленностью задач преподавания литературы в XIX веке обуславливался и повышенный удельный вес, который должно было занимать изучение отечественной культуры по сравнению с освоением культуры других стран. «Таким образом, национальный интерес умножил требования нашей науки. Эта самая причина побуждает меня дать истории отечественной словесности объем гораздо более просторный в отношении к содержанию», – обосновывал свою концепцию Шевырев. Кроме того, стремление к целостному рассмотрению общего характера национальной духовной жизни, проявляющейся через литературу, делало необходимым, по мнению Шевырева, вовлекать в исследовательский оборот максимально широкий спектр памятников отечественной культуры: «Вот почему, излагая историю русской словесности, я не могу ограничиться поэзией или красноречием отдельно, но должен следить всю массу произведений литературы нашей в ее развитии относительно к тому, как в них отражалась жизнь русского народа и государства». Шевырев справедливо полагал, что в процессе восприятия художественных результатов развития отечественной словесности активизируется собственный духовный опыт исследователя, происходит сопоставление мировоззренческих установок автора и читателя, исходящих из общего для них представления о национальной самобытности, корнящейся в единой почве народной культуры. Плодотворным итогом такого творческого взаимодействия становится укрепление ощущения личной причастности к духовной жизни нации. Этот аспект, несомненно, приобретает особую актуальность в современных условиях переживаемого обществом кризиса, поскольку пропагандирование через литературу патриотических и

гражданских идей может косвенно служить целям укрепления самой государственности.

Придерживаясь комплексного понимания задач изучения национальной культуры в целом и литературы как ее интегральной составляющей, Шевырев придавал своей концепции университетского преподавания русской словесности характер просветительской программы, направленной на развитие и обогащения отечественного культурного процесса и, тем самым, оказывающей позитивное влияние на духовную жизнь общества: «Университеты должны питать литературу: науки плодят массу идей и удобряют почву, на которой непременно возникнут прекрасные произведения словесности при других условиях общественных. Назначение литературы – действовать на настоящее и отражать его; назначение университетов – скромно, тихо и медленно готовить славное будущее для нашего Отечества». Как представляется, подобная формулировка задач изучения и последующего рационального преподавания литературы и филологической науки во многом перекликается с современными подходами к реформированию системы преподавания гуманитарных дисциплин в высшей школе.

В наши дни давно уже является общепризнанным то первостепенное значение, которое имеют культурно-исторические традиции того или иного региона, его десятилетиями складывавшиеся специфические локальные условия, духовная среда и почва, так называемый «гений места», для формирования прочных основ особой культурно-интеллектуальной ауры, оказывающей существенное влияние на динамику региональной общественной жизни, уходящей корнями в местные культурные традиции, проявляющиеся в различных формах духовно-интеллектуальной активности. Введенное на рубеже 1920-х годов в научный оборот Н. К. Пиксановым понятие культурно-исторического гнезда как главной основы плодотворного развития региональной, областной культуры возникло – в буквальном смысле – не на пустом месте и имеет свою теоретическую предысторию в веке XIX, когда впервые некоторыми видными деятелями науки и просвещения в России было обращено принципиальное внимание на важность сохранения и укрепления местных традиций в деле развития образования, науки и культуры в каждом из российских регионов. Весьма существенным представляется то, что Шевырев впервые научно обосновывает будущий концепт культурно-исторического гнезда, охватывающего духовную ауру определенной территории, связанной в научном сознании исследователя с культурными преданиями, художественными традициями и памятью о творческих исканиях вышедших из этой местности деятелей литературы и искусства. Тем самым происходит актуализация духовного потенциала, прочно ассоциируемого с определенным «гением места», конкретным культурно-историческим гнездом.

Среди русских ученых-филологов Шевыреву принадлежит приоритет формулирования биографического принципа углубленного изучения местных условий культурно-образовательной среды, во многом определяющих последующее формирование личности того или иного связанного с этой средой автора и налагающих существенный отпечаток на всё его творчество: «Нам вдвое бывает любопытнее знать родину, место воспитания, обстоятельства жизни великого писателя, потому что мы сами в силах повторить развитие его дарования впечатлениями, нам самим знакомыми. К тому же и отечественный язык умножает предметы нашего изучения». Шевырев справедливо полагал, что в процессе столь пристального исследования локальных культурно-образовательных факторов, повлиявших на характер творческой деятельности изучаемого автора, неизбежно будет активизироваться собственный духовный опыт исследователя, произойдет необходимое для верной интерпретации анализируемых произведений сопоставление мировоззренческих установок автора и исследователя, исходящих их общего для них представления о национальной самобытности, коренящейся в единой почве региональной культурной среды. Закономерным результатом такого творческого взаимодействия должно стать открытие новых, конструктивных ракурсов взгляда на изучаемого автора, что и является одной из задач филолога-исследователя.

В упоминавшейся ранее обзорной лекции Шевырев делал особый акцент на тех отличительных особенностях, которые характеризуют постановку научно-образовательного процесса в условиях чрезвычайно насыщенной культурной среды, ощутимо воздействующей на каждого из участников этого процесса: «Преподавать историю русской словесности среди нашей древней столицы, где вместе с государством возрос, укрепился и расцвел наш отечественный язык, ввиду этих памятников, которые так сильно говорят русскому сердцу, в древнейшем из русских университетов, который может быть назван ровесником нашей словесности в ее европейском развитии, – предприятие прекрасное, увлекательное, само дающее силы тому, кто на него решился». По убеждению Шевырева, поддерживаемая местными культурно-образовательными традициями глубокая приобщенность к духовным основам жизни своей родины и народа способствует росту просвещенного патриотизма. Этот аспект приобретает особую актуальность в современных условиях переживаемого российским обществом мировоззренческого кризиса, поскольку стимулирование – в первую очередь, через систему вузовского образования и науки – интереса к отечественной культуре прямо служит укреплению духа патриотизма и выработке деятельной, активной гражданской позиции. Кроме того, в высшей степени актуальной представляется также концепция Шевырева, согласно которой защита собственной национальной культурной самобытности от агрессивного вторжения чужеродной, зачастую вульгаризован-

ной массовой культуры возможна лишь на основе заинтересованного усвоения тех элементов культурного наследия прошлого, которые сохранили свой творческий потенциал и продолжают оказывать плодотворное воздействие на текущие культурный и научно-образовательный процессы. Шевырев не скрывал надежд на мощное цивилизирующее влияние, которое способны были бы оказать отечественные культурные традиции, в том числе и связанные с конкретными региональными особенностями, на формирование духовного склада современного ему молодого поколения, призванного в будущем определить собой лицо общественной, культурной и научной жизни своей родины. «Дух неуважения к произведениям отечественным, – указывал Шевырев, имея в виду ситуацию 1830-х годов, во многом перекликающуюся с положением вещей в наши дни, – и дух сомнения, обращенный на всё то, что славного завещала нам древность, должны же когда-нибудь прекратиться, а мы можем противодействовать им только глубоким и терпеливым изучением того, что составляет литературную собственность нашего народа».

Таким образом, сформулированная более полутора столетий назад концепция научной постановки процесса изучения и преподавания отечественной литературы представляется востребованной и в наши дни, приобретая особую значимость как одно из действенных средств поиска тех ценностей, которые позволили бы сплотить вокруг себя общество в целом и тем самым помочь России в условиях всё большей интеграции Европы в XXI веке сбросить свою национальную самобытность в среде других цивилизованных народов.

М.А. Алексеева
г. Екатеринбург

ПСИХОЛОГИЗМ РОМАНА И.А.ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»: ОПЫТ ШКОЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Задача изучения художественного произведения на уроках литературы – формирование думающего читателя. При этом желательно создать условия для формирования у подростков гармоничной «Я – концепции», в которой нет непреодолимого барьера между «Я – реальным» и «Я – идеальным», между «Я – прошлым» и «Я – будущим».

С этой точки зрения становится возможным при изучении романа «Обломов» поставить во главу угла такую стилевую доминанту, как *психологизм*. Это даст возможность, с одной стороны, сохранить «вкус» работы с текстом как с произведением искусства, а с другой стороны, актуализировать психологические смыслы, определяющие особенности пресловутого «кризиса переходного возраста». Разумеется, при этом подходе не отрицается традици-

онное прочтение романа критиками-современниками Гончарова и современными исследователями его творчества.

Мы вправе говорить о психологизме романа И.А.Гончарова, так как психологическое изображение становится для автора основным способом создания и познания характера.

Особенность психологического стиля И.А.Гончарова видится в гармоничном сочетании изображения характера «изнутри» при посредстве изображения снов, мечтаний, раздумий и психологической интерпретации речевого, мимического, «телесного» проявлений психики /1/.

В центре нашего внимания оказываются сны и видения, мечты и думы, размышления о жизненном поприще.

Первый урок знакомства с текстом называется «Сны и явь героев романа». Основной прием работы – комментированное чтение «увертюры всего романа» - знаменитого сна Обломова. Поскольку этот эпизод неизбежно рассматривается всеми интерпретаторами текста, обратим внимание только на некоторые детали, принципиально важные для анализа формирования устойчивого психического состояния и характера заглавного героя.

Во-первых, очень подробно изображены процессы пробуждения и засыпания. Погружаясь в сон, Обломов, по обыкновению, впадает в глубокую думу, но данный момент обозначен не как привычное для него дремотное наслаждение мечтой, а как «одна из ясных, сознательных минут в жизни». Обращаем внимание на то, что «Обломов даже *высунул голову из-под одеяла*» (курсив наш. – М.А.). Когда горький и страшный момент самоанализа завершается, а Обломов так и не находит ответа на вопрос, какой тайный враг помешал ему «ринуться на поприще жизни», он почти со слезами спрашивает: «Отчего я такой?» - и снова *прячет голову под одеяло*. В эту минуту он напоминает маленького ребенка, которого что-то испугало до слез и который ныряет под спасительную теплую защиту, прячась от всех бед мира.

О халате Обломова – психологической детали, демонстрирующей любовь к уютному и спокойному существованию, сказано много, но стоит заметить, что одеяло Обломова – это «детский» вариант халата. Вспомним, что последний эпизод сна Обломова заканчивается тем, что четырнадцатилетнего Илюшу «... укутали в захваченный тулуп, потом в отцовскую шубу, потом в *два одеяла* и торжественно принесли на руках домой». А гораздо позже Агафья Пшеницына любовно кроит и простегивает *одеяла и халат*, «... скромно награждая себя мыслью, что халат и одеяла будут облекать, греть, нежить и покоить великолепного Илью Ильича».

Во-вторых, во время самого сна перед нами несколько раз разворачивается движение от утреннего пробуждения к вечернему засыпанию. Время словно движется по кругу. Ритм жизни Обломова подчинен циклу смены дня и ночи.

Это – «малый круг» жизни. Если заметить, что любимым занятием взрослого Обломова будет созерцание заходящего солнца, можно предположить, что он так и не покинул границ этого магического круговращения. Циклично время не только маленького Обломова. Круг жизни его семьи и родственников подчиняется чередованию «трех главных актов жизни: родин, свадьбы, похорон». Все обряды по этой программе исполняются важно и торжественно, с пугающе-неотвратимой точностью. Наконец, правильному и невозможному движению годового круга подчиняется жизнь природы и связанного с ней полумифического для маленького Обломова крестьянина. Весной крестьянин «радостно скидывает полушубок», зимой, выйдя на минутку из избы, «воротится непременно с инеем на бороде», а летом он «радостно приветствует дождь». Жизнь всей Обломовки подчинена космическому ритму солярного движения. Это, как показал М.Элиаде, признак мифологического, архаичного мышления. Жители Обломовки не причастны времени историческому, они ощущают себя «неразрывно связанными с космосом и космическими ритмами» /2/.

Во сне Обломова время течет с разной скоростью. Сначала оно словно замедляет бег. Подробно представлен день семилетнего мальчика, для которого время тянется очень медленно, оно перенасыщено размышлениями и наблюдениями: *«А ребенок все смотрел и все наблюдал своим детским, ничего не пропускающим умом»*. Самостоятельная активная жизнь ребенка начинается тогда, когда все вокруг проваливаются в блаженный послеобеденный сон. Тогда ритм жизни резко ускоряется: ребенок *убегал* от няни, *взбегал* на галерею, *обегал* по скрипучим доскам кругом, *лазил* на голубятню и т. д. Мальчик «торопится жить», пока его устремления не контролируются окриками и запретами.

В-третьих, основное чувство, испытываемое маленьким Обломовым, – страх. Путешествие к границе мира заканчивается на краю оврага, где Обломова *«объял ужас»*, и он, дрожа от страха, мчится к спасительной няньке. Вечером Илюша собирается гулять, но мать останавливает его страшными фантазиями о лешем. Няня рассказывает сказки о героях и красавицах – ребенок, *объятый «неведомым ужасом»,* жался к ней со слезами на глазах». *«Волосы ребенка трещали на голове от ужаса; детское воображение то застывало, то кипело; он испытывал мучительный, сладко болезненный процесс; нервы напрягались, как струны»*. В результате, как замечает автор, *«боязнь и тоска засели надолго, быть может, навсегда в душу»*.

Интерпретируя сон героя, мы приходим к выводу: сон показывает нам процесс формирования душевного мира Обломова. Это мир, в котором царствуют страхи, где единственная надежда – на защиту сказочного богатыря или няни. Это мир, населенный тенями мифов и снов. В этом мире нет места

активным движениям и действиям: беготне, игре, шуму. В бесконечной череде повторяющихся ритуалов и обрядов, главными из которых являются обед и сон, обесценивается время, устанавливается «постоянное настоящее» мифа, лишенное категорий становления и историзма. Обломов навсегда застывает между историческим и мифологическим временем, между реальностью и сказкой, движением и покоем.

Жизнь Обломова становится попыткой освободиться от чар сна, вырваться из круга чередований рассветов и закатов. Это будет сделать очень сложно. Сон не захочет отпускать героя. Верный Захар не может добудиться своего барина, а тот «с трудом открывает один глаз, из которого выглядывал паралич».

Обломов начнет видеть другие сны, более легкие, когда в его жизни появится Ольга Ильинская, но Гончаров не будет подробно передавать содержание сновидений, ограничившись кратким замечанием, что Обломову снятся цветущие сады.

Круг жизни Обломова завершится, когда он, уже живя на Выборгской стороне, погрузится в «неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации», которое возвратит его в пространство сна. Он снова увидит молчаливо шагающего по комнате отца, сидящую за шитьем мать, снова услышит чуть дребезжащий голос няни, почувствует дуновение того же ветерка. «Настоящее и прошлое слились и перемешались», - заметит Гончаров. Время останавливается. Мир сновидения властно зовет к себе, и даже появление Штольца не надолго возвратит Обломова к жизни.

Только сны Обломова в романе представлены так развернуто и подробно. Гончаров отказывает Штольцу в возможности видеть сны, как будто сновидения – прерогатива исключительно обломовцев. В истории Штольца только один раз мелькнет воспоминание детства. Когда он добьется согласия Ольги стать его невестой, взором души он увидит смутное видение: «В его памяти воскресла только благоухающая комната его матери, варьяции Герца, княжеская галерея, голубые глаза, каштановые волосы под пудрой». Обратим внимание на то, что любовь в душе Штольца отзовется звучанием музыки.

О снах Ольги Ильинской мы узнаем очень немного: «В снах тоже появилась своя жизнь: они населились какими-то видениями, образами, с которыми она иногда говорила вслух... они что-то ей рассказывали, но так неясно, что она не поймет, силится говорить с ними, спросить, и тоже говорит что-то непонятное». Это описание включено во вторую часть романа, когда начинается разговор роман Обломова и Ольги, и душа ее пробуждается к осознанию себя. Сны Ольги так смутны и неопределенны, потому что неясен лепет ее души. Ольга еще не умеет прислушиваться к себе, поэтому ей и снятся неясные речи.

Сны хранят мир детства в бессознательном поле души героев. Сознатель-

ная жизнь души заполнена думами и размышлениями.

Второй урок может быть назван «Жизненные планы Обломова и Штольца».

Мы обращаемся к первым страницам романа, к портретной характеристике Обломова, в которой сразу заявлен контраст между отсутствием «определенной идеи» и «открыто и ясно светящейся в каждом движении души».

Используя прием медленного чтения, прогнозируем содержание текста на основании работы с одной фразой, с одним предложением. Наша задача – организовать диалог с текстом, извлечь из него «скрытые вопросы», в процессе размышления над страницами романа найти на них ответы.

Мы понимаем, что истинная жизнь души героя – в его размышлениях и раздумьях. Многочисленные посетители и Захар отвлекают от этого важнейшего процесса. Суетливая беготня по театрам или стремление сделать карьеру, с точки зрения Обломова, недостойны Человека. Своих гостей Обломов провожает похожими репликами: «Несчастный! Где же тут человек?!» Волков, Судьбинский, Пенкин заняты погоней за фантомами, в то время как настоящая жизнь есть только там, где есть простор чувствам и воображению. Чтобы постичь тайны Человека, не обязательно вставать с дивана, поэтому Обломов лежит, зевает, потягивается – и думает.

О чем думает Обломов? Не щадя сил и считая себя великим творцом и исполнителем своих идей, он придумывает себе достойную роль на жизненном поприще. Воображает себя то великим полководцем, то властителем дум, ...но главное – он «рисует в уме узор своей будущности». Большую часть узора занимает новый, свежий, сообразный с потребностями времени план устройства имения и управления крестьянами».

Жизненные планы героя – устойчивый предмет изображения автора. При этом Гончаров всегда показывает фрагменты «жизненного узора» Обломова живописно-статичными: вот дом, вот мебель и ковры, вот цветники, вот чайный стол на террасе, вот он с длинной трубкой. Конечно, вспоминается гоголевский Манилов /3/. Действительно, Гончаров словно использует гоголевские принципы создания образа и характера героя. Но рядом с героями поэмы Гоголя Обломов кажется более глубоким и объемным. Этого эффекта автор достигает с помощью использования приемов психологизма.

Илья Ильич любовно продумывает свою будущую жизнь до мельчайших подробностей, и в этом самозабвенном фантазировании он тоже похож на ребенка, мечтающего о безоблачном счастье.

В этом идеальном мире практически отсутствует движение: «Вдали *желтеют* поля, солнце *опускается* за знакомый березняк и *румянит* гладкий, как зеркало, пруд; с полей *восходит* пар; *становится* прохладно, *наступают* сумерки...» /4/. Несмотря на то, что фраза насыщена глаголами, нет ощущения динамики, картина статична, движения едва уловимы, продлены во вре-

мени. В мечтах Обломова время так же замедляется, как и в его снах.

Самую подробную и яркую картину мечты Обломов развернет перед Штольцем. Изображение земного рая исполнено покоя и гармонии: река *«чуть плещет»*, колосья *«волнуются от ветерка»*, жена *«едва поднимет весла»*, воз с сеном *«проползает»*. Движения замедленные, едва, слегка, чуть ощутимые. Только очень чуткий и отзывчивый человек способен их уловить. Картины, созданные воображением героя, сентиментально-романтичны и напоминают по настроению элегии В.А.Жуковского.

В мечтаниях своих Обломов тихо и задумчиво идет по саду, слушает, как бьется и замирает сердце, считает минуты счастья, «как биение пульса». Биеие сердца едва ли не самый громкий звук в этом мире. Послушная этому ритму, разворачивается музыкальная поэма, давно сложившаяся в душе героя. В этой гармоничной картине почти нет слов, разговоры и чтение вслух только упомянуты, но бесценнее всего оказывается молчаливое «раздумье наслаждения». Главная составляющая счастья – ощущение сладкого, плавного течения реки, отражающей бесконечно разнообразные узоры неба. Обломов зачарован своей мечтой, убаюкан ею.

Обаятельным чарам мечты Обломова подчиняется на какое-то мгновение даже Штольц. Он называет своего друга поэтом и философом, радостно хохочет вместе с ним, просит не отвлекаться и рассказывать... А потом произносит свой приговор: «обломовщина».

Мечты и думы Обломов постепенно блекнут, линяют, теряют краски, как и положено шедевру живописи или вышивкам. Думы становятся более прозаичными, в них начинает звучать тема денежных займов, где-то на периферии мечты вдруг является Штольц, который «дорогу проведет, мостов настроят, школы заведет». Процесс угасания идиллических мечтаний закономерен, но Обломов не может, подобно Штольцу, выйдя из пространства детских грез, реализовать себя в динамичном историческом времени. Прощание с детскими иллюзиями для героя, так и не ставшего взрослым, равносильно смерти. Перестав мечтать, Обломов перестает жить.

Интересный материал для размышлений может дать сопоставительный анализ мечтаний Обломова и Штольца.

Мы обнаруживаем, что в развернутой характеристике Штольца, данной в первой главе второй части романа, прямо сказано: *«Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе»*. *«Больше всего он боялся воображения»*. (Можно создать портрет человека, не умеющего мечтать, и посмотреть, насколько привлекательным он получится). Мы с удивлением видим, что Штольц, гордо преодолевающий моменты, «когда нить шнурка жизни начинает закручиваться неправильный сложный узел», не чуждается страхов, как и Обломов. Далее удивление может усилиться, когда мы узнаем, что

у Штольца и Обломова когда-то были общие мечты и жизненные планы: «служить, пока станет сил», насладиться оригиналами Рафаэля и Микеланджело, «подышать воздухом Италии». «Да, да, помню! – говорил Обломов, вдумываясь в прошлое, – ты еще взял меня за руку и сказал: «Дадим обещание не умирать, не увидавши ничего этого». И Обломов когда-то говорил: «Вся жизнь есть мысль и труд». Впрочем, возможно, он подразумевал исключительно труд души, не требующий активных перемещений в пространстве. Разумеется, Штолец реализовал планы отрочества, узнав Европу и Россию как собственную вотчину, а Обломову так и не суждено будет уехать за границу.

Штолец, как известно, – антипод Обломова. Но стоит заметить, что общие мечты и планы соединяют их более крепкими духовными узами, чем вместе проведенное время и домашние задания, которые Штолец давал списывать Обломову.

В то время как узоры мечтаний Обломова становятся все более блеклыми, Штолец со свойственными ему целеустремленностью и упорством ищет естественные краски для собственного жизненного полотна. Когда Штолец, устав экономить движения души, дорос до чувства любви, он не смог миновать сферу мечтаний и грез. «Он пророчески вглядывался в даль, и там, как в тумане, появлялся ему *образ чувства*, а с ним и женщины, *одетой его цветом и сияющей его красками*, образ такой простой, но светлый, чистый». Против воли, образ мечты обретает краски в воображении Штольца, и это дает удивительный результат: Как когда-то Обломов, Штолец становится творцом и исполнителем своих идей. «Как мыслитель и художник, он ткал ей (Ольге) разумное существование». Как Обломов, Штолец счастлив наполненной, волнующейся жизнью души.

Как могло случиться, что идеалы Обломова воплотил Штолец? Почему ему удалось то, что не удавалось его другу? Почему Ольга выходит замуж не за Обломова, а за Штольца? Эти вопросы становятся вопросами домашнего задания для подготовки к уроку «Выбор жизненной роли», посвященному анализу образа Ольги Ильинской.

Ольга молода, Штолец считает ее ребенком, она сердится, но действительно, сознательная жизнь ее души начинается на наших глазах.

Как ни странно, мечты и планы Ольги оказываются на удивление книжными и, можно сказать, несамостоятельными. Ольга мечтает о том, как «прикажет Обломову прочесть книги, которые оставил Штолец», «заставит полюбить жизнь», «укажет цель», сделает Обломова своим секретарем или библиотекарем. В этих мечтах она себя видит целительницей, спасающей безнадежного больного, волшебницей, совершающей чудо пробуждения спящей души, кажется себе сильной и самостоятельной. «Ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отра-

зится в нем». Больше всего Ольгу восхищает то, что это чудо совершит она, «которой до сих пор никто не слушался». Автор показывает внутренний мир Ольги как загадку для нее самой и для других героев романа. Гончаров, создавая психологический портрет своей героини, не дает развернутых мечтаний, планов, снов. Он предпочитает изображать поведение Ольги, передает, как изменяется выражение ее лица, улыбка, взгляд. При этом можно только догадываться об истинных мотивах таких изменений.

Обломов в своих мечтах искренен и глубок, Штольц - прямолинеен и честен. Мечты Ольги – элемент игры. Ольга играет, и в этой игре постигает свойства собственной души. Ольга играет – и в эту игру включается и Обломов. Только для Обломова отношения с Ольгой – истинные переживания, а для нее...

Воображение Ольги рождает причудливые образы – роли, которые она примеривает к себе. Ее наивность и неопытность весьма трогательны, искреннее желание понять свою душу и душу другого человека естественно. Но процесс познания души Ольга превращает в игру, которая ей очень нравится. Она тщательно выстраивает мизансцены встреч с Обломовым; продумывает реквизит (ветка сирени, шарф, зонтик); во время объяснения с героем скользит взглядом по облакам.

Не случайно знаком узнавания родственных душ для Ольги и Обломова становится оперная ария *Casta diva*, прекрасное произведение искусства, в котором «выпеваешь» одинокая душа. Роман Обломова и Ольги становится музыкальной вариацией на заданную тему /5/.

Основной прием изображения психологического состояния Ольги – точное описание ее жестов, мимики, взгляда.

Мы не узнаем, о чем думает Ольга, но пытаемся угадать ее душевное состояние и переживание по его внешним проявлениям.

В поисках ответа на вопрос, почему история любви Ольги и Обломова завершилась трагично, мы отвечаем, что виной тому – «обломовщина», неумение героя принять реальность, страх перед жизнью. Но «двух виновных, не одного найдутся имена». Вина Ольги – в том, что, дитя сама, она пыталась играть несвойственную ей роль наставницы и руководительницы. Очень старательно пытаясь вжиться в эту роль, она не заметила, что играет роль мучительницы, а не спасительницы.

В своем письме Обломов разгадал Ольгу лучше, чем она сама себя поняла. Но героиню можно простить. Она играла очень старательно и искренне.

Письмо Обломова – образец аналитического самоанализа почти в духе Печорина.

Момент создания письма – один из немногих эпизодов сознательной, а не воображаемой жизни Обломова. И, как все подобные эпизоды, он переживается очень болезненно. Письмо восстанавливает естественное положение

вещей: более старший наставляет более младшего: «Послушайтесь моей опытности и поверьте безусловно... Вам нельзя, а мне можно и должно знать, где истина, а где заблуждение, и вот я предостерегаю Вас: Вы в заблуждении, оглянитесь».

Но, как и другие моменты сознательного пробуждения, этот завершается сладким вздохом. Обломов не в силах отказаться от пленительных иллюзий и, как мальчишка, начинает представлять, как Ольга получит письмо, а потом, словно играя в прятки, украдкой подглядывает, какое впечатление произвело его послание.

Гораздо позже свою каплю яда сомнений и страхов суждено будет испытать и взрослеющей душе Ольги.

Психологический парадокс характера Обломова заключается в том, что он – «вечное дитя» - помогал взрослеть другим /6/. Он открывал сокровенные смыслы души и Штольцу, и Ольге, и Агафье Пшеницыной.

Духовный мир вдовы и хозяйки дома на Выборгской стороне – самая большая загадка для читателя. Эта женщина ничего не говорит, усмехается почему-то все время, и, кажется, главное ее достоинство – удивительные локти. Агафья щедра, она угощает Обломова праздничными пирогами, заботлива, штопает знаменитый халат... она добра, окружает заботой и негой немислимо прекрасного барина, каким-то неведомым способом очутившегося у нее в комнатах.

Но чуткое сердце Обломова ощущает потоки светлого тепла души этой некрасивой и немногословной женщины. Значит ли это, что Агафья – личность приземленная, бездуховная? /7/.

Рассказывая о жизни героев романа после смерти Ильи Ильича Обломова, Гончаров посвящает Агафье Матвеевне несколько удивительных нежных и трогательных строк: «Вот она, в темном платье, в черном шерстяном платке на шее, ходит из комнаты в кухню, как тень,... и не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах». Этот внутренний смысл проявился после негромкого счастья, которое дала Агафье любовь к Обломову, и после молчаливо пережитого страдания по поводу его смерти. Опыт любви и страдания дал возможность осмыслить жизнь: «Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь она уже знала, зачем она жила и что жила не напрасно» /8/.

Автор сам проговаривает новое содержание размышлений и переживаний героини, словно становится единственным поверенным ее тайны. В словаре домочадцев Агафьи нет слов для выражения сокровенных смыслов души,

в ее словаре тоже нет этих слов, но горячие потоки ее слез гораздо более красноречивы.

Любовь Агафьи Матвеевны – материнская, оберегающая, охраняющая, безусловная. Она не такая яркая и требовательная, как любовь-долг, любовь-игра Ольги, но, скорее всего, Обломов именно в такой любви и нуждался.

Завершаем обзор романа размышлениями о том, как важно обрести свое «Я», встретить свою любовь и выбрать свой путь на поприще жизни.

Подводя итоги изучению психологизма романа, можно сказать следующее: основной прием Гончарова – развернутый авторский комментарий к движениям души и мысли персонажей. При этом переживания и настроения героев изображаются, а не исследуются.

Обломов – герой самой богатой духовной жизни. Гончаров показывает процесс формирования мира творческой души, показывает, как возникает ритм дыхания этого мира, созвучный дыханию космоса и биению сердца. Мы видим, как пространство этого мира заполняется причудливыми образами мифов сказок и снов. Мы становимся свидетелями трагической истории одиночества детской души в пространстве взрослого мира, требующего решительных действий.

Штольц – герой мысли. Осмыслить мудреные законы сердца помогает ему дружба с Обломовым и любовь к Ольге Ильинской.

Создавая женские образы, Гончаров использует, как правило, приемы косвенного психологического изображения, оставляя жизнь души героинь в поле смутных догадок, тайн и намеков.

Примечания

1. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. – Саратов, 1973. – Ч.1. – С.4. А также: Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб., 2000. – С.141-142.
2. Элиаде М. Космос и история //Элиаде М. Избранные работы. – М., 1987. – С.29.
3. О сравнении героев Гоголя и Гончарова см.: Краснощекова Е.А. «Обломов» Гончарова. – М., 1970. – С.15-17.
4. Ср.: «Гончаров жил и творил главным образом в сфере зрительных впечатлений: его впечатляли и привлекали больше всего картины, позы, лица; сам себя называет он рисовальщиком...» //Анненский И.Ф. Гончаров и его Обломов //Роман И.А.Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. статей. – Л., 1991. – С.211.
5. О роли музыки в романе «Обломов» см.: Платек Я. Под сенью дружных муз. – М., 1987; Свирина Н.М. Культурный контекст на уроках литературы. Кн. для учителя. – СПб, 1999.
6. А.В.Дружинин замечает: «Ребенок по натуре и по условиям своего развития, Илья Ильич во многом оставил за собой чистоту и простоту ребенка – качества драгоценные во взрослом человеке, качества, которые сами по себе, посреди величайшей практической запутанности, часто открывают нам образ правды...» //Ро-

ман И.А.Гочарова «Обломов» в русской критике. – Л., 1991. – С.123.

7. СБ.: «Имя Агафья вызывает ассоциации с древнегреческим словом агаре, обозначающим особый род деятельной и самоотверженной любви» //Николина Н.А. Роман Гончарова «Обломов». Система имен собственных //Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пос. для студ. высш. пед. уч. заведений. – М., 2002. – С.204.

8. Этот фрагмент приводит в своей статье А.В.Дружинин, который, тем не менее, называет Агафью Пшеницыну «злым ангелом Ильи Ильича»// Роман И.А.Гочарова «Обломов» в русской критике. – Л., 1991. – С.210.

И. М. Жукова

г. Курган

РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКЕ

Роман «Идиот» принадлежит к числу самых неразгаданных и странных произведений Достоевского. Нет другого такого произведения, где исследователи так не соглашались бы с тем, что написано самим Достоевским.

Последний пример- книга Е. Мелетинского «Заметки о творчестве Достоевского»/1/. Цитируя известные строки из начала пятой главы о блуждании князя по Петербургу и претерпеваемых им искушениях «странного и ужасного ... своего демона», исследователь далее пишет: «Конечно, ни о каких чертах демонизма и демонических настроениях у Мышкина не может идти речи». Полагаем, что причина этого и многих других парадоксов - в максимальной загадочности, закрытости этого романа, над которым нам думать долго.

Подробный сравнительный анализ «Жизни Иисуса» Штрауса, одноименной книги Ренана и романа «Идиот» дан в статье К. Степаняна «Это будет, но будет после достижения цели...» («Жизнь Иисуса» Д. Ф. Штрауса и Э. Ж. Ренана и роман Достоевского «Идиот»/2/. Впервые данные параллели были сделаны в интересной и содержательной статье Д. Соркиной почти сорокалетней давности, на которую ссылаются почти все отечественные исследователи романа(Соркина Д. Л. Об одном из источников образа Льва Николаевича Мышкина // Ученые записки Томского гос. университета. Вопросы художественного метода и стиля.-1964.-№ 48.- С.145-151).

Общей характеристике отношений Достоевского к Ренану посвящена статья Е. Кийко (Кийко Е. И. Достоевский и Ренан // Достоевский. Материалы и исследования. Вып.4.- Л., Наука, 1986.- С. 106-121).

Традиционно в центре внимания критики – образ князя Мышкина.

В произведениях Достоевского всегда в тесной связи сосуществует временное и вечное, реальное и мистическое. Он художник, для которого време-

ни не существует: его «современность» и «злоба дня» отзываются вечным хаосом, куда свергнут был изгнанный из рая Адам. Так и каждый персонаж романа «Идиот», с одной стороны, проходит вечный путь человека перед лицом мировой истории, с другой - он весь принадлежит насущному и кратковременному настоящему – « злобе дня».

Князь Мышкин со своей идеей спасти человека любовью терпит полное поражение, ибо идея его утопична – мысль, прочно утвердившаяся в истории литературы. Но, в таком случае, не говорит ли Достоевский своим романом об утопии христианского идеала?

В ряде работ дан ответ на поставленный вопрос. В частности, Е.Г.Буянова /3/ утверждает, что «... жертва в романе Достоевского аналогична совершенной жертве Христовой, которая происходит в вечности; не являясь конкретным историческим фактом, она принадлежит истории как органическому целому. Сама личность князя Мышкина есть напоминание об этой жертве – зримое, образное напоминание, что для художника- мыслителя особенно важно, ибо не логика, а лишь опыт жизненного соприкосновения с личностью Христа возрождает восприятие Божеского в человеческом сознании» /3; 70/. Данный тезис позволяет исследователю говорить о духовном воздействии князя Мышкина как на индивида, так и в целом на род человеческий «при условии свободного ответного подвига духа всего человеческого рода - всякий за всех виноват, но и всякий за всех опасен» (там же).

Отрицая Мышкина как идеал, как положительную программу Достоевского, Карен Степанян /2/ указывает главные причины трагедии героя: во-первых, князь Мышкин при своем всеобъемлющем желании помочь людям ищет опору для этого только в себе, во-вторых, все хотели получить от него что-то для себя (повторяя почти как символ веры: «я верую, что вас именно для меня Бог привел в Петербург из Швейцарии»), никто не хотел с его помощью помочь другому, а без этого невозможно сосуществование людское.

Определяющей характеристикой Мышкина, по мнению Л.Н.Смирновой /4/, Достоевский избирает любовь - сострадание: « По замыслу автора, князь – воплощенная красота, одухотворенная, освященная любовью и страданием, далекая от чисто физического ее понимания... Это та «положительная» красота, о которой единственно мечтает писатель, а главное ее составляющее: смирение и сострадание. Идеал прекрасного - Христос или человек, сумевший победить свою греховную природу напряженным духовным усилием. Другой истинной красоты Достоевский не мыслит».

Воплощенный идеал личности в психологическом складе главного героя видит исследователь В. Ф. Погорельцев: « Мышкин – это человек будущего в настоящем. Именно человек, а не схема. Писатель – экспериментатор показал не только искание красоты, но и красоту исканий» /5/.

Телеверсия романа «Идиот» (реж. В. Бортко) еще раз опровергла мнение, будто мы разучились ставить классику или, тем паче, утратили к ней читательский и исследовательский интерес: « «Идиот» - это вопиющий скандал для ума, путешествие в мрачном лабиринте, в котором периодически вспыхивают ослепительные источники света, возвращающие нас к устоявшемуся и земному» /6/.

Список литературы

1. Мелетинский Е. М. Заметки о творчестве Достоевского. – М.: РГГУ, 2001.
2. Степанян К. « Это будет, но будет после достижения цели...» (« Жизнь Иисуса» Д. Ф. Штрауса и Э. Ж. Ренана и роман Ф. М. Достоевского «Идиот»)// Вопросы литературы. – 2003. - № 4. – С. 140.
3. Буянова Е. Г. Романы Ф. М. Достоевского – М., 1998.- 104с.
4. Смирнова Л. Н. «Мир красотой спасется». Категория красоты в творчестве Ф. М. Достоевского // Литература в школе. – 2004. - №1.
5. Погорельцев В. Ф. Обобщающий урок по роману Ф. М. Достоевского «Идиот»// Литература в школе. – 2000. - № 8.
6. Петушков В. «Идиот»: Между Россией и inferno (О Достоевском, телесериале и вокруг) // Литературная Россия. - № 30. – 2003.

С.М.Одинцова

г. Курган

«ИДИОТ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭКРАНЕ

*Если есть нация, есть и культура,
потому что культура есть ответ
нации, есть аромат ее характера,
сердечного строя, ума...
В.Розанов*

В современное культурное пространство неожиданно органично вписался 10-серийный телевизионный фильм режиссера В.Бортко «Идиот». Роман Ф.М.Достоевского давно привлекает кинематографистов: в 1921 году был снят немецкий фильм с Астой Нильсен; в 1946 г. во Франции роль князя Мышкина в фильме сыграл знаменитый Жерар Филипп; в 1950 г. в Японии Акира Курогава создал свою киноверсию романа. В России в 1956 г. И.Пырьев экранизировал часть романа. Роль князя Мышкина в фильме исполнил Ю.Яковлев, передав благородство и нравственную красоту героя. Настасью Филипповну сыграла Ю.Борисова: ей удалось передать внутренний огонь и страстность необыкновенной женщины. К сожалению, И.Пырьев смог снять только одну серию.

И вот в 2003 г. В.Бортко взялся за телеэкранизацию всего романа. Демонстрация телефильма стала нравственным и эстетическим событием в России. На фоне телевизионных «мыльных опер», боевиков, триллеров, эстрадных шоу с их бесконечной пошлостью и убогостью идей вдруг появилась настоящая духовная пища, обнаружилась притягательность детски чистой души, стали глубоко интересны человеческие страсти и размышления об изначальных нравственных ценностях.

Духовная насыщенность телефильма адекватна роману, поскольку В.Бортко с огромным тактом и пониманием подошел к самой великой задаче писателя - показать «положительно прекрасного человека». Поэтому верным оказался уже сам подход к экранизации романа. В.Бортко не перевел содержание книги в постельные сцены (как это нередко делают с классикой деятели театра и кино в наши дни); не допустил издевки и модной современной иронии над известными литературными персонажами; не стал изображать героев душевнобольными (см. классификацию героев романа Достоевского у В.Набокова). Его задача оказалась сопряженной с авторской: показать доброту, открытость, гуманизм, стремление к душевному единению с людьми и самопожертвованию во имя других как необходимые и прекрасные человеческие черты, как надежду на победу человеческого в человеке как залог национального возрождения.

Разумеется, фильм не иллюстрация к литературному произведению, а явление относительно самостоятельное: словесный строй книги, направленный на создание образности, должен был «материализоваться», получить конкретно-образное, наглядное выражение, что было непросто.

Режиссер стремился передать ауру Петербурга XIX века. Но, к сожалению, «в Петербурге нет ни одного пяточка, пригодного для съемок старины – в кадр лезут современные коммуникации» /1/. Не было возможности снимать в соответствии с топографией Достоевского. «Дом Епанчина снаружи «сыграл» желто-белый особняк, где сегодня располагается центр велоспорта. А покои Настасьи Филипповны снимали в музее Н.Некрасова. Сцену в поезде – в музее паровозов (вагон покрасили зеленой финской краской «образца 1860 г. ... Реквизит собирали по антикварным лавкам и музеям» /2/.

Но все же главное было собрать актерский ансамбль, который смог бы передать страсти героев Ф.М.Достоевского.

В.Бортко оказался «актерским» режиссером. В фильме снимались артисты, способные к тончайшей, детализированной игре: Е.Миронов (князь Мышкин), В.Машков (Рогожин), В.Ильин (Лебедев), А.Петренко (отставной генерал Иволгин), И.Чурикова (Лизавета Петровна Епанчина) и др.

Словесные портретные характеристики многих героев романа не совпадают с внешними данными киноактеров, но их внутренние связи очевидны и органичны. Актеры «присваивают» духовный мир своих героев – и в фильме

рождается высокая степень исповедальности, раскрываются глубинные нравственные основы человеческих характеров. Актеры виртуозно владеют колоритным, особо выразительным словом Достоевского. В фильме господствует выстраданное слово героя о себе и о мире. Слово ярко звучит в фильме, отзывается во взглядах, жестах, ответных репликах, проблемных диалогах, сыгранных психологически точно. Телеэкран дает возможность зрителю вслед за камерой наблюдать за отражением чужого слова в состоянии героя, особенно здесь важен крупный план. Длинные монологи героев Достоевского звучат в фильме полно, остро, драматично.

Как и в романе, композиционным центром фильма является князь Мышкин. Е.Миронов проник в самые сокровенные глубины души своего героя. Он нашел духовную доминанту образа и актерские средства выражения духовного состава «положительно прекрасного человека». Поразительны глаза Мышкина – Миронова. Крупные планы обнажают удивительную чистоту и нежность души; характерный наклон головы, жесты, естественные интонации в речи – все отражает желание слушать, «входить» в чужое слово, проникать в логику чувств и мыслей «другого», принимать его сердцем.

Князь Мышкин в интерпретации Е.Миронова ищет доброе начало в человеке. Его нравственное влияние пробуждает нечто важное в Лизавете Петровне, Рогожине, Иволгине, Келлере, Лебедеве, Аглае, Настасье Филипповне... В Мышкине-Миронове совершенно отсутствует нравоучительность. Он естественен и сострадателен к Рогожину, понимая при этом опасность его тяжелой и больной страсти, терзаясь его муками; детски влюблен в Аглаю, в чем-то комичен и беспокойно чуток в доме Епанчиных; нравственно потрясен, сострадателен и трогателен во взаимоотношениях с Настасьей Филипповной...

Самоотверженное желание понять, простить, поддержать, уловить чужую боль и смягчить ее – сквозная линия поведения князя Мышкина в трактовке Е.Миронова. Простота и обезоруживающее добросердечие его героя, бескорыстие и невинность души воплощены столь убедительно и увлеченно, что современный зритель, безусловно, испытывает нравственное воздействие князя Мышкина. Монологи его звучат спонтанно, горячо, рождаются как бы в момент речи. Конечно, за этим стоит огромный труд: Е.Миронов учил тексты по 20 часов в день /3/.

В фильме зритель наблюдает «самопроизводство» сложных по чувству и мысли монологов, вступает в диалог с размышлениями князя Мышкина о парадоксах веры и безверия в русском человеке, о жестокости и святости его. «Русская» тема входит в роман и в фильм вместе с князем Мышкиным страстно и «диалогично». Поражают своей глубиной наблюдения героя о природе русской страстности, о том, что многие ошибки русского человека происходят от боли душевной /4; 546/. Режиссер вполне доверяет актеру, потому не

поддается соблазну перевести «слово» в изобразительный ряд. Например, когда князь Мышкин рассказывает о смертной казни. Можно было дать «картинку», но режиссер понимает, что здесь (как и в романе) важнее всего открыть сострадательную душу героя.

Как и в романе, в фильме Мышкину сопутствует мотив света. Таким образом духовность, нравственная чистота героя поддерживается изобразительным решением. Вообще свет и цвет в фильме В.Бортко – активные средства пластической художественной характеристики героев и атмосферы действия (сцена именин; посещение Мышкиным дома Рогожина; Павловск; сцена объяснения Аглаи, Настасьи Филипповны, Мышкина и т. д.). Лицо князя Мышкина всегда освещено (оно высветливается даже в темноте): отметим три свечи, на фоне которых зритель видит князя в сцене именин Настасьи Филипповны; свет и тень контрастно чередуются в напряженном диалоге Мышкина и Рогожина (лицо князя «высветлено», Рогожин с его тяжелым, напряженно насмешливым взглядом, опаленным страстью, – погружен в темноту).

Одной из форм изображения действительности в литературе и в кино является субъективная точка зрения героя на пространство и время. Примеры можно видеть в фильме «Идиот»: с точки зрения князя Мышкина увиден дом Рогожина, когда страшные подозрения овладевают героем, он видит мрачный, «падающий», «деформированный» дом (избран нужный «психологический» ракурс). Музыка трагическим звучанием акцентирует внутреннее напряжение князя. Нужно отметить, что музыка (композитор – И.Корнелюк) введена в фильм тактично, она дает ему высокий трагический настрой.

Больше всего споров у зрителей вызвало исполнение роли Настасьи Филипповны Л.Вележевой. Роль требовала огромного внутреннего напряжения от актрисы.

Ключ к разгадке характера Настасьи Филипповны содержится уже в психологическом портрете, который дан в романе с точки зрения князя Мышкина: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, били в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты» /5; 83/. Портретные характеристики Настасьи Филипповны в романе с этим «что-то» дают пространство для читательского восприятия. В кино визуальный образ по природе своей конкретен, инвариантен – сыграть «эти два контраста», отражающие двойственность героини очень сложно. Л.Вележева создает образ красивой и страдающей женщины, нравственно униженной, но гордой. Ее страдание выливается в эксцентрику поведения и месть. Л.Вележева особенно убедительна в сцене именин, которая снималась 12 часов, актриса пережила во время съе-

мок нервный срыв. Выразителен ее крупный план, слезы, слова: «... впервые человека видела». Высокий драматизм присутствует в сцене откровенного объяснения Настасьи Филипповны, Аглаи (О.Будина) и князя Мышкина.

Зрители, не совсем принявшие Настасью Филипповну Л.Вележевой, не увидели в ней «необыкновенность», о которой писал Ф.М.Достоевский. Не всегда в психологическом строе образа, который создает актриса, обнаруживаются «эти два контраста», усложняющие характер героини Достоевского.

Духовную сложность романа в телеэкранизации глубоко и психологически верно воплощают В.Ильин, А.Петренко, И.Чурикова. У Лебедева (В.Ильин) виртуозны переходы из цинизма к искренним чувствам, от подлости к тонкому пониманию князя Мышкина... Зритель не только погружается в бездну низких страстей Лебедева, но и получает истинное эстетическое удовольствие от игры актера.

Иволгин в исполнении А.Петренко великолепно и вдохновенно врет, мифологизируя свою жизнь. В его эксцентрической натуре воплощен своеобразный протест против бедной и невыразительной реальности.

И.Чурикова с потрясающей чуткостью и силой воплощает детскость души и светскость Лизаветы Петровны Епанчиной, обнажает в ней способность почувствовать красоту нравственного состава князя Мышкина, принять душой его человеческую суть.

Телевизионный фильм не упрощает идейного движения романа. Он актуализирует трагическое и катарсическое звучание книги в понимании нравственных ценностей и судьбы «добра» в современном мире. Телефильм поднимает зрителя на некую нравственную высоту, с которой может быть виднее роль культуры в духовной жизни нации.

Список литературы

1. Где живет Настасья Филипповна? // Комсомольская правда. – 6 марта. – 2002.
2. Там же.
3. Два «Идиота» // Комсомольская правда. - № 96. – 2003.
4. Достоевский Ф.М. Идиот // Собр соч.: В 15 т. – Л.: Наука, 1989. – Т.6.
5. Там же.

А.Р. Дзиов

г. Шадринск

АВТОБИОГРАФИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Черты автобиографического повествования сложились в русской литературе XIX века под влиянием западноевропейской традиции, в которой образ

биографически близкого автору героя, выступающего инструментом познания мира и одновременно выразителем авторской позиции, имеет давнюю историю.

В классической русской литературе такие произведения имели заметное место, но, как правило, не выдвигались на первый план литературного процесса. Гораздо более характерным для русской прозы, в особенности для романного жанра, было некое равновесие авторского субъективного и объективного эпического начал.

Содержание образа героя-современника, биографически близкого автору, не могло исчерпать замысел произведения, такой персонаж лишь вовлекался в жизненные события, взаимодействуя с другими фигурами, становился интересным и автору, и читателю. На героя обязательно должен был падать отсвет некоей объективной жизненной правды, которая, в то же время, не могла полностью уместиться в художественном объеме одной человеческой судьбы. Герой был интересен и значителен постольку, поскольку своим бытием в романе выявлял разнообразные жизненные связи и сцепления, высвечивал ткань общего существования. Это является особенностью именно романного жанра, как наиболее емкого, способного вместить человеческую судьбу, которая и становится краеугольным камнем повествования.

В данном случае эта черта выступает принципиально важной: если в малых и средних жанрах прозы - рассказе, новелле, повести - жизненная реальность исчерпывается эпизодом или рядом эпизодов, в которых событийно воплощается авторский замысел, то в романе – «эпосе Нового времени», масштаб повествования, как правило, совпадает с масштабом человеческой судьбы. Но в романе XX века почему-то почти исчезает повествование длиною в человеческую жизнь. В центре романов – та или иная общественно значимая проблема, актуальным становится не изображение прожитой главным героем жизни, а его участие в событиях эпохи. Речь идет именно о героях вымышленного ряда, не автобиографических. Что же произошло?

Представляется, что причин несколько.

Литература трагически осознала, что отныне утрачена возможность выстроить объективный эпический мир с человеческой личностью в центре. В некотором роде произошедшее сопоставимо с моментом смены парадигм мировосприятия в XVII веке: от геоцентрического к гелиоцентрическому видению Вселенной. Применительно к нашей ситуации это может означать следующее: XIX век, вслед за веком Просвещения, выработал и обосновал представление о Человеке и Истории как равновеликих началах. При этом биография выступала как важнейший компонент художественного мира произведения. Роман о человеке, роман-биография опирался на значительную традицию, в которой опыт самопознания, самоанализа обогащался психологиз-

мом. Герой такого романа был одновременно и основательно укоренен во времени, в среде, и являл нечто новое, выступая воплощением наиболее существенных тенденций эпохи. И вот литература XX века переживает процесс «развенчания» такого героя. Он больше не равновелик историческому времени, более того, само время как бы теряет качество «совместимости» с человеческой личностью, «расчеловечивается». Красноречивым в этом свете представляется замечание О. Мандельштама о «гибели романа» в связи с «гибелью человеческой биографии». Итак, коренным образом меняются взаимоотношения человека и исторического времени, и, соответственно, персонаж как компонент художественной структуры произведения теряет свой безусловный статус.

«Беспочвенность» нового героя требовала установления какой-то иной системы отношений с миром. Раз встреча Человека и Времени в XX веке не состоялась, становится неясным, в чем вообще могут заключаться критерии оценки личных качеств персонажа. Очень интересна в этом свете судьба горьковского романа о Климе Самгине. Почему смущала многих литературоведов и критиков «пустая душа» человека, «прожившего жизнь не на той улице»? Представляется, что горьковский герой своим существованием обнажил то самое противоречие, которое и сделало отныне невозможным классический тип романа с биографией, живописанием судьбы: содержание личности не соотносимо больше с самым существенным в исторической эпохе. Судьбы человека и исторического времени непоправимо разошлись.

«Пустодушие» героя, который, как принято было всегда считать, разоблачается на широком социально-историческом фоне («сорок лет русской жизни») и выступает воплощением типичных духовных черт обывательщины, может быть рассмотрено и в ином ракурсе: как знак несовместимости традиционного героя реалистического романа и новых отношений с реальностью. В этом смысле горьковский роман, так и оставшийся незавершенным, – знамение времени.

Перед литературой оставался выбор: или роман-событие, в котором персонажи интересны лишь постольку, поскольку «совпадают» с ритмом истории, или же роман-автобиография, где устанавливаются совершенно иные взаимоотношения героя, биографически близкого автору, и реальности. В романизированной автобиографии (и, пожалуй, только в ней) реальность перестает быть враждебной и подавляющей, становится податливой и совместимой с содержанием личности персонажа. Итак, роман, в котором воплощен масштаб человеческой жизни, не только тяготеет в литературе XX века к автобиографии, но, по существу, только и возможен в ее форме.

Борьба со стихией забвения, с поглощающей силой времени определяет внутренний пафос биографических повествований И.С. Шмелева, И.А. Буни-

на, Б.К. Зайцева, А.И. Куприна, созданных в эмиграции. Господствующее здесь ретроспективное начало контрастно царившему в советской литературе (в событийной прозе) той же поры пафосу настоящего и будущего.

В 60-70-е годы и в советской литературе решительнее заявляет о себе открытый автобиографизм: в произведениях В. Астафьева «Царь-рыба», «Последний поклон», В. Максимова «Прощание из ниоткуда», В. Катаева «Алмазный мой венец» и т.д. герой-повествователь напрямую соотносен с образом автора. Можно предположить присутствие автобиографических, в широком смысле, черт в произведениях Ю.В. Трифонова «Время и место», «Предварительные итоги», «Обмен». Параллельно в литературе происходит расцвет художественной мемуаристики, всевозможных разновидностей «вспоминательного» жанра.

Конечно, опыт самопознания находит подкрепление и обоснование в христианской традиции: начиная с Августина, через руссоистскую «Исповедь» к жанру художественной автобиографии в XX веке. Но стоит обратить внимание на следующее: реальность духовной жизни, внутренний опыт противопоставляются внешней реальности, окружающей автобиографического героя. К своей правде он приходит, преодолевая сопротивление среды и вопреки ей. В принципе, никакого соответствия своим устремлениям в настоящем он не находит, но они есть в прошлом – историческом, культурном, внутрисемейном, родовом. Итогом может стать своеобразное «капсулирование» героя, когда своим сознанием он скорее вне настоящего, присутствие его во времени сегодняшнего дня – лишь формальное, а содержательно его личность раскрывается в соприкосновении с пластами прошлого.

С учетом сказанного, и «странности», например, романа-биографии Б.Пастернака «Доктор Живаго» не выглядят такими уж странностями: кажущаяся «пассивность», «податливость» Юрия Живаго – знаки его несовместимости со временем. «Гамлетовский», или «христианский» подтекст его образа подкрепляет представление о том, что подобный герой, не укорененный в своем времени, в своей среде, находит законное место в мировой культуре.

На протяжении десятилетий отечественной литературной истории XX века происходит «вымывание» объективного содержания из романа-биографии и замещение его субъективным, личностным. Закономерность тяги к автобиографии связана еще и с тем, что только правда лично прожитой жизни оказывается способна противостоять разрушительному влиянию времени.

МЕЧТА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. БРЮСОВА

Обращаясь к шедеврам русской классики, а символистская поэзия рубежа XIX - XX вв., безусловно, к ней относится, совершенно по-особому открываешь для себя и переосмысливаешь культурный контекст современной России. Так называемые «рубежные» или «кризисные» явления в культуре в целом и в литературе в частности, когда проблемы «переоценки ценностей», соотношения добра и зла, теургии и демиургии, встают во всей своей остроте, в какой-то мере подводят черту под определенным этапом развития общества. Отсюда достаточно много можно обнаружить «точек схождения» в переосмыслении действительности России рубежа XIX - XX вв. и XX - XXI вв. - здесь и виртуализация сознания, и мистицизм, и аполитичность большей части интеллигенции. Поэтому достаточно актуален анализ данных точек схождения в более частном аспекте, например, как процесс формирования категории «мечты» в творчестве В. Я. Брюсова.

Категория «мечты» занимает большое место в творчестве В.Я. Брюсова. Он, как и большинство представителей русского символизма, создал в своём творчестве оригинальную мифопоэтическую вселенную, в основе которой лежит антиномия дня и ночи. Две традиционные для нас части суток поэт рассматривает как два мира: материальный и идеальный: «Два равных мира есть, две равные стихии, / Мир дня и ночи мир, безумства и ума./ («Раньше утра», сб. «Городу и миру»). Свою мечту поэт называет ночной, именно поэтому она умирает с наступлением рассвета. Брюсов выделяет несколько её особенностей: любовь к одиночеству: «Моей мечте люб кругозор пустынь»; свободолюбие и независимость: «Она в степях блуждает вольной серной» движение: «Ей чужд покой окованных рабынь»; «Ей скучен путь проложенный и мерный»/ («Моя мечта», сб. «Шедевры»). Поэт называет свои мечты потаённым храмом, подчёркивая их индивидуальность. Последнее заключается в полной принадлежности её сознанию творца. При всей своей кратковременности мечта В.Я. Брюсова вечна, так как она способна периодически рождаться на свет.

Лирический герой создаёт целый «банк данных» для личного пользования, который называет молитвенным покоем. Здесь хранятся все мечты, которые когда-либо создавались. Творец, создавая свою мечту, преследует при этом одну цель: найти для себя идеальный мир, который мог бы существовать вечно.

Свою модель рая поэт постоянно совершенствует, поэтому каждый из миров мечты практически сразу же после своего сотворения перестаёт удовлетворять создателя и, соответственно, обрекается на скорую смерть. Это

происходит в тот момент, когда властелин мечты достигнет всей полноты власти в мире: «... И девы, и юноши встали, встречая, венчая меня, как царя,/И, теням подобно, лилась по ступеням потоком широким заря./Довольно, довольно! Я вас покидаю! Берите и сны и слова!/Я к новому раю спешу, убегаю, мечта неизменно жива!» («По улицам узким», сб. «Городу и миру»).

На противопоставлении между собой идеального и реального основана трактовка поэтом таких философских понятий как красота, искусство, творчество, движение, свобода с позиции мифотворчества. Мир мечты Брюсова умирает при столкновении с любовью лирического героя к земной женщине. «Мечты о померкшем, мечты о былом,/К чему вы теперь? Неужели/С венком флердоранжа, с венчальным венком,/Сплели стебельки иммортели» («Мечты о померкшем», сб. «Juvenilia»). В данном случае мечты направлены в прошлое. Они связывают воедино венчальный венок со стебельками бессмертника. Это говорит о том, что земная любовь и мечта для Брюсова являются взаимоисключающими понятиями, то есть бессмертным в этом случае становится то, что в данный момент побеждает в сознании лирического героя. С этим связана также тема страдания в творчестве поэта. Она выражается во внутреннем конфликте, совершаемом в душе лирического героя. Перед ним стоит вечная дилемма: заниматься творчеством или же отдаться во власть земной любви. «В тиши задремавшего парка/«Люблю» мне шепнула она./Луна серебрилась так ярко,/Но миг этот не был желанным,/Мечты мои реяли прочь,/И всё мне казалось обманным,/Банальным, как лунная ночь.» («В тиши задремавшего парка», сб. «Juvenilia»). Природа этой неразрешимой дилеммы связана с представлениями поэта о творчестве. Брюсов, прежде всего, ценит в поэте фанатичную преданность искусству и внутреннюю энергию. «Юноша бледный со взором горящим, /Ныне даю я тебе три завета: /Первый прими: не живи настоящим, Только грядущее область поэта./ Помни второй: никому не сочувствуй,/Сам же себя полюби беспредельно./ Третий храни: поклоняйся искусству,/Только ему, безраздумно, бесцельно» («Юному поэту», сб. «Это - я»). Первый совет говорит нам о том, что Брюсов отвергает реализм в поэзии. Под грядущим, видимо, он подразумевает ориентацию поэта на свою мечту, индивидуальное мифотворчество. Вторым приемлемым качеством поэта Брюсов считает эгоизм и его наивысшее проявление - эгоцентризм. Чрезмерная любовь к себе способствует утверждению сознания собственной уникальности. А это, в свою очередь, способствует сознанию оригинального искусства. Третий совет обнаруживает пропаганду фанатизма. Это качество можно признать необходимым для поэта, так как оно способствует самосовершенствованию художника в творчестве. Фанатизм, с точки зрения автора, объясняется также преданностью, на которую способна сама мечта и способностью последней заменить художнику

любую земную женщину. «О, как я мог пожертвовать тобой! /Для женщины из плоти и из крови Как позабыл небесный образ твой!» («Моя привычная мечта», сб. «Городу и миру»). Поэту также необходимы гордость, острота (что под ней может подразумеваться - прямолинейность, жестокость?) связь с загробным миром, любознательность и способность оценивать события окружающего мира без эмоций. «... Ты должен быть гордым, как знамя; /Ты должен быть острым, как меч; /Как Данту, подземное пламя /Должно тебе щёки обжечь. /Всего будь холодный свидетель, /На всё устремляя свой взор» («Поэту», сб. «Все напевы»). Подобно Ф. Ницше, В.Я. Брюсов пропагандирует любовь к року. «В снах утра и в бездне вечерней /Лови, что шепнёт тебя Рок, ...» («Поэту», сб. «Все напевы»).

В поэзии В.Я. Брюсова тесно взаимосвязаны между собой мечта, творчество и искусство. Эти понятия фактически становятся для него синонимами. «Теперь не жизни жаль, где я изведаль всё: /Победу и позор, и все изгибы чувства, -/Нет, мне не жизни жаль, где я изведаль всё. /Но вы, мои мечты! Провиденья искусства! /Ряды замысленных и не свершённых дел!...» («Последние слова», сб. «Это - я»). Мечты названы «провиденьем искусства», так как мифотворчество рассматривается поэтом как лучший вид искусства. Однако с его точки зрения это доступно только избранным, поэтому в поэзии Брюсова появляется образ искателя мечты. «Путь к высотам, где музы пляшут хором, /Открыт не всем: он скрыт во тьме лесов» («Путь к высотам», сб. «Семь цветов радуги»). Для осуществления поиска мечты необходимо вырабатывать в себе настойчивость и внимательность, так как не каждому поэту уготован путь к истинному творчеству. Чтобы найти свою мечту, ему необходимо пройти некоторые испытания: например: «пройти сквозь мрак» и преодолеть все соблазны земного мира. И только после этого поэт может рассчитывать на успех в творчестве. «Умей искать; умей упорным взором /Глядеть во тьму; услышь чуть слышный зов! /Алмазы звёзд горят над тёмным бором, /Льёт ключ бессонный струи жемчугов. /Пройдя сквозь мрак, соблазны все минуя, /Единую бессмертную взыскаю, /Рабом склоняйся пред своей мечтой, ...» («Путь к высотам», сб. «Семь цветов радуги»). В случае неудачи человек останется только лишь частью земной природы. «Быть может на тропах звериных, /В зелёных тайнах одичав, /Навек останусь я в лощинах /Впивать дыханье жгучих трав... /А может, верен путь, и вскоре /Настанет невозможный час, /И минет лес - и глянёт море. /В глаза мне миллионом глаз» («Искатель», сб. «Городу и миру»). Брюсов представляет для себя в результате два пути: один - слиться с земной природой; другой - через это единение прийти к морю (к миру загробному). Значит, одной из особенностей творца мечты Брюсова является пантеизм. Здесь мы видим влияние философии Спинозы. Философ считал, «что существует лишь природа, являющаяся причи-

ной самой себя, не нуждающаяся для своего бытия ни в чём другом. Как «природа творящая», она есть субстанция или, как он её называл, Бог. От субстанции - бытия необусловленного - Спиноза отличал мир отдельных конечных вещей (модусов) - как телесных, так и мыслительных. Субстанция единая, модусов бесчисленное множество. Бесконечный ум мог постигать бесконечную субстанцию во всех её видах и аспектах: как «протяжение» и как «мышление». Это атрибуты субстанции среди других её атрибутов, число которых бесконечно и которые нам неизвестны. Учение Спинозы об атрибутах субстанции в целом материалистично, но метафизично, так как движение Спиноза не считает атрибутом субстанции. На этих положениях Спиноза построил учение о человеке. Согласно Спинозе, человек - существо, в котором модусу протяжённости - телу - соответствует модус мышления - душа. И по тому и по другому модусу человек - часть природы» /1/.

Поэт призывает не только искать мечту, или так называемое «немыслимое знание», но и предлагает три пути. Первый - уединение и молитва: «Приду ль я в скит уединенный,/Горящий главами в лесу,/И в келью бред неуголненный/К ночной лампаде понесу?» («Последние желания», сб. «Городу и миру»). Поэт стремится к одиночеству и наиболее подходящим для уединения местом он считает лес. Так как он в мифологиях народов мира часто скрывает в себе вход в загробное царство, то соответственно, и мечта может быть связана с царством мёртвых. Лирический герой намеревается прийти в келью со своим «бредом неуголненным», значит, он собирается молиться за осуществление этого «брёда» причём при ночной лампаде. Таким образом, молитва будет произноситься не Богу, а дьяволу. Другой путь - обретение «немыслимого» знания с воспитанием в себе чувства коллективизма. В данном случае лирическому герою необходимо попытаться подстроить земную жизнь под себя или же самому приспособиться к ней. «Иль в городе, где стены давят,/В часы безумных баррикад,/Когда мечта и буйство правят,/Я слиться с жизнью буду рад?» («Последние желания», сб. «Городу и миру»). И, наконец, третий путь лежит через самообразование лирического героя. В данном случае ему необходимо изучать книги, в которых скрыта «мечта веков». «Иль, навсегда приветив книги,/Веков мечтами упоён,/Я вам отдамся, - миги! миги! -/Бездонный, многозвонный сон?» («Последние желания», сб. «Городу и миру»).

Категорией «красоты» в поэзии В.Я. Брюсова обладает только мечта, земной красоты он не признаёт. Это связано с тем, что земной мир и, соответственно, земная природа не могут существовать вечно. «Есть что-то позорное в мощи природы,/Немая вражда к лучам красоты:/Над миром скал проносятся годы,/Но вечен только мир мечты» («Есть что-то позорное в мощи природы», сб. «Это я»).

Мир мечты В.Я. Брюсова обладает категорией движения. Он рождается,

проходит какую-либо эволюцию и после этого умирает, для того, чтобы дать жизнь новой мечте. «Как город призрачный в пустыне,/У края бездн возник мой сон./Но молкнет молнией отсвет синий,/Над кручей ясен небосклон» («Сон» сб. «Городу и миру»). Поэт в данном случае называет свою мечту сном и тем самым рассматривает эти понятия как синонимы. Брюсов создаёт свою теорию двух бездн, отличную от созданных ранее Мережковским и Гермесом Трисмегистом. У последних верхняя и нижняя бездны тесно взаимосвязаны между собой, одна является отражением другой. Брюсов отделяет их друг от друга непреодолимой границей. Его мир мечты существует только в том случае, если он находится в верхней бездне (в мире идеальном). Падение в нижнюю бездну оборачивается смертью этого мира. «И вот уже, как звон надгробный,/Сквозь веки слышится рассвет./Вот стены - призраком подобны,/И вот на башнях - шпилей нет./Когда же явь мне в очи глянет,/Я буду сброшен с тех высот,/Весь город тусклой тенью станет/И, рухнув, в пропасть соскользнет» («Сон», сб. «Городу и миру»). Лирический герой надеется на то, что в один прекрасный миг он наконец-то сможет полностью освободиться от пут земного мира и перейти в мир своей мечты. «Предстанет миг, и дух мой канет/В неизмеримость, без времён,/И что-то новое настанет,/И будет прах земли как сон(«К близкой», сб. «Городу и миру»).

Поэт призывает свою мечту к постоянной работе, что является своего рода гарантией постоянного её движения: «Вперёд, мечта, мой верный вол!/Неволей, если не охотой!/Я близ тебя, мой кнут тяжёл,/Я сам тружусь, и ты работай» («В ответ», сб. «Городу и миру»). Постоянное движение дано лирическому герою и его мечте свыше: «Нам кем-то высший подвиг дан,/И спросит властно он отчёта./Трудись, пока не лёг туман,/Смотри: лишь начата работа!» («В ответ», сб. «Городу и миру»). Свою работу лирический герой и его мечта совершают по кругу, отсюда возникает ещё одна особенность мечты, предопределённость её движения.

Лирический герой избран Богами для выполнения определённой миссии, для этой же цели был наделён «мучительным даром», под которым подразумевается мечта. В результате он постоянно находится на «таинственной грани», то есть на границе двух миров: материального и идеального. Первый он полностью отвергает, а полный переход в другой по многим причинам оказывается для него затруднительным. «Мучительный дар даровали мне боги/Поставив меня на таинственной грани./Земля мне чужда, небеса недоступны,/Мечты навсегда, навсегда невозможны./Мои упования пред миром преступны, \Мои вдохновенья пред миром ничтожны!» («Мучительный дар», сб. «Это - я»).

Брюсов понимает жизнь человека как постоянный путь самосовершенствования, восхождения по лестнице в небесные сферы, в основе которого

лежит обретение статуса сверхчеловека, властелина вселенной. Лирический герой поднимается по лестнице, и ему необходимо добраться до самого её верха. Однако чем выше он поднимается, тем тяжелее становится само движение, именно поэтому у него нет стопроцентной уверенности в достижении цели. «Всё каменей ступени,/Всё круче, круче всход./Желанье достижений/Ещё ведёт вперёд./Но думы безнадежней/Под пыткой долгих лет./Уверенности прежней/В душе упорной нет» («Лестница», сб. «Городу и миру»). В данном случае можно увидеть идеи, созвучные философии Ф.Ницше. «Так гласит моя великая любовь к самым дальним: не щади своего ближнего. Человек есть нечто, что должно преодолеть. Существует много путей и способов преодоления - ищи их сам! Но только скоморох думает: «Через человека можно перепрыгнуть». Преодолей самого себя даже в своём ближнем: и право, которое ты можешь завоевать себе, ты не должен позволять дать тебе! Что делаешь ты, этого никто не может возместить тебе. Знай, не существует возмездия. Кто не может повелевать себе, должен повиноваться. Иные же могут повелевать себе, но им недостаёт ещё многого, чтобы уметь повиноваться себе!» /2/. Поскольку процесс восхождения по лестнице оказывается растянутым во времени, то лирический герой уже не может вспомнить, когда он начал этот процесс. «... Ужель в былом ступала/На всё нога моя?/Давно ушло начало/В безбрежности края,/И лестница всё круче.../Не оступлюсь ли я,/Чтоб стать звездой падучей/На небе бытия?» («Лестница», сб. «Городу и миру»). Последнее четверостишие позволяет нам ясно представить замысел стихотворения. Лестница, по которой поднимается лирический герой, соединяет землю и небесные сферы. Значит, он, совершая движение от одной точки к другой, пытается соединить их воедино, что, по своей сути, невозможно. Лирический герой боится оступиться и стать «звездой падучей на небе бытия». В случае неудачи восхождения лирического героя на небо, он упадёт из верхней бездны в нижнюю, у которой, как и у первой, нет крайнего предела. Поскольку сама цель, к которой стремится лирический герой, оказывается абсурдной, то это падение должно непременно произойти, а после этого он вновь будет пытаться достичь этой же цели. В таком случае возникает и ещё одна ассоциация, с греческой мифологией, в частности, с мифом о Сизифе, занимающимся бесполезным трудом, подниманием камня по наклонной плоскости. Здесь Брюсов говорит о бессмысленности эволюции, этого восхождения по лестнице на небо, но для него при этом важна не сама цель, а именно процесс, движение.

Список литературы

1. Философский словарь//Под ред. И.Л. Фролова. - М.: Политиздат, 1997 - 590с - С451- 452.

2. Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – Т 2. - Пер. с нем. - Составление и примечание К.А. Савастьяна. - М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. - 864с. - («Так говорил Заратустра») – С.144.

Е.Радько

г. Екатеринбург

В. НАБОКОВ И ТЕОРИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В. Набоков считается предтечей постмодернизма. Однако по поводу статуса текстов Набокова в современной критике споры идут до сих пор. Возможно, современники писателя и последующие «творческие» поколения обратили внимание лишь на поверхностные и формальные моменты некоторых элементов его поэтики, однозначно приняв их и развив в однонаправленном русле постмодернизма. Однако эстетика Набокова и его мировоззрение далеко не полностью укладывается в требовательные, но размытые рамки теории постмодерна, что и вызвало неоднозначные толкования творчества писателя в критике последних лет.

Не позволяет полностью причислить творчество В.Набокова к постмодерну иерархия, строгая, четко выверенная организация его произведений, доступная лишь искусственному и внимательному исследователю, что не позволяет и помыслить о «смерти автора» или самовластной реальности письма, или самодовлеющей роли текста (точка зрения, отстаиваемая в современной критике А. Долининым, В.Полищук; противоположные точки зрения имеют А.М. Люксембург, М.Липовецкий). Начинает говорить не сам текст, разбрызгивая бесконечно увеличивающиеся смысловые линии, а автор, ведущий читателя хоть и запутанными, лабиринтными, обманчивыми ходами, но к единой концепции, заданной им самим. Постигание такой концепции дается с трудом, что, тем не менее, не отменяет ее существования. Самораспада текста не происходит. Автор постоянно заявляет о своей роли полновластного хозяина в тексте, то разрушая искусственно созданный мир героев, подчеркивая его условность, то рассеивая по тексту многочисленные указатели, сигналы, приближающие читателя к подлинному пониманию сути его произведения.

В.Набокову несвойственно оспаривать предыдущую культурную традицию. Интертекстуальность, действительно, - неотъемлемый элемент поэтики его текстов. Однако аллюзии, отсылки к другим текстам служат не ироническому их оспариванию, а опорой при интерпретации, критерием оценки происходящего. Так, проверяя своих героев, наделенных даром писательства, на правдивость и художественность, писатель вводит в текст цитаты, например, Пушкина, Толстого, Гоголя, так или иначе характеризующие писательское

мастерство персонажей. Происходит опора на художественные тексты, а не ироническое обыгрывание их. «Двойное кодирование» (теория Дженкса) далеко не всегда не служит пародическому представлению, или иронии над стилем предшественника. В.Набоков, опираясь на культурную традицию, создает из текстов предшественников самодостаточный, подлинный мир, противопоставленный хаосу неподлинной реальности, описанный событийным рядом его текстов. В данном случае В.Набоков близок модернистам. И. Ильин, опираясь на теорию голландского критика Т.Д. Ана, определяет специфику модернистского мировоззрения следующим образом: «Под однолинейным функционализмом модернизма критик понимает стремление модернистов создать в произведении искусства самодостаточный, автономный мир, искусственная и сознательная упорядоченность которого должна была, по их мнению, противостоять реальности, воспринимаемой как царство хаоса»/1/. Модернистская направленность творчества Набокова проявляется в попытке обрести ощущение единства и целостности. Более реальным становится мир художественных текстов, нежели описываемая в романах реальность. Цель Набокова иная, нежели провокационная направленность писателей постмодернистского толка: нет откровенного издевательства над читателем и традицией (скорее интеллектуальная дуэль или даже художественное партнерство в обретении эстетического наслаждения от понятого текста), нет ниспровержения господствующих представлений и общепризнанных ценностей, происходит не паразитирование на классических текстах, а смыслообразующее, функциональное включение их в собственный контекст.

В произведениях Набокова постоянно идет игра на сдвигах точек зрения, смене повествовательной оптики, недоверии к ненадежному повествователю. Кажется, что, подобно постмодернистской философии, все принимаемое за действительность в текстах Набокова оказывается лишь представлением о ней и зависит от точки зрения, которую выберет наблюдатель. Смена же этой точки зрения ведет к полному изменению самого представления. Однако в отличие от эстетики постмодернизма, в которой калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности не дает возможности познать ее сущность, однозначного подлинного представления, в произведениях Набокова не отменяется существование истинного начала. Несмотря на смысловую многозначность, автор позволяет прийти читателю к пониманию единой смысловой линии произведения (например, в «Соглядатае» мы догадываемся, что Смуров и повествователь -одно лицо, страдающее раздвоением личности, несмотря на то, что образы Смурова множатся, различаясь в представлении различных персонажей).

Повествовательная техника Набокова сложна и запутанна, что позволяет говорить о родственности с некоторыми моментами постмодернизма как

художественного кода, свода правил организации текста. Так, например, неопределенность, тенденция к молчанию, недоговоренностям, ложной информации, предоставляемой читателю ненадежным повествователем, неуверенность читателя в ходе развития повествования («эпистемологическая неуверенность»), противоречивость рассказа, отрицание здравого смысла (например, статья В. Набокова в лекциях по зарубежной литературе, отрицающая категорию здравого смысла) могут свидетельствовать о тождественности набоковского и постмодернистского повествовательного кода. Однако ненадежности, обманчивости и неопределенности нарративных тактик Набоков противопоставляет особого рода организованный рамочный текст из авторских подсказок, знаков, указателей, проясняющих «темные места» ненадежного повествования. При этом для внимательного, искушенного читателя представляет особый интерес распознавание таких скрытых подсказок, разоблачение обманов, подготовленное автором. Информационно насыщенный, сверхплотный набоковский текст не остается равнодушным к читателю: в нем постоянно присутствует скрытое указание на расшифровку собственных загадок. Постмодернистская эстетика позволяет выявить отсутствие организующего начала в повествовании. В набоковских текстах, кажется, проходит подобный процесс – повествователь сам себя отрицает, предоставляет ненадежные сведения, самоуничтожается, что становится чертой уже неклассического повествования – потеря доверия рассказчику, неуверенность в нем. Однако на его место как организующее повествование начало и встают авторские знаки, подсказки, составляющие своего рода подтекст, скрытый комментарий к происходящему. Фрагментарный дискурс, повествовательный хаос, нонселекция (Д. Фоккема) в чистом виде также не способны точно охарактеризовать специфику прозы Набокова. Коллаж как форма организации текста представлена у Набокова, скорее, в модернистском варианте – как одновременное представление предмета с разных точек зрения; при этом возникает ощущение целостности, одновременности, а не обособленности, разрозненности и автономности деталей постмодернистского коллажа.

В основе постмодернизма лежит представление о поиске новых способов изображения, не с целью получить от них эстетическое наслаждение, а чтобы еще с большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить. Цель же любого творчества, по мнению Набокова, состоит именно в получении эстетического удовольствия, наслаждения от текста (от его выстроенности, языка, стиля, выдержанной дуэли с автором на эрудицию, сообразительность и внимательность).

Метаповествование как еще одна из характеристик текстов постмодернистского толка характерно и для произведений В. Набокова. Антимиметический, условный характер творчества как постмодернистская направленность

– черта его произведений. Однако искусственность текста не вуалируется, а скорее педалируется. Искусственность, сделанность текста – постоянно разоблачается в его романах. Однако если Набоков стремится высокой степенью теоретической саморефлексии прояснить некоторые недоговоренности в собственном рассказе, подчеркнуть его условность и сделанность, используя «обнажение приема», показать формальное устройство своих текстов, помогая при этом читателю разобраться в его запутанности, то писатели-постмодернисты, используя метатексты, выступают против систем объяснения разного рода, подчеркивая их бессилие и бессмысленность.

Модернистское видение мира (символистского толка) отличает Набокова от современного представления о мире как о всеобщем хаосе, которому нечего противопоставить. Потусторонность как идеальный мир творчества, в котором созданы все идеальные произведения искусства, мир, пригодный для жизни в нем человека-творца, близок, скорее, модернистскому мировидению. Признается существование высшего мира, отрицающего ощущение бессмысленности и безнадежности. Существование неоспоримых идеалов, стремление к ним, выведение в произведении, а не осмеяние, спор, ирония, постановка под сомнение отличают взгляд писателя.

Если вхождение в постмодернистский текст заканчивается попаданием в лабиринт, из которого нет выхода, то в текстах Набокова, несмотря на всю их запутанность и осложненность, существование выхода не отменяется, просто его достаточно сложно отыскать, но при определенных читательских навыках и дотошном изучении ключевых сигналов в набоковских текстах этот выход, путь может быть найден. Интерес представляет, прежде всего, не сам выход, а путь в этом лабиринте. Отсутствие конечных истин также не может быть названо отличительной чертой прозы Набокова. Истинное и подлинное в его произведениях нередко, однако, отыскивается с трудом, требующим особых читательских усилий.

Если понимать под постмодернизмом также и направление в современной литературной критике с целью выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс, то в восприятии творчества Набокова возникают сложности, поскольку текст сопротивляется накладываемым на него калькам постмодернистских теорий. Эстетика и поэтика Набокова не укладываются полностью в рамки постмодернизма, они гораздо ближе модернистскому типу мировидения, хотя отдельные элементы поэтики, роднящие его тексты с теорией постмодернизма, несомненно, присутствуют. Его творчество более гуманно по отношению к читателю, не создает у него ощущение полной неуверенности, дезориентации и недоверия. К тому же, романы Набокова синтезируют предыдущий культурный опыт, отталкиваются от него, но не оспаривают, не отрицают. Литературная традиция

становится надежной платформой для эстетических экспериментов и нововведений писателя. Последующие поколения писателей, перенявшие некоторые черты поэтики Набокова, воплотили их в гиперболизированной, радикальной форме, не усвоив черты, связанные с представлением об идеалах, нахождением подлинных опор и разоблачением ненадежного.

список литературы

1. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
2. Липовецкий М. Русский Постмодернизм. - Екатеринбург, 1997.
3. Барт Р. S/Z. - М., 1994.
4. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
5. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
6. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
7. Барт Р. Лекция // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
8. Деррида Ж. Письмо и различие. - М., 2000.
9. Делез Ж. Различие и повторение. - СПб., 1998.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика. - М., 2000.
11. Кристева Ю. Разрушение поэтики // От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика. - М., 2000.
12. Кропотов С.Л. Экономика текста в неклассической философии искусства Ницше, Батая, Фуко, Деррида. - Екатеринбург, 1999.

М.Н. Капрусова
г. Борисоглебск

МОТИВ ОЧЕРЕДНОГО «КРИЗИСА ВЕРЫ» В ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА (ДИАЛОГ М.БУЛГАКОВА С А.МАКАРЕВИЧЕМ)

Понятия «вера» и «кризис веры» на протяжении всей истории человечества идут рядом. Эта закономерность явно проявила себя и в XX веке. Период «серебряного века» русской литературы недаром называют еще и периодом «религиозно-философского Возрождения начала XX века» /1/. Рубеж веков проявил себя кризисом традиционной религии, богоборчеством и одновременно богоискательством. Здесь уместно вспомнить имена таких мыслите-

лей, как Л.Н. Толстой, В. Соловьев, В. Розанов, Л. Андреев, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, А. Белый, М. Горький, С. Есенин, Н. Бердяев, Л.Шестов и многие другие.

Революция 1917 года принесла насильственное отлучение людей от церкви и официальный атеизм. Большевики создавали свою религию, свои «жития святых и мучеников» (например, канонизация образа С. Лазо). Образ Ленина после его смерти и образ Сталина в период культа личности заменили в сознании большинства людей (особенно молодежи) образ Бога /2; 3/.

Определенное духовное возрождение было в годы войны. Затем вновь произошел откат к официальному атеизму.

В 70-80-е годы, в период глубокого застоя, ситуация стала далеко неоднозначной. Кто-то продолжал жить, не задумываясь, кто-то искал свою веру, обращаясь к православию, католицизму, буддизму и т.д., кто-то приходил к убеждению, что Бог от нас отвернулся навсегда. «Кризис веры» у последних объяснялся и социальными причинами (застой, война в Афганистане и т.д.), и нарастанием постмодернистских тенденций, и личностными качествами. В любом случае у ряда писателей имеет место переключка через десятилетия, например, с Л. Андреевым, автором «Жизни Василия Фивейского», «Иуды Искариота».

Белым пятном, солнечным лучом проходит по земле Христос в изображении Андреева. Он не желает видеть зло, не хочет осознавать греховность человека. Его учение идеалистично и оторвано от земной правды. Вознесясь на небо, Бог продолжает заниматься устройством мироздания. Человеку же кажется, что небеса пусты, а он одинок. Трагедия человека в двух названных произведениях Л.Андреева – трагедия одиночества, разочарования и богооставленности.

Сходным настроением пронизана и, например, пьеса Н. Садур «Панночка» (1985-1986 гг.). Характерна финальная ремарка: «Так они оба [Панночка и Хома Брут. – М.К.] и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшала, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и смеясь возносится над обломками» /4/.

«Кризис веры» характерен и для многих рок-текстов 70-80-90-х годов (например, «Мотоциклетка», «Его там не было», «Эпидемия» группы «Агата Кристи»), для стихотворений В. Высоцкого («Моя цыганская», «Райские яблоки» и т.д.).

Еще одним проявлением «кризиса веры» стало крушение у ряда писателей с постмодернистскими тенденциями некоторых культурных мифов. Одним из таких мифов со времени своего появления является роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Это произведение создало вокруг себя мифологическое пространство и мифологическую ауру. Ею были окутаны булгаковс-

кие подъезд, лестница, квартира, Патриаршие пруды и скамейки, постановки романа в театре и попытки снять по нему кино и т.д. Мистика, связанная с булгаковским текстом, по мнению интеллигенции, не допускает вольного с собой обращения. Роман этот недаром называют «Евангелием от Булгакова» и «Евангелием от Воланда». Так было до перестройки. Официальное признание писателя и его творения в какой-то мере убило тайну. К тому же современный (усталый, достаточно циничный, разуверившийся в «счастливом конце») человек уже сомневается в истинности булгаковских постулатов: «[...] никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут» /5; 273/; «Рукописи не горят» /5; 278/; и т.д. Оговоримся сразу: романтики писали свои книги и в 80-90-е гг., будут они жить и в XXI веке.

Отсюда вариативность функционирования традиции романа «Мастер и Маргарита» в современных произведениях. Булгаковская традиция может выражаться: 1) преимущественно в повторении открытого Булгаковым; 2) в развитии мыслей, мировоззренческих и эстетических установок писателя; 3) в пародировании; 4) в установке современного автора на диалог с Булгаковым или на спор с ним. Последний вариант и будет рассмотрен нами в статье.

Влияние романа «Мастер и Маргарита» может проявляться у современных авторов следующим образом: 1) цитирование в собственном тексте строчек из романа, ставших крылатыми; 2) упоминание имен героев Булгакова; 3) отсылка в произведении к центральным, значимым для любого читателя, сценам булгаковского романа; 4) влияние мировоззренческой позиции писателя, его мировидения, выраженных в романе; 5) использование современным автором вслед за Булгаковым тех или иных художественных приемов (сюда относится, например, сходное построение пространственно-временной структуры произведения).

Пример двойного «кризиса веры» являет собой стихотворение А. Макаревича 80-х годов «Пооткрыли вновь церквей». Начало стихотворения сразу обозначает время его написания – время «нового мышления», второй этап перестройки, когда эйфория прошла и интеллигенция поняла, что не так-то просто связать порванную «связь времен».

Пооткрыли вновь церквей,
Будто извиняются,
И звонят колокола
В ночь то там, то тут,
Только Бога нет и нет,
Ангел не является,
Зря кадилом машет поп
И бабушки поют /6; 294/.

В следующем восьмистишии мотивы богооставленности и «кризиса веры» усиливаются: «[...] Бог оставил нам в наказ / Старые инструкции [...] / Ну а сам покинул нас / После революции [...]» /6; 294/.

Остальные шесть частей стихотворения посвящены «кризису веры» в «Евангелии от Воланда».

Начинается рассказ о встрече лирического героя с «Кем-то в черном» традиционно и не без юмора.

Мимо кассы – чтоб быстрее, –
Взял портвейн Таврический,
Возвращаюсь и смотрю –
Верится с трудом:
Кто-то в черном у дверей
Смотрит иронически.
Отпираю дверь ключом,
Приглашаю в дом /6; 294/.

Дальше действие развивается согласно русской (да и не только) традиции:

Достаю второй стакан,
Набираюсь храбрости:
Мне так много у него
Следует спросить /6; 295/.

Приведенные строки вызывают массу ассоциаций – и бытовых, и литературных. С одной стороны, А. Макаревич отсылает читателя и слушателя к такой реалии, как интеллигентские посиделки на кухне, и вызывает в памяти выражения «Допился до чертей», «Без стакана не разберешься» и другие подобные. С другой стороны, эти строчки ставят стихотворение в культурный контекст: легенда о приходе к Моцарту «черного человека», «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского (герой – черт, явившийся к Ивану Карамазову), «Жизнь человека» Л. Андреева (герой – Некто в сером), «Черный человек» С. Есенина, «Мой черный человек в костюме сером...» В. Высоцкого и др. Отдельно рассмотрим булгаковскую традицию в стихотворении. Перечислим аллюзии на роман.

1. А. Макаревич: «Кто-то в черном у дверей [...]» /6; 294/.

[Описания Воланда у М. Булгакова: «Прибывшая знаменитость поразила всех своим невиданным по длине фраком дивного покроя и тем, что явилась в черной полумаске. Но удивительнее всего были двое спутников черного мага [...]» /5; 117/; «Как показалось буфетчику, на артисте было только черное белье и черные же востроносые туфли» /5; 200/; «Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» /5; 267/.]

2. А. Макаревич: «Смотрит иронически» /6; 294/.

[Булгаковский Воланд ироничен: «[Воланд – М.К.] чему-то снисходитель-

но усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки» /5; 11/; с Берлиозом Воланд спорит, тоже «усмехаясь» /5; 44/.]

3. А. Макаревич: «Я давно другим не лгал, / Лгать вообще не хочется, / Только вот не врать себе / Во сто крат трудней...» /6; 295/.

[В связи с этими строчками вспоминается описанный Булгаковым разговор между Понтием Пилатом и Иешуа и фраза последнего: «Правду говорить легко и приятно» /5; 31/. Казалось бы, герой Макаревича спорит с героем Булгакова (не всегда легко говорить правду), но он при этом признается, что необходимо научиться не врать.]

4. А. Макаревич: «Я хочу спросить у Вас, / Ваше Одиночество [...]» /6; 295/.

[У Булгакова: «— Один, один, я всегда один, - горько ответил профессор» /5; 45/.]

5. А. Макаревич: «А еще вопрос такой: / Каково покойникам?» /6; 295/

[Булгаков как бы отвечает на этот вопрос сценой Весеннего бала полнолуния и монологом Воланда, обращенным к умершему, но все осознающему Берлиозу /5; 265/.]

6. А. Макаревич: «На часы взглянул, зевнул / И вылетел в окно» /6; 298/.

[«С третьим криком петуха она [Гелла – М.К.] повернулась и вылетела вон. И вслед за нею, подпрыгнув и вытянувшись горизонтально в воздухе, напоминая летящего купидона, выплыл медленно в окно через письменный стол Варенуха» /5; 154/; «[...] мечущиеся во дворе люди видели, как вместе с дымом из окна пятого этажа вылетели три темных, как показалось, мужских силуэта [...]» /5; 336/.]

Как видим, в этих случаях поэт отсылает читателя к узнаваемым сценам булгаковского романа.

Но, может быть, будет правильнее посмотреть на выделенные параллели иначе, как не на аллюзии, а на совпадения? Предположим, что и текст Булгакова, и текст Макаревича пронизаны общей мифологической традицией изображения, например, нечистой силы.

Такой трактовке мешает прямая отсылка в тексте стихотворения к роману Булгакова, как раз и демонстрирующая «кризис веры»:

Отчего маршрут туда
День и ночь открыт,
Но в конце не ждет покой
С тихим светлым домиком,
Не хранят меня глаза
Ваших Маргарит? /6; 295/

В этих строчках Макаревич обращается к трем важнейшим понятиям романа – «справедливость», «милосердие», «любовь». Понятия «милосердие» и «любовь» в романе связаны не только с образом Иешуа, но и образом Маргариты. Лирический герой Макаревича не верит в «настоящую, верную,

вечную любовь» /6; 209/, которую олицетворяла у Булгакова Маргарита. Очевидно, что современный читатель считает этот образ мифом, романтическим идеалом, а не порождением действительности. Это первое проявление «кризиса веры» в «Евангелие от Булгакова». Отсылает нас Макаревич и к знаменитому диалогу Левия Матвея и Воланда:

«– Он [Иешуа. – М.К.] прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. [...]

– [...] А что же вы не берете его к себе, в свет?

– Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий» /5; 350/.

Интересно, что, будучи порождением постмодернистских тенденций и рок-культуры, герой Макаревича и не мечтает о свете. Современному ироничному и уставшему от своей иронии интеллигенту достаточно покоя. Но и он рисуется человеку последней четверти XX века прозаичнее, чем у Булгакова. Булгаковский «Вечный приют» /5; 371-372/ оборачивается еще одним притягательным, но несбыточным мифом. Это второе проявление «кризиса веры».

Третьим мы бы назвали то, что «Некто в черном» (в отличие от Воланда) ничего не захотел объяснять герою, не ответил ни на один его вопрос. Видимо, не верит в результативность таких действий. Понимает это и герой стихотворения. Разочаровавшись в очередной (может быть, последний) раз, он говорит в финале:

Дел, как видно, у него
Без меня достаточно,
Ну а может, он, как мы,
Силу утерял?
Ну а может, он, как мы,
Знание утерял?
Ну а может, он, как мы,
Веру утерял? /6; 296/

Итак, в анализируемом стихотворении Макаревич не просто вступает в диалог с Булгаковым, но спорит с ним, развенчивая постулат Булгакова, высказанный устами Воланда: «Все будет правильно, на этом построен мир» /5; 370/.

Однако есть деталь, выдающая в ироничном и разочарованном герое с задатками маргинала (на эту мысль наводит тема вина /7; 8/) тайного поклонника булгаковского романа, верящего в его истинность и мистическую силу. Эта деталь – повторяющееся 3 раза слово «может», которое мы выделили. В этом надежда автора, передающаяся страдающему от «кризиса веры» читателю.

Список литературы

1. Коваленко С.А. Комментарии // Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. – М., 1998. – С. 549.
2. См.: Добренко Е. Сделать бы жизнь с кого? (Образ вождя в советской литературе) // Вопросы литературы. – 1990. – № 9.
3. Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. – 1992. – № 1.
4. Садур Н. Обморок: Книга пьес. – Вологда, 1999. – С.270.
5. Булгаков М. Собрание сочинений: В 5 т. Т.5. – М.: Худ. лит., 1992.
6. Макаревич А. Семь тысяч городов: Стихи и песни. – М., 2000.
7. См.: Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока. – Тверь, 2000. – С. 103-106.
8. См.: Нежданова Н.К. Рок-поэзия как знаковая система // Актуальные проблемы современной литературы: Сб. материалов межвузовской научно-практической конференции. – Курган, 2002. С. 51.

И.В. Кириллова

г. Волгоград

ЦВЕТО- И СВЕТОСИМВОЛИКА В ПРОЗЕ М.БУЛГАКОВА

(в аспекте соотношения эмоционального и рационального
в художественных текстах)

Как известно, цвет – это свойство тела вызывать зрительные ощущения в соответствии со спектральным составом отражаемого или испускаемого им излучения. Человек живет в цветовом мире. Видение мира в цвете – одно из самых ярких визуальных ощущений, дарованных человеку. Пронизывая каждое мгновение бытия, оно настолько органично нашей природе, что зачастую мы просто не отдаем себе отчета, каким образом складываются наши цветовые пристрастия и антипатии – эмоциональный компонент в восприятии цвета диктуется на подсознательном уровне.

В последние годы проблема колористики привлекает пристальное внимание литературоведов /1/: «Цвет в литературе имеет особый ... исключительный интерес для исследователя; писатель использует его неумышленно, интуитивно, подсознательно. Цвет в литературе - нераскрытая область для определения мастерства художника, особенностей его личности, своеобразия его искусства» /2/.

Традиция использования слов, обозначающих цвет, в качестве важнейшего экспрессивного средства является очень древней. Испокон веку поэтическое сознание пыталось овладеть способностью цвета выражать определенные значения, вызывать соответствующие им культурно-, этически- и соци-

ально-обусловленные ассоциации, создавать особое настроение и передавать различные его оттенки. Таким образом, учитывая различные функции цвета: информационную, эстетическую, номинативную, символическую и др., писатели используют цветовые номинации при построении своего художественного мира.

М. А. Булгаков, продолжая древнюю традицию значимого использования цветowych эпитетов, выстраивает структуру каждого своего романа на основе языка цвета, не только апеллируя к читательскому интеллекту, но и рассчитывая эмоциональную реакцию читателя, призывая к сотворчеству, включая и бессознательный уровень восприятия. Вот здесь и пересекаются эмоциональное и рациональное в цвете булгаковской живописи, то есть определённый умысел, маскируемый автором, и подсознательное, субъективно-оценочное. Писатель считал, что вещь «должна быть сделана тонко» /3/, поэтому в ней должны быть «нарочито завуалированы все намёки..., которые публике ни под каким видом разжёвывать нельзя» /4/. И в этой интеллектуальной игре автора с читателем главный ключ от подтекста Булгаков прятал в цветовом строе своих произведений.

Конечно, маловероятно, что писатель вёл строгий контроль своих цветоупотреблений по единицам, вряд ли планировал и разрабатывал схемы колоритов своих произведений, более того, с тонкостями цветоведческой науки Булгаков тоже едва ли был знаком, однако, эта его система совершенна. Приведём ряд примеров.

В романе «Белая гвардия» в момент описываемых событий декабря 1918 - февраля 1919 годов в Городе действовали четыре силы - немцы, петлюровцы, большевики и монархисты (Белая гвардия). В результате подсчёта цветоупотреблений романа мы выяснили, что наиболее употребляемый цвет для петлюровцев - чёрный (202 ЦО), для большевиков - красный (176 ЦО), для немцев - серый (121 ЦО), для Белой гвардии - белый (210 ЦО).

Цветодоминанты основных политических сил - чёрный, серый, красный, белый - составляют основу цветового строя романа; то, что хотел подчеркнуть этим автор, - суть рациональное. Белая гвардия оказалась зажатой в тесное кольцо врагов, из которого нет ей выхода, ибо все три силы направлены против неё. Исторические источники этих сил разные, но у них один вектор, одна суть - разрушение, что как результат подсознательного, ассоциативного восприятия этих сил автором выразилось в единой световой природе их цветов: серый - это светлотный оттенок чёрного (т.е. малонасыщенный чёрный), а красный по светлоте равен чёрному. Выходит, что три основные политические силы, по сути, роднит чёрный цвет, во многих системах символик знаменующий зло, смерть, разрушение. Заклучая символ любимых героев - русских интеллигентов - в подобное кольцо, Булгаков заранее знал, что они обре-

чены: серый, черный, красный цвета «поглощают» белый.

В своём первом романе Булгаков исследует Событие не со стороны: писатель был «первым, кто запечатлел душу русской усобицы» /5/. Исследование идёт на двух уровнях - на уровнях Дома и Города. А за ними видятся Россия и мир.

Так, по количеству цветоупотреблений в корпусе романа Дом Турбиных имеет белую цветовую доминанту, Город - чёрную. В момент «встречи Турбиных с историей» Дом и Город вступают во взаимодействие - белый и чёрный смешиваются и дают серый цвет, у Булгакова, - это цвет судьбы, в который и окрашено Событие, безвозвратно изменившее жизнь Турбиных, Города, России. Это то, что автор, скорее всего, не задумывал, но что имеет место как следствие, как рациональное начало

Для выражения рационального и эмоционального в своём творчестве Булгаков использовал интересные языковые средства, часто изобретая совершенно новые - уникальные в своём роде языковые конструкции.

В романе «Белая гвардия» сказывается увлечение писателя экспрессионизмом, орнаментикой, по принципам которых конкретное и отвлечённое, живое и мёртвое, цвет, запах, звук не разделены, а сближаются, переливаются друг в друга. И под пером писателя с цветами происходят неожиданные трансформации, логические смещения: в первом романе Булгакова цвет могут иметь не вещественные явления - звук, настроение, чувство, время - и все эти процессы основаны на принципе ассоциаций, свободного восприятия того или иного авторского символа. Орнаментальные сравнения, типа «Доктор Алексей Турбин, восковой, как ломаная, мятая в потных руках свеча...», весьма нередки для «Белой гвардии».

Для максимальной выразительности М.Булгаков создавал удивительные слова-конструкции: сочетания цветowych и нецветowych эпитетов, активизируя работу ассоциаций и литературной памяти читателя, причём в одном-двух словах автору удаётся совмещать и номинацию, и эмоциональную характеристику изображаемого объекта. В «Белой гвардии» это «конно-медный Александр II», «глаза Елены чёрно-испуганные», «хрящевато-белые тенора-солисты», «голубой-красивый Днепр», «стеклянно жиденько-синий свет», «подсолнечная Украина».

В последнем своём романе «Мастер и Маргарита» орнаментика Булгакова более аскетична, но не менее искусна. Информативные и эмоциональные коды писатель закладывает в так называемую «глагольную живопись», суть которой состоит в том, что автор часто живописует не прямо - цветом, а **ОБОЗНАЧАЕТ, УКАЗЫВАЕТ** на цвет чаще всего глаголами, причастиями и деепричастиями, отглагольными существительными и (реже) прилагательными: «Стёкла **начали предвечерне темнеть**...», «Вода в пруду **почернела**...», «Небо над Москвой как **бы выпцвело**...», «Ночь зажигала печальные **огонёчки**...», «**Пёстро раскрашен**

ная будочка...», «... Тень чуть зеленеющих лип...» и т.п.

У Булгакова иногда по действию или времени можно определить цвет («...этажи, ослепительно отражающие в стёклах изломанное уходящее солнце...») - и мы видим пурпур заката, ярко заливающий окна в последние минуты дня; «Луна быстро выцветала» - утро). А иногда по цвету можно определить действие, состояние («Лицо Пилата побурело»). Автор показывает действие, по которому читатель ассоциативно видит в воображении цвет предмета, который возник в результате этого действия.

Однако рациональное и эмоциональное начала могут быть заложены в цветовых символах значительно глубже, чем только что было показано. Для такого читателя, который сумел разгадать эти коды, в произведениях Булгакова раскрывается более сложный уровень «авторских загадок», постижение которых даёт ему ключ к глубинному пониманию текста.

Так, весьма интересное сочетание рационального и эмоционального начал можно проследить в сложной булгаковской символике отдельных цветов. Например, серый, посредством которого прямо и косвенно в «Театральном романе» Булгаковым создан довольно сложный, неоднозначный образ «волка». «Скрытность, неоткровенность, внутреннее одиночество - подобный склад характера писатель соотносит с образом «волка». И главный герой «Театрального романа» часто сравнивается с этим животным» /6/. Так, «пожилой литератор» во время обсуждения книги Максудова, говорит о нём: «Смотрит на меня волчьими глазами». Читая рассказ Ликоспастова «Жилец по ордеру», Максудов вдруг узнаёт в его герое себя: «Брюки те же самые, втянутая в плечи голова и волчьи глаза... Ну я, одним словом!» Он говорит о себе: «Я считал, что я совсем не злой человек, но тут же вспомнились слова Ликоспастова о волчьей улыбке». Кстати, единственный приличный костюм у героя - серый.

Конечно, образ одинокого, затравленного героя-«волка» в произведениях Булгакова непосредственно связан с психическим состоянием самого автора - это контузия (ноябрь 1919 года), сложная обстановка вокруг писателя к концу 20-х годов - в письме Сталину от июля 1929 года он называет себя «затравленным», а далее развёртывает собственное жизнеописание в перспективе «реализованной» метафоры «волка», говоря о «страхе смерти, одиночества, пространства».

Не менее сложное переплетение рационального и эмоционального начал прослеживается в многослойном красном цвете, столь любимом Булгаковым, для которого красный - это прежде всего кровь. «Мотив крови в произведениях Булгакова весьма интересен. Это слово чаще всего актуализирует не одно, а два значения. С одной стороны, здесь устойчива мысль о том, что история строится «на крови», - текущая кровь выступает аналогом текущего времени» /7/. Так, Б. Гаспаров замечает, что распространённый в ранних про-

изведениях писателя образ кровавого пятна на снегу трансформировался в последнем романе в образ «белого плаща с кровавым подбоем», становясь символом кровавой подошвы всякой чистоты. Но, с другой стороны, на реализацию той же идеи направлен мотив «крови» как «породы» - многовековой «отбор». Заметим, что данный мотив никогда не относился к явно «автобиографическому» персонажу, но всегда оказывался косвенно связанным с его судьбой. Тема «крови» в этом понимании воплотилась в образе полковника Най-Турса из «Белой гвардии» - в его древних французских корнях; в образе Юлии Рейс - у неё светлые волосы и чёрные глаза, как у героев М. Лермонтова (ср. портрет Печорина), - связь с XIX веком («Портрет с эполетами 40-х годов» в доме Юлии); в образе Маргариты - Коровьев накануне бала говорит ей: «Вы сами - королевской крови...», а Воланд позже вторит ему: «Кровь - великое дело!» Булгаков, конечно, не воспекает аристократизм как нечто самоценное. Для него «кровь», «порода» - это осмысленная причастность к «большому» историческому времени, ощущение как бы собственного присутствия уже в далёком прошлом.

Ведя интеллектуальную игру, автор часто не договаривает ключевых слов, подталкивая читателя дочувствовать, допонимать недосказанное, даёт свободу в восприятии многих символов, призывая читателя к сотворчеству, и через это помогает ПЕРЕЖИТЬ события романа, ОЩУТИТЬ всё, что чувствовали люди, а значит, ПОНЯТЬ их, ПОНЯТЬ роман, ПОНЯТЬ время, ПОНЯТЬ автора. Булгаков «вообще до аскетизма скуп в описании чувств, но помогает читателю догадываться посредством системы цветowych подсказок» /8/.

Список литературы

1. Соловьев С.М., Колосов В.В., Гайдук В.П., Бычков В.В., Мурьянов М.Ф., Пименова М.В., Суровцева М.А., Балонов Ф., Коганская М., Лазарев В.Н., и др.
2. Соловьев С.М. Цвет, число и русская словесность // Знание – сила. – 1971. - №1. - С.54.
3. Из письма к Н. А. Булгакову от 1 авг. 1934 г. //Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. - Т. 5. - С. 529.
4. Из письма к В. В. Вересаеву от 16 авг. 1935 г. //Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. - Т. - 5. - С. 545.
5. Белозерская Л.Е. Страницы жизни //Воспоминания о Михаиле Булгакове. - С. 208.
6. Яблоков Е. А. Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира / Дис. д-ра. филол. наук. - М., 1997. - С. 355.
7. Яблоков Е. А. Указ. соч.С. 310.
8. Качурин М. Г., Шнейерсон М. А. «Вот твой вечный дом...». - СПб., 2000.- С. 34.

«ПАРАФРАЗИС» Т. КИБИРОВА: «ДРУГИЕ» И «МЫ»

Творчество Т. Кибирова в последнее десятилетие вызывает все больший интерес среди исследователей русской литературы. Как правило, Кибирова относят к числу постмодернистских поэтов. Действительно, на всех этапах своего творчества он был и остается по многим формальным признакам весьма близок эстетике постмодернизма. Так, для его стихов характерны стремление к «гипертекстуальности» (к огромному количеству подтекстов, затекстовых явлений и пр.), коллажность, фрагментарность, сконструированность, отрицание иерархичности, авторитетов, официоза, ироничность, стремление к пародии и самопародии, фантазмагоричность, усиленный автобиографизм и т.д. Однако при этом по ряду позиций Кибиров совершенно осознанно противопоставляет себя постмодернизму (кстати, иронически называя его «постшик-модерном») и, на наш взгляд, вполне небезосновательно противопоставляет. С этой точки зрения интересно рассмотреть, как именно сочетаются в стихах Кибирова различные культурные концепты, образцы разного рода эстетик, литературные традиции и конкретные чужие тексты и т.д.

Подобные сочетания (так называемая коллажность) являются универсальной приметой постмодернизма как такового, с его принципиальной (если в случае постмодернизма вообще можно говорить о какой-либо принципиальной позиции) установкой на то, что в культуре уже давным-давно все изобретено и ничего нового придумать невозможно. Поэтому автор постмодернизма «играет» в художественный текст, как в калейдоскоп, конструктор или мозаику, как бы создавая из фрагментов чужих эстетик «новую картинку». Недаром многие исследователи обвиняют постмодернизм в вызывающей вторичности.

В своих стихах Т. Кибиров актуализирует широчайший культурный контекст, причем далеко не только литературный. Весьма своеобразно внедряются и обыгрываются поэтом разного рода подтексты, затекстовые явления. Все их формально можно разделить по оппозиции *свое - чужое*.

Что же является «своим», а что «чужим» в поэтическом мире Т. Кибирова? Если эти понятия рассматривать на уровне концептов, то одно, а если на уровне воспринятых, пусть и адаптированных, явлений культуры – то другое. И взаимодействие «своего» и «чужого» в кибировских текстах выглядит поразному. Это может быть: 1. Стремление к культурному универсуму; 2. Адаптация «чужого» («чужое» = «свое»); 3. Отчуждение «своего» («свое» = «чужое»); 4. Противопоставление «своего» и «чужого». Рассмотрим подробнее два первых варианта этого взаимодействия.

1. Стремление к культурному универсуму

Сборник стихов Т. Кибирова «Парафразис» начинается предисловием автора, в котором читаем: «Надо, впрочем, признаться, что полностью воплотить свой замысел автору не удалось – так не была дописана поэма «Мистер Пиквик в России», которая должна была занять место между сонетами и «Историей села Перхурова» и, являясь стилистическим и идеологическим столкновением Диккенса с создателем «Мертвых душ», дала бы возможность и русофобам, и русофиламшний раз убедиться в собственной правоте» /1; 5/. Автор книги начинает ее с типично постмодернистского иронического парадокса: с одной стороны, он противопоставляет миры Диккенса и Гоголя (читай: английский = нерусский и русский), с другой – ухитряется объединить позиции русофобов и русофилов, то есть, фактически, вышеназванные миры, стремясь к общекультурному универсуму. «Парафразис» является во многом воплощением такого универсума: в собранных под этим названием стихах самым поразительным и чаще всего неожиданным образом перемешаны реалии (или псевдореалии) различных – и по времени, и по месту существования – культур: образы, темы и мотивы из разных мифологических систем, имена деятелей искусства, литературных героев, имитация различных литературных манер и стилей, парафразы на строки известных стихов, предпосланные эпиграфы, намеки на известные события из жизни тех или иных деятелей культуры и т.д. Причем читатель заранее предупрежден об этом названием книги. Как известно, *парафразис* (в переводе с греческого «пересказ», в нашей лингвистической традиции слово звучит как «парафраз (а)») – это 1) передача своими словами, пересказ чужих текстов, мыслей и т.п.; 2) инструментальная пьеса виртуозного характера, написанная обычно на несколько оперных тем или народных мелодий /2; 355-356/. Кибировские стихи (в том числе и из других его сборников) вполне соответствуют обоим значениям слова «парафразис». Составленные во многом по музыкальному принципу лейтмотивности, стихотворные книги Кибирова часто обнаруживают последовательное повторение одних и тех же скрытых цитат, различного рода аллюзий, перефразирований, вариаций на тему и т.д. Например, в «Парафразисе» в послании «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности (вторая редакция)», которым сборник начинается, находим явную аллюзию одновременно на тексты Лермонтова («Выхожу один я на дорогу...»), «Смерть Поэта») и Гете («Ночная песнь странника») в переводе того же Лермонтова:

И в наш жестокий век нам, право, не пристало
скулить и кукситься. Пойдем. Кремнистый путь
все так же светел. Лес, и небеса, и грудь
прохладой полнятся. Туман стоит над прудом.

Луна огромная встает. Пойдем. Не будем
загадывать. Пойдем. В сиянье голубом
спит Шильково мое. Мы тоже отдохнем,
немного погоди <...>

Не бойся ничего. Мы тоже отдохнем.

Кремнистый путь блестит, окно горит в сельмаге.

Вослед за кошкой Том скрывается в овраге /1; 13/.

Здесь наблюдается определенное взаимопроникновение «своего» и «чужого»: это и обыгрываемые вместе тексты двух авторов – представителей русской и немецкой культур, и тот факт, что стихотворение Гете подразумевается в переводе Лермонтова. Далее в «Вечернем размышлении» («Из цикла «Памяти Державина») находим прямое обращение лирического героя: «Не так ли, Вольфганг? Лучше помолчим» /1; 20/. Судя по контексту, Кибиров употребляет второе имя Гете. В центр книги Кибиров помещает стихотворение «Молитва», в котором со скрытой иронией преподносится известный из воспоминаний Эккермана разговор Гете и священника о том, для чего Бог создал комаров. И наконец, в «Истории села Перхурова», являющейся наиболее известным экспериментом Кибирова в сфере имитации различных литературных стилей (стихотворение и подзаголовок соответствующий имеет: «Компиляция») читаем:

Терпи, казак, молчи, козел,
мы скоро отдохнем.

Одноколейку перейдя,
в сосновый бор войдем /1; 74/.

Знаменитая кибировская эстетическая ирония доводится до апогея. Мало того, что объединяются известное присловье, современный вулгаризм и стихотворная аллюзия, но еще и налицо отсылка к упомянутому «Вечернему размышлению». Там лирический герой после вежливого «не так ли?» предлагает Вольфгангу: «Лучше помолчим!», здесь же требует (адресуясь к себе, воображаемому собеседнику, читателю): «Молчи, козел». И хотя в конце стихотворения появляется:

Вставай, пойдем своим путем!

Не кукситься, пойдем!

Недолог путь и близок дом,
мы скоро отдохнем /1; 90/, –

интонационные и прочие контрасты, что называется, все же налицо. Налицо и культурный универсализм. Он для Кибирова, несмотря на явные признаки в подобных его стихах эстетического хулиганства, не является только средством текстовой «игры», столь характерной для постмодернизма. На наш взгляд, Кибиров является наследником идей русских модернистов (в частно-

сти, А. Белого и А. Блока) о повторяемости и одновременно неповторимости культур, о насущной необходимости культурного универсализма. И хотя одно из кибиловских стихотворений иронично, что называется, от заглавия («Историсофское») до содержания, оно все же частично отражает эти идеи:

Умом Россию не понять.
Равно как Францию, Испанию,
Нигерию, Камбоджу, Данию,
Урарту, Карфаген, Британию,
Рим, Австро-Венгрию, Албанию,
объединенную Германию
– у всех особенная статья /3; 49/.

Подобного рода ирония, весьма характерная для Кибирова, периодически исчезает, и мы читаем, например, следующее:

Как я ненавижу народы!
Я странной любовью люблю
прохожих, и небо, и воды,
язык, над которым корплю.

Тошнит от народов и наций,
племен и цветастых знамен!
Сойдутся и ну разбираться,
кем именно Крым покорен!

Семиты, хамиты, арийцы –
замучишься перечислять!
Куда ж человеку скрыться,
чтоб ваше мурло не видать? («Из цикла «Памяти Державина») /1; 48/.

Это ненависть вовсе не к национальной культуре как таковой, а к квасным идеям, которые препятствуют естественному культурному единению.

2. Адаптация «чужого» («чужое» = «свое»)

В данном случае адаптационные процессы, заканчивающиеся приравниванием «чужого» к «своему», как таковые лирического героя Кибирова не интересуют. Зато его весьма интересует и явно забавляет сам результат этих процессов. Как правило, он являет адаптацию реалий «чужой» обыденной жизни или «чужой» масс-культуры (зачастую это для лирического героя одно и то же).

«Чужое» адаптируется и, следовательно, русифицируется. Лирическим героем Кибирова это может восприниматься и оцениваться по-разному. Например:

Кабак уж полон. Чернь резвится и блатует

<..>

Лощеный финансист

конечно, во сто крат милей, чем коммунист,
и все же, как тогда от мрази густобровой,
запремся, милый друг, от душки Борового!

Бог ему в помощь! Пусть народ он одарит
«Макдональдсом». Дай Бог. Он пищу в нем варит.

И нам достанется («Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах
изящной словесности»)/1; 12-13/.

Как видим, приятие именно такого «чужого» героем Кибирова происходит по принципу выбора наименьшего зла и при осознании неизбежности подобных перемен. На самом же деле автор не скрывает своей иронии, с которой он оценивает происходящее:

Меж тем семья растет, продукты дорожают,
все изменяется. Ты, право б, не узнал
наш порт пяти морей. Покойный адмирал
Шишков в своем гробу не раз перевернулся
от мэрий, префектур, секс-шопов. Развернулся
на стогнах шумный торг – Гонконг, Стамбул, Тайвань
соблазнов модных сеть раскинули и дань
сбирают со славян, забывших гром победы.
Журнальный балагур предсказывает беды.
А бывший замполит (теперь политолуг)
нам демократии преподает урок.

А брокер с дилером и славный дистрибьютер
мне силятся продать «Тойоту» и компьютер («Игорю Померанцеву. Летние
размышления о судьбах изящной словесности»)/1; 7/.

Принимая в свою жизнь «чужие» реалии, не столько адаптируя их, сколько
адаптируясь к ним, лирический герой Кибирова не скрывает ностальгии по
пусть и не идеальному, но все же во многом хорошему прошлому. В контек-
сте этого «своего», хоть и адаптированное, «чужое» так и остается для него
«чужим»:

Здравши штаны, выбираю я «Пепси»,
но в сердце – «Дюшес» и «Ситро»,
пивнуха у фабрики имени Лепсе,
«Агдам» под конфетку «Цитрон»!

<..>

И с глупой улыбкой над алым альбомом
мурлычу Шаинского я.

Чому ж Чип и Дейл не спешат мне на помощь,

без сахара «Орбит» жуя? («Исторический романс») /1; 30-31/.

Такое восприятие никак не назовешь постмодернистским, ведь постмодернизм вненационален, и вообще типичные для Кибилова ностальгические интонации для постмодернизма малохарактерны. Зато типично по-постмодернистски Кибилов помещает адаптированные реалии чужой масс-культуры в «высокий» культурный контекст и одновременно – в сниженно бытовой затекст, добываясь нового провакационного эффекта:

И вот, пока в слезах за склокой Марианны
с кичливою Эстер все Шильково следит,
я отвращаю слух от пенья аонид,
я, как Альбер, ропщу, как Германн, алчу злата,
склоняясь с лейкою над грядкою салата («Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности») /1; 8/.

Даже рекламные картинки помещаются Кибиловым в форму сонета:

<..>

Твоих волос густой и тонкий шелк
Рекламе уподоблю я кичливой

«Проктер энд Гэмбл» продукции. Атлас
нежнейшей кожи подойдет как раз
рекламе «Лореаль» и мыла «Фриско».

Прыжки через канаву – «Адидас»
Использовать бы мог почти без риска.

А ласковость и резвость – только «Вискас»! («Двадцать сонетов к Саше Запоевой») /1; 67/.

«Чужая» форма сонета, однако, ближе «чужим» адаптированным реалиям, чем сугубо национальная культура, например, русского фольклора и другого подчеркнуто *русского*. Но Кибилов свободным образом объединяет и это:

Песня русская, родная,
огневая, удалая!
Это Лада, ой-лю-ли,
Лада Дэнс поет вдали!
Над перхуровской нивой
вьется рэгги прихотливый.
из поселка Коммунар
отвечает Лика Стар («Возвращение из Шилькова в Коньково») /1; 93/.

Как видим, смысловые сочетания в этом отрывке не менее прихотливы, чем мелодия рэгги, и воспринимаются как пресловутый постмодернистский

стеб. «Русская, родная и т.д.» песня, которая к тому же «ой-лю-ли», оказывается рэгги, а Лада (в этом контексте, конечно же, имя ассоциируется со славянской Ладой – богиней женского естества, пробуждающихся весной сил природы и пр. и с древнеславянским именем Лада) – Ладой *Дэнс*. Парадоксальную картину довершает Лица *Стар*.

Итак, можно сделать вывод, что Т. Кибиров очень многие свои стихи строит именно на оппозиции *свое - чужое*. В ряде рассмотренных случаев эта оппозиционность практически снимается: автор идет по пути культурного универсализма, когда нет «своего» и «чужого». В других же стихах «чужое» так и воспринимается «чужим», однако адаптируется и входит в повседневный оборот национальной жизни, стремясь стать (или хотя бы восприниматься) «своим».

Список литературы

1. Кибиров Т. Парафразис: Книга стихов. - СПб.: «Пушкинский фонд», 1997.
2. Локшина С.М. Краткий словарь иностранных слов. - М.: Русский язык, 1988.
3. Кибиров Т. Улица Островитянова. - М.: Клуб «Проект ОГИ», 2000.

Ю.С.Подлубнова
г. Екатеринбург

«ТРИ ТОЛСТЯКА» ПО-ГОЛЛИВУДСКИ (О ПЬЕСЕ А.КОЗЛОВА «КУКЛА НАСЛЕДНИКА ТУТТИ»)

В последнее десятилетие достаточно распространенным явлением в литературе (особенно массовой и околomассовой) стала «перелицовка» на новый лад знаковых для предшествующих эпох произведений, классики. Целью этой «перелицовки» стала десакрализация и культурная адаптация классической трансценденции. Соответственно, такие прежде маргинальные жанры, как пародия, ремейк, литературное продолжение, переместились чуть ли не в центр литературного процесса современности. Пьесу Анатолия Козлова «Кукла наследника Тутти» /1/, являющуюся продолжением широко известной сказки Ю.Олеши «Три Толстяка» /2 и 3/, нельзя, конечно, причислить к лучшим произведениям этого рода. Тем не менее, жанровое исполнение данной пьесы оказывается весьма показательным в контексте процессов, происходящих в современной культуре.

В свое время А.Белинков определил жанр произведения Ю.Олеши как «сказочно-лирико-исторический» /4/. «Кукла наследника Тутти» А.Козлова преодолевает сказочно-лирическую инерцию «Трех Толстяков» и приобретает черты голливудского экшна на русский манер.

Разрушение сказочной трансценденции «Трех Толстяков» начинается с

того, что А.Козлов, моделируя классическую для литературного продолжения ситуацию «двадцать лет спустя», фактически переносит действие в наши дни. Первая авторская ремарка гласит: «Действие пьесы происходит спустя двадцать лет после событий описанных в «Трех Толстяках», в той же стране. Предвыборная кампания. Тутти и Суок возвращаются на Родину из эмиграции. Тутти мечтает стать президентом страны» /1/. Историческая, а точнее, политическая линия «Трех Толстяков» здесь разрабатывается в той же аллегорической манере. Так, в пьесе кратко пересказываются исторические события, случившиеся после свержения Толстяков, а фактически – русская история за последние 80 лет. За фигурами правителей страны (сапожником Букон, неким Муртином и т.п.) угадываются реальные лица.

Однако аллегорическая линия в «Кукле наследника Тутти» не становится магистральной. На первый план здесь выходит авторская игра со знакомыми всем по кинематографу (преимущественно – США) movie-сюжетами и movie-клише.

Пьеса начинается как некий вестерн. В кабаке дядюшки Мобза, где сидят «туземцы», вдруг появляется романтический герой «в широкополой шляпе, низко надвинутой на глаза», и закутанный в плащ /1/. Впрочем, тут же происходит развенчание героя: он оказывается постаревшим наследником Тутти, ныне богатым и слабохарактерным профессором психологии, только что вернувшимся из эмиграции, мечтающим о президентском кресле в этой стране.

Далее пьеса дает ряд зарисовок из жизни аристократов. Тутти и его сестра Суок (ныне балерина с мировой известностью) ведут богемную жизнь. Тутти живет в номере-люкс, ходит по кабакам, встречается со светскими львами и львицами и т.п. Что характерно для этого жанра: появляется некий крупный авантюрист Бонавентура (сын Графа Бонавентуры, капитана королевской гвардии), который берется сделать для Тутти предвыборную кампанию и посадить его в кресло президента, но фактически – разоряет доверчивого аристократа. На выборах побеждает другой кандидат – полковник Цереп, а Тутти остается нищим.

Наметившиеся черты мелодрамы опровергаются дальнейшим развитием действия: Тутти вновь пытается преобразиться в романтического героя, отважного мстителя и убить новоиспеченного президента. Сцена копирует эпизоды из картины «Зорро»: «Действие происходит в вечерних сумерках. По сцене осторожно крадется Тутти в широкополой шляпе, прикрывая лицо плащом. Время от времени он останавливается, прислушивается. Издалека слышен цокот копыт. Цокот приближается. Тутти достает пистолет, клацает затвором и исчезает в темноту. Слышен взрыв и выстрел пистолета. В ответ несколько винтовочных» /1/.

Кульминацией пьесы становится сцена, построенная по неперемому для экшна сценарию разоблачения злодея и его глобального заговора. Схва-

ченный охраной президента несостоявшийся мститель Тутти препровождается в кабинет Церера, где между ними происходит схватка. Тутти срывает резиновую маску (явно позаимствованную из «Фантомаса») с лица врага. После чего выясняется, что все президенты, которые правили страной после свержения Толстяков, были ни кем иным, как одной и той же машиной, принимавшей разные обличия, куклой наследника Тутти, отремонтированной некогда доктором Гаспаром и охваченной ныне манией величия (обычной для кинозлодеев). Разоблачения Куклы не происходит – Тутти объявляют сумасшедшим и направляют в психиатрическую клинику доктора Гийотена.

И здесь возникает еще один характернейший для масскультуры XX века образ: полубезумного ученого-гения, вставшего на службу зла. Примечательно описание кабинета доктора: «Связанного Тутти вталкивают в тускло освещенное помещение зловещего вида. Всюду развешаны муляжи частей человеческого тела, кости, черепа, протезы различных конструкций. На полках склянки с заспиртованными органами. В большой склянке плавают мозги. У дальней стены, возле лабораторного стола, стоит человек спиной к зрителям» /1/. Клиника Гийотена оказывается ничем иным, как тюрьмой, «островом доктора Моро».

Впрочем, Гийотен также оказывается вовсе не Гийотеном, а все тем же доктором Гаспаром из «Трех Толстяков», но уже не добрым, так как в его груди отныне бьется железное сердце, которое он сам же и изобрел.

Привлечение movie-стереотипов и их постоянное преодоление необходимо А.Козлову для развенчания сказочных иллюзий «Трех Толстяков».

Финал пьесы предельно реалистичен. После того, как монах Бертольд Шварц (а на самом деле – оружейник Просперо, типаж, напоминающий в пьесе А.Козлова типаж героев А.Шварцнегера) помогает бывшему наследнику выбраться из психклиники, Тутти и Суок вновь эмигрируют. Однако в Европе они оказываются никому не нужны. Зато компания новоиспеченных эмигрантов: доктор Гийотен, Бонаventura и Раздварис-2 (сын учителя танцев из «Трех Толстяков») – привлекает широкое внимание общественности – на них еще в аэропорту набрасывается свора журналистов. Очевидно, что А.Козлов создает реалистический финал в пику ожидаемому утопическому, свойственному как сказке, так и любому movie-произведению.

Тем не менее, автору «Куклы наследника Тутти» не удастся вызвать у читателя ощущение экзистенциальной достоверности происходящего (что отличает высокую реалистическую литературу). Не удастся также превзойти в художественном плане «Трех Толстяков» (ни роман, ни даже пьесу Ю.Олеши, написанную на материале романа и лишенную всего его художественного богатства). Использование movie-стереотипов придает пьесе «Кукла наследника Тутти» черты киносценария, жанра для литературы крайне маргинального.

Таким образом, пьеса А.Козлова является примером неудачной, но вполне характерной для современной культуры «перелицовки» классики. Она может служить также в качестве иллюстративного материала для анализа смычки современной литературы с movie-культурой XX века /5/.

Список литературы

1. Пьеса А.Козлова «Кукла наследника Тутти» получила первую премию в разделе «Пьесы и сценарии» в интернет-конкурсе «Арт-Тенета 97» и была полностью размещена по адресу: <http://www.teneta.ru/1997/Tutti.htm>
2. Олеша Ю. Повести и рассказы. - М.: Худ. литература, 1965.
3. Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. - М.: Искусство, 1968.
4. Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. - М.: РИК Культура, 1997. С. 68.
5. Наличие подобной тенденции в современной литературе подтверждает, например, существование повести «О дикий запад!» М.Веллера, которая является стилизацией киновестерна. См.: Веллер М. О дикий запад! //Веллер М. Кавалерийский марш. - М.: «ОЛМА-ПРЕСС»; СПб.: Изд. Дом «Нева». 2000. - С. 54-138.

Д.Н. Багрецов
г. Екатеринбург

Д'АРТАНЬЯН – ГВАРДЕЕЦ КАРДИНАЛА:К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО РЕМЕЙКА

«Д'Артаньян, гвардеец кардинала». Даже если это название читателю ничего не говорит, то содержит косвенную ссылку на другой роман, известный практически каждому. Кроме того, здесь можно видеть прямое указание на трактовку сюжета «Трех мушкетеров», противоположную авторской. Помимо прочего, название романа Александра Бушкова наводит на мысль о продолжении. Тем более, что всегда подсознательно ждешь продолжения любимейшей книги, а авторские продолжения «Трех мушкетеров»... Нет, все-таки «искусственно состарить» героя враз на двадцать лет – не лучшее решение.

Это не первый ремейк Бушкова. Имя он себе сделал романом «Стервятник» - по отзыву «Книжного обозрения», «смелым и остроумным римейком на «Преступление и наказание». Роман датирован *июлем 2002 года*; но уже сразу после появления книги в продаже, когда еще никто её, по большому счету, и не успел прочесть, приходилось слышать мнение: «Ну, что тут сложного, написал все наоборот, и только». В определенном смысле, такая позиция понятна: еще многим читателям жанр ремейк представляется не особенно легитимным. Потому этот жанр и оформился лишь в XX веке, что только

постмодернизм узаконил работу с чужим словом (понимаемую предельно широко, вплоть до сюжета). До тех пор глобальные литературные заимствования определялись как плагиат, а смежные с ремейком явления – пародия, травестия, стилизация и т.п. – относились к области «низких» жанров и воспринимались как маргиналии.

Слово «ремейк» - это заимствование, от английского «to remake», что значит: «переделывать». В словаре /2/ первые два значения относятся к музыке и кино, и только третье – к литературе. Это позволяет предположить, что литературный ремейк появился позднее музыкального и кинематографического, сам же факт заимствования указывает, что в Россию ремейк пришел из западной культуры.

До сих пор существует два варианта написания этого слова: ремейк или римейк, окончательного выбора между фонетическим и графическим вариантом заимствования в данном случае еще не сделано, «Современный словарь иностранных слов» от 2003г. /2/ дает их через запятую. Стоит отметить, что в словаре первым приведен вариант с «и», зато в критике уже утвердился вариант «ремейк» - видимо, за счет знакомого латинского префикса.

Прежде всего следует сказать о различиях литературного и кинематографического ремейка. Помимо разницы в изобразительных средствах, здесь существует еще ряд отличий. Жанр ремейк в литературе сложнее, чем в кино. Достаточно вспомнить, как мало литературных ремейков – и как много ремейков кинематографических. Гамлет в современной экранизации делит с родственниками не королевство, а какой-то крупный концерт, Акира Куросава переносит действие шекспировских пьес из средневековой Европы в средневековую же Японию («Ран», «Трон в крови» – соответственно, «Король Лир» и «Макбет»). Ремейки множатся, и возникает даже впечатление, что создание ремейка в кино не требует особого осмысления текста: готовый характер и сюжет переносится в другой временной или географический контекст – и уже выходит интересно. Другими словами, в кино ремейк – это, как правило, механическое перенесение классического сюжета в современные или просто иные условия, тогда как в литературе ремейк отталкивается не столько от сюжета, сколько от проблематики. И в этом – оправдание жанра ремейк и признание его вполне самостоятельным. Ведь с написанием книги проблема не может считаться разрешенной, - напротив, чем значительнее книга, тем дольше будет волновать людей затронутая в ней проблема. И в каждую эпоху проблема эта будет решаться по-разному, - а значит, по-другому будут оцениваться и характеры, и события, и поступки персонажей. А если проблема волнует читателя – значит, есть все основания задуматься над ней и писателю.

Именно это мы и наблюдаем в случае с Бушковым, именно это дает авто-

ру право представить читателю «современную российскую версию» романа Дюма. Проблемы классического романа решаются здесь с позиции современного российского менталитета. Д'Артаньян в тех же ситуациях делает прямо противоположный выбор, (причем выбор этот гораздо более понятен современному российскому читателю), - и оказывается в противоположном лагере. Странно поначалу читать, как он побеждает на дуэли Портоса и Арамиса, зато ничего странного нельзя увидеть в его дружбе с Рошфором – эти два персонажа у Дюма противопоставлены не психологически, а только сюжетно. Служба у кардинала тоже очень хорошо соответствует характеру героя: подвиги и приключения сохраняются, только вместо придворных интриг он защищает интересы страны (что соответствует убеждениям самого Бушкова, как видно из других его романов). С исторической же точки зрения представляется несколько странным тот факт, что король Людовик XIII и королева Анна Австрийская для автора «Трех мушкетеров» симпатичнее, чем кардинал Ришелье. Действительно интересный характер, талантливый политик, - и схематичные, неразработанные образы не слишком-то значительных исторических деятелей. То же самое можно сказать, сопоставляя в целом бесцветный образ Констанции и яркий, противоречивый, почти трагический характер Миледи. Понятно, почему бушковский Д'Артаньян влюблен в Миледи, - даже у Дюма они составили прекрасную пару, но логика характеров здесь уступила логике сюжета.

Если Миледи стала главным положительным женским персонажем, то госпожа Бонасье автоматически превратилась в главный отрицательный персонаж. Дополнительную мотивацию этой перестановке дают имена героев. Возможно, для носителя французского языка имя «Constance» не несет негативных ассоциаций, но у Бушкова, в сцене, когда Д'Артаньян обнаружил клеймо (разумеется, на плече Констанции), автор подчеркивает зловещее с точки зрения русского языкового сознания звучание согласных «к-н-ст-ц» при помощи лексического повтора. Имя «Констанция», повторяемое не подряд, но в каждом предложении, в сочетании с критической сюжетной ситуацией (нападение Констанции на д'Артаньяна) производит мрачное впечатление. В отличие от нежного и звучного имени Миледи – Анна (по Ахматовой – «сладчайшего для губ людских и слуха»!). И трудно упрекнуть Бушкова в авторском произволе: если имя определяет характер (*nomen est omen*), то в первую очередь – в литературе.

Интрига в романе Бушкова в общих чертах повторяет свой прототип из «Трех мушкетеров», - только она острее и напряженнее, за счет того, что автор адаптировал ее к канонам современного триллера, от которых Дюма «отстал» лет на 200. Помимо же прочего, напряженности интриге добавляет то, что Бушков не во всем расходится с Дюма: невозможно угадать, что будет

далее, - при том, что в общих чертах сюжет прекрасно известен!

Встречается в книге и такой весьма любопытный литературный прием: современное звучание версии Бушкова подчеркивается обильными скрытыми цитатами-анахронизмами. Читатель (разумеется, *современный* и *русский*) легко узнает то Пушкина, то Грибоедова, а то и Венедикта Ерофеева – в той сцене, где Д'Артаньян, впервые знакомясь с английским напитком «уиски», налил его в стакан, «и немедленно выпил». Разумеется, этот же прием помогает автору слегка «разгрузить» роман, делая стиль более легким и ироничным. При этом как бы между прочим решается и более серьезная задача – французский роман XVIII века подстраивается под современный русский менталитет – ведь благодаря этим шутивным аллюзиям герои начинают жить в культурном пространстве, идентичном нашему. Если же учесть, что это пространство трудно помыслить без романа Дюма, то мы приблизимся к пониманию сути жанра ремейк: он дает читателю (и писателю) уникальную возможность взглянуть на роман изнутри. Герои Дюма, жившие в сознании культурного читателя вместе с героями других авторов, но обособленно от них, теперь получили возможность видеть друг друга – поэтому д'Артаньян цитирует стихи Пушкина и т.д. Отсюда с необходимостью следует усложнение характеров, ведущее к раскрытию новых и новых граней в области проблематики, что в свою очередь усложняет и обогащает идею романа. С другой стороны, такие объединительные процессы не могли не затронуть и читателя: герои, живущие в расширенном культурном пространстве, требуют от читателя мыслить так же в большем диапазоне. Иными словами, Писатель–штрих (Бушков) перенимает у Писателя (Дюма) то, что М.Бахтин называл авторским избытком видения – и делится им с читателем. Делится вынужденно, не потому, что такова его добрая воля, а потому, что передача «избытка видения» происходит у читателя на глазах. Читатель, которому заранее известен сюжет и персонажи, приобретает избыток виденья; он напоминает, скорее, зрителя в оперном театре – тот тоже перед спектаклем читает либретто. Главное здесь в том, что такой читатель не отвлекается на хитросплетения интриги – так он получает возможность увидеть то, что скрыто за сюжетом, самую суть. Об этом же говорит М.Веллер в статье «Два квадрата...»: «Есть нехитрый прием. Вот прекрасная книга о нашей жизни. Мысленно перенеси ее действие из здесь и сейчас на сто лет назад в малоизвестную тебе страну. Если останется хороша и интересна – литература. Если нет – увы. ... Остаются форма и интеллектуально-эмоциональное содержание. Остается суть. Акцент с реалий снимается» /3/. И если читателю, как и автору, хорошо известен «базовый» роман, значит, есть возможность переосмыслить его вместе с автором, то есть снова заглянуть в знакомый текст – но уже не только как читатель. Тем же, кто читает романы ради сюжета, жанр ремейк не может быть интересен –

для них это, действительно, только повтор.

Ремейк в данном случае выступает еще и комментарием классического романа. Это достигается за счет множества исторических деталей, отсутствующих у Дюма (скорее всего, за ненадобностью – современникам они были хорошо известны). Однако в случае с Бушковым, в другую эпоху и в другой стране, такой художественный комментарий оказывается вполне востребован. Комментарий может вступать в противоречие с комментируемым текстом: выстраивая современную версию классического сюжета, Бушков, такое впечатление, местами просто поправляет Дюма. Так, откровенно фальшивым кажется эпизод в «Трех мушкетерах», когда Д'Артаньян предлагает своим друзьям патент на должность лейтенанта мушкетеров (по логике повествования и характеров очевидно, что все откажутся). И вот у Бушкова не кардинал, а король вручает герою патент на звание лейтенанта на имя, естественно, Д'Артаньяна – но без указания *полка*. Так автор дает герою возможность подтвердить совершенный в начале выбор, окончательно отметая тем самым возможные упреки читателей и критиков в авторском произволе («написал всё наоборот»). Ведь если в первый раз этот выбор делает неопытный юноша-провинциал, и делает именно *этот выбор* во многом, действительно, в силу навязанных автором случайностей, то в конце, после всех испытаний и смерти возлюбленной (отравленной Констанцией) – этот выбор уже не вызывает сомнений: «И не было другой дороги, кроме этой, единственной» /1/.

Список литературы

1. Бушков А. Д'Артаньян, гвардеец кардинала. - М., 2002.
2. Современный словарь иностранных слов /Ред. А.М.Баш, А.В.Боброва. - М., 2003. - С. 671-672.
3. Веллер М. Про 2 квадрата, или песнь торжествующего плебея //Огонек.- 2002.-№38 (4766).

Ф.М.Белозерова

г. Курган

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С АМЕРИКАНСКИМИ СТУДЕНТАМИ)

Русские прозаические и поэтические произведения занимают важное место в программе дисциплины «Русский язык как иностранный. По мнению Э. Межелайтиса, «поэтическое слово несёт в себе независимый магнетический заряд, поэтому и обладает оно чудесной силой притяжения /1; 16-17/. Разви-

вая эту мысль, можно отметить, что эта сила притяжения есть генеральное свойство русского слова, русской литературы, русского языка вообще. Магия русского языка привлекает и американских студентов, которые выбирают его в качестве иностранного, предпочитая другим иностранным языкам. Более десяти лет в рамках программы сотрудничества между КГУ и американским университетом Лоренса (Город Эпплтон, штат Висконсин) американские студенты, изучающие русский язык, приезжают на стажировку в КГУ, на отделение зарубежной филологии филологического университета. Американская студентка Сара Блеген выражает общее мнение американцев, изучающих РКИ, заявляя, что «изучать русский язык интересно, он кажется таким иностранным, таким непохожим на английский язык, этот язык-вызов», требующий большого интеллектуального напряжения.

Предложенные нами дидактические материалы включают поэтические и прозаические произведения. Система упражнений базируется на комплексном анализе-грамматическом, лексическом, стилистическом, а также интерпретации содержания. Целью привлечения художественных текстов при обучении русскому языку как иностранному является не только общее ознакомление с конкретными произведениями, но и расширение словарного запаса, развитие навыков устной спонтанной и подготовленной речи. Опыт преподавания РКИ показывает, что при ознакомлении с художественными текстами следует последовательно выполнять всю систему упражнений, чтобы добиться полного понимания текста.

Многие традиционные упражнения вызывают определённые затруднения у американских студентов. К ним относятся достаточно тривиальные задания и упражнения, считающиеся классическими: перефразировать предложения из текста, ответить на вопросы по содержанию, пересказать текст, провести грамматический анализ. Что касается перевода текста, то по просьбе американских студентов каждый текст сопровождается параллельным переводом на английский язык.

Другим аспектом, имеющим особое значение для понимания русского художественного текста иностранными студентами, является анализ культурного компонента в языке и содержании. Языковому комментарию подвергаются денотативные и коннотативные реалии, заключённые в архаизмах, историзмах, безэквивалентной фоновой лексике. Чтение художественных текстов и их понимание невозможно без социокультурного комментария, «имеющего целью... восполнить недостаток фоновых знаний у читателя, разрешить конфликт культур и перевести его в диалог» /4;89/.

Чтобы «разрешить конфликт культур» и глубоко проникнуть в содержание художественного текста читатель должен знать отличающиеся в разных культурах: 1) основные культурные концепты: время, дружба, цель жизни,

ценностные доминанты и ориентации нации, черты национального характера; 2) значение элементов невербальной коммуникации- жестов, цвета и т.д. Освоение «культурной составляющей» /1;88/ является «важнейшим аспектом в адаптации русского художественного текста». Кросскультурный анализ базовых ценностных категорий, стереотипов, традиций и менталитетов неизбежен. Проникновение в культурный компонент значения слова очень важно для полного понимания художественного текста. Ч.Филлмор считает, что, «когда вы выбираете слово, вы тащите за ним целую сцену» /цитируется по 1;43/. При восприятии или выборе слова на иностранном языке «сцена», вытаскиваемая на поверхность, чаще всего является принадлежностью родной, а не иноязычной культуры /1;43/.

«...Слово самоценно, предопределено традицией и вобрало в себя важнейшие культурные смыслы» /3;73/. Нельзя не согласиться с мыслью, что «при чтении из слова извлекается весь потенциал визуального» /3;149/. «Слово, строя свой художественный мир, помогает читателю оказаться среди наглядных образов и, воспринимая их, превратиться из читателя в зрителя» /3;774/. Чтобы помочь иностранному студенту проникнуть в художественный мир русских поэтических и прозаических произведений и превратиться из читателя в зрителя, следует провести упомянутый выше комплексный анализ, лингвострановедческий комментарий и раскрыть «культурную составляющую», так как понимание смысла осложняется множеством факторов-языковых, социальных, культурных, исторических.

В качестве иллюстрации рассмотрим поэтическое произведение В.Высоцкого «О друге» и прозаическое произведение В.Вересаева «Голубая комната». Для поэтического произведения В.Высоцкого характерны естественность, простота, некоторая угловатость и резкость, концентрация смысла на примере драматической ситуации, отсутствие орнаментальности, декоративности. Слова употребляются в конкретном смысле. Аналогичным образом можно описать и другое произведение В.Высоцкого «Я не люблю». Смысл - на поверхности, но он ясен носителю языка, а для американских студентов произведения не являются столь же интуитивно ясными и понятными. Метафоры для них абстрактны и чужды. Психологическая искренность стихотворения для них недостижима. Для полного осмысления преподавателю нужно интерпретировать каждое слово, каждую строку и метафору. Глубокое «проникновение в смысл происходит только после детального и скрупулёзного анализа, так как русский текст – богат, сложен, динамичен, внутренне полемичен и оценочно насыщен. С лингвистической точки зрения, по мнению Г.В.Елизаровой, русский язык обладает богатым арсеналом для категоризации человеческих взаимоотношений по сравнению с другими языками, так как человеческие взаимоотношения исключительно важны в жизни русских, для рос-

сией культуры характерно пристальное внимание к человеческим взаимоотношениям» /3;51/. Концепт «дружба» раскрывается для американцев с новой стороны в стихотворении В.Высоцкого.

Одним из прозаических произведений, которые рассматривались с американскими студентами, было произведение В.Вересаева «Голубая комната». В нем очень прозрачно для читателя-носителя языка вырисовывается нравственная доминанта менталитета русского национального характера, русской нации, которая пронизывает русскую литературу и требует специального комментирования при обучении иностранных студентов. «Голубая комната»- произведение с ясным описанием места действия и основных персонажей, драматически напряженные сцены в нем отсутствуют. Американские студенты понимают конкретные описания, но хорошо организованная фабула и изображение человеческих взаимоотношений понятны им не до конца. Преподавателю приходится комментировать связь внешних событий с внутренними переживаниями главного героя-Мстислава, раскрывать черты его натуры, плохо понимаемые иностранными студентами.

На поверхностном уровне художественный текст может быть понятен иностранному студенту, но его глубинный смысл должен быть прокомментирован, так как русский художественный текст всегда обременен морально-нравственным смыслом. Без глубокого и всестороннего комментирования русский текст чужд и экзотичен для иностранцев. Раскрытие культурного компонента способствует глубокому погружению в язык, а через него в смысл и дух произведения, делает текст прозрачным. Без комплексного анализа, как показывает опыт преподавания РКИ американским студентам, русский художественный текст остается для иностранцев чем-то хаотическим и духовно подавляющим. Американские студенты поражены, оглушены, с одной стороны, но, с другой стороны, вовлечены в действие, погружены в него после необходимого объяснения. И если в начале работы текст воспринимается студентами фрагментарно, то после анализа он восстанавливается и его воздействие становится целостным, всеобъемлющим, раскрывается его многообразие, богатство чувств и мыслей.

Список литературы

1. Елизарова Г.В. Культура и обучение иностранным языкам. – СПб.: Союз, 2001. - 291с.
2. Межелайтис Э. Кардиограмма: Избранные стихотворения. - М., 1978. - 226с.
3. Михайлов А.В. Языки культуры. - М., 1999. - 903с.
4. Терминасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. - М., 2000. - 124с.

ЯЗЫК АЛЛЕГОРИИ

В «Поэтическом словаре» А. Квятковского аллегория определяется как «киносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, отчетливо представляемого образа» /1; 16/. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии, например, лев как олицетворение силы. В противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а путем истолкования содержащихся в образе явных и скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие. Сила аллегории заключается в том, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах. Богиня Фемида, которую греческие и римские скульпторы изображали с завязанными глазами и весами в руке, навсегда осталась олицетворением правосудия. Змея и чаша - аллегория врачевания, медицины. Библейское изречение «Перекуем мечи на орала» - аллегорический призыв к миру, к окончанию войн. Статуя женщины в античной тунике с веслом в руках представляет Венеру, управляющую чувствами человека. Термин «аллегория» появился в древнегреческом языке, потом встречается у Цицерона в трактате «Оратор» и определяется как литературный прием, такое понимание термина доживает до Ренессанса, до «Божественной комедии» Данте, «Освобожденного Иерусалима» Тассо и «Генеалогии богов» Боккаччо. Тассо полагает, что аллегории учат людей добродетели. Английский философ Френсис Бекон в «Мудрости древних» видит в них последствия древних мифов. Некогда царствовал Посейдон, могущественное божество морей, люди верили в его реальность, теперь он олицетворяет водную стихию. Подобное же превращение произошло со всеми божествами и героями. Древние легенды стали рассматриваться как собрания всевозможных аллегорий.

Аллегория наиболее характерна для средневекового искусства, искусства Возрождения, барокко, классицизма. Винкельман, видный теоретик искусства, впервые исследовал значение аллегории для изобразительного искусства. Он разделял аллегории на два типа: «возвышенный и простой». Возвышенный относится к образам, ведущим происхождение от древнегреческих мифов, простой – к обозначению явлений современности, будь то олицетворение знаний, истины, пороков или добродетелей. Винкельман считал, что аллегории – своеобразный дописьменный язык, определенный способ дописьменного мышления. Он видел в аллегории основу хорошего вкуса и настаивал

вал на необходимости возрождения античности. Аллегии - это знаковая система, и для того, чтобы овладеть такой знаковой системой, аллегорические коды необходимо изучать. Без подобного изучения системы кодирования смысл многих произведений искусства останется непонятным. Например, на картине С. Боттичелли «Клевета» (1485) изображен незадачливый путешественник, которого в обнаженном виде влекут к судье. Сюжет картины явился откликом на описание древнеримским автором Лукианом судьбы оклеветанного путешественника. Картина представляет собой аллерию клеветы, где путешественник – жертва, суд – клеветники, полуобнаженная женская фигура в углу картины – истина, взывающая к справедливости.

Аллегии – важнейший инструмент моделирования образов действительности, подлинный инвентарь человеческой культуры. Они создают представление о том, что недоступно конкретному изображению. Например, на картине Н. Пуссена «Аркадские пастухи» (1638 г.) изображены аркадские пастухи, жители счастливой страны в южной Греции, разбирающие полустертую надпись на гробнице «Et in Arcadie ego» («И я есть в Аркадии»). «Я» - это не усопший, которому поставлен памятник, а Смерть, и она царствует повсюду, даже в Аркадии. Картина превращается для зрителя в своеобразное заклинание «*momento mori*» («помни о смерти»), напоминающее, что надо праведно пройти свою жизнь. Очевидно, что люди должны как бы договориться между собой о значении изображений, без этого угадать смысл аллегорической фигуры невозможно. Следовательно, аллегория – это всегда конвенциональный знак: обезьяна в цепях – это указание на зло, покоренное добродетелью, бабочка – надежда на воскресение, гусеница, куколка, бабочка обозначают таинства жизни, смерти и воскресения.

Начиная с XV столетия в связи с развитием иконологии издаются специальные лексиконы, в которых описывались различные образы и сферы их использования. Они имелись в мастерских художников, их хорошо знали заказчики и любители искусства. Во введении иконологические лексиконы давали теоретическое обоснование науки, предлагали классификацию аллегорий и символов, к которым добавляли еще и эмблемы-изображения с афористическими подписями. Опираясь на лексиконы, можно выделить аллегии, обозначающие явления природы: стихии, время, небесные тела. Отдельно существуют те, которые указывают на чувства и бытие человека: возраст, темперамент, судьбу. Есть и аллегии социальной деятельности человека: наук и искусств, богатства и бедности, героики, профессиональных занятий. Некоторые из аллегорий относятся к религиозным таинствам. Основной пласт аллегорий – воскрешаемые образы древних мифов. Одна аллегория вызывает появление другой аллегии. Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре массовых празднеств всех времен и народов. Значение аллегии

для режиссуры реального действия прежде всего в том, что она всегда предполагает двухплановость. Первый план – художественный образ, второй план – иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью. Аллегорические образы занимали ведущее место в празднествах французской революции. К. Державин в книге «Театр французской революции» описал одно из представлений следующим образом: «Особую группу декораций представляло аллегорическое оформление сцены в том жанре, который являл собой любопытную особенность французской драматургии в жанре апофеоза и театрального празднества. Например, торжественно устроенное 10 ноября 1793 года в Соборе Парижской Богоматери в честь Разума празднество послужило революционной сцене известным образом для оформления ее апофеозов и патриотических живых партий. Посредине собора была воздвигнута гора, на вершине которой находился храм с надписью на фронтоне «Философия», окруженный бюстами философов – представителей революции. У подножия горы алтарь, на котором пылал факел истины».

Романтизм скептически отнесся к царству аллегорических образов. Больше внимания стало уделяться такому явлению, как символ. Гете резко разграничивал аллегории и символы. Он считал, что когда поэт или художник показывает в частном всеобщее, - то это символ, а когда во всеобщем частное – аллегория. Романтики развили идеи Гете. По их мнению, символ - более органичная форма выражения представлений о высших явлениях, чем аллегория. Аллегория им кажется слишком рациональной, имеющей одно значение; символ же показывает многообразие связей между тем, что доступно наблюдению, и тем, что относится к области чувств, идей и верований. Однако и романтики часто использовали в своем творчестве аллегории. Например, в 1800-е годы немецкий романтик Филипп Отто Рунге работал над серией картин «Времена суток». Рунге исходил из идеи близости всех искусств, особенно живописи, литературы и музыки. В изображениях на его картинах традиционные аллегорические фигуры сочетались с образами, порожденными фантазией художника, и каждый элемент, включая любой цветок или былинку, имел символическое значение. Более того, в живописных панно предполагалось, что и краски будут иметь символическое значение. Рунге понимал времена суток не просто как смену утра и дня, вечера и ночи, но как отражение Божественного Универсума, его совершенства, всепроникающей и созидющей силы. В картине «Утро» крылатый молодой человек изображается с глазами, завязанными лентой, у его ног рог изобилия. Это – Благосклонность, порождение счастья и красоты. Слово «фавор», то есть благосклонность, в латинском языке мужского рода, потому и аллегория эта представлена фигурой отрока. Рог изобилия указывает на богатство, а завязанные глаза – знак

того, что благосклонность может быть и слепой. Молодая нимфа, увенчанная цветами, крылата, ее розовую колесницу влечет пегас, в руках ее розы и догорающий факел. Это – Аврора, божество начала дня.

Аллегория прошла через века и осталась жива в XX веке. Например, эстафету использования аллегорических средств в празднествах французской революции приняли советские режиссеры в массовых праздниках 20-х годов. В Воронеже в 1918 году было поставлено массовое театрализованное представление «Сожжение гидры контрреволюции». Режиссер И.М. Туманов на 6-м Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве построил гимнастов таким образом, что они превратили поле стадиона в карту мира. Затем на карту легла зловещая тень войны в образе атомной бомбы. Но слово «НЕТ», появившееся на карте, перечеркнуло крест накрест энергичными линиями силуэт бомбы. В 1951 году на фестивале в Берлине И.М.Туманов в своей массовой пантомиме на музыку А. Александрова «Священная война» следующим образом использовал иносказательные средства выразительности. Темой представления было самоутверждение человеческих рас, их борьба за свободу и независимость. На поле вышли 10 тысяч гимнастов, одетых в костюмы белого, черного и желтого цветов. Сначала центр поля заняли белые. Расправив плечи, расставив ноги, они властно стояли на земле. Вокруг них расположились, полусогнувшись, желтые, символизирующие народы Азии, и на коленях – черные – еще не проснувшаяся Африка. Но вот желтые расправили спины, им помогает часть белых, черные встают во весь рост. Режиссер использует аллегорию для выражения темы свободолюбия и равноправия людей разного цвета кожи.

В современном искусстве происходит определенное возрождение аллегории. Аллегория начинает пониматься расширительно в работах Д. Траеновича «Аллегории духа», П.И. Бицилли «Возрождение аллегории». Как аллегорию рассматривает «Защиту Лужина» В.Набокова Э.Найман в работе «Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина». При широком понимании главной чертой аллегории считается то, что буквально все описываемые в тексте события могут быть сведены к настойчиво проводимой абстрактной идее или комплексу идей; согласно анонимной статье в словаре Брокгауза и Ефрона, аллегория есть постоянное взаимодействие отвлеченного понятия, извлеченного из философских размышлений, и его «хитроумно придуманной индивидуальной оболочки»; аллегорию можно определить как «художественное обоснование отвлеченных понятий посредством конкретных представлений». По словам Нортропа Фрая, аллегория возникает, «когда события повествования открыто и постоянно отсылают к другой, существующей одновременно с первой, структуре событий или идей, будь то исторические события, идеи морали или философии, либо явления природы».

Список литературы

1. Квятковский А. Поэтический словарь. –М.: Сов. энциклопедия, 1966.
2. Турчин В. Об аллегории и символе в искусстве //Юный художник. - 1991.-№3.
3. Траенович Д. Аллегии духа //АНК. - 2003. - № 2.
4. Бицилли П.И. Возрождение аллегии //Русская литература. – 1990. - № 2.
5. Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» //НЛО. – 2002. - № 54.

Л.В.Гришкова
г. Курган

ЭКФРАСИС КАК МЕЖСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

«Любите живопись, поэты!»
Н.Заболоцкий

В современной филологии вновь возрождается интерес к проблеме взаимодействия литературы с другими видами искусства. В свое время пик этого интереса пришелся на 10–20-е годы прошлого века, а начало было положено художественными открытиями поэтов-символистов и, несомненно, музыкой Р.Вагнера. «До Вагнера – музыка пляшет; вокруг – неподвижны иные искусства, – писал А.Белый, – теперь – она остановилась; вокруг же все стало как... музыка; строчка словесная прядает ритмом и распевает оркестрами звуков; аккордами складываются полотна художников; и ритм движения сворачивает неподвижную каменность статуй в Родене; *«ритм»* – всюду; все музыкой строится...» /2; 251/.

Ракурс современных исследований перемещается в сторону текста и дискурса. Наряду с термином «интертекстуальность» возникает термин «интермедиальность» для обозначения особого типа связей внутри текста, основанного на взаимодействии языков разных видов искусства /3; 19-25/.

На общем фоне полихудожественности (синтеза искусств в рамках одного литературного произведения) выделяется *экфрасис* – стихотворения, вызванные к жизни впечатлениями от пластических искусств и обращенные непосредственно к ним. История исследования экфрасиса и его современные трактовки достаточно полно освещены в статье Н.А.Абиевой, где и приводится самое распространенное определение этого литературного феномена, данное Дж. Хеффернаном, обозначившим его как «the verbal representation of visual representation» («вербальное представление визуального изображения») /1; 80/.

Статья Н.А.Абиевой интересна прежде всего постановкой вопроса о сути экфрасиса, его давней истории и востребованности вплоть до наших дней, а

также весьма аргументированными доводами о том, что «создание экфрасического стиха – это порождение дискурса, причем многоступенчатого, или непрерывного», когда «наличие взаимосвязанных между собой произведений предполагает выстраивание цепочки репрезентаций, причем каждое последующее звено представляет собой уже репрезентацию репрезентации» /1; 88-99/. Не будем спорить с автором статьи и ставить под сомнение выводы, сделанные в рамках избранной ею концепции, за исключением последнего замечания. «Явление экфрасиса, – пишет Н.А.Абиева, – основано на доминанте пластических элементов в качестве универсалии. С одной стороны, в нем находит отражение извечный конфликт между импульсом творческого сознания и предельностью средств выражения, а с другой – стремление к преодолению статичности» /1; 91/. На наш взгляд вывод этот логичен, но несколько абстрактен, к тому же в статье нет анализа ни одного экфрасического текста. Что же касается «предельности средств выражения», то преодоление этой предельности можно найти и в рамках произведений самой живописи. Вот что пишет, например, С.Мюм в романе «Луна и грош» о Стрикленде и Питере Брейгеле Старшем: «Breughel gave me the impression of a man striving to express in one medium feelings more appropriate to expression in another, and it may be the obscure consciousness of this that excited Strickland's sympathy. Perhaps both were trying to put down in paint ideas which were more suitable to literature» /9; 165/.

Мы предлагаем иную концепцию экфрасиса, рассматривая чисто лингвистические его аспекты, а сам феномен трактуем как акт *межсемиотического перевода*. Термин «межсемиотический перевод» впервые употребил Р.О.Якобсон в статье «О лингвистических аспектах перевода» применительно к стихотворному переводу. Одним из факторов, определяющих его специфику, по мнению ученого, является сам принцип организации поэтического текста. «В поэзии вербальные уравнения стали конструктивным признаком построения текста, – пишет Р.О.Якобсон. ... В поэтическом искусстве царит каламбур, или, выражаясь более научным языком и возможно, более точным, парономасия и независимо от того, беспредельна эта власть или ограничена, поэзия, по определению, является непереводимой» /6; 17/. Для поэтических текстов при переводе, как полагает Р.Якобсон, возможна только творческая транспозиция (внутриязыковая, когда сообщение переводится из одной поэтической формы в другую, межъязыковая, собственно перевод и *межсемиотическая* (курсив мой. – Л.Г.) – перевод вербального сообщения в другую систему знаков /Там же/.

Теория текста с ее широким пониманием последнего как любой знаковой системы, несущей информацию, позволила рассматривать произведения живописи, скульптуры, музыки и т.д. как «тексты искусства», а сам язык худо-

жественной литературы как вторичную моделирующую систему, родственную другим языкам искусства, и это внесло определенные коррективы в понимание феномена экфрасиса как межсемиотического перевода.

Отметим прежде всего, что наше понимание межсемиотического перевода несколько иное, чем в упомянутой выше работе Р.Якобсона: к нему мы относим только художественные описания произведений искусства, рассматривая, таким образом (с точки зрения автора концепции), обратную трансмутацию – перевод (интерпретацию) на языке пластических искусств и музыки с помощью вербального кода. Далее, мы не ограничиваем понятие экфрасиса только стихотворными текстами. Это могут быть и прозаические описания. Чаще всего они встречаются в художественных биографиях людей искусства, но не только там, и представляют собой развернутые СФЕ в рамках глав – как бы тексты в тексте. Их включенность в макротекст романа или рассказа обусловлена прежде всего авторской интенцией. Поэтический экфрасис, таким образом, будет частным случаем межсемиотического перевода.

Специфика межсемиотического перевода в экфрасисе в том, что оба текста – живописный и вербальный – имеют между собой нечто общее, а именно – образную природу. Есть и то, что их отличает друг от друга и, прежде всего – это сам характер образности. Живописный образ изобразителен, обращен к нашему зрению и статичен. К тому же живопись нема. В фильме А.Тарковского есть удивительный момент. Возможности кино позволяют картине Брейгеля «Охотники на снегу» «заговорить»: зритель видит картину и слышит лай изображенных на ней собак, голоса птиц и какую-то гулкость зимнего утра. Впечатление чуда остается в памяти надолго. Поэтический образ динамичен. Лишенное внешней изобразительности слово воздействует на читателя своей звуковой, смысловой и ассоциативной сторонами. «Словакоды, выполняя свою референциальную функцию, возбуждают множество перцептуальных образов, хранящихся в нашей памяти, – пишет в упомянутой выше статье Н.А.Абиева, – и это создает подвижность воспроизводимого изображения, поскольку одновременно совмещаются несколько срезов (снимков) отпечатков пространственной реальности» /1; 91/.

Обратимся к стихотворению О.Мандельштама «Импрессионизм».

Импрессионизм

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил
Он понял масла густоту –
Его запекшееся лето

Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.
А тень-то, тень все лиловой –
Смычок иль хлыст как спичка тухнет
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.
Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель /8, 181/.

Нельзя сказать наверное, какая именно картина вызвала к жизни это стихотворение. Да и не нужно это. Автор назвал его «Импрессионизм», и этим все сказано. Есть несколько слов об этом стихотворении в книге И.Эренбурга «Люди, годы, жизнь»: «О его чувстве живописи можно судить хотя бы по нескольким строкам, посвященным натюрморту (вспоминаешь холсты Кончаловского): «Художник нам изобразил...» /7; 502/. Есть заметки самого О.Мандельштама о французских художниках-импрессионистах в его «Путешествии в Армению»: «Каждая комната имеет свой климат. В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладони, как бы натертые греблей. Синьяк придумал кукурузное солнце» /9; 160/. Невольно думаешь: как мало и как много сказано! Именно *чувство* живописи.

Возвращаясь к стихотворению, отметим сначала, что перевод межъязыковой сопоставим с переводом межсемиотическим в плане передачи *образа образом*: импрессионистская техника и манера письма получают адекватное вербальное выражение. Чистые тона на холстах (краски, не смешанные на палитре) – «красок звучные ступени»; крупные мазки – «струпя»; отсутствие черного цвета – «образ лиловой тени», пристрастие к пленеру (работе на открытом воздухе) – «солнечный развал». Свойственное импрессионизму преобладание цвета над линией выразилось в специфическом выборе лексики с семей незавершенности: качель «угадывается», вуали – «недомалеваны». Сама картина словно оживает, потому что в ней есть живое существо – шмель, и он не просто нарисован, он – «хозяйничает».

Межсемиотический перевод, также как и межъязыковой художественный перевод, не есть воспроизведение вещи, скорее это задание, предстоящее переводчику, создание чего-то нового по образцу, заданному оригиналом /4; 113/. Полученный результат – не копия, а аналог исходного текста, а обратный перевод вызовет к жизни новый текст.

Список литературы

1. Абиева Н.А. Поэтический экфрасис //Проблемы теории европейских языков. – СПб., 2001.
2. Белый А. Душа самосознающая. – М., 1999.
3. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения //ФН. - 2003. №5. - С.19-27.
4. Федоров А.В. Проблема стихотворного перевода. – Л., 1997.
5. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. – М., 1961.
6. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода //Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978.
7. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1991. - Т.1.
8. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1991. - Т.2.
9. Maugham S. The Moon and Sixpence. – М., 1972.

Н.К.Нежданова
г. Курган

ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АЛЬБОМА «ТИТАНИК» ГРУППЫ «NAUTILUS POMPILIUS

Постановка вопроса о поэтике циклов /1/ в рок - поэзии мотивируется двумя факторами: с одной стороны, речь идет о необходимости осмысления феномена рок-поэзии в свете последних исторических, философских и литературных материалов, с другой – о нынешнем этапе изучения рок-текстов.

В связи с этим огромный интерес представляет описание развития циклической модели в творчестве отдельных авторов и рок-поэзии в целом, поскольку каждый этап эволюции рок-поэзии (рок-группы; рок-поэта) востребовал определенные качества поэтики, определенный поэтический прием, воспроизвел себя именно в данной и никакой другой конструкции произведения, ибо совершенно очевидно, что выбор изобразительных средств в творчестве любого рок-поэта не случаен, а тесно связан с мироощущением автора.

В связи с исходной посылкой нам кажется продуктивным исследование принципов циклической организации в творчестве группы “” NAUTILUS POMPILIUS” (авторы текстов И. Кормильцев и В. Бутусов) /2/.

В данной статье остановимся на описании трансформации циклообразующего канона в альбоме /цикле/ “”Титаник” и постараемся показать, какое из начал романтическое-реалистическое; лирическое-эпическое; парадигматическое-синтагматическое; на каком уровне (субъектном, образном или сюжетном) оказывается доминирующим, структурным.

Альбом “”Титаник” составляют девять композиций, объединенных не-

сколькими мотивами, создающими особую картину мира.

При анализе субъектной организации произведения поставим перед собой вопрос, в каких взаимоотношениях лирический герой цикла находится с другими героями, то есть какой тип связи существует между “я” и “не-я”. В цикле “Титаник” мы наблюдаем следующую субъектную структуру. Центральный образ – лирический герой- “я” в пяти текстах цикла, в двух /”Тутанхамон” и “Негодяй и ангел”/ возникает “ты”, которое, по сути, представляет другой вариант “я” или второе “я”, где в связке “я-ты” происходит самораскрытие и расширение образа. “Ты” может служить кругом спасения от одиночества, пустоты и обреченности. Но в “20 000” несмотря на то, что “схватив твои руки как ветви ив / я себя убеждал что уже не плыву” /3; 193/, “ты” не спасает, ибо “теченье несло нас уже вдвоем” /3; 193/. Уже в “Тутанхамоне” обобщенное “ты” переходит в “я” /”я знал одну женщину...”/ , конкретизирующее одного из тех, к кому можно обратиться – “ты”. В седьмом тексте возникает соборное “мы” /”мы ложимся как хворост/ под колеса любви” /3; 229/. Однако в двух последних композициях возвращение к индивидуалистическому “я” концептуально. В “20 000” и “Звере” оппозиция “я-не я” обостряется, антиномичность доминирует.

Многосубъектность, таким образом, характерна для данного альбома. На уровне системы это выражается в следующем: тексты, объединенные образом лирического героя, образуют здесь лишь одну субъектную сферу, которая вовсе не исчерпывает авторского сознания. “Последнее выражается совокупностью и взаимодействием субъектных сфер – в том числе стихотворения с “мы”, собственно автором, повествовательной лирикой, а так же “ролевыми” стихотворениями”/4/.

Выше мы отмечали случай слияния голоса лирического “я” с “мы”. В композиции “Воздух” лирический герой выступает в роли повествователя, описывая странную сцену “хождения по воздуху”; повествование присутствует и в тексте “Негодяй и ангел”, в финале которого лирический герой из повествователя превращается в объект для своих дидактических умозаключений.

...но каким ты был
таким ты и будешь:
видать ты нужен такой
небу которое смотрит на нас
с радостью и тоской /3; 252/.

Примером ролевой лирики служит текст “Титаник”: лирический герой здесь примеряет на себя роль пассажира, которому пророчески ясна судьба “Титаника” (частица сознания лирического героя обогащает “пассажира” знанием будущего).

я видел секретные карты
я знаю куда мы плывем
капитан, я пришел попрощаться
с тобой и твоим кораблем /3; 280/.

Следующая особенность – использование отраженного “чужого” слова и различных форм несобственно-прямой речи. Иеромонах Григорий /5/ находит в композиции “Воздух” косвенную реминисценцию с пьесой А.Блока “Роза и крест”, а в строчках: “наши матросы продали винт / эскимосам за бочку вина” /3; 244/ автоцитацию “Монгольской степи” /3; 244/

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что субъектный уровень текстов альбома “Титаник” характеризуется открытостью, которая свидетельствует об элементах эпизации лирики.

Система образов альбома условно расчленяется на ряд смысловых комплексов. Формированию смысловых комплексов способствует то, что в данном цикле лирическая природа слова проявляет себя наиболее ярко. Слово здесь оказывается предельно многозначным. Многозначность же слова порождает “поэтику ассоциаций” /Л.Гинзбург/. Доминантный образ расслаивается на множество ассоциативно связанных с ним образов, которые, группируясь вокруг него, образуют особое семантическое поле. В единой образной системе цикла мы выделяем следующие смысловые комплексы: “Смерть”, “Вода”, “Вечность”. Мы выделяем также внутренний смысловой комплекс, входящий в основной, где отдельный ассоциативный образ рождает собственный семантический ряд.

А) Первый смысловой комплекс концептуален. Уже в первой композиции “Тутанхамон” сема “смерть” заявлена ассоциативно: через смысловую цепочку “фараон – смерть – вечность”, и непосредственно / “она разбивалась насмерть” /3; 284/. Однако следующая строчка снимает бытовую трагичность акта смерти / “но ей было все равно” /3; 284/. Второй текст построен на ощущении неотвратимости смерти. Акт смерти исторически зафиксирован, но из процесса выхвачен момент, предшествующий финальной точке. Происходит необычное смещение временных координат. Персонажи превращаются в актеров театра марионеток, подчиненных заданному ходу истории. Конец заведомо известен, его неотвратимость безысходна. Ситуация “пира во время чумы” подчеркнута неоднократно.

на верхней палубе играет оркестр
и пары танцуют фокстрот
стюард разливает вино по бокалам
и смотрит как плавится лед
он глядит на танцоров забывших о том
что каждый из них умрет /3; 280-281/

В “Утре Полины” смертью оборачивается томительное безысходное ожидание “того что никогда не может произойти”/3; 285/. Эквивалентом смерти здесь явлен сон, и утро Полины “продолжается сто миллиардов лет”/3; 285/. По словам Е.Козицкой, “происходит разрушение самых основ мира – его пространственно-временных отношений и связанных с традиционным хронотопом важнейших мифологических моделей поведения мужчины и женщины”/6/.

Следующий акцент смыслового комплекса “смерть” сделан в композиции “К Элоизе”. Героиня еще жива, но о ней лирический герой говорит в прошедшем времени /” ты обожала цветы”/. Смысловой ряд “смерть – сон” (эта смысловая пара получила бы дополнительное звучание в композиции “Умершие во сне”, которая не вошла в альбом) усиливается мотивом убийства, и совершенно неожиданный поворот заключается в том, что убийство совершается ради сохранения любви – страшной сказки с печальным концом. “Колеса любви” контаминируют закон смерти как закон любви и жизни. Антиномия “жизнь – смерть” иллюстрирует единство и взаимопроникновение противоположных констант. Автор текста /И.Кормильцев/ подчеркивает всеобщий характер этого закона. В двух последних композициях альбома “20 000” и “Зверь” найденные аспекты смыслового комплекса “смерть” закрепляются на уровне обобщения. Существование лирического героя не просто трагично, но полно ощущения безысходности и неизбежности конца. Т.Ивлева /7/ считает, что текст “20 000” выполняет смысловую функцию эпиграфа.

Б) Следующий эмоционально-лексический комплекс структурирует доминирующим понятием “вода”. Это центральный смысловой комплекс всего творчества “NAUTILUS POMPILIUS”/8/.

Данный смысловой комплекс имплицитно содержит внутренний образный ряд, структурируемый понятием “течение” (движение воды). Водное пространство – это река и океан.

Изотопия данного смыслового комплекса следующая

корабль	плыть	ручей	океан	река	течение	вода
1	4					
		1				
2			1	1		
	4		1	3	2	3

В четырех из девяти композиций “Титаника” опорные слова связаны с семей “вода”. В 4;6 и 9 композициях доминируют слова с семей “небо”.

	лететь	небо	звезда	воздух
4	2	2		
6		2		2
9	1	1	3	

Чередование доминантных сем “” вода” и “”небо” в одном альбоме отражает принцип зеркальности, определяющий горизонтальное членение пространства и несущий мифосозидательную функцию. Параллель “”небо/вода” создает образ целостного пространства. Опорный и объединяющий мотив этих комплексов – движение. В первой композиции движение по воздуху подразумевается.

я знал одну женщину
она всегда выходила в окно
в ее доме было десять тысяч дверей
но она всегда выходила в окно
она разбивалась насмерть
но ей было все равно /3; 284/.

Характер движения подразумевает направление и вниз, и вверх. Зеркально мотив повторяется в шестой композиции “”Воздух”:

он вышел в окно
с красной розой в руке
и по воздуху плавно пошел.../3; 204/.

В “”Титанике” неостановимое движение к гибели, к концу, в “”Колесах любви” – катастрофа движения, в “”20 000” лирический герой, вовлеченный в безудержное движение, не в состоянии ни остановиться, ни понять внутренний закон этого движения (“” река уносит нас как облака”, “”но теченье несло нас уже вдвоем”, “” что вода унесла водой не разлить”/3; 193/).

Итак, комплекс “”вода” входит в текст посредством образов, образных сочетаний, зеркальных параллелей.

Так как смысловые комплексы “”небо”, “”вода”, “”смерть” - носители онтологической семантики, то понятие “”Вечности” через исходящий из него образный ряд универсально соединяет смысловые единства с вышеназванными доминантами. Статусом внутреннего комплекса, оказывающимся в цикле семантической сферой пересечения основных лексико – семантических единств, являются образные сочетания, структурируемые понятиями “”вечность” и “”свобода”. Движение ведет в Вечность и к Свободе. Образы цикла, вызывающие определенные исторические аллюзии, придают альбому цельность и обобщенность. Фараон и “”Титаник” прошли через смерть и остались в вечности.

Отметим также, что уже заглавие цикла несет в себе синтез основных сем текстов, однако дополнительные оттенки возникают только в контексте альбома в целом.

Описав основные эмоционально-лексические комплексы и выявив точки соприкосновения между ними, мы получили единую концепцию мироощущения лирического героя. На данном уровне, как мы видели, актуальным

оказывается парадигматический способ разворачивания смыслов. Слово предельно реализует свою лирическую природу.

Мы проанализировали образную систему цикла с точки зрения парадигматических связей, но кроме парадигматических отношений образы взаимодействуют друг с другом в определенной линейной последовательности / синтагматическая ось/.

Общую модель альбома “Титаник” можно охарактеризовать как тему с вариациями, где присутствует разнообразие форм и механизмов универсализации смысла.

А) Смысл может быть задан образом, прямо названным /”Негодяй и ангел”/.

Б) Смысл может быть задан названием /”Титаник”/.

В) Смысл может быть задан цитатой, стилевой формулой или отраженным “чужим словом” /”Воздух”/.

Г) Смысл может быть задан контекстом /”20 000”/.

Итак, с одной стороны, модель “тема с вариациями” делает альбом открытой, незамкнутой структурой, опускающей смыслы в бесконечность, с другой, мы отметили повторяемость, сводимость вариативных элементов к единому смысловому инварианту («Смерть» – «Вода» /течение-движение/ - Вечность”). Таким образом, на уровне системы образов динамичность, подвижность отдельных элементов преодолевается статичностью, незаблемостью исходного смысла. В связи с этим интересно обратиться к анализу парадигмы статическое/динамическое. Наиболее рельефно система этих качеств реализует себя в произведении на уровне сюжета в строго терминологическом смысле данного понятия как системы синтагматического, нарративного развертывания смысла, хотя в циклах модели “тема с вариациями” синтагматика обладает своей спецификой: она не линейная, а линейно-возвратная. Парадигма образов организуется универсальным сюжетом лирического сознания и семей “вечность”. В “Титанике” общая сюжетная тема формируется в сопоставленности композиции начала цикла и текстов в конце. В первом тексте декларируемая истина (“правда всегда одна”) подтверждается веками (через сему «фараон»). Но истина не нужна, о ней забыли или делают вид, что она неизвестна, и мгновение жизни уходит в Вечность /”Титаник”/. Вариантом второго фрагмента темы служит эпизод (мгновение) жизни, затянувшийся на “сто миллиардов лет” /”Утро Полины”/ и дополненный новым оттенком ожидания. На основе антиномии построена четвертая композиция альбома. Эпизод жизни – преходящее, незначимое. Вечно лишь то, что предначертано небом. Тема утраты жизни ради Вечности (вторая композиция) варьируется в песне “К Элоизе”. Жизнь истинная теряет смысл, смерть рассматривается как расплата за любовь, как способ сохранить ее вечно (“ты я вместе всегда на желтой картине с черной каймой... глаза твои я закрою на-

вечно...”/3; 235/). Выше мы отмечали, что в “Колесах любви” контаминируется всеобщий закон жизни – смерти (еще одна вариация темы). Это значение подчеркнуто перечислением историко-мифологических лиц от Адама до персон XX века. Отметим, что историчность сюжетов цикла при всей вневременности-вечности подразумевает их завершенность во времени (статичность).

Весь комплекс вариаций темы обобщается в композиции “20 000”.

Мир вечного движения противопоставлен человеческой жизни /”двадцать тысяч дней и ночей пройдет / человек родился – человек умрет”/3; 193/ / Жизнь человека с позиций вечности мгновенна, представляет лишь элемент вечного и неостановимого круговорота жизни. Для человека же конец неотвратим, а любовь и сон лишь иллюзии перед неизбежностью предначертанного. Так возникает синхронное мерцание дополнительных оттенков, вариаций, использование пространства текста более, чем в одном измерении.

Таким образом, на уровне сверхфразового образования движение в вечность подтверждает свой статус абсолютной экзистенциальной динамики.

Динамика передается прежде всего характером глаголов, хотя глагол, как правило, отягощен излишними характеристиками: он указывает на время действия и лицо, это действие осуществляющее.

Движение в “Титанике” – субстанция, концентрирующая и лицо, и пространство, и время, в то же время перед нами не только физическое пространство, а пространство метафизическое (образы, создающие представление о горизонтали-вертикали мироздания).

Анализ сюжета цикла “Титаник” и вытекающая из него проблема изображенного движения выводит нас на необходимость рассмотрения следующего уровня текста – его пространственно-временной структуры. “Стихии пространственная и временная входят как бытийственно-сущностные принципы в самый состав художественного объекта и определяют его структуру первично и всецело”/9/. Н.Бердяев утверждал, что “проблема времени есть основная проблема человеческого существования... так как судьба человеческого существования осуществляется во времени и стоит под знаком времени”/10/. Проблема времени находит свое отражение в цикле “Титаник”, поскольку, как мы видим, сюжет данного альбома осмысливает судьбу человеческого существования во времени в широком смысле этого понятия. Приоритетность этого ракурса обнаруживает себя в “Титанике” посредством явно выраженной оппозиции “вечное – временное”. В силу того, что коллизия сверхчеловеческого пути как процесса самоосуществления личности развивается и разрешается в метаистории, то закономерно, что настоящее лирическое “я” оказывается разъятым не столько между “вчера” и “завтра”, сколько между “быть” и “есть”.

Помимо парадигмы “быть” и “есть”, существующей в “Титанике” как

система подвижных, взаимопроникающих друг в друга элементов, “”время” в данном цикле реализует себя еще в одной форме – форме перфекта, особенно наглядно демонстрирующей свою функциональность в композициях “”Негодяй и ангел”, “”К Элоизе”, “”Воздух”, “”20 000”.

все кончилось так

как должно было быть.../3; 251/.

Относительно семантики слова “”был” Л.Зубова утверждает следующее: “”а/ в плане физического это актуализация временной относительности: был, а теперь нет...б/ в плане духовного – это актуализация абсолютной бытийственности: был и оставил свой след... был и будет всегда. Перфектное значение форм прошедшего времени может объединять оба плана, реализуя потенциальную двойственную энантиосемию бытийного глагола в прошедшем времени, то есть его семантическую характеристики противоречивость на уровне физического и цельность смысла на уровне духовного: бытие в прошлом – это небытие в настоящем /уровень физического/, бытие в прошлом – это причастность бытию вообще, бытию абсолютному/ уровень духовного/” /11/.

Перфектность бытийной формы демонстрирует идею взаимопроникновения “”прошлого и настоящего”, отождествляя их понятием “” вечности”.

голубые океаны реки полные твоей любви

я запомню навеки ты обожала цветы /3; 235/.

Подобный механизм временного синтеза осуществляется в цикле и применительно к категории “”будущего”, преодолевающей свою противоположность с категорией “”прошлого”

но каким ты был

таким ты и будешь /3; 252/.

...

двадцать тысяч дней и ночей пройдет

человек родился – человек умрет /3; 194/.

Универсальная взаимообратимость временных состояний означает то, что перед нами не “”прошлое”, “”настоящее”, “”будущее” как дискретные фрагменты истории, а синтез абсолютного, чистого времени. Перфектность бытийного глагола воплощает процесс преодоления личностью “”времени” на пути своего становления.

Суть выявленного в альбоме временного синтеза заключается в сверхчеловеческом порыве лирического сознания переступить через трагедию времени. Пространственные характеристики в “”Титанике”, по сравнению с временными, оказываются менее выявленными. Скупые указания на место действия: “”корабль”, “”палуба”, “”хрустальная спальня”, “”воздух”, “”степь” – невозможно рассматривать как пространственные категории в строгом смысле этого слова. Образы “”окна”, “”неба”, “”воздуха”, “”реки” не влияют на

характеристики субъекта, а задают представление о вертикали – горизонтали мироздания. Свою плотность, многомерность, осязаемость, динамичность пространство обретает только через субъекта и благодаря ему.

Итак, в альбоме “Титаник” граница между “я” – “ты” – “миром” оказываются проницаемыми : “я” познает себя через “ты” и через “мир”, правда, предельно преобразженный и преломленный в сознании “я”. Отсюда диалогическая доминанта в системе цикла.

В альбоме обнаруживаются различные формы авторского сознания, а значит, структурным принципом лирической системы на субъектном уровне является ее открытость. Конструктивным элементом образной системы цикла являются эмоционально-лексические комплексы, формирование которых обусловлено лирической природой слова – его предельной многозначностью.

Одним из структурных элементов системы образов является оксюморон, формирующий поэтику ассоциаций. Но, тем не менее, в структуре лирической образной системы заключен эпический конфликт личности и мира. Развитие сюжета в цикле организовано по лирическому принципу (хотя есть признаки эпизации). Вобрав в себя все остальные сюжеты, сконцентрировав их в себе, “Вечность” в своем становлении разрушает их статичность и завершенность, приобщая историю к потоку вечного витального движения. Таким образом, вечность олицетворяет абсолютное движение во времени и вне времени, являясь в структуре альбома доминантой сюжета.

Уяснив общие принципы организации альбомов группы “NAUTILUS POMPILIUS” /12/, можно ставить вопрос об эволюции поэтики цикла в творчестве легендарной группы.

Примечания

1. Ю.В. Доманский, определяя проблемы и пути изучения рок-поэзии, назвал методологическим приоритетом изучения рок-поэзии проблему циклизации. (Доманский Ю. Русская рок-поэзия.: проблемы и пути изучения// Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1999.-С.32). В ряде следующих статей исследователь определил не только аналогичность альбома лирическому циклу, но и сформулировал основные жанрообразующие признаки.
2. Система мотивов в альбомах “Крылья” и “Яблокитай” проанализированы в статьях Е.Корнеевой / Корнеева Е. Система мотивов в альбоме группы “NAUTILUS POMPILIUS” “Яблокитай”/Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000.-С.132-138. И Корнеева Е. Система мотивов в альбоме группы “NAUTILUS POMPILIUS” “Крылья”/ Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001.-С.70-79/
3. Здесь и далее все цитаты по: “NAUTILUS POMPILIUS” Введение в Наутилу-соведение.- М.: Терра, 1997.-400С.
4. Корман Б.О. Лирика и реализм. - Иркутск, 1986.-С.51-52.
5. Иеромонах Григорий “Правда всегда одна”, но она не здесь, или Что видно из

“”Наутилуса”/ Русская рок-поэзия: текст и контекст. -Тверь,2000.-С.122.

6. Козицкая Е. Рецепции традиционных культурных мифов, “”вечных образов” и сюжетов в современной русской рок-поэзии/Русская рок-поэзия: текст и контекст.- Тверь,2000.-С.192.

7. Ивлева Т. Вода, в которой плывет NAUTILUS POMPILIUS //Русская рок-поэзия: текст и контекст.- Тверь,2000.-С.127.

8. См. об этом: Ивлева Т. Вода...; а так же Нежданова Н.К. Некоторые особенности хронотопа в текстах группы “”NP”/Русская рок-поэзия: текст и контекст.-Тверь,2000.С.1933-200.

9. Габричевский А.Г. Пространство и время//Вопросы философии.-1994.-№3.-С.136.

10. Бердяев Н. Я и мир объектов.//Мир философии. – М.,1991.-Т.1-С.232

11. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: лингвистический аспект. -Л.,1989.-С.219.

12. Анализ ряда альбомов был проведен другими исследователями, например, в статьях Е.Корнеевой /См. сноску 2./

Т.О. Фролова

г. Курган

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ РАССКАЗОВ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ

Рассказ и сценарий сродни друг другу: при минимуме героев, сюжетных ходов, авторских характеристик необходимо добиться максимального выразительного эффекта. Виктория Токарева работает именно в этих жанрах, неслучайно под ее пером они приобретают много общего.

Традиционно под «кинематографичностью» понимают набор внешних признаков организации текста сценария: преобладание диалога над авторским текстом, зримость образов, легкая «читаемость» мизансцен и т.д. Однако даже не предназначенный для последующего киновоплощения текст может обладать специфическими свойствами. Объединяются они способностью рождать дополнительный слой образности, связанный только со спецификой кино.

В самом широком смысле кинематографичность – качество прозы, которое дает возможность свободного использования литературного произведения как материала для создания кинематографического произведения. Получается, что на первом плане не внешние признаки организации текста, а его внутренний динамизм, драматичность, строение аудиовизуального ряда.

Особое внимание нам кажется уместным уделить трем узлам, трем ударным моментам:

- специфике конфликта и обрисовки образов,

- своеобразию (кино)сюжета,
- композиции.

В отличие от повествовательной литературы, отдельные сюжетные линии «кинематографической прозы» должны быть тесно и непосредственно связаны между собой и иметь очевидную единую направленность, стремиться к единой цели по пути единого драматического конфликта. Связь отдельных линий действия должна ощущаться постоянно, даже и тогда, когда эти линии не встречаются.

В рассказе «Перелом» уже в начальной части, в которой сочетаются элементы экспозиции и завязки конфликта, обозначены основные – базовые – приемы В. Токаревой. «Перелом» предвосхищает многоаспектность проблемы: сломанная нога – толчок, повод к профессиональному, психологическому, любовному кризисам.

Автор сразу заставляет прислушиваться к своей речи, поигрывая словами: «начать сначала» - «начать с начала». Как в детской игре «верю – не верю», мы внимательно проверяем все афоризмы героини и в самом первом видим ложь: «У них – свои ценности, а у Тани – свои». Некрасивая Татьяна, брошенная партнерша, так горько говорит о паре влюбленных и о своей готовности к спортивной борьбе. Миша Полянский – первая любовь героини – появляется в тексте единожды, превращается в злого гения, виртуального спутника жизни (упоминается в 1,2,3,7,10,12,17,21 частях!). Так заявлен драматический узел и коренная ошибка героини – нет ценностей выше любви, без любви нет жизни, нет смысла в вечной борьбе.

Драматический узел - общезначимая коллизия, не ограничивающаяся рамками данного текста. Драматический конфликт развивается благодаря совокупности строгого ряда драматических ситуаций, каждая из которых предполагает элемент открытой борьбы, давящую снаружи силу и возможность в нестандартной обстановке раскрыться главному персонажу. В рассказе «Перелом» все части представляют собой завершённую драматическую ситуацию, связь между ними необычайно сильна, осуществляется не столько за счет причинно-следственных отношений, сколько тем, какое место занимает каждый эпизод в эволюции образа Татьяны. Ничто и никто, по мнению Токаревой, не должен отвлекать читательского внимания от образа главной героини.

По закону кино, в образе персонажа должна произойти какая-то перемена: психологический «перелом» лежит в 7 части. Замкнутая на себе, своих проблемах, горе, сломанной ноге, героиня «увидела» других людей. Медленно открывается душа (привыкшая только хотеть – бороться) сначала для Бога, потом для людей. «Как мучительно ненавидеть. И какое счастье – прощать».

В рассказе использованы многие приемы, свойственные скорее сценарию, нежели рассказу. Например, портрет героя – сжатый, краткий перечень

деталей, неоднократно повторяется с некоторыми вариантами. В первой части: Тая «крепко сбитый ящичек с детским мальчишечьим лицом и большими круглыми глазами. Талия коротковата, шея коротковата, нет гибких линий». Через несколько страниц: «каменные мускулы и жилы, как веревки». «За 25 лет мало изменилась: тот же сбитый ящичек и челочка над круглыми глазами. Только затравленное лицо и жилистые ноги».

Характеристика человека часто остается на уровне мгновенно созданного образа: ящичек, русалка, козел, жилистая рабочая лошадь.

Велик диапазон так называемых «вещных» образов. Цветы, пропажа которых свидетельствует об изменах мужа. Банка с широким горлом и крышкой – «ценный подарок» понимающих в этом толк парализованных бабулек. Железный болт – вообще волшебный предмет, должный правильно скрепить кость, в конце концов он скрепляет развалившуюся жизнь.

Сравнения Токаревой поражают своей зримостью: «жизнь и смерть – это одно. Как день и ночь», «в мозг как будто заложили дискету с программой», «она крутилась в воздухе (фигуристка), как веретено», «зубы – розовые от помады, как в крови», «мысли наплывали, как тучи».

Литературное произведение может попасть на экран только пройдя определенный процесс - «драматизацию» текста. Во-первых, важнейшая часть сюжета - острый, многосторонний конфликт, в основе которого лежат максимальные противоречия между людьми. Во-вторых, базис действия - так называемый драматический узел - находящаяся над плоскостью конкретной ситуации глубокая, общезначимая коллизия. Она втягивает в себя всех героев вне зависимости от их места в фабульном движении.

События, которые могут войти в рассказ В. Токаревой, - только драматические события, в каждом из них должен присутствовать элемент неприкрытой борьбы, а вместе они должны составлять драматические ситуации.

Все линии сюжета, сколько бы их ни было, четко и прозрачно связаны между собой. Рядом стоящие ситуации уточняют и расширяют друг друга. Цельность рассказу и единство действию придает связанность всех эпизодов и сюжетных линий с внутренней жизнью главного героя.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

М.В. Кожевников

г. Магнитогорск

«ПУТЬ К СЕРДЦАМ ВЫСОКОЛОБЫХ И ПРОСТАКОВ»: ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА И ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛИТАРНОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В России – царской, советской, современной – Шекспир всегда был популярен. Его переводили, его ставили (на сцене и на экране), ему подражали. Шекспир для нас не просто поэт и драматург, он – явление культуры.

Но какой культуры? Массовой? Элитарной?

Данная оппозиция – массовая–элитарная культура, которая существует сегодня, явление не новое. В средние века это были «ясный и темный стили», в эпоху Шекспира – «высоколобые и простаки», «башня из слоновой кости» в XIX веке и т.д.

Шекспир всегда ухитрялся остаться вне этой оппозиции, быть понятым любимым – искусственным и неискусственным – зрителем и читателем. Это и есть, на мой взгляд, настоящий «шекспировский вопрос», на который можно и нужно искать ответ.

Шекспир мог организовать пьесу так, чтобы она понималась на поверхностном сюжетном уровне малоискусственными в искусстве зрителями и на уровне глубинном, связанном с подтекстом, со способом выражения мыслей, что понималось не каждым. Он всегда имел ясное представление о возможностях своей аудитории, подразделяя ее на «высоколобых и простаков». Темным умам отказывалось в способности проникать в суть вещей, но необразованный человек мог от природы быть одарен способностью знать то, к чему иной должен был идти через обучение. Была еще одна категория зрителей – образованные недоумки, не умеющие распорядиться знаниями. Т.е. зрители делились не по образованности и начитанности, а по их способности отличать истинное от профанного.

Величие Шекспира в том, что в любую эпоху он способен «достучаться до сердец» и «высоколобых», и «простаков».

У Г. Честертон – английского писателя рубежа XIX–XX вв. – есть выражение: «Классик – это писатель, которого можно хвалить не читая». Это сказано в тот момент, когда и рождается, еще пока только в литературе, и именно в Англии, оппозиция – высокоинтеллектуальная литература (*highbrow literature*) и так называемое «дешевое чтение». В статье «В защиту «дешевого чтения» Честертон как раз и говорит о феномене Шекспира, чьи пьесы выполняют не

только компенсаторную, но и репрезентативную и охранительную функцию нравственного здоровья читателей.

В то время парадоксально, сегодня вполне объективно Честертон прав: такого классика как Шекспир можно хвалить, следовательно знать, и не читая. Современная массовая культура предоставляет эту возможность. К примеру, самый известный шекспировский персонаж – Гамлет, стал в наши дни не только «вечным литературным образом», но и «культурным героем»: гамлетовское «быть или не быть» знакомо даже детям.

Сам же Гамлет в восприятии школьников, даже не читавших пьесу, предстает «добрым, худым и молодым» (из школьного сочинения).

Именно таким увидел Гамлета режиссер Виктор Шрайман, поставивший шекспировскую пьесу в 2002 г. в Магнитогорском драматическом театре. Что это – случайное совпадение или закономерная современная трактовка героя? И школьник, и опытный режиссер увидели в Гамлете нашего современника.

Постановку Шраймана вполне можно определить как «старую сказку на новый лад». Настолько очевидна адаптация ее к современности. Но даже в таком адаптированном для «простаков» виде (убран ряд очень важных персонажей, образ Клавдия трактуется в модном сейчас «голубом» тоне) шекспировский текст сохраняет свое основное качество, о котором говорилось выше: возможность многоуровневого прочтения. Поверхностное, сюжетное, рассчитанное на массового, т.е. малоискушенного в искусстве зрителя. И глубинное, контекстуальное, доступное интеллектуальному зрителю, имеющему навык умственной и душевной работы.

«Элитарные» цели (если можно их так определить) наметил сам Виктор Шрайман в интервью в журнале «Имидж»: «Все мы до определенного момента Гамлеты. Все мы рано или поздно начинаем понимать, что мир еще слишком несовершенен. И тогда каждый делает выбор – быть, то есть играть по правилам, не нами придуманным: голосовать за жуликов и проходимцев, лебезить перед властью, или не быть – выступить против. Повторить путь Сахарова, Толстого. И есть только два этих пути. Смерть – не спасение».

Думаю, что такое прочтение, даже в шраймановской постановке, далеко не очевидно каждому, тем более неискушенному зрителю.

Однако у спектакля есть и другая, более понятная линия прочтения. Отмечу сразу, среди «русских Гамлетов» – Высоцкого, Смоктуновского, Авилова, Константина Райкина, – сыгранный Андреем Майоровым занимает не последнее место. Он, скорее, близок Гамлету–Высоцкому (не зря в спектакле звучит монолог «Быть или не быть» в исполнении Высоцкого). Гамлет, сыгранный Майоровым – это обычный парень из нашего двора, столкнувшийся с самым страшным злом – предательством. Его предали самые дорогие люди – мать, любимая, друзья. Как заметил в том же интервью Шрайман: «Гамлет... видит, что друзья,

с которыми он жил в одной общаге, с которыми водку пил, с которыми спорил до хрипоты о смысле жизни, друзья его предали, что любимая девушка б...ь (хотя на самом деле это не так), что мать его шлюха. Гамлет проверяет истину на прочность, и цена этой истине девять свежих могил».

Сюжетная линия «Гамлет и его друзья», на мой взгляд, – самая лучшая в спектакле Шраймана. И, безусловно, сверхактуальная сегодня, когда друзья из-за денег, власти, богатства, положения предают, убивают, подставляют, говоря современным языком.

Какой уровень прочтения изберет для себя зритель, зависит от того, является он «высоколобым» или «простаком». Но и в том, и в другом случае моральный урок будет верным, потому что трагедия Шекспира ставит вопрос не о том, каков Гамлет, а о том, каково его место в мире. И этот самый сложный, глубинный уровень ее и попытался увидеть Виктор Шрайман в своей версии пьесы.

Шекспировский Ричард III, конечно, не столь известный персонаж. Пожалуй, он не стал «культурным героем», да и едва ли им станет. Не очень сочетаются нравственные качества Ричарда и слово «культура». Но проблема, которую поднимает в этой исторической хронике Шекспир, сверхактуальна сегодня – власть и нравственность и их соотношение.

Когда Ричард Глостер выходит на публику, то не скрывает ни плана своих будущих действий, ни своего характера: «Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней» (пер. А. Радловой).

Тогдашний зритель (и «высоколобый», и «простака») хорошо понимал – кто перед ним, но никогда он не видел врага рода человеческого столь виртуозным и вдохновенным. Никогда – столь человеческим.

Таким Ричард представлен в сценах, последовавших за первым монологом, – с братом, герцогом Кларенсом, которого притворно любя и жалея, отправляет на смерть в Тауэр; с леди Анной – одна из лучших сцен шекспировского театра. Ричард – убийца ее жениха и его отца, за чьим гробом она следует с проклятиями убийце. Но она принимает предложение Ричарда. Чем он ее взял?

В спектакле Вахтанговского театра (режиссер Р. Капланян) играющий Ричарда Михаил Ульянов решает все силой, которой не может противостоять Анна. Ничего иного ему не дано. В этом спектакле Ричард почти уравнивается в человеческом значении с двумя наемными убийцами. В пьесе Шекспира они появляются лишь однажды – убить Кларенса. В спектакле, однажды появившись, они остаются до конца, неотступно сопровождая Ричарда в качестве телохранителей, адъютантов, вечных спутников. Они же его и убьют, когда он струсит, поняв, что проиграл.

У Шекспира не так – Ричард велик и силен до конца. Именно ему принад-

лежит одна из известнейших шекспировских цитат:

Ведь совесть – слово, созданное трусом,

Чтоб сильных напугать и остеречь.

Кулак нам – совесть, и закон нам – меч.

Вахтанговский спектакль был дан как современное прочтение не только шекспировской хроники, но и вечной проблемы – совместности злодейства с гением. Невозможно допустить или признать их совместность – слова Пушкина актуальны и сегодня.

А герой Шекспира нарушает не мировой порядок, а ход Времени, сформулированный в знаменитых строчках «Генриха IV»:

Есть в жизни всех людей порядок некий,

Что прошлых лет природу раскрывает.

Поняв его, предсказывать возможно

С известной точностью грядущий ход

Событий....

(«Генрих IV», Ч. II, III, 1, пер. Е. Бируковой).

Действует ли в таком случае закон нравственного возмездия? Шекспир ответил утвердительно, опровергнув тем самым распространенное учение Николло Макиавелли.

Ричард III избирает Макиавелли своим учителем и открыто признается, что «будет учиться у Макьявелля», его принципы отныне: цель оправдывает средства, политика отделена от морали. Героем же этой политики станет тот, кто сильной рукой обуздает Время.

Шекспир не согласился с Макиавелли в том, что политика отделена от морали, а цель оправдывает средство. Не оправдывает. Наказание у него – нравственные мучения: «О совесть, робкая, как мучишь ты», – произносит Ричард перед своей гибелью.

Хроника «Ричард III» также может быть прочитана на разных уровнях. Но при любом прочтении поражает актуальность, созвучие этой пьесы современности. Что прочтет в ней зритель думающий и переживающий? Причем переживающий не только за свое личное благополучие, но и за благополучие страны, мира, жизни в целом?

А увидит он следующее. Безудержно стремясь к власти, не обладающий хоть какими-то моральными принципами человек окружает себя большим количеством сподвижников, среди которых буду корыстолюбивые и обиженные, примкнувшие к борьбе за власть в надежде на щедроты и милости в благодарность за их помощь и поддержку (у Шекспира это герцог Бекингем). Добившись возжеленной цели, всемогущий властитель оказывается заложником своих соратников. Он вынужден либо удовлетворять растущие аппетиты своего окружения и тогда становится марионеткой в их руках, либо вести

самостоятельную игру, но тогда бывшие единомышленники очень быстро предадут его (как тот же Бекингем), и он останется один на один со своими проблемами и своими врагами. Это случилось с шекспировскими Ричардом, но подобное можно видеть и в современной политике.

Таков «элитарный» уровень прочтения пьесы. Другой, более массовый, хотя тоже не совсем для «простаков» представлен в фильме режиссера Ричарда Лонкрейна 1995 г. Текст шекспировской пьесы положен на политическую ситуацию XX столетия. Трудно точно установить, да, наверное, и невозможно, – какая страна и какой политический деятель имеется в виду. Но знающий историю фашизма легко обнаружит сходство с событиями в Германии 30–х годов, могут быть и другие ассоциации. Важно, что текст пьесы абсолютно точно отражает реалии политической жизни XX века.

И еще один, наиболее «массовый» уровень прочтения «Ричарда III» представлен в спектакле Пермского театра юного зрителя режиссером Михаилом Скомороховым в 2000 году. Спектакль, как явствует из названия театра, предназначен зрителю юному, не поднаторевшему в сложности подтекста и контекста и сосредоточенному, в силу эгоизма молодости, на собственных проблемах. Может быть, поэтому Ричард предстает здесь героем «потерянного поколения»: «Он напоминает нам сегодняшних защитников Отечества, чьи души искалечены войной, кто не может найти в мирной жизни себе достойного применения» (аннотация к спектаклю).

Перед нами молодой человек, прошедший на войне всю свою сознательную жизнь. Он умеет только убивать, решать все проблемы силой, с помощью оружия. На войне он был героем, в мирной жизни – один из всех. Внешнее уродство и ожесточенность характера отталкивают от него людей. Он становится изгоем. И начинает свою войну, но уже против своих. А такая война – предательство. И поражение в такой войне неизбежно. Того, кто с легкостью предает своих, рано или поздно предадут все. Ричард Скоморохова утратил свое демоническое величие, ужас и притягательность, но стал понятным, приближенным современному сознанию.

То есть, как и в случае с трагедией «Гамлет», вариантов прочтения «Ричарда III» много, но моральный урок – один. В этом, наверное, гениальная простота Шекспира – однозначность моральных уроков. В данном случае – идущий к власти кровавым путем неизбежно потерпит поражение.

Уникальная особенность шекспировских пьес – возможность их многоуровневого прочтения – делает наследие Шекспира своеобразным культурным феноменом, позволяющим сблизить, трансформировать массовую и элитарную культуру. Можно сетовать по поводу современных экранизаций и постановок, о небрежном обращении с классикой. Но не следует забывать, что современные интерпретации сосуществуют наряду с классическими, так-

же востребованными сегодняшним зрителем. Само их наличие свидетельствует о том, что может черпать в Шекспире любая эпоха, находя пищу и для «высоколобых» и для «простаков». А вот какое прочтение изберет та или иная эпоха, зависит уже от уровня массового сознания самой эпохи, так как, устанавливая свои отношения с классикой, каждая эпоха выявляет таким образом собственную сущность, собственную природу.

А.В. Кузнецова

г. Магнитогорск

К ИСТОРИИ ВОПРОСА О РОЖДЕНИИ УТОПИИ КАК ОСОБОГО ВЗГЛЯДА НА МИР И КАК ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Утопические произведения в истории литературы всегда играли значительную роль, так как служили осознанию и оценке образа будущей жизни. Мировая утопическая литература достаточно обширна. Утопическая мысль имела взлеты и падения, успехи и неудачи за время своего исторического существования. Зарождение утопии, как, впрочем, и антиутопии, происходит раньше Эпохи Возрождения. Первые признаки утопии можно увидеть в трудах Платона «Государство» и «Законы»^{Прим.1}. Нашей же задачей является рассмотрение утопии как особого взгляда и как литературного жанра эпохи Возрождения. Но, естественно, нельзя не вспомнить о мировых шедеврах других эпох.

«Темными веками» в полном смысле слова оказались для утопии средние века. Как считает Дж. Герцлер, «с появлением «града божьего» Августина Блаженного последовал почти тысячелетний период, на протяжении которого не было создано даже самых жалких и незначительных образцов утопической литературы. Господство религии в средневековой Европе не благоприятствовало расцвету жанра. Более того, деутопизирующее воздействие было тем эффективнее, что оно вовсе не препятствовало формированию картин альтернативного мира в сознании людей, и тем самым как бы компенсировало присущее им стремление к построению образов иного, лучшего мира. Если религия преграждала утопическому сознанию путь в литературу, она все же не смогла совершенно искоренить утопические ориентации в средневековом сознании. Утопические устремления прорывались в фольклоре, стихийных массовых движениях, в карнавалах, где «жизнь на короткий срок выходит из своей обычной колеи и вступает в сферу утопической свободы»¹.

В 1516 году появилась книга английского гуманиста и государственного деятеля Томаса Мора с таким вот заглавием: «Золотая книга, столь же полез-

ная, как и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове «Утопия». Произведение это, известное впоследствии чаще всего под названием «Утопия», содержало, кроме страстной критики тогдашней Англии, рассказ о счастливом острове, на который, странствуя по морям, попал португальский путешественник Рафаил Гитлодей.

В то время как Англия была охвачена волнениями, с которыми безуспешно пытались бороться с помощью репрессий, в этом уголке Земли, расположенном вдали от морских путей, существовала организация, которая обеспечивала своим гражданам максимум безмятежного счастья. В этом краю неизвестны были нужда и эксплуатация, ложь и насилие, невежество и нетерпимость, зависть и злоба, праздность и непосильный труд.

Томас Мор дал определение утопии. Слово «топия» (от греческого «topos») означало «место». Приставка «у» могла происходить от греческого «eu», либо от «ou». В первом случае мы имели бы дело с эвтопией (хорошим местом), во втором – с утопией (местом, которого нет). «Утопия» была резкой критикой тогдашней Англии, сочетавшейся с мечтой о лучшем обустройстве общества. Не будем вдаваться в описательные подробности этого произведения, ибо утопия вскоре перестала быть лишь названием описанного Мором острова или же его «Золотой книгой». Она стала наименованием жанра. Литературного жанра и стиля мышления. Не случайно утописты часто прибегали именно к такой форме высказывания – к «говорящим картинам», а не к отвлеченным рассуждениям. Станислав Лем называет утопию «изложением определенной теории бытия при помощи конкретных объектов»². Создатель утопии обычно стремился изобразить мир, максимально завершенный и однозначный в своем совершенстве. Нортроп Фрай отмечает, что авторы утопий, вообще говоря, описывают ритуализированные действия: их не интересует какие-либо необычные происшествия: интересует их только то, что является ПРАВИЛОМ в ВЫМЫШЛЕННОЙ стране. Необычаен лишь факт ее существования, а также способ, при помощи которого попал туда рассказчик; все остальное – привычная повседневность. Вторая особенность утопического литературного жанра состоит в том, что это ритуализированное поведение поддается рациональному объяснению, и в Утопии всегда находится кто-нибудь, кто поможет уяснить путешественнику эту рациональность и поможет ему избавиться от предрассудков, принесенных из старого мира³. Говоря об определении утопии, считаем возможным согласиться с Е. Шацким, что это «определенный образ мышления, определенное отношение к миру, которое вовсе не обязательно выступает в виде «говорящих картин».

Дело в том, что достаточно трудно однозначно определить, какие идеи были несбыточными мечтами, а какие – нет. История общества преподносит нам сюрпризы, называя «утопическими» идеи, направленные против докт-

рин, которые впоследствии оказывались весьма практичными^{Прим.2}. «Утопический» роман О.Хаксли «О дивный новый мир» открывается эпиграфом из Н.Бердяева: «Но утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления». Однако, существует еще одно мнение философов: «при своем зарождении ни одна великая идея не годится для осуществления, однако, чтобы сохранить за ней возможность победить в будущем, надо, прежде всего, позволить ей пожить, сколь бы странной она на первый взгляд не казалась».

Является ли утопия идеалом? Нам очень близко понятие утопии, данное Александром Свентоховским (автором единственного в польской литературе обобщающего труда, посвященного этой проблематике). Он писал: «Утопия, как идеал общественных отношений, представляет собой наиболее всеобщий элемент в духовном мире. Входит она в состав всех религиозных верований, этических и правовых теорий, систем воспитания, поэтических произведений – одним словом, всякого знания и творчества, дающего образцы человеческой жизни... Где только существует нищета, несправедливость, страдание – а существуют они всегда и везде, – там должно появиться также искание средств для искоренения причин зла. Через всю историю культуры проходит целая лестница самых различных видов утопий – от представлений дикого кочевника до размышления современного философа...»⁴ Несогласие утописта с существующим миром – тотальное несогласие. Анатолий Франс доказывал, что без утопистов «...люди все еще жили бы в пещерах, нищие и нагие... Утопия – это принцип любого прогресса, стремление к лучшему будущему»⁵. В своей знаменитой книге «Идеология и утопия» Карл Мангейм, немецкий социолог, писал, что только те общественные идеалы имеют право именоваться утопией, которые предвещают будущее массовое движение и могли быть осуществлены им. Этим, согласно Мангейму, отличаются утопии от идеологий, обреченных на вечное пребывание в сфере фикций.

При тщательном анализе характера утопий нельзя было не заметить, что в эпохе Возрождения наиболее часто встречаемые утопии – это утопии места (существуют такие утопии времени, ордена, политики и др.), которого нет. Описанием такого места были «Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы (1602), «Описания Христианополитанской республики» И.В.Андреа (1619), «Новая Атлантида» Ф.Бэкона (1627), «Иной свет» Сирано де Бержерака (1657), «История севарамбов» Д. Вейраса (1678), «Подземный мир» А.Кирхера (1662), «Микромегас» Вольтера (1752), «Добавления к путешествию «Бугенвиля» Д.Дидро (1772), вторая книга «Приключений Миколая Досьвядчиньского» И.Кравицкого (1776) и сотни других произведений. В различных странах изображение всевозможных счастливых мест появлялось

тысячами. Создатели не только имитировали рассказы о путешествиях, но и выдумывали удивительные страны и идеализировали уже существующие.

Примечание 1

Считаем необходимым отметить тот факт, что «Утопия» Платона с самого начала несет в себе и негативные моменты.

Платон противопоставляет утопию, или проект наилучшего государства и правления, всем плохим формам государства. Как и в олигархии, этим государством руководят немногие. Но этими немногими могут стать только лица, действительно способные управлять государством в силу природных к тому задатков и одаренности или вследствие долголетней предварительной подготовки. Основным принципом идеального государственного устройства Платон считает справедливость. По мнению Платона, такое государство, во-первых, обладает силой собственной организации и средствами ее защиты, достаточными для сдерживания и отражения враждебного окружения, во-вторых, оно обеспечивает всех членов общества материальными благами, в-третьих, оно руководит и направляет высокое развитие духовной деятельности и творчества.

Осуществление этих задач приравнивалось к осуществлению идеи блага как высшей «идеи», правящей миром. Многие философы справедливо считают утопическую идею Платона о руководстве и направлении развития духовной деятельности и творчества по своей сути антиутопичной, что позднее легло в основу одного из главных критериев жанра антиутопии.

Примечание 2

1. Установление в 1789г. республики во Франции считалось невозможным. Монархисты называли сторонников республики «утопистами».

2. В XVIII в. описания вымышленных путешествий принимали за подлинные. Люди часто бывают или сильно скептически или легковерны. Следовательно, мы можем предположить, что «утопичность» это свойство, приписываемое наблюдателями, у которых может быть ограничен исторический опыт, или же имеющими на данный момент соответствующие технические и социальные средства.

Список литературы

1. Баталов Э.Я. Путь к идеалу. – В мире утопии. – М., 1989.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – М., 1965.
3. Бердяев Н.А. Новое средневековье. Берлин. 1924.
4. Мор Т. Утопия: Утопический роман XVI-XVII в., М., 1971
5. Платон. Утопия.
6. Свентоховский А. История утопий. - М., 1910. – С.5
7. Шацкий Е., Утопия и традиция. - М.: Прогресс, 1990.
8. Lem St. Fantastika I futurologia. Krakow, 1970, t 2, s.290.

9. Fraye N. Varieties of Literary Utopias/ - In: Manuel F.E. (red). Utopias and Utopian Thought. Boston, 1967, p/26-27.
10. Mumford B., The Story of Utopias, 1922, p.22.

И. Е. Соловьева
г. Магнитогорск

ДОН КИХОТ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ МАГНИТОГОРСКОЙ ДРАМЫ

Театр – искусство синтетическое, которое объединяет в себе не только различные виды искусства, но и является коллективным творчеством многих людей – актеров, режиссера, музыкантов, костюмеров, декораторов и т. д. Успех спектакля зависит от многих составляющих, но его первоосновой является сценарий.

Сценарий, в его современном значении и понимании, появляется в искусстве сцены довольно поздно. По сути, появление его как основы драматического действия спектакля, было обусловлено всем ходом развития литературы всех родов и жанров с момента возникновения самого театрального искусства до современного времени.

Классический античный театр, который определил все дальнейшее развитие театрального европейского искусства, изначально имел литературную основу, которую составляли комедия и трагедия. Драма же, как род литературы эволюционировала на протяжении долгого времени, и до конца XIX столетия драматическое произведение, написанное для сцены, получало свое воплощение в театре в русле авторского замысла. Зритель опосредованно, через актерскую игру, но все же как бы «напрямую», общался с автором сценического произведения, так как основное содержание пьесы, смысловые акценты его воплощения определялись самим писателем – драматургом.

Для классического европейского театра от времени его зарождения вплоть до начала XX столетия проблема интерпретации литературного произведения остро не стояла. Существовала традиционная практика воплощения собственного литературного произведения на сцене тем или иным драматургом. Таким образом, создание оригинального театрального произведения не нуждалось в интерпретации другим лицом, кроме самого автора литературного текста. К тому же, напомним, что литературное произведение создавалось специально для сцены с учетом всех особенностей и специфического своеобразия театрального искусства.

Проблема интерпретации литературного произведения в театре зазвучала в полный голос тогда, когда впервые на сцене начинают ставить произведения

литературы поэтического и эпического рода. В театре рубежа XIX – XX столетия впервые получают профессиональное воплощение на сцене не собственно драматургические произведения, а такие жанры литературы, как романы, повести, которые предназначены в первую очередь для чтения. Таким образом, на театральную сцену выходят произведения литературы, адресованные не зрителю, а читателю. Вполне естественно, что это меняет не только привычную драматургию, но и создает ряд серьезных проблем, одна из которых заключается в адаптации недраматургического произведения к сцене и толковании содержания данного литературного произведения для зрителя.

Проблема интерпретации литературного произведения в театре связана и с рождением так называемого режиссерского театра, где произведения драматургии подвергаются толкованию тем или иным режиссером – постановщиком. Таким образом, первоначальный авторский замысел писателя – драматурга становится лишь отправной точкой в творческих поисках главного лица современного театра – режиссера. Традиционный классический театр в искусстве XX столетия подвергается весьма значительным изменениям и практически перестает существовать. В этом немаловажную роль играют именно творческие поиски режиссера – постановщика.

Роль режиссера в современном театре определяющая, как сказал в одном из интервью руководитель МХАТа имени А. П. Чехова и театра – студии «Табакерка», народный артист СССР, актер, наш современник Олег Табаков: «Режиссура – профессия XX века, и никуда она уже не денется. Другое дело, что, может быть, в своих усилиях она была не всегда серьезна и нравственна... Режиссура – это важный компонент смысла театра» /1; 15/.

Режиссер в современном театре становится главным интерпретатором любого литературного произведения, написанного специально для сцены или же позаимствованного из богатейшего арсенала литературной классики. И в этом случае от него зависит, какой конечный продукт получит театральный зритель.

Современная режиссура отличается желанием попробовать себя абсолютно во всех жанрах, охватывая великое множество имен. Становится нормой, что в поле интересов одного режиссера оказываются произведения самых различных авторов и мастеров слова: «Если посмотреть на список постановок кого-нибудь из вышедших на старт в последние годы, то поражает разнообразие воплощенных ими названий. Впечатление, что режиссерам безразлично, что и где ставить. Вот Е. Неvejeва, принятая в штат «Сатирикона» после РАТИ, где ее заметили с постановкой Кроммелинка. На этой сцене у нее в перечне М. Кундера, А. Мэрдок и П. Зюскинд, на других Э. Шмитт, Ф. Достоевский и М. Булгаков – не считая того, что поставлено за пределами столицы. Примерно та же картина у усиленно вводимого в моду Кирилла Серебренникова – современный В. Сигарев и классик Т. Уильямс, покойный

М. Равенхилл и здравствующие братья Пресняковы, на горизонте М. Горький» /1; 26/. Нетрудно заметить, что в приведенном примере театрального критика Геннадия Демина волнует всеядность современных режиссеров – постановщиков. Любое произведение литературы, предназначенное для чтения, требует работы мысли и души читателя. Интерпретация того или иного произведения литературы в театре требует не меньших затрат и от режиссера. Думается, что успешное воплощение романа или повести на сцене зависит не только от степени талантливости и профессионального мастерства режиссера, но и от его элементарной литературной грамотности, умения проникнуть в суть авторского замысла того или иного произведения, его способности понять авторскую позицию. В современном театре легко просматривается тенденция считать первоосновой спектакля не авторский замысел писателя или драматурга, а представление о нем режиссера. И здесь обнажается одна из главных составляющих проблемы интерпретации литературного произведения в сценическом искусстве – насколько в своей творческой воле может и должен быть свободен режиссер по отношению к авторскому замыслу писателя или драматурга. Конечно, если речь идет о произведении современной литературы, то взаимоотношения автора-писателя и режиссера – постановщика не столь сложны, так как найти это равновесие помогает само время. Иное дело, когда режиссер обращается к литературной классике.

Театр – это единственный вид искусства, который обращен к современному зрителю, который существует здесь и сейчас, и один и тот же спектакль, одного режиссера, сыгранный одними и теми же актерами, в каждом своем последующем воплощении – произведение новое. Поэтому стремление современных режиссеров сделать любое классическое произведение литературы актуальным для сегодняшнего зрителя вполне понятно и заслуживает только уважения. Но наделять классических героев приметами современного времени (использовать современные костюмы, порой современную лексику, социализировать с учетом всех примет сегодняшнего дня) – не означает, сделать их понятными, отвечающими вкусам и запросам современной публики, то есть действительно востребованными и актуальными. Существует устойчивое мнение, что классика всегда современна, и постановка в театре классического произведения – вариант беспроигрышный. Позволим себе не согласиться с этим. Классика становится современной только в том случае, если режиссеру удается сохранить суть основного авторского замысла писателя, но в собственной переработке его расставить такие смысловые акценты, которые не только понятны зрителю и заставляют его сопереживать героям спектакля, но и помогают зрителю ощутить общность и взаимосвязь людей и поколений.

Интерпретация произведения литературной классики для сцены – дело сложное, но еще более сложные задачи стоят перед режиссером, если для поста-

новки он выбирает пьесу, автор которой перерабатывает известное классическое произведение литературы. В этом случае можно вести речь о двойной интерпретации – сценаристом оригинального литературного текста, и режиссером материала, предоставленного к постановке спектакля. Именно такие задачи решались режиссером Борисом Цейтлиным в спектакле «Человек из Ламанчи», поставленном в Магнитогорском театре драмы имени А. Пушкина в 2002 году.

«Человек из Ламанчи» - классический бродвейский мюзикл, один из редких и ярких образцов этого жанра. Написан он был в 60-е годы XX века и пользовался стойким успехом в Америке и Европе на протяжении 40 лет. Секрет такого долголетия объясняется ярким сюжетом мюзикла, авторами которого являются Д. Вассерман и Д. Дэрион, и великолепной музыкой Митчела Ли. Стойкий успех мюзикла подтверждают и недавние постановки его в Барселоне (1998г.), Венской опере (1999г.), на сцене Ковент Гарден (2001г.). В России спектакль был поставлен Андреем Гончаровым (перевод с английского О. В. Мелковой, русский текст песен Ю. А. Айхенвальда) в театре имени Маяковского, где с большим успехом шел на протяжении 10 лет.

Сюжет мюзикла его авторы решили довольно просто, сохранив основную линию романа Сервантеса. В их спектакле Сервантес, дожидаясь суда инквизиции, рассказывает в тюрьме сокамерникам легенду о Дон Кихоте - странствующем рыцаре, который защищает обиженных и обездоленных, наказывает зло, несет людям торжество справедливости и добра. Рассказывает легенду о любви, которая из грубой и грязной служанки – проститутки на постоялом дворе сотворила прекрасную любящую женщину.

На первый взгляд, режиссер Магнитогорского драматического театра брался за хорошо поставленный и известный спектакль, и ничего принципиально нового в решение блестяще решенной пьесы внести просто не мог. Но для магнитогорской драматической сцены в этом спектакле практически все оказалось новым. Директор театра Владимир Досаев по этому поводу заметил: «То, что в Москве этот жанр стал очень популярным, не является откровением – но мы не копируем их, мы идем своим путем. Взять хотя бы участие симфонического оркестра. Или то, что мы взяли в оригинале только текст и музыку, и то аранжированную в Магнитогорске. Все остальное – от режиссерского решения до реквизита – придумано и осуществлено здесь» /2; 8/.

Жанр мюзикла, новый для магнитогорской драмы, потребовал от режиссера совершенно нового подхода к воплощению знаменитого творения Сервантеса. Б. Цейтлин руководствовался уже не только литературной основой спектакля, но и учитывал, что все драматическое действие сопровождается музыкой, которая служит не только фоном, но по ходу спектакля неоднократно становится и действующим героем.

Сильной стороной режиссерского замысла явилось использование в спектакле живого звучания симфонического оркестра Магнитогорской государственной консерватории. В бродвейской версии мюзикла играет биг - бэнд, т. е. духовой джазовый оркестр. Вполне естественно, что в нем звучание медной духовой группы инструментов и саксофонов создает свой колорит музыки, несколько резковатый, но весьма специфический для американской музыки в целом. Введение же в оркестр струнной группы инструментов (скрипка, альт, виолончель) позволило некоторые музыкальные темы сделать более лиричными, напевными. При этом используемая в оркестре ритм секция помогла сохранить национальный колорит музыки Испании. Необходимо отметить, что манера звучания симфонического оркестра была намеренно приближена к академической, это позволило избежать нарочитой грубости в тех музыкальных номерах, которые характеризуют Альдонсу, сокамерников Сервантеса, окружение Дон Кихота на постоялом дворе.

Режиссеру удалось избежать и одноплановости, графаретности образов действующих лиц. Перед зрителем предстают герои неоднозначные, сложные в своей человеческой характеристике. Дон Кихот не только чудаковатый и смешной рыцарь, порой нелепый в своих мечтах, поступках, представлениях. Это Герой, с высокими идеалами о чести, достоинстве, служении Прекрасной Даме. Духовная чистота и возвышенность – вот основные характеристики этого героя. Как это ни покажется странным, то же самое можно сказать и о Альдонсе – Дульсинее. Режиссер в образе проститутки с постоялого двора изначально подчеркивает чистоту души. Поэтому совершенно по иному им решается номер «Птичка», когда Альдонса получает письмо от Дон Кихота с любовным признанием. В бродвейской версии «Птичку» поет мужской хор, явно издеваясь над чувствами героя, смеясь над Альдонсой. У Цейтлина в начале сцены звучит женский хор, что придает эпизоду напевность, лиричность, подчеркивая чистоту чувства, способность героини переживать истинную, возвышенную любовь. И только в конце сцены к звучанию женских голосов добавляется мужской хор, который иронизирует над Альдонсой. Такой подход к образу Альдонсы вполне оправдан, в дальнейшем он помогает понять логику преобразования проститутки в женственную, чистую Прекрасную Даму.

Режиссерскую работу в этом спектакле вообще отличает чувство меры и вкуса. Б. Цейтлин не акцентирует внимание зрителей на сугубо зрелищной, развлекательной стороне спектакля, а жанр мюзикла в целом ориентирован именно на это. Поэтому режиссер вводит минимальное количество танцевальных номеров в свой спектакль. Танцевальная пластика используется только в тех сценах, когда слово излишне. Именно посредством танца решается сцена изнасилования Альдонсы – Дульсинеи (балетмейстер Сергей Грицай). В ней

нет ставшего привычного в наши дни натурализма в изображении подобных эпизодов. При этом режиссеру удастся сохранить высокий эмоциональный накал, остроту переживаний человеческих чувств, и максимального воздействия на зрителя.

В постановке очень много сильных режиссерских ходов, которые производят на зрителя неизгладимое впечатление. Например, использование спецэффектов. В спектакле был использован специальный экран, на котором при помощи компьютерной графики изображались просторы и небо Испании, что расширяло пространство сцены и создавало иллюзию включения реального пространства в действие спектакля. На экран через видео проектировалось изображение главных героев в центральных эпизодах (главная ария Дон Кихота, сцена его смерти, ария Альдонсы), заставляя зрителя в непосредственной близости наблюдать их переживания.

Таким образом, интерпретируя роман Сервантеса и пьесу Д.Вассермана и Д. Дэрриона, режиссер в «Человеке из Ламанчи», делает акцент не на безумстве рыцаря – идеалиста в борьбе со злом, а на великой, преображающей силе любви. И в финальной сцене зрителю становится понятным и очевидным то великое преображение, которое коснулось не только Альдонсы – Дульсинеи, но и всех участников разыгранного действия.

Список литературы

1. Театральная жизнь. – 2003. - №3.
2. Имидж – Магнитогорск. – 2002. - №6.

М.В.Сергеева
г. Магнитогорск

ГЕРОИ КОМЕДИЙ УИЛЬЯМА КОНГРИВА В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ

В комедиях Конгрива отразились конфликты и проблемы его эпохи. Характеры его героев во многом отражают черты современников автора. Однако современный читатель не ошибется ни в расстановке сил, ни в оценке действующих лиц. Конфликт добра и зла, искренности и лицемерия, проблемы любви, семейного счастья, взаимоотношения «отцов и детей» – вечные конфликты и проблемы жизни, и литературы. За три столетия, что отделяют героев Конгрива от современного зрителя и читателя, в этом плане не многое изменилось. Но помимо этих вневременных, общечеловеческих мотивов автор использует и другие художественные приемы, позволяющие сделать комедийных героев особенно понятными, даже «прозрачными» для читателя

любого времени и любой национальной культуры.

В соответствии с традицией классицистической драматургии героини комедий Уильяма Конгрива чаще всего носят «говорящие» имена, позволяющие составить представление о характере героя. В ремарках к именам действующих лиц автор не только указывает место каждого героя в череде других, но и определяет его типологию. Эта характеристика бывает настолько точной и ёмкой, что превращается в своеобразную авторскую концепцию персонажа. Однако не все имена персонажей поддаются «расшифровке». В этом смысле особенно показательна первая комедия Конгрива «Старый холостяк» (1693), в которой женские имена не несут дополнительной информации: Араминта, Белинда, Летиция, Сильвия, Люси, Бетти. Правда, этимологию двух из имен можно выявить: Белинда – Belinda, от англ. «belle» – красавица, и Бетти – Betty, служанка Араминты, скорее всего происходит от англ. «beta» – бета (вторая буква греческого алфавита), но здесь как раз случай не морфологического, а смыслового родства. Таким образом, мы видим, что хотя этимология в этих случаях выявляется, она по сути ничего не дает.

Во второй комедии Конгрива «Двойная игра» (1693) выбор женских имен продиктован иным принципом: все женские имена значимы. Леди Трухлдуб – англ. Lady Touchwood – переводится как «гнилое дерево; гнилушка». Это определение относится не к возрасту героини, а к её нравственным качествам. Леди Вздорнс – англ. Lady Froth, от «froth» – «вздорные мысли, пустые слова, болтовня». Характерная черта этой героини – тщеславие, огромное самомнение, при этом ничем не обоснованные. Леди Слайбл – англ. Lady Pliant, от «ply» – уклон; склонность. Автор поясняет, в чем они у нее проявляются: она «помыкает своим мужем и податлива на ухаживания». Нужно отметить, что хотя имена этих героинь и являются значимыми, но это имена их мужей. Автор подсказывает, что они во многом дублируют характеры своих мужей.

Из всех героинь только Синтия наделена личным именем. Синтия – англ. Cynthia – расшифровывается как «мифологическое: Диана, Артемида». В этом имени акцент ставится прежде всего на разумности, трезвости ума героини, умении постоять за себя, свободно высказать свое мнение, и, в то же время, автор подчеркивает божественную красоту девушки.

В следующей комедии У. Конгрива «Любовь за любовь» (1695) некоторые героини по-прежнему носят имена своих мужей: миссис Форсайт, миссис Фрейл, однако значимых женских имен становится больше. Прежде всего нужно сказать о главной героини Анжелике: она богатая наследница и возлюбленная Валентина. Ее имя – «angelic» – означает «ангельский». Эта характеристика относится как к внешним, так и к внутренним качествам героини. Второй, не менее яркий образ – мисс Пру. Авторская характеристика: «дочь

Форсайта от первого брака, неуклюжая, глупая провинциальная девица». Ее имя – Prue – от англ. «prude» - жеманница; не в меру щепетильная, притворно стыдливая женщина; и «prudence» - благоразумие, предусмотрительность. В комедии этот характер подвержен эволюции, вероятно, с этим связана и многозначность имени, и если в начале к ней больше подходит «жеманница», «притворно стыдливая женщина», причем с явно ироническим оттенком, потому что мисс Пру настолько глупа, что не может до конца справиться с этой ролью, то в конце пьесы она становится и благоразумной, и предусмотрительной, хотя и здесь не обходится без иронии.

В последней комедии «Так поступают в свете» (1700) Конгрив всех героинь наделяет собственными значимыми именами, за исключением миссис Фейнелл, носящей имя мужа. Наиболее интересными, на наш взгляд, являются две героини - леди Уишфорт и миссис Милламент.

Леди Уишфорт – от англ. Wishfort – автор характеризует: «ненавистница Мирабелла, который прежде для видимости за ней ухаживал». «Fort» – от «forte» – сильная сторона (в человеке); «wish» - многозначное слово: I. 1) желание, пожелание; 2) просьба; 3) предмет желания. II. 1) желать, хотеть; высказать пожелания. Очень яркое имя, в котором ирония построена на нескольких смыслах: снаружи эта женщина – неприступная крепость, внутри – само желание, которое владеет ей всецело.

Миссис Милламент – англ. Millamant – «племянница леди Уишфорт, красавица, влюбленная в Мирабелла». Учитывая все значения слов «mantelet» и «mill», это имя можно перевести как «бьющая из-под покрова», и действительно, характер этой героини раскрывается не сразу, она скрывает свои истинные чувства к Мирабеллу, прячет свой ум, душевность, отвагу под маской светской кокетливости, холодности и цинизма.

Таким образом, мы видим, что имена героинь комедий Конгрива отражают эволюцию в изображении женских характеров. В первой комедии женские образы статичны и однообразны, они являются лишь фоном для более полного раскрытия мужских характеров. Все женщины в комедии «Старый холостяк» подвержены одним и тем же порокам: лживость, кокетливость, ветренность, поэтому неудивительно, что отношения между полами рисуются как военные действия, в них много цинизма и притворства. Так, Белинда говорит Араминте: «...ты бредишь... восхваляя грязное неуклюжее двуногое создание по имени мужчина».

В комедии «Двойная игра» впервые на фоне привычных для комедии Реставрации женских образов появляется героиня – Синтия, отличающаяся от остальных прежде всего отношением к жизни, браку, в её речах и манере нет развязности, дешевого кокетства, и хотя любовь и брак понимаются ей, по – прежнему как поединок, соперничество полов, она в отличие от других геро-

инь ведет честную игру. Интересна сцена, в которой Синтия и Милфонт делятся друг с другом мыслями о предстоящей женитьбе. Синтия: «...это и вправду как игра в карты: если кому пришла хорошая масть, то единственно по воле случая...это игра, а стало быть, один из нас останется в проигрыше». Милфонт: «Вовсе нет: это лишь дружеское состязание в ловкости, и выигрыш тут – взаимное удовольствие». В образе Синтии нет внутренней динамики, ее характер, как и характеры других героинь пьесы, статичен. Синтия и ее возлюбленный Милфонт выступают скорее в роли авторского рупора, пока еще робко провозглашающего новые идеалы.

В комедии «Любовь за любовь» мы впервые видим женские образы, не заданные изначально, а претерпевающие эволюцию по ходу действия. Это образы Анжелики и мисс Пру. Анжелика – настоящая героиня, её чувство к Валентину наполнено глубокими переживаниями и постепенным развитием. В отношениях между влюбленными нет места игре, впервые в этой комедии на пьедестал возводится любовь, как обязательное условие счастливого брака. В последней комедии Конгрива «Так поступают в свете» в образе умной и содержательной Милламент раскрывается не просто развитие чувства, а внутренняя переоценка себя как личности. Характер героини раскрывается в любви.

Мужские имена всех основных героев в комедиях Конгрива несут в себе определенную характеристику. В комедии «Старый холостяк» очень примечательны имена главных персонажей: Хартуэлла, Вейнлава и Беллмура.

Хартуэлл – Heartwell – от «heart» и «well» можно перевести как «добро-сердечный», «добродушный». Именно таким этот персонаж и является в комедии. Он прячет свою истинную сущность под маской женоненавистника, в то время как сам безнадежно влюблен. Беллмур – Bellmour – вероятнее всего от соединения английского «bell» и французского «mour», скорее всего, означает «легкомысленный влюбленный», «ветренная любовь». Такая характеристика очень точно подходит представленному характеру: он влюблен в Белинду, но, тем не менее, успеваешь ухаживать за другими женщинами. Вейнлав – Vainlove – от «vain» и «love» можно расшифровать как «суетная, тщеславная любовь». Это подтверждается историей его любви к Араминте. Главным в отношениях с женщинами для этого героя является процесс покорения, охоты, он говорит Беллмуру: «...я всегда вспугиваю для тебя зайцев, а ты их подстреливаешь» (I, 1). Беллмур и Вейнлав дополняют друг друга в психологическом отношении: один изыскан в своих вкусах, другой – всеяден.

Наиболее интересной с точки зрения анализа семантики и традиции перевода имен героев является комедия «Двойная игра». Это единственная комедия, в которой имена героев в русском переводе даются не по созвучию с английскими, а по смыслу (имеется ввиду классический перевод И. В. Ступникова). Самый интересный пример это, конечно же, Пройд. В английском

варианте – Maskwell. Автор характеризует его: «мошенник, лжедруг Милфонта, притворный воздыхатель леди Трухлдуб, тайно влюбленный в Синтию». Дословно его имя переводится как «хорошая маска». На наш взгляд, автор перевода сужает границы этого характера, именуя его Пройдом. Переводчик акцентирует внимание на авантюризме, хитрости, изворотливости героя. В пьесе же Пройд раскрывается прежде всего как человек целеустремленный и безжалостный, своеобразный злой гений. Его основное качество – умение приспособиться к любым обстоятельствам. Для каждого случая у него имеется подходящая маска, удачно скрывающая истинные намерения. В русском переводе имя Пройд (пройдоха) отражает лишь одну и не самую существенную сторону характера героя, существенно уменьшая масштаб его личности и поступков.

Еще один не менее интересный герой лорд Трухлдуб – Touchwood – что означает «гнилое дерево, гнилушка», однако, в отличие от жены героя, оно несет информацию не о нравственных качествах персонажа, а о возрасте. Лорд Трухлдуб стар, но в принципе неплохой человек. Беззаботер – у Конгрина Careless – «друг Милфонта». Имя его означает «легкомысленный, беззаботный». Именно этот смысл передает русский вариант. Лорд Вздорнс – англ. Lord Froth. Автор характеризует его: «напыщенный фат». Имя его означает «вздорные мысли, пустые слова, пустословие». Брехли – англ. Brisk – «развязный фат», от «brisk»: оживленный; проворный. В данном случае русский перевод очень точно передает главную особенность характера героя.

Единственным персонажем чье имя в переводе дано по созвучию с оригиналом Милфонт – Mellefont. Его можно перевести как «медоточивый источник», «сладкоголосый источник». Он произносит «правильные» речи, которые ласкают слух прогрессивным людям современной ему эпохи.

По поводу особенностей русского перевода этой комедии мы думаем, что И.В.Ступников выразил свое понимание образов как раз через акцентуацию в переводе того или иного качества характера героя. Единственными персонажами, которые не скрывают своей сути, являются Милфонт и Синтия, поэтому их имена даны в переводе однозначно. Остальные герои скрыты под масками и поэтому «двоятся» как в переводе, так и в пьесе.

В комедии «Любовь за любовь» имена персонажей не менее «говорящие». Сэр Сэмпсон Ледженд – Sir Sampson Legend – «отец Валентина и Бена». «Legend» означает легенда, надпись. У этого героя не разберешь, где вымысел, а где правда. Скэндл, «друг Валентина, большой критикан» – англ. Scandal, от «scandal»- злословие, сплетни. Тэтл, «глуповатый щеголь, хвастается своими победами, но при этом уверен, что не опорочил ни одной женщины» – англ. Tattle, от «tattle», что означает болтовня, сплетни. Имя главного героя – Валентин – происходит от «valentine»- возлюбленный. Автор характеризует его:

«влюблен в Анжелику и находится в немилости у отца за свое мотовство».

В своей последней комедии «Так поступают в свете» Конгрив остается верен тому же принципу: имена заключают в себе основную характеристику героя. Начнем с имени главного героя – Мирабелл. Авторская ремарка: «влюбленный в миссис Милламент». Можно предположить, что имя главного героя родственно словам – «miracle», «miraculous», «mirage», в которых присутствует корень «mira» и которые имеют родственные значения. Из этих значений совпадающими являются: чудесный, удивительный. Вторая составная часть имени героя – «bell» - имеет огромное количество значений и входит во всевозможные фразеологические обороты. Наиболее часто оно переводится как: 1) колокол, колокольчик, 2) звонок, бубенчик. Любопытно, что корень «bell» входит составной частью в слово «bellman» – ист. глашатай, то есть это имя по сути можно перевести как «удивительный глашатай», «предвестник».

Фейннелл – Fain – от английского «fain» (склонный, готовый) и «all» – в данном случае означает, скорее всего, «готовый на все», «склонный ко всему (дурному)». На это указывает образ действия героя в пьесе. Уитвуд – Witwoud - в этом имени на первый план выходит корень «wit» – ум, разум, остроумие, остроумный человек, остряк. Скорее всего, «woud» представляет собой устаревшую форму глагола «wade», означающего пробиваться. Это имя можно перевести как «пробивной остряк», исходя из характера героя.

Петьюлент – Petulant – дословно это имя переводиться как раздражительный, обидчивый. Уейтвелл – Waitwell – «камердинер Мирабелла». Имя состоит из слова «wait», имеющего несколько значений, из которых подходящим является «прислуживать»; и «well» – «хороший». Самое подходящее имя для «хорошего слуги»: в пьесе Уейтвелл – камердинер Мирабелла.

Таким образом, опираясь на значение мужских имен, можно проследить типологию и эволюцию мужских образов в комедиях У. Конгрива. Можно выделить как минимум пять типов мужских характеров: 1. Тип героя-«остроумца», традиционный для комедии Реставрации (Вейнлав, Беллмур, Шарпер и т.д.); 2. Тип героя-«псевдоостроумца» (Брехли, Лорд Вздорнс, Тэттл и т.д.); 3. Тип героя, которого условно можно назвать «новый остроумец», к нему мы относим, прежде всего, Милфонта и Валентина; 4. Тип героя-мизантропа (Хартуэлл, Скэндл); 5. Тип героя-просветителя, это Мирабелл. Нужно отметить, что эволюция мужских образов, характера главного героя и эволюция жанра комедии Конгрива – от традиционной комедии Реставрации («Старый холостяк», 1693) через переходные жанры к ранней просветительской комедии XVIII века («Так поступают в свете», 1700) – оказываются тесно взаимосвязанными. Поиски новых героев приводят к трансформации жанра, а отступление от привычного жанрового канона заставляет выдвигать на первый план нетрадиционные характеры.

КОМЕДИИ ФАРКЕРА:

СОВРЕМЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ГЕРОЕВ И ПРОБЛЕМ

Английский театр XVII-XVIII вв. сыграл заметную роль в истории всего европейского театра. Английские комедиографы XVII-XVIII вв. не только внесли немалый вклад в мировой комический репертуар, но и положили начало драматургии эпохи Просвещения. Одним из самых талантливых зачинателей предпросветительской комедии был Джордж Фаркер (1677-1707). «Офицер-вербовщик» (1706) и «Хитроумный план шеголей» (1707) являются лучшими комедиями и относятся к позднему творчеству драматурга. Остроумие, иронию, юмор, яркие характеры – все это использует автор для создания реалистической картины, правдиво отражающей современное состояние Англии того времени. Комедии Фаркера послужили важным источником реализма XVIII в.

В «Офицере-вербовщике» комедиограф разоблачает методы вербовки солдат для английской армии. Сам Фаркер прекрасно понимал всю жестокость законов о принудительной вербовке и видел, как с помощью обмана и мошенничества людей насильственно заставляют служить королеве. Это стало одной из насущных проблем повседневной жизни Англии начала века. В 1703, 1704 и 1705 гг. английским правительством был издан ряд законов, согласно которым судьи должны были «отыскивать и рекрутировать здоровых мужчин, не имеющих определенных занятий и видимых средств к существованию». Именно вербованием и занимаются герои Фаркера: капитан Плюм, сержант Кайт, капитан Брейзен и судьи Бэланс, Скейл, Скрупл.

Действие на первых страницах комедии происходит на рыночной площади, где ловкий и смекалистый сержант Кайт вербует молодых людей в гренадеры. Кайт не лишен красноречия (иначе никого не завербуешь). Его напыщенные фразы погружают читателя в атмосферу смеха и веселья. Капитан Плюм не менее хитер и остроумен, чем его помощник. Оба героя, обладая талантом словоплетения, «заманивают в свои сети» неграмотных простолюдинов: кузнеца, мясника, крестьянина. И другие герои Фаркера – мошенники. С какой ловкостью пройдоха Кайт и Плюм разыгрывают «высокомудрого Коперника» - астролога и «дьявола», предсказывающего людские судьбы. С помощью жульнических уловок герои зарабатывают на кусок хлеба. Но помимо вербовки оба занимаются и обольщением прекрасной половины. И здесь Кайт и Плюм проявляют свою смекалку и находчивость: «Я, черт возьми, - говорит Плюм, - бывал верен зараз пятнадцати». Целую роту насчитывает послушной список жен у Кайта. Но и в наши дни не перевелись распутники и обманщики.

Если у Фаркера эти сцены полны комических ситуаций, задора, то в современной литературе, описывающей наши жизненные устои, такие действия зачастую носят трагический характер. Беспечные и беспутные мошенники превратились в жестоких, коварных лгунов и лицемеров.

Проблема любви и отношений между мужчиной и женщиной раскрывается в сценах встреч Плюма и Сильвии, Мелинды и Уорти. За бравадой и дерзостью капитана Плюма скрывается любящее сердце. Показательны диалоги, в которых колкие фразы, полные жаргонизмов и развязности, сменяются искренними и благородными речами любвеобильного капитана. Именно в них мы и видим истинное отношение Плюма к своей возлюбленной: «Город, в котором могут подумать дурное о такой женщине, как Сильвия, надо бы спалить дотла. Я люблю Сильвию, я восхищаюсь ее открытым, благородным характером». Действительно, эта девушка не похожа на других представительниц прекрасного пола. Перед нами женщина благородная, волевая, борющаяся за свое счастье, лишенная, по словам Плюма, «притворства, неблагодарности, зависти, корыстолюбия, спеси и тщеславия, которые столь свойственны ее сестрам». У Сильвии особый взгляд на любовные отношения. «Я бы не могла полюбить мужчину, для которого существует лишь одна женщина на свете. Это доказывало бы только его душевную ограниченность». Героиня не ставит постоянно в один ряд с такими мужскими добродетелями, как мужество, ловкость, опыт, справедливость и т.п. Сильвия – воплощение деятельного начала в жизни. Задорная, остроумная, она не хочет стать женой-рабыней, беспрекословно подчиняющейся воле мужа. Капитану Плюму она станет другом, будет равноправной участницей всех семейных дел и затей. Вместе с мужем она будет «все утро носиться под звуки охотничьего рога, а весь вечер – под звуки скрипки». Сильвия – мастер розыгрыша. Как ловко героиня в роли мистера Уорти проводит не только Розы и Буллока, но и своего отца и таких жуликов, как Плюм и Кайт. В мужском платье она ничуть им не уступает.

В комедии энергичной и благородной Сильвии противопоставлена Мелинда. Несмотря на совместное воспитание, сестры абсолютно разные по своей природе, тем самым Фаркер не ставит проблему воспитания, характеры его героинь заданы изначально. Мелинда постоянно нуждается в нюхательной соли и страдает сплином. Она становится раздражительной, если не слышит ежедневных признаний в любви от своих поклонников. Это женщина со слабым характером, идущая на поводу своего настроения. Таким образом, драматург представил на суд зрителя два совершенно полярных друг другу женских образа. В образе Сильвии легко узнать современную деловую женщину. Воля, деловая активность, предприимчивость, гибкий склад ума, умение принимать жизнь такой, какая она есть в реальности с ее недостатка-

ми, пороками, ошибками, - вот перечень качеств, характеризующий современную женщину конца XX и начала XXI столетия. Нередко можно встретить и таких, как Мелинда. Такие люди в повседневной жизни беспомощны. Они не принимают активного участия и решительных действий в жизни. Удовлетворение капризов и прихотей – единственное их развлечение.

С образами Сильвии и Плюма связана и проблема выбора и свободы. Ради любимой женщины Плюм идет на самопожертвование: «Свобода и надежда стать генералом мне дороже ваших тысячи двухсот фунтов, но ради вашей любви, Сильвия, я откажусь от свободы, а ради вашей красоты – от честолюбивых мечтаний. У ваших ног я буду счастливей, чем во главе целой армии!». С проблемой выбора сталкивается и Сильвия: «Последую своей склонности – разобью сердце отца. Подчинюсь его приказу – разобью собственное». Выбор Сильвии стоит и между скромным существованием с любимым человеком и «обширным поместьем, каретой шестерней и ослом супругом». Перед современной женщиной подобная проблема тоже встает довольно часто, и не всем хватает мужества и смелости Сильвии. Обстоятельства вынуждают юную мисс пойти на хитрость, в результате которой она достигает поставленной цели, а именно: не нарушает воли отца и обретает счастье с возлюбленным.

Судья Бэланс верен не только своему гражданскому долгу, но и слову джентльмена. Во имя счастья любимой дочери он не может отказаться от данного обещания, несмотря на то, что капитан Плюм не может составить выгодную партию его дочери. В этой комедии Фаркер на примере отношений между отцом и дочерью решает ряд проблем: чести и долга, «отцов и детей». Но уже здесь намечена «вечная» проблема брака по расчету, любви и денег, из которой Фаркер найдет выход в комедии «Хитроумный план щеголей».

Герои драматурга человечны по своей натуре. Добродетели, заложенные в самом человеке, берут верх. Раскаиваются в содеянном Мелинда и ее служанка Люси. Обладательница солидного состояния «капитулирует» перед верностью мистера Уорти, понимая, что главное в жизни – искреннее чувство. Доброе расположение автора ко многим своим героям сказалось в том, что художник никогда не превращает их в карикатуры. В комедии, пожалуй, исключение может составить только нахальный, болтливый, пошлый капитан Брейзен. Всех он знает, всюду бывал, во всех битвах участвовал. Здесь Фаркер не скупится на гротеск. Поэтому в финале пьесы богатство и красивая Мелинда становится наградой добродетельному мистеру Уорти. Но герои комедии даже к Брейзену относятся великодушно: от капитана Плюма он получает двадцать дюжих рекрутов. Стало быть, Фаркер решает проблему в пользу «человечности». Герои не всегда совершают хорошие поступки, однако в человеческую доброту он верит по-настоящему. Именно она становится мерилом в отношениях между людьми.

В комедии «Хитроумный план щеголей» драматург поднимает те же проблемы, что и в «Офицере-вербовщике», но некоторые из них разрешаются здесь иначе.

Дом гостеприимной леди Баунтифул отличается простотой нравов, а сама хозяйка – добротой и сердечностью. В этой атмосфере покоя и тишины появляются два лондонских весельчака Эймуэлл и Арчер. Они совершенно не вписываются в окружающую обстановку. В Линчфилд они приехали в поисках невесты и состояния, выдавая себя не за тех, кем они являются на самом деле. Именно поэтому Фаркер поселяет их в гостинице, хозяин которой – скупщик краденого. Приют мистера Боннифейса – как раз подходящее место для Эймуэлла и Арчера. Автор, осуждая их нечестные намерения и прочие недостатки, симпатизирует двум обедневшим джентльменам. Драматург желает доказать, что люди способны на душевные порывы, на честные и благородные поступки, поэтому они должны пройти сквозь ряд испытаний и избавиться от своих пороков. Характеры героев развиваются от сцены к сцене. В начале комедии Арчер руководствуется в сердечных делах правилом, которое гласит: «Я люблю красивых лошадей, только пусть держит их кто-нибудь другой». Постепенно он меняет свое отношение к прекрасной половине, встретив на жизненном пути миссис Саллен: «Угодать ему (прекрасному полу. – Б.М.) – такое наслаждение...». В финале пьесы мы становимся свидетелями того, как доброта, заложенная изначально в характере Эймуэлла, побеждает. «Сударыня, - признается он Доринде, - перед вами не только влюбленный, но и человек, обращенный вами на путь истинный. Судите о моей страсти по моему превращению: все во мне – ложь. Но вам я открою всю правду. Все во мне фальшиво – только страсть подлинная!..». Поистине, это удивительное признание героя, бесспорно талантливое художника. Сколько мастерства потребовалось Фаркеру, чтобы заставить светского щеголя, обманщика раскаяться в своих прегрешениях! Таким образом, в комедии «Хитроумный план щеголей» драматург снова ставит и разрешает проблему добродетели, как неотъемлемой и изначально заложенной части человеческой души.

С особой любовью созданы Фаркером образы Доринды и миссис Саллен. Эти образы находят отклик в сердце современного зрителя, а проблемы любви и женского счастья так же волнуют нас, как когда-то героинь Фаркера. Романтичная, открытая, исполненная веры в жизнь Доринда убеждена в искренности чувств своего поклонника. Умудренная жизненным опытом миссис Саллен знает, как рушатся мечты, что такое неудачный брак, мрачное и тоскливое существование без любви и дружбы. Четырнадцать месяцев совместной жизни превращаются в бесконечные четырнадцать лет. На долю хрупкой женщины выпал нелегкий жребий – быть женой грубого, невежественного пьяницы. Для Саллена нет ничего лучше, чем эль и петушинные

бои. В своей жене Саллен пытается найти друга-собутельника. Единственной ценностью для него являются деньги. В этой комедии слышится протест против брака-сделки, брака унижительного, прежде всего для женщины. В своей работе «Комедия в десяти действиях» И. Ступников указывает, что предшественники Фаркера – Уичерли, Конгрив, Ванбру – рассматривали вопросы брака как юридическую условность, с помощью которой собственность и деньги переходили из одних рук в другие. Брачный контракт не подразумевал неперемennого «наличия» чувства: оно было элементом желательным, но не обязательным. Развод считался позором.

Обычно стороны, вступающие в брачные отношения, обговаривают свои условия. У Фаркера: Саллен и миссис Саллен обсуждают свою совместную жизнь и свои «условия» подписания брачного контракта спустя четырнадцать месяцев. И в этой беседе миссис Саллен обретает положение равноправного участника, решающего свою судьбу. Каково удивление Саллена, когда он узнает, что законы о браке (как и другие законы) должны создаваться для блага людей. В полное изумление приводят сквайра слова сэра Чарлза Фримена о том, что помимо плоти есть еще и души, которые соединяются в браке. Такова точка зрения драматурга на брак и брачные отношения.

В финале комедии разбойник с большой дороги Джибит и его сообщники Хаунслоу и Бегшот разоблачены, избавилась от своего мужа-тирана миссис Саллен, обрели друг друга Эймуэлл и Доринда, Арчер, надо полагать, обретет себе в жены миссис Саллен, т. е. справедливость восторжествовала. В добродетель верил сам Фаркер, в добродетель заставляет верить читателя и зрителя. Люди злые и грубые никогда ему не нравились, более того, они его отталкивали. Добряками всех героев драматурга, конечно, не назовешь, но все они человечески понятны и в этом смысле вполне человечны, даже хитрый, расчетливый Боннифейс.

Комедия «Хитроумный план щеголей» подвела итог всему творчеству Джорджа Фаркера в частности, и развитию комедии нравов в целом. Охват действительности в ней расширился, характеры стали намного богаче и многообразнее, краски приобрели присущую английскому реализму сочность. Фаркер нарисовал интересные и правдивые картины провинциальной жизни. Драматург продолжил разработку социально-политических, этических, семейных, любовных, человеческих взаимоотношений и многих других, намеченных в ранних пьесах и в данной комедии. Обозначенные Фаркером проблемы актуальны во все времена. В связи с историческим развитием общества, сменой экономических и социально-политических формаций, изменением мировоззрения проблемы, свойственные человечеству (любовь и долг, честь и предательство, жажда наживы и обман и др.), существуют в веках. Просто люди, живущие в разных исторических и культурных эпохах, сквозь

призму времени несколько по-иному воспринимают жизнь и окружающий их мир. На пороге третьего тысячелетия человеческие взаимоотношения резко меняются. Жизненные ситуации порой заставляют людей совершать непредсказуемые поступки и действия, поэтому стираются четкие грани между добром и злом. Благородство, чувство достоинства, сопереживания незаметно уходят на второй план в связи с предоставленной свободой. Демократия, на наш взгляд, стала благодатной почвой для вседозволенности, вседоступности, безнаказанности. Отсюда развиваются в людях эгоизм, своеволие, неразборчивость в выборе средств, цинизм. Даже в семейном кругу отношения складываются очень не просто. И если Фаркер был уверен в том, что герои его произведений, в конце концов, вступят на путь добра, то в нашей реальной жизни это не является обязательным выходом. Слишком сложно и многогранно современное общество, в котором человек не всегда может реализовать себя как личность, найти свое достойное место в жизни.

Комедии Фаркера дают полезный урок нашим современникам, показывая, как справлялись с этими проблемами люди триста лет назад. Таким образом, и сегодня они выполняют свою главную задачу: «развлекая, поучают».

Е. С. Широкова
г. Магнитогорск

ДРАМЫ В ПРОЗЕ ГЕТЕ (К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА)

Жизнь Гете в веках, его влияние на литературу разных народов – одна из интереснейших тем, издавна привлекающая к себе внимание исследователей.

Многогранное, необычайное по широте и универсальности творчество Гете явилось зеркалом, отразившим величие и противоречия переходной исторической эпохи. Важнейшие вопросы национальной жизни Германии конца XVIII-начала XIX столетия в его произведениях оказались тесно связанными с социальными и философскими проблемами общеевропейской значимости. Художник-новатор, Гете широко раздвинул границы просветительского искусства. Его эстетические идеи вдохновляли творчество многих выдающихся писателей последующей эпохи.

Но такой жанр в творчестве Гете, как «драмы в прозе» ещё не достаточно изучен в рамках российского литературоведения, хотя, на мой взгляд, заслуживает особого внимания в контексте заявленной темы.

Обширная литература о Гёте, накопившаяся за два столетия, полна разногласиями. Пожалуй, все направления философии, идеологии, литературы и эстетики, обращаясь к Гёте, толковали его в своём духе. Есть работы, которые

посвящены как общим, так и частным проблемам драматургического творчества. Но в области изучения драм в прозе сделано ещё мало. Этот жанр составляют семь произведений Гёте, которые, в свою очередь, подразделяются на более узкие, представляющие немаловажный интерес в понимании жанровой специфики творчества Гете и жанровой системы в целом.

В качестве примера можно выделить три пьесы - «Гец фон Берлихинген», «Стелла», «Клаудина де Вилла Белла».

Вопросы о развитии драмы стоят в центре внимания эпохи Просвещения. Гете под свежим впечатлением Шекспира, которого он научился понимать в Страсбурге под руководством Гердера, совершил разрыв с псевдоклассической драмой. В 1771 году Гете закончил свою «Историю Готфрида фон Берлихингена с железной рукой, в драматической обработке». Но как ему не хотелось «спасти от забвения одного из благороднейших немецких мужей», вскоре выяснилось, что пьеса должна испытать перерождение, прежде чем «выйти» в люди. После разговора с Гердером драма была переделана. С большим трудом и только по настоянию Мерка Гете решил напечатать её, и в 1773 году она вышла с измененным названием «Гец фон Берлихинген с железной рукой. Драма».

Основная точка зрения, из которой Гете исходил при переделке драмы, ясно сказывается уже в различии заглавий - «биография в драматической обработке» и «драма». Гердер разъяснил поэту, что у Шекспира событие показано целиком, и не только одно проявление его составляет действие, как у греков. Гете же принял за содержание не событие в целом, а, как это требовал от трагедии его друг Ленц в своих «Заметках о театре», одну замечательную личность с ее интересами, страстями и поступками. От этого, с одной стороны, вещь выигрывала, благодаря тому, что все действующие лица становились настоящими людьми, каждому из них давался полный простор в действиях и в проявлении своей натуры. Но, с другой стороны, самостоятельность всех действующих лиц превращала пьесу в драматическую обработку биографии. Гете и Ленц, в своё оправдание, ссылались на исторические хроники Шекспира, но там единство заключается никак не в личности короля, по имени которого названы пьесы. Гете осознал, что второстепенные персонажи заслоняли главную мысль. Поэтому в переделке старался обрубить слишком разросшиеся ветви сюжета. В поэтическом отношении пьеса немного от этого пострадала, хотя с другой стороны, новое изучение источников выгодно отразилось на языке и стиле «Геца». «Столкновение нашей воли с неизбежным ходом вещей – вот пункт, около которого должна вращаться драма», - говорил Гете.

Историческое развитие, по мнению Гете, есть процесс циклический, в котором последовательно повторяются заблуждения и подвиги, достижения и

преступления. Двигателем этих повторов выступает деятельность отдельных героев, исторических творцов. Глубоко почитая естествознание, ученый довольно скептически относился к выводам историков, полагая, что они свое внимание сосредотачивают на личных оценках, расставляя пристрастные акценты. Предметом их исследований должны быть не столько политические события, сколько явления в сфере культурно-бытовой.

Переворот, совершенный 23-летним автором, имел далеко идущие последствия для возникновения исторического романа нового типа. Напомним, что драма Гете в 1799 году была переведена Вальтером Скоттом (с этого перевода он начинает свой творческий путь).

В начале нового века Шиллер, делая обзор развития немецкой драмы, хвалит Гете за то, что он разрушил гнет ложных правил и привел драму к жизненной правде.

Благодаря этому произведению «рыцарская драма» прочно водворилась на немецкой сцене. Однако быстрая смена сцен находилась в противоречии со сложностью обычных декораций, и это противоречие приносило значительные неудобства при постановке таких драм на сцене. В одном третьем акте «Гецца» двенадцать перемен декораций (столько же, сколько во всем «Короле Лире» Шекспира). Принципиально по-новому отбирался и использовался исторический материал. Это был прорыв в сторону более сложного диалектического охвата действительности. Но он же таил в себе неизбежные издержки этого ошеломляющего новаторства – расшатывание прочно сбитого сценического целого, разрыхление драматургической формы. «Гец фон Берлихинген» остался «драмой для чтения».

Другое произведение из драм в прозе - «Стелла», обозначенная автором как «драма для влюбленных». Он закончил ее весной 1775 года, но напечатал только в следующем году.

Атмосфера любви, любовного томления, тоски, грусти об утерянном счастье с самого начала царит в этой пьесе. «Стелла» принадлежит к разряду «семейных драм». Здесь нет простора германских земель, как в «Гецце», действие является в подлинном смысле камерным, оно почти всё происходит в доме Стеллы. Это хорошо построенная пьеса, в ней соблюдено единство времени и почти полное единство места. Фабула развивается стремительно, всё более усложняя ситуацию. Две женщины, Стелла и Цецилия, любят одного мужчину - Фернандо. Он намерен вернуться к Стелле, но, увидев первую жену - Цецилию, вспоминает о своём чувстве к ней, об отцовском долге и оказывается в безвыходном положении, ибо любит обеих, и каждая достойна любви. В результате Фернандо и две женщины живут вместе. Однако сам Гете, увидев постановку пьесы тридцать лет спустя, посмотрел на своё творение иначе, чем в молодости. В 1806 году им был написан новый финал – тра-

гический: Фернандо стреляется, а Стелла принимает яд.

Имя «Стелла» намекает на историю английского сатирика Свифта, который одновременно любил (и был любим) двух одинаково прелестных женщин, - чувство, хорошо знакомое и самому Гете. Такое раздвоение сердечной жизни представляло нечто особенно соблазнительное в чувственную эпоху гениев, когда люди так легко переступали границы общепринятой морали и мещанского строя жизни. До какой степени «Стелла» явилась результатом действительных чувств автора, показывают слова Гете при переписке пьесы «тетушке» Иоганне Фальмер, общей подруги его и Якоби: «Мне надоело плакаться над участью нашего поколения людей, но я хочу их изображать, они должны узнавать себя так же хорошо, как я узнал их, они не только должны успокаиваться, но их тревога должна становиться все сильнее».

Возможность превратить комедию в трагедию, только переделав ее финал, еще знаменитый английский критик Сэм Джонсон считал опасным знаком для доброкачественности драмы. В эстетическом отношении пьеса, слабость которой заключается прежде всего в личности ничтожного, слабохарактерного Фернандо, ничего не выигрывает от того, что гордиев узел судьбы рассекается: а изменение финала погубило то, что в драме было характерно для эпохи гениев.

В период с 1773 по 1775 годы Гете широко пользуется средствами драматической сатиры, которая повсюду отстаивает естественность против изысканности, истинное и действительное против фальшивого и показного. Это произведение показало давно желанное выражение неясному чувству общества. Гете дал сценические образы для драмы с проблемой страстей.

Многообразие художественных интересов Гёте подтверждается, в частности, тем, что, создавая монументальные произведения в жанре исторической драмы («Гец фон Берлихинген») он обращался и к таким видам творчества, как музыкальная драма. В годы его молодости большой популярностью пользовались пасторальные музыкальные оперетты Вайссе и Андре. В пору, когда многие умы в литературе увлекались идеей преобразования главных жанров драматического искусства, Гёте, разделяя это стремление, обратил внимание на жанр, находившийся на периферии зрелищного искусства. Он решил противопоставить свои произведения опереттам Вайссе и Андре. С этой целью написал сначала пьесы «Эрвин и Эльмира» (1775) и «Клаудина де Вилла Белла». Вторая из них написана в том же 1775 году, а напечатана в 1776. Десять лет спустя, находясь в Италии, Гёте задумал переработать «Клаудину», переведя весь текст в стихотворную форму.

Немецкая критика отмечает силу и свежесть прозаической речи молодого Гёте. Вместе с тем в художественном отношении представляет интерес эксперимент поэта в жанре, сочетавшем прозу, поэзию и музыку.

Каждое поколение обращалось к творчеству Гете, черпая из этого неиссякаемого источника плодотворные идеи и образы, пытаясь осмыслить все духовное богатство, связанное с его именем. Вполне уместен в этом ракурсе и вопрос о жанровых особенностях произведений Гете.

Великому поэту Германии суждено было стать живым участником литературного развития многих народов. Влияние, оказанное им на мировую литературу, не следует, однако, понимать слишком прямолинейно и упрощенно. Отношение к Гете современников и потомков выражалось не только в восприятии и использовании его опыта, но и в споре с ним, в полемическом отклонении тех или иных сторон его мировоззрения и творчества.

История восприятия и критического истолкования Гете может быть правильно понята лишь с учетом сложности и противоречивости его творческого пути.

В России восприятие и оценка Гете определялись потребностями литературы и общественной жизни. Анализируя сложный и многосторонний процесс освоения творчества Гете, необходимо учитывать целый ряд факторов, в том числе и процесс генезиса и эволюционирования жанров его драматургии. Изучение обстоятельств в их взаимосвязи и взаимодействии позволяет точнее воссоздать историю Гете в России, показать роль, которую играло его наследие в различные периоды истории русской культуры.

К.Н.Савельев
г. Магнитогорск

ВИДЕНИЯ ТОМАСА ДЕ КВИНСИ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ

Английская литература на протяжении своей долгой истории довольно часто прибегала к видениям, как своего рода механизму развития сюжета. Истоки этой литературной традиции восходят к аллегорической поэме XIV века «Видения о Петре и Пахаре».

В XIX веке эта традиция была подхвачена Томасом Де Квинси, автором знаменитой «Исповеди англичанина, любителя опиума» (1821), сумевшим воплотить в своем неординарном произведении дух времени. Именно Де Квинси был одним из первых, кто сознательно на своем личном опыте изучил способ формирования грез и видений, сумел выяснить, как опиум помогает их созданию, как он усиливает их, а затем как они осознанно используются в искусстве (у него самого – в «страстной прозе»).

Основываясь на познаниях собственной жизни, Де Квинси создает свою теорию о механизме видений. В данном случае именно опиум стимулировал

его способность предаваться мечтам и фантазиям, позволил ему открыть видения небывалой красоты, передать их с утонченной меланхолией, столь типичной для эпохи романтизма. Романтикам сполна удалось окунуться в атмосферу «искусственного рая», ставшего своего рода альтернативой ненавистному бытию. Опиум оказал влияние не только на политику торговых империй на дальнем Востоке («опиумные войны» между Англией и Китаем), но и совершенно неожиданно – на эстетические формы и стиль европейской мысли.

«Исповедь» Де Квинси при всей своей, казалось бы, видимой непритязательности и даже хаотичности, что касается архитектоники, представляет собой произведение с очень сложной художественной конструкцией, в котором выделяются три части, соответствующие трем возрастам героя, и, стало быть, трем степеням его самоуглубления, развивающиеся прямо пропорционально принимаемым дозам опиума. Повесть построена на чередовании реальности, доминирующей в первой части, и видений, всевозможных фантазий, которые составляют основу двух оставшихся частей. Отсюда и стиль повествования, который видоизменяется в полном соответствии с фазами состояния героя – от сентиментально-реалистических размышлений в начале до потока сознания в конце. Вне зависимости от реального композиционного членения, «Исповедь» распадается на две части – это описания событий до первого приема опиума и описание событий после.

В части текста, описывающей «До», перед нами проходит череда всевозможных препятствий и трудностей, с которыми герой встречается в реальном мире. Все начинается с падения из мира школы (в английском космосе это один из кругов Ада, продолжающий и инверсирующий Рай детской комнаты в «хорошем доме») в трущобу (в последующую викторианскую эпоху этот сюжет был канонизирован английской литературой). Ритуальные связи сначала с маленькой девочкой, а затем и с проституткой Анной, сон по дороге – все это разворачивается в дидактико-педагогическом ряду, в контексте «обучения», и является прелюдией, своеобразным ключом *«к объяснению тех потрясающих зрелищ, что заполняли собой видения опиофага»*. События «После» - вторая часть повести «Радости опиума» (The Pleasures of Opium) и третья - «Горести опиума» (The Pains of Opium) - содержат детализированное описание развития пагубной привычки и столь же убийственных ее последствий, физических и нравственных страданий – потери интереса к жизни, физических мук, выматывающих галлюцинаций. В многочисленных риторических монологах автор превозносит нам чудесное действие опиума (marvellous agency of opium), который в состоянии одарить живительным бальзамом, исцелить глубокие сердечные раны и боль, смущающую дух, вернуть преступнику утраченные надежды юности и смыть кровь с его рук; он пересматривает приговоры несправедливых судей и позволяет забыть нео-

томщенные обиды, *«из фантастических созданий, рожденных воображением, ты воздвигаешь в сердце тьме храмы и города, с коими не сравнятся ни творения Фидия и Праксителя, ни великолепие и пышность Вавилона и Гекатомпила; а «из снов, полных беспорядочных видений», извлекаешь ты на свет Божий лица давно похороненных красавиц и благословленные черты близких людей, что освобождены тобою от «бесчестия могилы».* И в заключение этой благословенной оды, описывающей чудодейственные свойства опиума, автор почти как молитву произносит - *«один лишь ты можешь одарить человека столь щедро, воистину владеешь ты ключами от Рая, о справедливый, нежный и могущественный опиум!».*

Хотя ради справедливости необходимо заметить, что подобный восторженный тон к концу «Исповеди», когда невыносимые нравственные и телесные страдания от опиума достигли высшей точки, сменяется совершенно иными рассуждениями о *«власти Цирцеи, имя которой опиум».* Слабость и беспомощность, растерянность, угрызение совести, изнурительные болезни – вот только неполный перечень того, что ожидает в конце пути любого опиофага.

Де Квинси не раз подчеркивает, что не ради того, чтобы вызвать искусственное состояние приятного возбуждения, и не с целью получить удовольствие, а *«для облегчения самой жестокой боли впервые сделал я опиум частью моей ежедневной диеты».* Общие представления об эффекте приема опиума, как единственного на тот момент болеутоляющего средства, вызывали у людей XIX века доверчивые иллюзии. Общеизвестным является тот факт, что автор «Исповеди» достиг феноменальных способностей в поглощении настойки опиума (обычно называемой *лауданом*), но все же усилием ума и воли сумел разорвать сковавшие его «ненавистные цепи», и остановиться на краю пропасти.

Рассказчик моделирует свое повествование как ряд субъективных воспоминаний о лично пережитых состояниях. Жизнь протагониста по целому ряду деталей соответствует собственной биографии автора (рассказ о юношеских страданиях, побег из школы, лондонские злключения, встреча с несчастной Анной). Используя парадигму одиссеи, Де Квинси совершает бесконечные путешествия сначала по Лондону и Англии, а затем, находясь во власти видений, и по всему миру. Конечно же, стоит помнить о том, что из многочисленных эпизодов своей жизни он отбирает лишь те, которые ему необходимы. При этом, стараясь, насколько это было возможным, быть честным и педантичным по отношению к читателю, Де Квинси изначально устанавливает дистанцию между автором и предметом его описания, что создает возможность отстранения и большей объективности. Примечательным является и тот факт, что перед нами исповедь не просто человека, оказавшегося во влас-

ти «*пленительного наваждения*», но опиомана - философа, что не раз подчеркивал и сам Де Квинси: «*Что же до меня, то, не погрешив против истины и скромности, могу сказать: жизнь моя, коли взять ее целиком, есть жизнь философа – с самого рождения я был существом интеллектуальным*». Испытав на себе все «радости» и «горести» опиума, даже в самые трудные для себя годы, он изучает немецкую метафизику - писания Канта, Фихте и Шеллинга. Таким образом, события его жизни были интересны в основном как сырьевой материал для его видений, но эти видения достигли своей завершенности только тогда, когда он отобразил их в литературе.

Автор «Исповеди» справедливо утверждает, что опиум не усыпляет, а возбуждает человека, но возбуждает в направлении его естественных склонностей, и потому, чтобы судить о чудесах, совершаемых им, было бы абсурдно пытаться изучать действие опиума на перекупщике скотом, ибо этому последнему непременно грезилась бы только воля и пастбища: «*Условия жизни, ежедневно налагающие чуть ли не на каждого из нас ярмо впечатлений, кои несовместимы с порывами духа, часто приглушают и обуздывают могущественность силы, порождающей сновидения*». Обычно, чтобы оказаться во власти великолепных грез, человек должен изначально обладать тягой к мечтательности. Способность к видениям изначально заложена у многих людей, но развита она лишь у единиц. Ежедневная суэта не способствует возвышенности мысли, она довольно часто убивает репродуктивную способность мечтающего к возвышенному, это происходит даже среди тех, чьи умы наделены торжественными образами: «*Способность думать и чувствовать сознательно рассеивается и безудержно растрачивается*». И чтобы как то восстановить сосредоточенность, английский романтик советует удалиться от толпы, разнообразить существование одиночеством: «*Чем полнее уединение, тем более возрастают силы ума*». Все говорит в пользу того, что Де Квинси был убежден, что опийные мечты и грезы сами могут являться одной из составляющих творческого процесса, что он довольно наглядно и продемонстрировал в своей творческой практике.

Используя видения не в качестве декорации или аллегии, и не для создания особой атмосферы, и не с целью как-то предвосхитить сюжет, автор «Исповеди» представил их в качестве некой формы искусства в себе. И все это увязывается им с метафизикой стимулированного опиумом творчества. Ведь одна из функций «божественного снадобья» состоит в его активном воздействии на предмет описания, который поэтизируется, возвышается, очищается от всего мелкого, частного, наносного, второстепенного, что сопровождает его в действительной жизни, когда «*под воздействием «портативного блаженства», стимулирующего деятельность ума, развивается способность извлекать изысканное наслаждение из сырого материала внешних впечатлений*».

В «Исповеди» Де Квинси достаточно скрупулезно описал те изменения в своих сновидениях, которые наметились после того, как он стал приверженцем опиума. Что бы его воображение ни нарисовало во тьме, предшествующей сну, все точно переносилось в его сновидения. Постепенно, опускаясь, все глубже *«в пропасть и пучину без солнца»*, он вдруг явственно ощутил, что эти видения, становясь все более тягостными, стали сопровождаться *«глубокой тревогой и мрачной меланхолией»*. Стремление Де Квинси с помощью опиума постичь загадочную тайну бытия приводит к появлению бесконечных ассоциативных рядов, заключающих в себе зашифрованную и подлинную истину. Проникая в мир наваждений, в опиумные сны и грезы автора, мы становимся свидетелями зарождения причудливых символов, ошеломляющих, неведомых картин. В стремительных видениях, следовавших друг за другом, образы дворцов и городов сменялись безмерной водной гладью, превращавшейся в моря и океаны, на которых в свою очередь стали проявляться очертания человеческих лиц.

Под влиянием опиума поэтически преображаемые картины действительности принимают символический характер. Это и образ аптекаря – «невольного слуги небесных наслаждений», в первый раз продавшего ему настойку опиума, который по ходу «Исповеди» превращается в поистине мистический персонаж. С одной стороны он представляется рассказчику как символ «вечного аптекаря, что ниспослан был на Землю с особенным поручением», с другой же он видится неким змеем-искусителем, Мефистофелем, который после выполненной своей миссии попросту растворился, исчез.

Еще одно странное мимолетное происшествие, оставившее заметный след в последующих видениях Де Квинси, было связано с посещением его дома незнакомым малайцем, которого он одарил опиумом из сострадания к его одиночеству. Как следствие, утверждает рассказчик, отныне *«малаец надолго обосновался в снах моих, прихватив с собой несколько собратьев, куда более ужасных, нежели он сам, - тех, что в бешенстве «амока» обступали меня и уносили в мир мучений»*. Малаец становится неким связующим звеном, между автором и его восточными видениями (*всякую ночь я из-за него переносился в Азию*), своеобразным фантомом *«сплющенного лица»*, символизирующего аморфность, расплюсченность, размазанность всего того, приходит извне.

Сны его все больше становились параноидальными, заполняясь преследующими врагами, восточными пытками, сопровождаемыми ощущениями тропической жары или обжигающего солнца. Перед нами предстает целая галерея демонических, мифологических, фантастических персонажей, с которыми вынужден был сосуществовать рассказчик, и которые целиком подчиняют его сознание. Детально реконструируются восточные видения автора, которые не

столько удивляют, сколько пугают, вызывают чувство омерзения – *«я бежал от гнева Брахмы сквозь все леса Азии, Вишну ненавидел меня, Шива подстерегал меня; неожиданно я встретился с Исидой и Осирисом, и те говорили мне, что я совершил деяние, от которого трепещут ибисы и крокодилы»*. В своих снах герою просто приходится мириться с существованием уродливых птиц, змей, крокодилов, которые одновременно символизируют одинокую беспомощность человека в этом хаосе окружающей жизни.

Английский романтик апеллирует к интуиции, стремясь уловить неуловимое, постичь то, что скрыто за пеленой видимой реальности. Категории времени и пространства в том виде, в котором они предстают у Де Квинси, утрачивают свое привычное ощущение, *«строения, пейзажи представлялись мне столь безмерными, что глаз мой отказывался их воспринимать»*, время же становилось бесконечно податливым, невероятно растягивалось до громадных величин, исчезающих в беспредельности: *«Порой мне казалось, что в единую ночь жил я до семидесяти, а то и до ста лет»*.

Создав свою теорию о механизме видений, Де Квинси пришел к выводу, что опийные мечты и грезы сами могут являться одной из составляющих творческого процесса. И в этой очарованности грезами есть определенное предвосхищение психоаналитических методов Фрейда и Юнга; очарованность эта ощущается во всей литературе XIX века – у Гете, Бодлера, Малларме, Гюисманса и Гейне.

С.Н.Кожевникова
г. Магнитогорск

ЭССЕИСТИКА ТОМАСА КАРЛЕЙЛЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

«В деле недавней Комиссии о подкупах заключение наиболее здравых, практических умов состояло, по-видимому, в том, что Подкупы не могут быть уничтожены; что Честных выборов мы уже более никогда не увидим и должны обходиться без них, как можем. /.../ Итак, по-видимому, мы отныне будем попадать в Законодатели не согласно с заслугами, которые мы можем иметь, и даже не согласно с заслугами, которые может казаться, что мы имеем, - но согласно с величиной наших кошельков и с нашей щедростью, бесстыдством и ловкостью при выкладывании их содержимого. Наша теория ... состоит в безусловной чистоте ... избирательного права, в абсолютной искренности предложенных вопросов и данных ответов; а наша практика – в неискоренимых подкупах; неискоренимых, ненаказуемых, так что, пытаясь наказывать их, вы сделаете больше вреда, чем добра.

Подкупы означают не только величину кошелька, который не дает ни способности, ни неспособности к хорошему Законодательству; но означают бесчестность и даже наглую бесчестность; медную нечувствительность к собственной лжи и к побуждению других лгать; полное забвение и выбрасывание за борт, с этой целью, всего того действительного, что можно назвать правдивостью, нравственностью Какого законодательства можно добиться от человека, в таком роковом положении? Надо думать, не такого, которое могло бы принести много пользы! Законодатель, который оставил свою правдивость у порога двери, он-то, именно ОН, и должен быть выгнан, чтобы снова отыскать ее».

Этими строками открывается эссе Томаса Карлейля «Комиссия о подкупах», из книги «Прошлое и настоящее» (1843) (Далее цитаты будут даваться с указанием названия эссе, из которого они взяты). Книга представляет собой сборник эссе, посвященных размышлениям о состоянии современного английского общества и о жизни в целом. Из приведенного текста изъятые слова и фразы, позволяющие связать его непосредственно с английской действительностью 40-х годов XIX столетия. Без них этот текст можно поместить в номер современной газеты, посвященной выборам, особенно в регионах. На протяжении прошедшего года многие региональные выборы сопровождались скандалами и судебными исками, попытками опротестовать результаты на основании фактов многочисленных нарушений.

Отличие данного текста от современных газетных публикаций в его корректности. При всей эмоциональности реакции автора на нечестные выборы, он не переходит на личности, обходится без оскорблений и брани. Наверное, именно это придает эссе Карлейля несовременную интеллигентность. Но суть от этого не меняется: за полтора столетия мало что изменилось в системе выборов, независимо от того, проходят они в Англии или в России.

Публикация книги вызвала шквал противоречивых откликов: от полного одобрения до горячего негодования. Свободные выборы – завоевание демократии. Слова «свобода» и «демократия» после событий Французской революции имели в Европе особый смысл и внушали почтение. Но именно «свобода» и «демократия», какими они предстали в буржуазном обществе, вызывали наибольшую критику Карлейля. В современной российской действительности свобода и демократия также представляются наиболее ценными завоеваниями последних двух десятилетий. Искажение этих понятий, использование их в «игре словами», чтобы прикрыть неблагоприятные, эгоистические цели, подрывает их авторитет и формирует критическое отношение к ним.

Карлейль не был противником ни свободы, ни демократии, но оценивал их современное состояние, руководствуясь критериями нравственной оценки общественных явлений. Нравственные критерии в оценке современного ему

общества делали Карлейля непримиримым критиком этого общества.

Современное общество, основанное на отношениях купли-продажи, на денежных расчетах, которыми измеряется все, даже отношения между самыми близкими, не могло вызывать его симпатий. Карлейль видел, что материальные интересы подавляют и искажают духовные устремления человека. И более того: в погоне за материальными благами человек забывает о духовном, о возвышенном, о Боге, а в конечном итоге, забывает себя. Мучил Карлейля и тот факт, что в условиях капитализации огромная масса людей, которые честно трудятся, стремительно превращалась в нищих. Разрыв между бедностью и богатством был вопиющим. При этом для улучшения ситуации ничего не делалось, а принимаемые правительством законы «Хлебный закон» и «Закон о бедных» действовали лишь в интересах землевладельцев и промышленников и усугубляли бедственное положение масс.

В своем историческом труде «Французская революция» Карлейль анализирует причины революции. Одной из главных причин, по которой революция при всех ее крайностях воспринимается Карлейлем как Божественное предначертание, является то, что двадцать пять миллионов трудящихся французов жили впроголодь, в нечеловеческих условиях, а власть ничего не могла, да и не хотела для них сделать. Образ двадцати пяти миллионов голодных, замученных работой и нищетой французов рефреном проходит через всю книгу. Результаты революции, которая в своем зарождении обещала стать великой, а на деле оказалась буржуазной, разочаровывают автора по той же причине. Столько пролито крови, столько разрушено, столько зла сотворено – а двадцать пять миллионов по-прежнему голодают, трудятся до седьмого пота, чтобы обеспечить самое нищенское существование.

Об этом напоминает Карлейль в «Прошлом и настоящем». Вновь и вновь говорит он о том, что революции, восстания и бунты неизбежны, если правительство не может достойно, основываясь на требованиях справедливости, управлять народом. «Такой гнусный мир, в котором ... бесчисленные рабочие люди должны умирать с голода, - не лучше ли было бы, если бы ему наступил конец, если бы с ним было раз навсегда покончено...» («Манчестерское восстание»).

Карлейль пишет об этом эмоционально. В его вопросах и восклицаниях чувствуется искренний пафос. Это не условные риторические фигуры – это крик души, мучительные раздумья над тем, что действительно тревожит. Эти эмоциональность и пафос понятны современному российскому читателю Карлейля. Найдут отклик и упреки правительству и многочисленным экономистам, витиевато рассуждающим, но не знающим, что нужно делать, чтобы людям жилось по-человечески.

Под главным рецептом, который дает своему правительству, промышлен-

никам и предпринимателям Карлейль – справедливая плата за честный труд – могли бы подписаться все россияне, работающие в разных сферах и отраслях и получающие несоответствующую их образованию, квалификации и труду заработную плату. Карлейль называет это «сиянием небесной справедливости». Он считает варварством платить людям жалкие гроши за их работу, заставлять их умирать от голода и холода, болезней и ранней старости – всего, что определяет понятие бедность. Для него это не прогресс, а отступление, шаг назад: «... в последнее время мир отступил назад в своей способности соразмерять плату с трудом» («Манчестерское восстание»).

По мысли Карлейля, давно пришло время, чтобы поставить вопрос о труде и плате. Труд должен быть организован, а все должное и заработанное должно выплачиваться человеку. Мысль, что демократия и свобода заключаются только в том, чтобы подавать свой голос на выборах, кажется Карлейлю по меньшей мере забавной. И не только потому, что из-за подкупов результаты выборов выглядят сомнительными. Если свобода предполагает только свободу умереть от голода, то он против такой свободы.

Истинную свободу человек находит в Боге. Свобода не в том, чтобы ни от кого не зависеть. Это недостижимо и нереально. В мире человек живет среди людей и у него есть долг перед людьми и перед Богом, который он обязан выполнять. Для того, чтобы обрести истинную свободу, человек должен обратиться внутрь себя. Найти и воскресить в своей душе хотя бы частицу совести и искренности. Любая реформа должна начинаться изнутри: «Ты и я, мой друг, мы можем каждый из нас среди самого холопского мира, сделать по одному нехолопу, по одному герою, если мы этого захотим; это будет два героя для начала. Смелее! Ведь и это в конце будет уже целый мир героев, или, по крайней мере то, что мы, лишь Двое, можем сделать для его возникновения» («Почитание героев»).

Понимание Карлейлем состояния английской жизни середины XIX века звучит очень современно. Он пишет, что последнее время управление страной нельзя назвать мудрым, что руководителями были не слишком разумные люди. Всем очевидны последствия такого правления и необходимость сменить правительство. Однако мало надежд на то, что смена правительства на самом деле способна изменить положение дел к лучшему. Если люди привыкли мерить личное достоинство человека размером его состояния, если уважение и вес в обществе зависят от толщины кошелька, то кого они выберут и что сможет сделать новое правительство?

Ответы на эти вопросы сегодня покажутся для нас выражением общих мест, всем известных банальностей. Но будем помнить, что Карлейль писал об этом в 1843 году: «Правительство, несмотря на все свои указания и распоряжения, не может сделать того, чего Общество коренным образом не распо-

ложено делать. В конечном выводе, всякое Правительство есть точный символ своего Народа, с его мудростью и безумием; мы можем сказать: каков Народ, таково и Правительство» («Вожди промышленности»).

Надежды на коренные изменения к лучшему Карлейль связывает не с избирательным правом, а с теми, кого он называет «Аристократия Таланта», с «Хозяевами-Работниками», с «Руководителями Промышленности», с «Аристократами-Работниками». Он приводит пример промышленника, который, согласно его терминологии, является «благородным хозяином среди благородных работников». Говоря современным языком, речь идет о социальных программах для рабочих промышленных предприятий. Этот хозяин платит своим работникам достойную плату, способную обеспечить им достойную жизнь. Он строит для них удобное жилье, обеспечивает медицинской помощью, заботится о достойном проведении досуга. У такого хозяина работники меньше болеют, усердней трудятся. В целом такая организация труда оказывается выгодна обеим сторонам.

Но дело не только и не столько в выгоде. Такой хозяин снискал благодарность и любовь людей, а любовь не купишь никакими деньгами. Без любви люди не могут существовать в совместной жизни. Основа совместной жизни – труд. Трудиться должно правительство. Его труд – организация жизни и труда всего общества, всего народа. Трудиться должны владеющие землей. Их труд – обеспечить плодородие земли и накормить народ, чтобы не было голодных. Трудиться должны вожди промышленности, совместно со своими работниками на благо страны и отдельного человека.

Для этого каждый должен познать человека в себе и божественную душу. Но прежде необходимо перестать считать деньги и прислушаться к себе. Карлейль уверен, что люди такого рода уже начинают появляться в современном обществе. Во многих душах наблюдается пока еще слабое, но уже ощутимое осознание своего божественного предназначения. В англичанах есть потенциал для подобного пробуждения. Своих соотечественников Карлейль считает неуклюжими, толстокожими, суровыми. Они нация «молчаливых». В отличие от французов не умеют красиво говорить обо всем и ни о чем одновременно и без умолку. Они не столь ловки и сообразительны в теории, зато практичны, наделены здравым смыслом, твердо стоят на ногах. Англичане – прирожденные консерваторы и в этом тоже признак величия нации. Он пишет об англичанах: «Из всех народов мира в настоящее время Англичане – самые глупые в разговоре, самые мудрые в действии»; «Самая твоя глупость мудрее, чем их мудрость» («Англичане»).

По мнению Карлейля, только молчаливые нации обладают истинным величием. Примечательно сравнение, в котором Карлейль приводит нации равные и родственные в своем величии англичанам. Из всех современных наро-

дов он выделяет Русских – именно так, с заглавной буквы. Если степень величия определяет молчаливостью и консервативностью, то Русские не только равны, но даже превосходят англичан. О русских Карлейль говорит: «Они еще более немые». Лестное сравнение, но не только. Карлейль высказывает еще одну мудрую мысль, которая подтверждается исторической перспективой, взглядом из сегодняшнего дня. Он убежден, что именно наиболее консервативные, самые толстокожие и самые терпеливые народы в мировой истории выполняют функцию Народов-Реформаторов. Их терпеливость и молчаливость заставляют их терпеть до самой крайней степени, пока жизнь не становится для них невыносимой. И тогда они взрываются, как однажды взорвались французы, но их революция не принесла изменений в порядке жизни: двадцать пять миллионов французов по-прежнему голодают. Взрывы «консервативных», «молчаливых» народов должны, по его мнению, привести к коренным изменениям.

История XX подтвердила пророчества Карлейля. Революция в России коренным образом изменила судьбу не только своей страны, но и Европы, мира в целом. Сегодня, когда мы обрели демократию и свободу, необходимо помнить уроки Карлейля. Необходимо помнить, что демократия и свобода заключаются не только в свободных выборах, в свободе «делать деньги». Кажется в сегодня, к «сильным нашего мира» обращены слова этого неисправимо-го романтика:

«Пусть Божественная справедливость, пусть жалость, благородство и мужественная доблесть ... засвидетельствуют о себе ... К вам я взываю; ибо вы не мертвы, но уже наполовину живы: в вас есть недремлющая, непокоримая энергия, первооснова всякого благородства в человеке. Честь вам и слава в вашем призвании! К вам я взываю; вы знаете по крайней мере, что повеление Бога к созданному им человеку было: Трудись!» («Вожди промышленности»).

Человек должен познать самого себя, что для Карлейля равносильно тому, чтобы познать свое дело, познать, над чем можешь трудиться, и исполнить его как можно лучше. Бог повелел человеку не жить в праздности. Значит, труд приближает к истине, к тем законам и предписаниям природы, которые суть истина. В труде познает человек вечные истины: добро, милосердие, любовь, мужество и благородство.

ДЖАЗ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ XX – XXI ВЕКОВ(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»)

Начало XXI века в истории культуры и цивилизации - это время смены эпох. В переломные моменты остро ощущается потребность осмыслить прошлое, подвести итоги уходящего века. Эти итоги важны как опыт, который позволяет строить будущее, не оглядываясь назад, избегая прошлых ошибок. В переходное для человечества время в культурном пространстве сосуществуют различные явления: наблюдается интерес к древней культуре: философии Античности и Востока; по-новому трактуются христианские истины. С нашей точки зрения, интересно проанализировать явления 20-х годов XX столетия и сравнить их с современностью.

На наш взгляд, актуальным является обращение к творчеству «летописца» американского «века джаза» - Ф.С. Фицджералда. Состояние американского общества в 20-е годы XX века (десятилетие после Первой мировой войны) наиболее полно и ярко выражено в романе «Великий Гэтсби» (1925 г.).

В историю культуры Америки эти годы вошли как «век джаза». В истории мировой культуры эти годы обозначены как время «потерянного поколения». Итоги первой мировой войны не могли не привести к ломке представлений, господствовавших в XIX веке, о добре и справедливости, вере в поступательное движение человеческого общества, в разумное освоение мира и предсказуемость действий человека, базирующихся на прочных и истинных знаниях о мире. В американском обществе в период всеобщего «опьянения», последовавшего за первой мировой войной, наступила эра торгово-промышленного бума, эра процветания бизнеса. И вся культура подчинилась культуре доллара. Известные американские историки А.Невис и Г.С. Комманджер так описали США 1920 годов: «Устав от высоких идеалов и разочаровавших в войне с ее последствиями, американцы с беззаботным энтузиазмом посвятили себя добыванию и трате денег... Население страны увеличилось на 17 миллионов, а ее богатство возрастало еще более быстрыми темпами; если это богатство и распределялось неравномерно, то все же денег было достаточно, и люди бойко заговорили о «новой эре», означавшей цыпленка в каждой кастрюле и две машины в каждом гараже».

Еще никогда ранее Америка не была так горда своей мощью и благополучием, на время ослепившими беззаботных и легкомысленных искателей приключений «века джаза». Еще никогда ранее процесс стандартизации, нивелировки личности не выявил себя столь отчетливо, как в этот период. И как

никогда раньше усиливается сопротивление этому процессу.

Этому состоянию общества отвечала новая музыка – джаз. Именно джаз должен был стать «великим утешителем». Это был новый способ осмысления современного мира.

Основными характеристиками джаза являются: импровизационность, вариативность, которая так характерна для современной жизни; свобода, которая рождается во время импровизации и дает возможность вести мелодию каждого музыкального инструмента в джазовом оркестре так, как желает его душа. Но в то же время создается гармоничная музыкальная ткань, где каждый из музыкантов – творец нового, искусства джаза. Музыка джаза – это творчество индивидуальностей, в котором отражается своеобразие отдельной творческой личности. Все черты джаза, которые были характерны для прошлого столетия Америки, с нашей точки зрения, находят отражение в культуре начала XXI века.

Возникнув в музыкальной среде в начале XX века, джаз вскоре нашел свое отражение во многих сферах искусства, в том числе и в литературе. Наступала «эпоха джаза», ясной и четкой характеристики которой не найти ни в одном словаре. Джаз давал ощущение свободы в музыке, возможность выйти из-под власти устойчивых стереотипов. Может быть, именно поэтому для консервативной части общества того времени слова «джаз» и «порок» считались синонимами. «Эпоха джаза» видела свою задачу в точном изображении окружающей жизни, во всей ее полноте и сложности. И это по праву можно отнести к сильной стороне джаза в целом.

1920 год – период «сменовеховства» в литературе США. Он отмечен как разносторонним осмыслением историко-культурного сдвига, так и вступлением в права новой литературной генерации, представление о которой так или иначе ассоциировалось с образом «потерянного поколения».

Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании, иллюзия «соловьинной песни» сквозь «дикий голос катастроф» – вот те романтические приметы мировидения «потерянного поколения», которые помогают понять творческую ориентированность писателей США 1920-х годов.

Ф.С. Фицджералд (1896 – 1940 гг.) стал одним из летописцев «века джаза», эпохи, непосредственно предшествовавшей временам «великой депрессии». Его роман «Великий Гэтсби» (1925) джаз как музыка и джаз как эпоха пронизывает насквозь. Музыка джаза свободно заполняет комнаты, виллы героев. Она льется над просторами Америки. Она проникает в души читателей последующих поколений, так как для Дези, Тома и других джазовая музыка – это лишь досуг, это «фон» их жизни.

Мотив богатства – центральный в фицджералдовских произведениях. Отношение писателя к двум наиболее интересующим его символам благосос-

тояния (роковая женщина, нувориш) неоднозначно, пропущено через собственный опыт мечтавшего о славе подростка, безнадежно влюбленного в Джинерву Кинг, затем молодого человека, бракосочетание которого с южной красавицей Зельдой Сейр стало возможным из-за сенсационного успеха его первого романа «По ту сторону рая» (1920). Даже личный опыт автора подсказывает, что для жителей США того времени важны были в первую очередь деньги, внешний блеск, а чувства и переживания человека никого не интересовали.

Вот как представлен этот мир в романе «Великий Гэтсби»: «Летними вечерами на вилле моего соседа звучала музыка. Мужские и женские силуэты вились, точно мотыльки, в синеве его сада, среди приглушенных голосов, шампанского и звезд. Днем, в час прилива, мне было видно, как его гости прыгают в воду с вышки, построенной на его причальном плоту, или загорают на раскаленном песке его пляжа, а две его моторки режут водную гладь пролива Лонг-Айленд, и за ними на пенной волне взлетают аквапланы. По субботам и воскресениям его «роллс-ройс» превращался в рейсовый автобус и с утра до глубокой ночи возил гостей из города или в город, а его многоместный «форд» к приходу каждого поезда торопливо бежал на станцию, точно желтый проворный жук». Но никого не интересовал вопрос о человеке, о хозяине этого праздника: «... Я (Ник) впервые перешагнул порог виллы Гэтсби, я, кажется, был одним из немногих приглашенных гостей. Туда не ждали приглашения, туда просто приезжали, и все. Садись в машины, ехали на Лонг-Айленд и, в конце концов, оказывались у Гэтсби. Обычно находился кто-нибудь, кто представлял вновь прибывшего хозяину, и потом каждый вел себя так, как принято себя вести в загородном увеселительном парке. А бывало, что гости приезжали и уезжали, так и не познакомившись с хозяином, - простодушная непосредственность, с которой они пользовались его гостеприимством, сама по себе служила входным билетом» (2, с. 32 - 33).

В современной культуре этот мотив очевиден: человечество забывает о человеке с его внутренними переживаниями, а помнит лишь о том, каков банковский счет и где находятся его вклады. В романе Фицджералда мы видим отражение наших собственных страстей, пороков, иллюзий и заблуждений.

Этот внешне красивый мир очень притягателен, он манит к себе миллионами огней и очень быстро обжигает людей, еще не утративших душу. Для рабов материальных благ – это рай, где все подчинено только им. Джаз, на первый взгляд, в романе писателя предстает как отражение «обложки» жизни – роскошной и глянцевои. Но понимание джаза как мировоззрения современников у Фицджералда не столь однозначно и поверхностно.

Красота, реализованная в богатстве (регтайм, сверкающий никелем паккард, фешенебельный бар), интересуется Фицджералда не сама по себе, а как

символ непрочности благополучия, основанного на материальных ценностях. Писатель сквозь призму своего представления об изменчивости успеха чересчур внимателен к красоте, чтобы не замечать ее *двойственности*: тайны, блеска и рока, проклятия. Контрасты красоты как материал для современной трагедии – находка Фицджералда. Богатство у него подвержено закону своего рода спенсеровского равновесия.

Столкновение статики и динамики, переживание жизни как рокового предназначения, намерение увидеть свое «я» в зеркале «другого» – все это делает творческий метод Фицджералда достаточно целостным. «Мне так хотелось бы, чтобы читатели восприняли мой новый роман как очередную вариацию на тему иллюзии (она, пожалуй, будет самой главной в моих серьезных вещах), - вариацию куда более... в романтическом ключе продуманную, чем составившую содержание «По ту сторону рая», - писал он в связи с выходом в свет «Великого Гэтсби». Напомним, что вариативность и импровизационность – основные компоненты джазовой музыки, а у Фицджералда они являются главными составляющими мировоззрения его современника (1, с. 250).

Произведение Фицджералда, как и джаз, создано стихией импровизации. Юрий Лотман писал о том, что в мировой культуре сосуществовало две эстетики: эстетика тождества и эстетика противопоставления. Выразительный пример первой – искусство иконы, когда прекрасное создается обязательным и неуклонным следованием канону. Образец второй эстетики является как раз джаз. Здесь ни одна мелодия в принципе не должна и не может повторять другую. Здесь нотная запись не означает ничего, и «Караван» Дюка Эллингтона имеет очень мало общего с «Караваном» Каунта Бейзи. Джаз есть наиболее персональное из искусств, потому что произведение тут создается каждый раз заново, и сколько музыкантов, столько и авторов.

У Фицджералда свой «Караван» – тема иллюзий, которая по-разному раскрывает в романах «По ту сторону рая», «Великий Гэтсби». Нас интересует: каким образом главная тема фицджералдовского творчества – иллюзия – разработана в романе «Великий Гэтсби»; какова ее вариация.

Стержень лучшего фицджералдовского романа образует не фактическая сторона достаточно традиционной американской мелодрамы – описание попытки таинственным образом разбогатевшего Гэтсби вернуть прошлое, связать свою судьбу с женщиной, союз с которой ранее был немислим из-за социального и материального мезальянса. Превращает роман из водевиля в трагедию мотив самопознания: «...у Гэтсби на лице прежнее выражение растерянности – как будто в нем зашевелилось сомнение в полноте обретенного счастья. Почти пять лет! Были, вероятно, сегодня минуты, когда живая Дези в чем-то не дотянула до Дези его мечтаний, - и дело тут было не в ней, а в огромной жизненной силе созданного им образа! Этот образ был лучше ее, лучше всего

на свете. Он творил его с подлинной страстью художника, все время что-то к нему прибавляя, украшая его каждым ярким перышком, попадавшимся под руку. Никакая ошутимая, реальная прелесть не может сравниться с тем, что способен накопить человек в глубинах своей фантазии» (2, с. 75).

Действительно, в «эпоху джаза», по мнению Фицджералда, люди растеряли свои духовные ценности. Разочаровавшись во всем, они строили свои «карточные домики», пытались обрести себя в материальных благах, став рабами - они поклонялись идолу. И музыка как независимое искусство становится одним из атрибутов богатства. Попробуем разобраться в сложившемся парадоксе. С одной стороны, мы говорим, что джазовая музыка является в романе предметом роскоши в «тюрьме» Нового Вавилона, с другой – это свобода, импровизация.

Не вызывает спора вопрос о том, что существовал и коммерческий джаз, когда музыка писалась по заказу. Об этом свидетельствует, например, творчество Дж. Гершвина. Но в это же время играли джаз Луи Армстронг и Дюк Эллингтон, Элла Фицджеральд и Бикс Байдеберг и другие черные и белые музыканты – люди, которые не выносили насилия над собой и своим творчеством. Так какая же музыка звучит в романе Фицджералда? Ответом на этот вопрос является творческое «алиби» Фицджералда – это не только летописец «века джаза», а писатель «потерянного поколения». Его интересовала не сама по себе материальность, его интересовали причины трагедии человека как целостной личности. Джаз и блюзы, в особенности в их чистом, исконном виде, вопреки своей необычной, внеевропейской «музыкальности», стали выразителями духовного мира «разочарованного поколения» европейцев и американцев.

Джазовая музыка в произведении Фицджералда не могла быть атрибутом богатства или же только фоном. Она несет в себе особую функцию: джаз как отражение времени; джаз как выражение правды о человеческом существовании обладает поразительной силой. «Вина» Гэтсби – общая, родовая вина всех американцев, утративших детскость и чистоту, которые были в целом свойственны первым новоанглийским поселенцам.

В литературе все явления эпохи преломляются через образ человека. Фицджералд доказывает, что люди сами создают себе «ловушку» и, как мотыльки, летят на свет рекламных огней в мир бездушных, полных зависти и злости, стремящихся к накопительству людей. В этом полном мишуры и блеска мире «живой» человек «задыхается» среди чванливых толстосумов, и призрачная «американская мечта» рассеивается. По Фицджералду, «иллюзия» не может заменить «мечту». Мечта как первооснова, как основная мелодия джазовой импровизации определяет пафос «Великого Гэтсби», в этом – гуманистический смысл романа.

Современное состояние общества – войны и разочарование, неустойчивость будущего, поиски новых форм гармоничного существования, культ материального – заставляет вновь обратиться к проблемам «века джаза» прошлого столетия. Джаз со своим ритмом и своей вечной и общечеловеческой темой одиночества и заброшенности в этом «лучшем из миров» созвучен человечеству в XXI столетии. Он символизирует кружение сбившейся с прямого пути человеческой души и, в то же время, указывает направление в поисках своего «я» и позволяет оставаться самим собой. В этом смысле уместен разговор об актуальности и даже злободневности как джаза, так и романа Ф.С. Фицджералда «Великий Гэтсби» для современного россиянина, заплутавшего среди «финансовых пирамид», но страстно желающего обрести себя.

Е. В. Малек
г. Магнитогорск

ТЕМА СМЕРТИ КУЛЬТУРЫ В ЛИТЕРАТУРНО- ФИЛОСОФСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКОВ

На рубеже XIX -XX веков Европа и Россия испытали общее для них состояние - состояние смятения. Оно было вызвано постоянным колебанием маятника общественного духа между двумя крайними точками: восторг - отчаяние. Само человеческое сознание породило некие константы времени, которые явились предпосылкой для означенных антиномий. Машина, Капитал, Война - вот только некоторые, но, пожалуй, главные из них, определившие настроения, философские взгляды и идеологические позиции на данном историческом этапе.

В этой атмосфере человеческий разум, пытавшийся разобраться в сложных противоречиях жизни, что-то предчувствовал, чего-то ожидал и ... требовал пророчеств. Известный деятель в области отечественной оккультной философии начала XX века Д. Странден отмечал, что «современная наука ... подошла вплотную к теориям алхимиков» /14; 6/. По словам же А. Дорофеева, «... ободряются в такую пору мистические воззрения, оккультные науки. Все пытаются заглянуть за некую ирреальную черту» /6; 2/. Мистическое и фантастическое прочно поселились во многих умах, создавая иллюзию объяснимости того необъяснимого, с которым пришлось столкнуться человеку рубежа XIX - XX веков.

Необъяснимым представлялось, прежде всего, само будущее, завтрашний день. И, как это не раз уже бывало в истории, рассказать людям о нем, увлечь современников своими идеями должен был пророк. Время требовало

новых проповедников, вещающих людям об истинном. И такие пророки пришли: предвестниками завтрашнего дня стали поэты, писатели и философы.

Среди тех многих, кто пытался угадать будущее, был западноевропейский философ Освальд Шпенглер. Его работа «Закат Европы», вышедшая в 1918 году, была воспринята как «книга-диагноз, книга-пророчество»/8; 26/. Шпенглер ясно показал место своей работы: «В этой книге будет сделана попытка определить историческое будущее. Задача ее заключается в том, чтобы проследить дальнейшие судьбы той культуры, которая сейчас является единственной на земле и проходит период завершения, именно культуры Западной Европы, во всех ее еще не законченных стадиях»/15; 58/. Труд Шпенглера, по замыслу самого автора, должен был стать знаменем величайшей трагедии человечества, а именно, смерти культуры, на смену которой сметающим все ранее сущее потоком хлынула цивилизация.

Агонизирующая культура уже не в силах сопротивляться, а потому цивилизация несет с собой, по мнению философа, целый ряд новых понятий, во многом объясняющих трагические реалии истории. Среди этих понятий в первую очередь следует выделить «мировой город», «мораль цивилизации» и «человека цивилизации». К их возникновению приводит «неизбежная судьба культуры»/15; 59/, а утверждаются данные понятия вследствие «переоценки всех ценностей»/15; 65/.

В связи с этим важно отметить, как мыслит Шпенглер ценностную парадигму грядущего. Для него она строится именно на тех понятиях, вызванных к жизни самой цивилизацией, о которых уже говорилось выше. Так, важнейшее из них, «человек цивилизации», Шпенглер определяет следующим образом: «... новый кочевник, не сросшийся с землей»/15; 60/, «...холодный практический ум...»/15; 61/, «чистый рассудок»/15; 66/. Такой человек наделен «моралью цивилизации», которая есть «плебейская мораль»/15; 69/. Гибель культуры ознаменована тем, что человек цивилизации со своей моралью заселяет «мировой город», в котором «нет народа, а есть масса»/15; 62/. Таким образом, для философа смерть западноевропейской (и единственной для него) культуры была очевидной.

Идеи Шпенглера о судьбе культуры легли на благодатную почву жаждущего ясности будущего сознания современников. Они вызвали мощный резонанс в обществе: «Закат Европы» был известен не только западноевропейскому, но и русскому читателю. Достаточно сказать, что появившееся в России в 1918 году издание первого тома этого философского труда имело тридцать редакций. Важным было и то, что Шпенглер не был одинок в своих мыслях. Он имел как предшественников, так и последователей.

Еще в 1909 году русский поэт А. Блок в своих «Итальянских стихах» посрамил «опошляющуюся, бездуховную Европу, изменившую своему великому

историческому прошлому» /5; 12/:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик /2; 217/.

И через десять лет после написания этих строк Блока будут заботить все те же проблемы грядущего. 31 марта 1919 года в своем дневнике он напишет: «Что же - цивилизация - обогащение мира? Нет, это перегружение мира, загромождение его (Вавилонская башня). ...гуманистическая культура превратилась в гуманную цивилизацию» /7; 508/. Но в размышлениях Блока, во многом созвучных философии Шпенглера, возникает некая неразрешимая для поэта проблема. Для него совершенно очевидно, что цивилизация неминуема, но Блок еще не может определить для себя момент перехода от культуры к цивилизации: «Подчас различить, где в одной личности, в одном направлении кончается цивилизация и начинается культура, нелегко. Я уверен, однако, что это должно быть различено и прослежено во всех тонкостях и что таковы именно задачи будущего историка культуры XIX века» /7; 508/.

Таким образом, и Европа, и Россия на рубеже XIX - XX в своем видении будущего зачастую занимали общие позиции. Но все же русские философы и поэты пошли по пути, подобному тому, который был обозначен Блоком. Им хотелось не просто предсказать будущее, но и найти то звено в цепи истории, которое и стало поворотным от старого мира к новому. Уловить это мгновение времени означало подчинить его человеку, который бы смог возвысить свою власть над процессами бытия и получил бы возможность влиять на их течение. А потому в литературно-философском творчестве русских писателей именно эта проблема заняла центральное место. Для них важнее всего было определить, где и в какой момент умирает культура - событие символическое, отмеченное, по их мнению, многочисленными знаменами.

Самым ярким из них было, по-видимому, появление нового человека, которого Шпенглер в «Закате Европы» определил как «человека цивилизации». Однако на русской почве это понятие получило несколько иное звучание. Смерть культуры для многих русских философов и поэтов наступает с приходом Зверя, который заселяет города. Так, Н. А. Бердяев в своей работе «Человек и машина», называя технику основной причиной гибели культуры, описал появление означенного феномена следующим образом: «Христианское

... меньшинство переживает технику апокалипсически, испытывая ужас перед возрастающей мощью над человеческой жизнью, готово видеть в ней торжество духа антихриста, зверя, выходящего из бездны» /1; 404/.

Необходимо отметить, что образ зверя, понятый именно как знамение смерти культуры, чаще, чем где-либо, появляется в работах русских писателей-символистов. Представитель их старшего поколения Д. С. Мережковский видел в звере некий художественный символ, о котором он писал следующим образом: «Человек укрощает зверя. Это - не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем - целое откровение божественной стороны нашего духа» /10; 49/. Более того, для Мережковского зверь - это не есть знамение современного писателю мира. Он пришел еще в историческом прошлом России, став началом конца ее культуры. Эта мысль очень отчетливо звучит у Мережковского в его трилогии «Царство зверя». По убеждению автора, зверь взшел на русский престол уже после смерти Александра I, когда «Россия присягнула Константину I» /11; 18/. Звериные черты присутствуют как в характере, так и во внешнем облике нового правителя: «Курнос, как Павел I; большие мутно-голубые глаза навывкате; насупленные брови, торчащие густыми пучками белобрсых волос; такие же волосы на переносице; в минуты гнева вздымались они, щетинились; руки длинные, ниже колен, как обезьяньи лапы: казалось, мог ходить на четвереньках. И весь был похож на обезьяну, огромную, человекоподобную» /11; 18/. Вывод, который делает Мережковский: «Константин - зверь...» /11; 20/.

Следует отметить, что царство зверя наступило не только для Мережковского. Параллельно с ним Ф. Сологуб описал современную ему действительность именно как «звериное» бытие. В одном из своих стихотворений он писал:

Мы - плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

.....
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем /12; 243/.

Верность этой мысли подчеркивал А. Блок, анализируя творчество поэта.

Исчезновение в человеке человеческого Сологуб и понимал как гибель культуры. Обеспокоенность ее судьбой звучит у писателя и в романе «Творимая легенда». Один из его героев, Петр, заявляет: «Идет Хам и грозит пожрать нашу культуру» /13; 35/. Хам или Зверь? У смерти культуры, по мысли Сологуба, могут быть разные личины, но то, что скрывается за ними - неразлично. Это гибель и разрушение. По мнению Сологуба, зверя вызывает к жизни

сам человек: «Люди строили города, чтобы уйти от зверя, а сами озверели, одичали» /13;22/. Однако для Сологуба есть путь, по которому следует идти, чтобы вернуться к своей человеческой сущности. Учительница триродовской детской колонии, которая носит о многом говорящее имя - Надежда, произносит такие слова:

- Мы уйдем из города в лес. От зверя, от одичания в городах. Надо убить зверя. Волки, лисицы, коршуны - хищные, жестокие. Надо убить.

Елисавета спросила:

-Как же убить зверя, который отрастил себе железные и стальные когти и угнезвился в городах? Он сам убивает, и не видно конца его злодействам.

Надежда нахмурила брови, стиснула руки и упрямо повторила:

-Мы уьем, уьем» /13; 22/.

Железные и стальные когти сологубовского зверя в узком смысле становятся символом Машины, а в широком - всей цивилизации, уничтожающей культуру. А потому писатель видит лишь одну цель: «Усыпить зверя и разбудить человека» /13; 59/. По этому пути идут герои Сологуба, населяющие созданный им самим мир: «Мы сняли обувь с ног, и к родной приникли земле, и стали веселы и просты, как люди в первом саду. И тогда мы сбросили наши одежды и к родным приникли стихиям. Обласканные ими, облелаянные огнем лучей нашего прекрасного солнца, мы нашли в себе человека. Это - не грубый зверь, жаждущий крови, не расчетливый горожанин, - это - чистою плотью и любовью живущий человек» /13; 59/.

Таким образом, если Освальд Шпенглер в «Закате Европы» определил точную дату смерти культуры - 2000 год, то для русских философов и писателей гибель становится процессом, который можно повернуть вспять, преодолев губительное влияние цивилизации, которое она оказывает на человека. Именно человек, вера в его силы должны сыграть в этом процессе решающую роль. И в этом смысле пророчеством представляются нам строки, написанные русским поэтом Валерием Брюсовым в конце XIX века:

Но в эти дни последних запустений

Возникнет - знаю! - меж людей смельчак.

Он потревожит гордый сон строений,

Нарушит светом их безмолвный мрак /4; 104/.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Человек и машина //Хрестоматия по культурологии /Под ред. А. А. Радугина. - М.: Центр, 1998.
2. Блок А. Равенна. //Блок А. Избранное. - М.: Панорама, 1995.
3. Блок А. Ф. Сологуб «Пламенный круг» //Сологуб Ф. Звезда Маир. Стихотворения. – М.: Летопись, 1998.
4. Брюсов В. В дни запустений //Серебряный век русской поэзии. - М.: Просве-

шение, 1993.

5. Гришунин А. Сердце певучее... //Блок А. Избранное. - М.: Панорама, 1995.

6. Дорофеев А. Предисловие //Сологуб Ф. Капли крови. Избранная проза. - М.: Центурион Интерпракс, 1992.

7. Из дневников и записных книжек А. Блока //Блок А. Избранное. М.: Панорама, 1995.

8. Культурология /Под ред. А. А.Радугина. - М.: Центр, 1998.

9. Мережковский Д. Дети ночи //Серебряный век русской поэзии. М.: Просвещение, 1993.

10. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы //Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века: литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. - М.: Высш. школа, 1998.

11. Мережковский Д. С. Царство зверя //Мережковский Д. С. Собрание сочинений: В 4 т.- Т. 4. - М.: Правда, 1990.

12. Сологуб Ф. Мы - плененные звери...//Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века: литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия - М.: Высш. школа, 1998.

13. Сологуб Ф. Творимая легенда. - М.: Современник, 1991.

14. Странден Д. Герметизм. Сокровенная философия египтян. - СПб., 1914.

15. Шпенглер О. Закат Европы //Хрестоматия по культурологии /Под ред. А.А. Радугина. - М.: Центр, 1998.

Е.Р. Лантеева

г. Екатеринбург

«ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ» КАК УСЛОВИЕ ПОЗНАНИЯ. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПЬЕСЕ Б. БРЕХТА «КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ»

«Теория эпического театра» Б. Брехта никогда не претендовала на роль «новой поэтики». Критики и литературоведы неоднократно подчеркивали ее противоречивость и спорность. В самом деле, как можно отказаться от традиционного театрального приема «вживания» в роль? Как можно «научить» зрителя постигать смысл театрального зрелища посредством анализа спектакля, в данный момент идущего на сцене? Как можно на первое место поставить интеллект, тогда как спектакль без эмоционального воздействия теряет свой содержательный смысл? Как быть с ощущением катарсиса? Все эти вопросы остаются дискуссионными и по сей день. Как и у всякого талантливого теоретика, у Брехта заданность и «программность» концепции нового театра не всегда реализовывалась при практическом ее воплощении.

Целью Б.Брехта было создание «неаристотелевского театра». Драматург счи-

тал, что при эпической форме построения театрального действия зритель оказывался в положении наблюдателя, что стимулировало его активность и позволяло проявить больший интерес к ходу действия. «Эффект очуждения» должен был «работать» на зрителя, который имел бы возможность сохранить «контроль над своими чувствами и во всеоружии ясного сознания и критической мысли, не поддаваясь иллюзиям сценического действия, наблюдать, думать, определять свою принципиальную позицию и принимать решения» /1; 73/.

Бесспорно то, что введение Брехтом в драму эпических элементов расширило возможности жанра. Классической драме было почти недоступно раскрытие внутреннего мира героев, игры подсознания, психологизм. Автор классической драмы был стеснен в выборе способов демонстрации собственной позиции, не мог дать картины развернутых наблюдений и обобщений, сделать выводы. Появление в драме повествовательного начала значительно увеличило арсенал художественно-образительных и выразительных средств, раздвинуло рамки сценического действия.

Принципиально новым с точки зрения Брехта оказалось и отношение к зрителю. В драматическом театре зритель был вовлечен в ход действия, он сопереживал героям и событиям, выражал свои эмоции. В новом «эпическом театре» важна была дистанция между зрителем и сценическим действием. «Создать между зрителем и сценой дистанцию, необходимую для того, чтобы зритель мог как бы «со стороны» наблюдать и умозаключать, чтобы он дальше видел и больше понимал, чем сценические персонажи, чтобы позиция по отношению к действию была позицией духовного превосходства и активных решений – такова задача, которую согласно теории эпического театра должны совместно решать драматург, режиссер и актер» /1; 77/. Находкой драматурга стал и прием «очуждения».

«Очуждение» проявляется в пьесах Брехта как на формальном, так и на содержательном уровнях.

1. На уровне художественной формы «эффект очуждения» воплощается через прием «параболы», специфической чертой которого становится двухплановость изображения, соединение в одном сюжете традиционности и новаторства, заимствованности и авторской интерпретации, непосредственно изображения и его обобщенного значения.

2. В диалогическую ткань пьес Брехт вводит «зонги», также призванные дистанцировать зрителя от изображаемого, выработать независимо-критическое отношение к происходящему на сцене. Главная функция «зонгов» заключается в конкретизации смысла действия, во введении дополнительных комментариев, которые раскрывают больше, нежели прямая речь персонажей. Зонг поясняет происходящее на более высоком уровне обобщения.

3. Брехт считал «очуждение» новой техникой актерской игры. «Противо-

положно типическому для драматического театра «перевоплощению», актер эпического театра, читая роль, должен сохранять по отношению к ней удивление и стремление возражать. Он должен сыграть так, чтобы возможно яснее была альтернатива» /2; 104/. Таким образом «очуждение», как прием театральной игры, проявлялся на следующих уровнях:

а/ актер не должен был «вживаться» в роль, оставляя за собой и зрителем право иного прочтения, иной интерпретации;

б/ актер должен был сохранить дистанцию между собой и зрителем, ясно демонстрируя, что показываемое на сцене не есть происходящее на самом деле.

«Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную» /2; 113/.

4. Брехт расширяет эпическое начало драмы за счет введения в структуру пьесы образа рассказчика или певца, от лица которого ведется повествование. Будучи участником действия, рассказчик обособляется в отдельную эпическую фигуру, что тоже способствует дистанцированию происходящего на сцене от зрителя и самих участников театрального действия.

5. На сюжетном уровне «эффект очуждения» проявляется в стремлении Брехта к пересозданию и переосмыслению традиционных сюжетов, уже известных мировой литературе. «Произвести очуждение определенного события или характера это прежде всего значит лишить это событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и напротив- вызвать по его поводу удивление и любопытство» /2; 129/.

Очуждение, таким образом, реализуется как в построении оппозиции «актер-зритель», так и внутри самого сценического действия, отдаляя актера от образа его персонажа.

В пьесе Б. Брехта «Кавказский меловой круг», написанной в 1945 году за два месяца, «очуждение» как художественный прием проявляется весьма многогранно. Но, апеллируя к разуму, пьеса заставляет нас сопереживать. Поступки героини оцениваются прежде всего эмоционально. Выбор Груше обусловлен не законами рассудка и логики, а вопреки им. Героиня проходит путь, сопряженный с глубокой внутренней работой, с пробуждением не сознания, а *чувства* материнства.

В основе фабулы пьесы лежит сюжет восточной драмы о «Меловом круге», сюжет библейской притчи о царе Соломоне, собственное произведение писателя – новелла «Аугсбургский меловой круг». Пьеса представляет собой наиболее яркое воплощение принципов «неаристотелевского театра».

В структурном плане «Кавказский меловой круг» – это «сюжет в сюжете». Действие начинается со спора колхозников о более целесообразном ис-

пользовании земель долины, и в этот сюжет вплетается аллегорическая пьеса о «меловом круге», главной героиней которой становится Груше. Параболическое построение осложняется введением во второй сюжет еще одной линии- истории жизни Аздака, выполняющего в пьесе функции судьи. Его жизненный путь выстраивается параллельно пути Груше. И только в финале пьесы судьбы героев пересекаются для того, чтобы установить справедливость вопреки законам целесообразности. Два сюжета связаны между собой образом певца, Аркадия Чхеидзе, который, начиная пьесу, говорит: «Здесь, собственно, две истории. Несколько часов» /3; 245/. Право ответить на вопрос, о каких двух историях /Груше –Аздак или Груше- спор о долине/ идет речь, автор оставляет за читателем /зрителем/. С другой стороны, о компромиссности выводов пьесы свидетельствует ее финал. Автор сознательно нарушает заданную в черновиках симметрию: в пьесе есть пролог, но отсутствует эпилог, что свидетельствует о тяготении автора к обобщению в самом широком смысле, к выводу, значимому для обоих сюжетов.

«Эффект очуждения» проявляется и на уровне пространственно- временной организации текста. Действие происходит в двух, казалось бы, четко обозначенных отрезках времени:

1. период восстановления Грузии после второй мировой войны;
2. «в старое время, кровавое время» /3; 245/.

Если первый временной период соотносится с сороковыми годами XX века, то время действия во втором сюжете более расплывчато, а местный колорит не представлен никакими существенными деталями. Автору принципиален сюжет, а экзотика Грузии – условна, что также является приемом очуждения. И М. Фрадкин отмечает: «Стремясь углубить «эффект очуждения» и еще более дистанцировать действие от привычного круга западноевропейского зрителя, Брехт перенес его в Грузию, но, разумеется, весьма условную, во многом вымышленную» /1; 186/. Первый сюжет о колхозниках в контексте пьесы оказывается менее значимым, так как объектом пристального внимания зрителя становится история обретения материнства Груше. Но в совокупности совмещение пространственно-временных параллелей двух сюжетов дает эффект огромной обобщающей силы.

Специфика очуждения проявляется и во введении образа рассказчика. Все, что происходит в пьесе, есть повествование А. Чхеидзе. Рассказ о Груше и Аздаке – это его вымысел, работа его воображения. Однако повествовательность в пьесе не влияет на ход драмы: в пьесе соединяются возможности эпического повествования с действием. Певец может рассказывать о персонажах, но не может определять их сценическое поведение и влиять ни принимаемые ими решения. В целом, фигура рассказчика дистанцирует все происходящее на сцене от зрителя. Более того, в «зрителя» превращаются и уча-

стники драмы – колхозники, «зрителями» становятся и участники «эпической группы» – певцы Аркадия Чхеидзе.

Таким образом, создается эффект наблюдения за происходящим «со стороны», ощущение «непричастности» и отдаленности событийного ряда от настоящего. Зритель получает право анализировать происходящее вместе с певцом и хором. Поэтому так важен прием введения зонгов, в которых о действующих лицах пьесы говорится в третьем лице:

- Певец: «Она по нему тосковала, но дожидаться его не смогла,
Она нарушила клятву, но почему – на сказала.
Послушайте, что она думала и чего не сказала».

Зонги позволяют нам проникнуть в мир истинных чувств и переживаний героев.

Но несмотря на столь старательное «очуждение», сюжет пьесы развивается не «благодаря», а «вопреки» ему. В центре внимания, как уже говорилось, оказывается притчевый сюжет. Герои творят добро вопреки целесообразности, разумности и степени полезности для себя. Центральным сюжетом пьесы становится путь Груше к обретению материнства, ее борьба за ребенка. Поступки героини мало поддаются осмыслению посредством анализа. Они продиктованы, прежде всего, *эмоциональностью* героини. Взяв ребенка, Груше оказывается вне закона. Она преступна перед новой властью, так как скрыла законного наследника губернатора; она преступна перед законом власти вернувшейся, так как похитила ребенка у «биологической» матери. Взяв ребенка, Груше лишается всех своих средств, она вынуждена заботиться не о себе, а о пропитании младенца. Спасая Михаила, Груше рискует своей и его жизнью, перебираясь по полуразрушенному мосту; Груше губит свою репутацию и лишает себя права на приют у брата. Более того, осознав себя матерью, Груше жертвует своим счастьем с Симоном и чтобы упрочить свое социальное положение, соглашается «продать» себя замуж за Давида. Чувство Груше проверяется в сцене суда. Брехт сознательно меняет смысл легенды о «Меловом круге», где ребенка возвращают родной матери. Он делает вывод о том, что с Груше Михаилу будет лучше, так как не степень материальной обеспеченности определяет будущее лицо Человека:

«Он бы слабых стал давить,
Стал бы в золоте купаться,
Он привык бы зло творить,
Но зато смеяться» /3; 331/.

В пьесе Б.Брехта степень родства определяется не природным материнством, а *чувством любви*, которую проявляет Груше к обретенному ею сыну.

Итак, «Кавказский меловой круг», бесспорно, является практическим воплощением основных положений «теории эпического театра». Наи-

большему дистанцированию зрителя служит введение в структуру текста приема «очуждения», что способствует не эмоциональному, а рациональному восприятию содержания произведением зрителем, показывает, что происходящее на сцене отдалено от него и не требует участия в эмоциональном сопереживании. Но, на наш взгляд, «эффект очуждения» – прием гипотетический, так как в целом, история Груше располагает к эмоциональному восприятию. Мы невольно выделяем именно эту сюжетную линию из трех, предложенных автором, и даже образ Аздака наиболее полно раскрывается в сцене суда. Сюжет пролога полностью отступает на второй план. Это связано, на наш взгляд, с тем, что спор о долине был в большей степени рациональным, ведь делегаты двух деревень в равной степени любили свою землю. Поэтому суть спора колхозников - в более выгодном использовании ее ресурсов. Во втором сюжете спор идет о судьбе ребенка, который может жить с родной матерью в роскоши, но без любви, или с матерью приемной, в бедности, но быть нужным и любимым. Поэтому второй сюжет воздействует на зрителя эмоционально. Зритель невольно увлекается перипетиями Груше, сопереживает матери и ребенку, волнуется во время сцены суда. В пьесе «очужден» сам тип матери, так как у природной матери Михаила – губернаторши - отсутствует инстинкт материнства. Груше же обретает материнство путем отказа и потерь. Поэтому мы по-новому смотрим на привычное нам чувство. Но с позиции зрителя проанализировать логику поступков Груше невозможно и здесь на первый план выходит эмоциональное восприятие поступков героини. На эмоциях выстраивается и поведение Груше во время суда. Цель любого спектакля – воздействовать на зрителя эмоционально. И данная пьеса не является исключением, поэтому мы можем утверждать, что «эффект очуждения» есть прием гипотетический, о чем свидетельствует и вывод-«эпилог»: материнское чувство, в противовес теории Брехта, отображается как нечто незыблемое, вечное, «само собой разумеющееся».

«Эффект очуждения» Брехта – это умение увидеть старое в новом, непривычном ракурсе, но не лишенном и эмоционального компонента.

Список литературы

1. Фрадкин И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод. – М., 1965.
2. Брехт Б. Театр. – М., 1965. – Т.5. – полумом 2.
3. Брехт Б. Театр. – М., 1965. – Т.4.

ЛЕКЦИОННЫЙ ЦИКЛ О. ХАКСЛИ «ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ» КАК «ИДЕЙНОЕ ОБОСНОВАНИЕ» ЕГО ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА

При рассмотрении творчества Хаксли нельзя не принимать во внимание такое его качество, как безусловную «идеологичность», подчиненность образной системы задачам выражения взглядов писателя. Именно поэтому на разных этапах своего творчества параллельно художественным текстам Хаксли создавал и социально-философские эссе и трактаты, в которых его взгляды выражались уже прямо, без образного опосредования; эти эссе и трактаты можно рассматривать как своего рода «ключ» к творчеству Хаксли на соответствующем этапе. Таким «ключом» к раннему творчеству Хаксли можно считать его «Смеющегося Пилата» (1926), «Делай, что хочешь» (1929), «Вордсворта в тропиках» (1929), где находит идейное оформление занятая Хаксли в 1920-х годах позиция «абсолютного сомнения». Соответственно в качестве такого рода «ключа» к его творчеству второй половины 1930-х годов можно рассматривать его трактат «Цели и средства» (1937), где декларируется принятый Хаксли в это время идеал «освобождения от индивидуальности». «Поздний» Хаксли с его идеалом *синтеза* разных начал, подходов, видений мира непосредственно – в форме теоретических «выкладок» – изложил свою концепцию «спасения человечества», к которой пришел к концу жизни, в своем лекционном цикле «Человеческая ситуация» (1959), прочитанном студентам Калифорнийского университета в городе Санта-Барбара; художественное воплощение эта концепция нашла в его утопическом романе «Остров» (1962).

Фактически в финале творческого пути Хаксли произошло возвращение к началу, только на качественно ином уровне: от бесконечного множества равноправных взглядов на мир, жизненных философий, идей и ценностей, объединенных позицией авторского абсолютного сомнения, — через выход к определенному кругу ценностей *как истинных* и, соответственно, разрушение «полифонии» художественного мира — к идее уже *синтеза* разных правд, жизненных философий, идей и ценностей как ценности *высшей*. Для О. Хаксли последних лет жизни эти правды, жизненные философии, идеи и ценности объединены уже не равноценностью в их ограниченности и относительности, но тем общим — и действительно ценным — что их объединяет.

Во вступительной лекции к «Человеческой ситуации» («Интегрированное образование») Хаксли формулирует свою главную задачу как интегрирование разных уровней мировосприятия, разных подходов, разных ценностей на

основе того общего, что их объединяет,— отношения к сущностным проблемам человеческого бытия.

При этом основой несовершенства современной ему культуры Хаксли последних лет жизни считал именно разделенность человеческого взгляда на мир, когда бытие осваивается с разных сторон — через научное познание, через непосредственный чувственный опыт, через художественную символику, через нравственную оценку,— но при этом разные способы освоения бытия и разные подходы к нему существуют изолированно, вне какой-либо связи друг с другом. В поисках синтеза Хаксли ввел в свой лекционный цикл понятие «понтифика» — т. е. древнеримского жреца, который рассматривался как «строитель моста» — «строитель моста между землей и небом» /1/. Именно «строительство мостов» между разными аспектами видения мира и считает Хаксли теперь основной задачей дальнейшего развития культуры.

В свое время «автобиографический» герой «Контрапункта» Филип Куролз высказал свою мечту: «Я хотел бы взглянуть на жизнь всеми глазами сразу... глазами верующего, глазами ученого, глазами экономиста, глазами обывателя» /2/. В «Человеческой ситуации» (конец 1950-х) запечатлелось уже стремление Хаксли не просто «взглянуть на жизнь всеми глазами сразу», но *объединить* и взгляд верующего, убежденного (без логических доказательств) в определенных ценностях, и взгляд ученого, требующего *абсолютных* доказательств, и взгляд человека искусства, и непосредственный опыт восприятия жизни *просто человека* («обывателя»), и множество других возможных взглядов — и уже на основе этого синтеза найти наиболее адекватные варианты ответов на сущностные проблемы бытия и, как результат, разрешения «человеческой ситуации». Примечательно, что Хаксли теперь *не разделяет познание бытия*, его *оценку* и его *действенное совершенствование*; вопросы «каков мир?» (чисто гносеологического характера) и «каким он должен быть?» (ценностного характера) теперь рассматриваются Хаксли в единстве (примечательно в этой связи, что пятнадцатью годами ранее, в романе «Время должно остановиться», молодой интеллектуал Поль де Врие, носитель идеи «мостов», призванных связать искусство, науку, религию и нравственность, изобращен сатирически).

«Полюса», между которыми выстраивает «мосты» Хаксли в своей «Человеческой ситуации», можно условно причислить к трем наиболее общим парадигмам:

1. Собственно уровни мировосприятия, формы отражения бытия.
2. Подходы к сущностным проблемам бытия.
3. Собственно ценности.

1. Собственно уровни мировосприятия, формы отражения бытия

В рамках этой парадигмы Хаксли рассматривает ряд исторически сложив-

шихся дихотомий и «многополюсных» противостояний, некоторые из которых будут рассмотрены ниже.

1) «Позитивные» науки, дающие объективное знание,— гуманитарные науки, оценивающие бытие с точки зрения «человеческой ситуации» (Факт — Ценность).

Хаксли в этой связи говорит об изначальной ущербности как «позитивного» знания, оторванного от гуманитарных проблем, так и голословных рассуждений гуманитарного характера, не опирающихся на реальные факты.

Посредником же между двумя этими «полюсами» предстает у Хаксли *ученый* и *философ* Френсис Бэкон, который, с одной стороны, порицал античных ученых Платона и Аристотеля за презрение к *факту*, за то, что они «выдвигали положения относительно вселенной, не доставляя себе труда поинтересоваться реальными фактами» /3/, но, с другой стороны, «никогда не уставал говорить, что знание без любви может быть глубоко порочным — и даже Злом» /4/, и упрекал Платона и Аристотеля «не только в том, что им не хватало смирения изучать объективные факты и строить на них свои рассуждения, но и в том, что они стремились к знанию исключительно во имя интеллектуального удовлетворения, но не по мотивам любви и не во имя помощи людям» /5/. Таким образом, Хаксли считал задачу синтеза «позитивного» и гуманитарного знания, *факта* и *оценки* исторически сформировавшейся и ждущей непосредственного разрешения.

2) Научное знание — непосредственный чувственный опыт.

В этой связи Хаксли рассматривает противоречие между *познанием* и восприятием через не поддающиеся логическому познанию ощущения.

Размышляя об ограниченности человеческого словаря в силу его расчлененности на изолированные составляющие и продолжая тем самым линию, идущую от романа «После многих лет умирает лебедь», где «герой-резонер» мистер Проптер размышляет об ограниченности человеческого словаря, Хаксли пишет: «Чего мы не имеем в данный момент, так это словесной формы, которая могла бы выразить единство научного факта и научно теории, с одной стороны, и непосредственного опыта — с другой» /6/.

Для Хаксли важен синтез *разных* форм видения мира, разных «врат восприятия».

3) Разные способы видения мира, запечатлевшиеся в разных «позитивных» науках.

2. Подходы к сущностным проблемам бытия

1) Проблема происхождения Добра и Зла в человеческой душе в контексте дихотомии: изначальная предопределенность — зависимость от воспитания, обстоятельств и свободной воли самого человека.

В лекции «Насколько первороден первородный грех?» Хаксли рассматри-

вает историю проблемы — прежде всего в контексте двух направлений в мировой философии, одно из которых берет начало от святого Августина, убежденного в *изначальной, врожденной* порочности человека, а другая — от Пелагиуса, который «отрицал первородность первородного греха... отрицал, что грех Адама отразился на ком-либо, кроме самого Адама... отрицал, что этот грех продолжал оказывать воздействие на всю человеческую породу, и настаивал на том, что все дети рождаются невинными, равно как и Адам родился невинным» /7/. Далее Хаксли рассматривает продолжение обеих линий: линии человека как изначально «чистого листа» — в трудах Гельвеция, с чьей точки зрения «любой ребенок-пастух из Саванны может превратиться в Исаака Ньютона при соответствующем образовании» /8/, равно как и других просветителей XVIII века, в марксистской теории, в биологических трудах Ламарка и Лысенко. Идеи врожденной предопределенности — в трудах генетиков. В то же время, синтезируя разные подходы к проблеме, Хаксли выходит к идее органического единства в человеке врожденного и сформированного средой, воспитанием, обстоятельствами и свободной волей самого человека. Врожденное, предопределенное изначально, с точки зрения Хаксли, задано физиологией, которая, уже в свою очередь, оказывает обратное влияние на психологию, разум, душу. Еще мистер Кардан из романа «Эти бесплодные листья» приходит к страшному для него выводу о существовании в жизни ситуаций, когда сам высокий дух оказывается целиком подчинен презренному телу: «Трагедия телесного страдания и угасания не имеет катарсиса. Она пунктуально делает свое скучное, убивающее дело акт за актом — к развязке. Она не облагораживает ни страдающего, ни зрителей. Только трагедия духа может обогатить и поднять. Но величайшая трагедия духа рано или поздно покорится плоти. Рано или поздно каждая душа подавляется больным телом; рано или поздно — уже не остается мыслей, но только боль, и рвота, и ступор» /9/. А в утопический мир последнего романа Хаксли «Остров» входят воспоминания «рефлектирующего» героя Вилла Фарнеби (по ряду качеств — продолжателя галереи «автобиографических героев») о том, как на его глазах вместе с мучительным угасанием тела угасла и душа в близком ему человеке — тетушке Мэри. В «Человеческой ситуации» в рамках лекции «Я» Хаксли проводит достаточно детальный анализ взаимосвязи между телесной оболочкой и душой — и обращается, в частности, к классификациям людей, данным Л. Ростаном и В.Г. Шелдоном, уподобившись в чем-то «автобиографическому герою» из романа «Контрапункт» Филипу Куорлзу, с его подходом «зоолога-специалиста, который в свободное время пишет роман» /10/. В рамках этой лекции Хаксли размышляет об особенностях душевного устройства людей трех типов — «пищеварительного» (по Шелдону — эндоморфы), «мускульного» (по Шелдону — мезоморфы) и «мозгового» (по Шелдону —

интроверты, которые обычно презирают вульгарных «эндоморфов», но которых «ужасает энергия мезоморфов»/11/. На основе этой классификации Хаксли даже рассматривает конкретных исторических личностей (Хрущев, например, в рамках этой классификации соединяет в себе черты «пищеварительного» и «мускульного» типов), а также эволюцию общественных представлений об идеале.

Итак, физиология — это и есть то, что зависит не столько от свободной воли человека, воспитания и обстоятельств, сколько от факторов, наследственно предопределенных; это и есть — «первородное». А далее уже, с точки зрения, Хаксли, включаются факторы, определяемые воспитанием, обстоятельствами и свободной волей человека. В этой связи Хаксли вводит впервые употребленное французским философом Жюлем Гольтье понятие *боваризма*, то есть человеческого свойства под воздействием социальных требований преодолевать свою природную, «первородную» предопределенность.

Таким образом, с точки зрения Хаксли конца 1950-х годов, именно соотношение «природного» (прежде всего физиологического) фундамента и соответствующего «самопреобразования» под давлением общественных требований и есть соотношение между предопределенным и зависящим от воспитания, среды и свободной воли личности.

2) Проблема соотношения между жизнью человека — и степенью ее «вписанности» в историю (дихотомия: Жизнь частная — Жизнь историческая).

Здесь Хаксли опять же ищет точки соприкосновения между законами, по которым живут отдельные люди и по которым живет общество как целое, одновременно принимая за аксиому наличие коренных расхождений: «Жизнь личности, которая есть жизнь самосознания, жизнь чувства, жизнь воли, жизнь побуждений и намерений, не относится к обществу»/12/. И, с точки зрения Хаксли, жизнь отдельной личности *в целом* течет параллельно жизни общественной. Это для Хаксли — норма, и он рассматривает как деформацию стремление тоталитарных режимов — как нацистского, так и коммунистических — целиком соединить жизнь отдельных людей с жизнью общественной, лишиться их права на *частную жизнь*.

Опять же, таким образом Хаксли строит своего рода «мост» между двумя полюсами дихотомии, выводя идею неизбежности определенного *соотношения* между частной жизнью человека — и его жизнью *в истории*. Человек не может принадлежать истории *целиком*, но *отчасти* (и это — величина переменная) — может.

3) Проблема сущности человеческой природы.

В этом контексте Хаксли рассматривает многочисленные концепции, в рамках которых декларировались разные степени соотношения между *телом* и *душой*, равно как и между тем, что является частью самого «я», и чем-то *вне-*

иним, чем человек может быть *одержим*. При этом Хаксли декларирует ограниченность каждой из этих концепций. Обратившись к гомеровским поэмам, Хаксли рассматривает, в частности, проходящий через всю «Илиаду» мотив *одержимости* чем-то внешним, чему человек не может противостоять.

В этом же контексте Хаксли рассматривает мотивы божественной и демонической одержимости в «Одиссее», и далее — зарождение именно в античной Греции идеи *демона*, способного управлять человеком, и сократовскую классификацию безумия, в которую входят несколько типов, в этом ряду:

1. Естественное безумие, порожденное болезнью.
2. Сверхъестественное безумие, внутри которого можно выделить:
 - а) разрушительное безумие;
 - б) полезное безумие, в рамках которого уже Платон выделял:
 - пророческое безумие (пример — дельфийский оракул);
 - дионисийское ритуальное безумие;
 - поэтическое безумие;
 - эротическое безумие.

Отдельно Хаксли рассматривает явление массовой одержимости как неотъемлемую часть средневековой жизни, апеллируя к собственной книге «Дьяволы Лудена», где описывается своего рода «эпидемия» массовой одержимости, охватившая целый приход; отдельно — ритуальные празднества, в ходе которых люди вводят себя в безумие, у ряда современных африканских и индийских народов. Эта линия в истории человеческой культуры (как на уровне практики, так и на уровне ее отражения в литературе и философии) рассматривается Хаксли как своеобразное проявление идеи подверженности человека воздействию непреодолимых темных или светлых «сверхразумных» сил *извне*. По мнению Хаксли, такое понимание человеческой природы неотделимо от *расчленения* человека на множество составляющих без единого центра, «единой управляющей души»/13/, так что поведение человека в разные моменты может определяться одной из этих составляющих, равно как и какой-либо *внешней силой*. Признавая некоторые неоспоримые данности, определяющие подобный подход, Хаксли последних лет своей жизни, в отличие от Хаксли 1920-х годов, чей «автобиографический герой» сомневается даже в наличии собственного «истинного «я», видел ограниченность подобного подхода, равно как и его нравственную ущербность (поскольку в последние годы *фактическую данность* и ее *ценностное содержание* рассматривал в *единстве*). И примечательно, что в своих обновленных в 1960 году «Текстах и предисловиях» Хаксли подвергает критической оценке блейковское положение о том, что нет *отдельного человека как целого* — есть лишь его *состояния*, «когда отдельная индивидуальность сведена только к пространству, занимаемому отдельными состояниями» /14/. Критически оценивая подобное *абсолютное*

расщепление личности с точки зрения соответствия объективной реальности, рассматривая всевозможные свидетельства наличия у отдельного человека определенной — пусть даже «размытой» — *сущности*, Хаксли одновременно оценивает такое толкование человеческой природы в ценностном аспекте — и рассматривает его как ценностно неприемлемое, поскольку оно предполагает *абсолютное отрицание личной ответственности*.

С другой стороны, Хаксли рассматривает другую линию в развитии мировой культуры — линию признания существования *единой человеческой души* — души, определяющей *сущность* человека и противопоставленной телу. Своего рода вершинным проявлением идеи *единой сущностной души* Хаксли считает Ветхий Завет — где, впрочем, даже *физиология* в отдельных случаях оказывается *одушевленной*.

Но, отталкиваясь уже от этой линии, Хаксли видит ограниченность и такого подхода — поскольку не все проявления человеческой природы способны быть объяснены закономерностями, в соответствии с которыми живет *единая душа* (в этой связи можно вспомнить трактат О. Хаксли «Делай что хочешь», созданный еще в 1929 году, где, явно полемизируя с Д. Г. Лоуренсом, он провозглашает так называемую «цельную личность» мифологической фигурой).

Фактически Хаксли, исследуя историю проблемы, идет по пути последовательного рассмотрения *тезиса*, *антитезиса* и их *синтеза*:

Тезис:

Гомеровская идея человека как суммы *не связанных между собой* элементов (в сочетании с подверженностью внешним «вторжениям»).

Антитезис:

Характерная для поздней античности и для Библии идея *единой сущностной души*, противопоставленной телу.

Синтез:

Более характерная для современности точка зрения, в соответствии с которой *сущность* человека определяется сложными взаимодействиями тела и души, между которыми *есть связи* — но не настолько тесные, чтобы можно было рассматривать душу и тело как нечто абсолютно единое. Отдельное «я» со своей *сущностью* наличествует — но с неизбежностью многочисленных отступлений от этой *сущности*, когда человек *выходит из себя*.

Таким образом, рассматривая проблему *определяющего начала* в человеческой природе, Хаксли выходит к *синтезу* разных толкований — и к идее *разнородных определяющих элементов*, *связанных между собой*.

4) Проблема будущего человечества.

В качестве отправных ориентиров Хаксли берет три закрепившиеся в культуре модели движения во времени:

А. Модель бытия как *вечного круговорота*, в рамках которого все повторяется с определенной цикличностью (модель, закрепившаяся, в частности, у древних греков).

Б. Модель бытия как поступательного однонаправленного движения в сторону развития и совершенствования и связанная с этим идея *прогресса* как неизбежности.

В. Христианская модель, в рамках которой *время на земле* значения не имеет.

Хаксли каждый из этих подходов считает по-своему ограниченным, а последние два подхода из вышеперечисленных могут, с точки зрения Хаксли, оправдывать принесение в жертву людей во имя *Высшего*: в одном случае — принесение в жертву еретиков во имя спасения их же душ в загробном мире, в другом случае — «преследования и ликвидации... не во имя Бога, но во имя необычайно прекрасного времени, которое наши праправнуки застанут в двадцать втором веке... если мы ликвидируем достаточно людей *сейчас*, то тогда настанет два столетия спустя это великолепное время, которое *пребудет вечно, становясь все лучше и лучше*» /15/. Что касается идеи *круговорота* и идеи *поступательного прогресса*, то, с точки зрения Хаксли, каждая из них предполагает и определенную модель будущего человечества: в одном случае — тот или иной вариант Апокалипсиса, ставшего с 40-х годов XX века *реальной возможностью* (один из вариантов Апокалипсиса запечатлелся в «Обезьяне и сущности» О. Хаксли); в другом случае — построение «рая на земле». С точки зрения Хаксли, подобные варианты развития общества — это два крайних «полюса», а реальное будущее зависит от соотношения множества разных факторов — и можно лишь смоделировать множество возможных вариантов, закладывая разные условия и возможные «случайности». При этом Хаксли стремится к синтезу двух «полюсных» концепций («круговорот» — поступательный прогресс). Возвращения к «началу цивилизации» (в соответствии с моделью «круговорота») Хаксли не исключает и выстраивает возможную модель: продолжение неразумной жизни — истощение ресурсов — голод — гибель цивилизации — новый подъем... и так до бесконечности, с постоянным чередованием «золотых» и «железных» веков.

Другой вариант гибели цивилизации, с точки зрения Хаксли, рассмотрен Б. Расселом и связан с возможной ядерной войной, которая может привести как к гибели человечества вообще (что, с точки зрения Хаксли, маловероятно), так и (что значительно более вероятно) к возвращению в эпоху варварства, поскольку устройство современной цивилизации настолько тонко, что даже уничтожение какого-то одного элемента неизбежно приведет к разрушению системы в целом. Неизбежный итог — возвращение к варварству.

Не отрицает Хаксли в лекционном цикле «Человеческая ситуация» (в отли-

чие от «Обезьяны и сущности») и идеи прогресса, но он не считает человечество *обреченным на прогресс*, считает последовательное прогрессивное развитие человечества возможным *при определенных условиях*, в идеале — при условии превращения человечества из множества конфликтующих между собой сообществ в *единое мировое сообщество*, скрепленное *единым мировым государством*. В то же время Хаксли считает такое «идеальное» развитие человечества нереальным в силу огромного количества частных национальных интересов («Несомненно, наилучшим для создания мирового правительства стало бы вторжение с Марса. К сожалению, это маловероятно» /16/) — но считает возможным «компромиссный» вариант, когда единого мирового государства не будет, но люди осознают висящую над человечеством *как целым* угрозу и объединятся в решении хотя бы общих для человечества проблем. Только в этом случае, в случае общечеловеческого *синтеза*, и возможно, с точки зрения Хаксли, в целом прогрессивное развитие человечества.

Антиутопический роман Хаксли «О дивный новый мир» создан как своего рода полемический ответ Г. Уэллсу — автору романа «Люди как боги», где изображено утопическое общество, объединенное общими целями и *общим управлением* — на основе научной целесообразности. В глазах Хаксли начала 1930-х годов такое «научное» общество неизбежно обрекало на *уничтожение Личность*, ибо Личность не может существовать без страстей, без колебаний и сомнений, без Шекспира... В конце 1950-х годов, ужаснувшись возможным последствиям «хаоса» в ядерный век, Хаксли приходит к почти полной апологии уэллсовского «научного общества», объемлющего все сферы бытия, не оставляющего даже «резерваций» (которые сохранились в «дивном новом мире» по модели Хаксли). Даже совершенствование человеческой природы через развитие евгеники (а этому уделяется огромное внимание в уэллсовской Утопии — и в антиутопическом «дивном новом мире» Хаксли, где люди выращиваются в пробирках) теперь признается Хаксли как благо (впрочем, только в условиях «единого мира» — в условиях борьбы разных национальных идеологий ее развитие опасно).

3. Собственно ценности

1) Подчинение личности единому упорядоченному целому — свобода личности.

Создаваемые в рамках разных национальных культур и культурных эпох утопии можно условно причислить к двум наиболее общим категориям — к «*утопиям свободы*» (это, например, утопическая Телемская обитель из «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле) и «*утопиям порядка*» (Город солнца Т. Кампанеллы, Утопия Т. Мора, в меньшей степени — Новая Атлантида Ф. Бэкона и страна гуингнмов Дж. Свифта, в XX веке — утопические миры Г. Уэллса).

Такое деление отражает изначальное стремление человека к двум взаимо-

исключающим ценностям — к абсолютной личной свободе (в идеале не скованной никакими внешними нормами и запретами) и к абсолютной упорядоченности бытия, защищающей от всякой внешней непредсказуемости и одновременно — от бремени свободного выбора и личной ответственности. История утопического сознания знает попытки объединения этих ценностей — когда абсолютная упорядоченность бытия в утопическом мире сосуществует с фактическим отсутствием явных форм внешнего принуждения (как, например, в Новой Атлантиде Ф. Бэкона, в стране гуингнмов Дж. Свифта или — в период расцвета — в Утопии из романа Г. Уэллса «Люди как боги»).

Для Хаксли, начиная с 1920-х годов, существовала альтернатива: либо хаос взаимодействия относительно свободных личностей (в варианте современного ему западного общества), либо — всеобщая безличностная гармония, основанная на «научном» манипулировании основной массой людей со стороны немногих правящих интеллектуалов. Этот мотив в его творчестве идет от рассуждений мистера Скоугена в «Желтом Кроме» — о делении человечества на «правлящих интеллектуалов», «людей веры» и «стадо» — через антиутопическую модель мироустройства в романе «О дивный новый мир», где напрямую и весьма декларативно выдвигается альтернатива: либо свобода, нравственность (неотделимая от свободного выбора, вины и страдания), страсти, вдохновенные взлеты разума, искусство, Шекспир — либо абсолютный порядок, гармония, всеобщее счастье в обществе, где люди «не могут вести себя иначе, чем так, как им следует» /17/, и где нет места Шекспиру, — через готовность признать мироустройство в варианте прежде антиутопического для Хаксли «дивного нового мира» как единственный путь спасения от разрушения цивилизации — к постепенно сформировавшейся в сознании Хаксли еще к концу 1930-х годов идее *синтеза* максимально возможной свободы личности от внешних посягательств и в то же время подчинения личности (в идеале — добровольного, но принятого осознанно и свободно) принципам общественной целесообразности. Это проявилось уже в романах «Слепой в Газе» и «После многих лет умирает лебедь», где «герой-резонер» мистер Проптер декларирует идеал *«освобождения от индивидуальности»*, осуществимый лишь в условиях *максимально возможной внешней свободы*, избавляющей человека от необходимости постоянно защищать границы своего «я» от внешних посягательств. В лекционном цикле «Человеческая ситуация» (лекция «Насколько первороден первородный грех?»), с одной стороны, человеческий «боваризм» (то есть свойство человека быть не тем, кто он есть по своей природе, в соответствии с требованиями общества) рассматривается как неотъемлемое условие существования человеческого общества (любое воспитание неотделимо от формирования определенного «угла боваризма»), но, с другой стороны, критерием культурной развитости общества Хак-

сли считает наличие достаточно высоких *степеней свободы* отдельной личности и возможность относительно свободного самовыявления множества *разных* личностей, что невозможно без принятия обществом в целом *терпимости* как фундаментальной ценности. Таким образом, для позднего Хаксли уже не существует абсолютного и непреодолимого противоречия: либо свобода — либо гармоническая упорядоченность бытия; теперь Хаксли декларирует идеал *компромисса* между «свободой и терпимостью», с одной стороны, и «достойной жизненной средой, одинаковой для всех», с другой стороны /18/. Апеллируя к авторитету философа Чарльза Морриса, Хаксли в конечном счете видит в качестве идеала «открытое общество, состоящее из открытых личностей» (там же).

В своем последнем утопическом романе «Остров» Хаксли предпримет попытку создать «живую» модель общества, построенного на *синтезе* крайне высокой степени общественной упорядоченности и крайне высокой степени личной свободы.

2) Традиция — прогресс.

Еще в конце 1940-х годов Хаксли («Обезьяна и сущность») считал *саму идею прогресса* изначально губительной для человечества — и в конечном счете оправдывающей любые жертвы во имя «рая на земле». В лекционном цикле «Человеческая ситуация» отразилось в большей степени *компромиссное* отношение к проблеме: с одной стороны, Хаксли видит, что именно благодаря прогрессу (прежде всего — технологическому) человеческая цивилизация оказалась перед угрозой уничтожения, но, с другой стороны, этот же прогресс (именно через опасность *всеобщего* уничтожения при отсутствии победителей) способен положить конец *войне как норме жизни* (а именно такой подход к войне был закреплен многотысячелетней традицией) и в конце концов привести к *объединению человечества* на основе решения глобальных жизненно важных проблем, порожденных все тем же прогрессом.

3) Внешние условия, удерживающие от Зла, — свободный нравственный выбор.

Для мировой литературы XIX века (прежде всего — русской) характерно жесткое противопоставление внешних регуляторов человеческого поведения и *свободного нравственного выбора*. Для произведений Хаксли 1920-х — начала 30-х годов такое противопоставление весьма характерно: либо внешние условия, лишаящие человека возможности посягать на себе подобных, но лишаящие и нравственного выбора; либо — нравственные взлеты Дикаря, ненужные во внешне упорядоченном мире, где просто «не возникает соблазнов, чтобы им сопротивляться» /19/.

Далее, в конце 1930-х годов, в поисках «ключа от Абсолюта», Хаксли выходит к *идее личного нравственного совершенствования людей как единствен-*

ного средства совершенствования мироустройства. Важнейшим фактором спасения мира и его совершенствования Хаксли считает *изменение сознания* множества отдельных людей, прежде всего формирование более высокой «*нравственной чувствительности*» /20/ и как результат — *общественное неприятие* человеческих жертвоприношений во имя каких бы то ни было целей.

Последнему роману Хаксли «Остров» (1962) и суждено было стать художественным воплощением идеала синтеза разных начал бытия – на утопическом Острове Хаксли образуют синтетическое единство западные ценности индивидуализма и личных свобод, восточные ценности «слияния с бесконечностью» – и даже некоторые из базовых атрибутов смоделированного Хаксли тридцатью годами ранее *антиутопического* «дивного нового мира» (только в определенной *пропорции*, во взаимосвязи и взаимодополнении).

Список литературы

1. Huxley A. The Human Situation –Iriad/Granada, 1981. – P.10.
2. Хаксли О. Контрапункт.– М.: Гослитиздат, 1936 – С. 217
3. Huxley A. The Human Situation – P.15.
4. Там же. – P. 17
5. Huxley A. The Human Situation – P.17.
6. Там же. – P. 12.
7. Huxley A. The Human Situation – P.65-66.
8. Huxley A. The Human Situation – P.67
9. Huxley A. Those Barren Leaves. – L.: Paris, 1947. – P. 308
10. Хаксли О. Контрапункт... – С. 361.
11. Huxley A. The Human Situation – P.95-96
12. Там же. – P. 111.
13. Там же.– P. 130
14. Huxley A. Texts and pretexts. N.-Y.: Norton, 1962. – P. 45
15. Huxley A. The Human Situation – P.95-96
16. Huxley A. The Human Situation – P.104
17. Huxley A. Brave New World. – N.-Y.: Bantam. – P. 149.
18. Huxley A. The Human Situation – P. 77.
19. Huxley A. Brave New World... – P. 161
20. Huxley A. The Human Situation – P. 90

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Главный объект внимания современной литературы в Европе – человек, его психология, его внутренний мир. Главная тема – осмысление себя в окружающей реальности, разобщенность личности и реального мира. Современный литературный герой – это микромир: сложный, интереснейший, непознанный, со своими внутренними законами. Микромир, познающий себя через внешний мир обыденной жизни – макромир. Он как бы протекает сквозь сознание и интуицию героя и позволяет ему познать самого себя.

Таким образом, вырисовывается тип современного литературного героя: интеллектual с богатым внутренним миром, раскованным воображением, одинокий и страдающий от одиночества, занятый исключительно постижением мира и себя.

Эта актуальная тема познания себя через окружающий мир решается в современной европейской литературе по-разному. Во Франции, например, писатели не изменяют богатой трехсотлетней национальной традиции психологического романа. Французские авторы 60-90-х годов XX века по-прежнему изучают духовную сторону жизни человека, его психологию и реакции на окружающую действительность. Однако теперь человек показан отъединенным от мира, отчужденным. В произведении настолько возрастает личностное начало, что все в нем выстроено вокруг движений души героя, его реакций на окружающий мир. Д. Затонский даже вводит термин «центростремительный роман». Главное противоречие, которое французские литераторы видят в жизни и пытаются решить, – противоречие между потребностью человека в душевной привязанности и невозможностью осуществить эту потребность. Это противоречие стало своеобразным «невралгическим центром» (по выражению Ю.П. Уварова) в современном западноевропейском искусстве.

Французские авторы пытаются показать кризис человеческих отношений:

- кризис современной семьи;
- несостоятельность современной любви;
- трагедию некоммуникабельности современного человека.

Об этом пишут многие авторы, в том числе Эрве Базен в своих последних романах «Крик совы», «Анатомия развода»; Франсуаза Саган во всем своем творчестве; Натали Саррот в романе «Вы их слышите»; Симона де Бовуар в романах «Прелестные картинки», «Сломленная»; Паскаль Лэне в романе «Кружевница»; Жан Ле Клезьо; Франсуа Нурисье; Поль Гимар; Жерар де

Нерваль и другие современные писатели Франции. В последней трети XX века во французской литературе усиливается интерес к жанру автобиографии, который дает великолепные возможности для литературных исследований психологии современника и максимальной достоверности изображаемых событий и переживаний. Так, Ален Роб-Грийе, писатель, кинематографист, теоретик «нового романа» в романе-автобиографии «Романески», заявляет, что пишет прозу только потому, что не понимает, кто он такой, то есть осмысливает себя и внешний мир через собственные чувства и психические реакции. Однако в том же произведении автор утверждает, что художник имеет право и должен лгать, рассказывая о себе, так как лишь с помощью вымысла писатель приближается к чему-либо подлинному. Очевидно, что размышления романистов о верности Природе и Правде в литературе, родившиеся в девятнадцатом веке, не перестают быть актуальными и в конце двадцатого.

В английской литературе тоже сложились национальные традиции, развивающиеся в современной литературе. Одна из них – изображение пошлой, бессмысленной, скудной общественной жизни, представленной в гротескных образах, а также показ ее разрушительного влияния на мир личности, когда распадается гармония внутреннего мира, созданная детством, гармония, опирающаяся на иллюзии, подступает тоска и полное неверие в идеал, добро, красоту. В английской литературе очень любима и развита тема детства. Образы детей, мир ребенка, созданные писателем, с одной стороны, позволяют исследовать личность в процессе становления поэтапного развития, как происходит в повести Стэна Барстоу «Джоби». С другой стороны, мир, показанный глазами ребенка, предстает во всей своей подлинности, полноте и истинности (влияние романтического представления о ребенке как непорочном, ангельском существе).

Психологическую прозу Англии последних лет представляют произведения Сьюзен Хилл – признанного мастера психологической прозы 70-х, в ее повести «Однажды весенней порой» изображено развитие душевного состояния женщины, потерявшей опору в жизни, оказавшейся в одиночестве, замкнувшейся в своих трагических переживаниях из-за смерти мужа. Хилл показывает кульминацию душевных мук героини, разрядку и возрождение к свету и теплу человеческих отношений.

Фэй Уэлдон, одна из самых известных в России английских писателей 1970-1980-х, в рассказе «Лишний! Или месть жены» психологические зарисовки соотносит с античными героями, подобно Джойсу. Так, искусительница красавица Вэл – это воплощенная Женственность, Венера, юная медсестра Эстер явно ассоциируется с Психеей, потерявшей Амура и т.д. Рассказ выстроен как цепочка откровений, сменяющих друг друга, и чем дальше – тем короче и напряженнее душевные излияния. Они помогают каждому увидеть правду и «повзрослеть». Рассказ посвящен теме женственности,

побеждающего женского начала.

Для всех современных авторов в английской литературе важно передать психологическое состояние, проанализировать все его переходы и нюансы.

Психологизм крупнейшего современного английского писателя Джона Фаулза связан с философским осмыслением мира: его интересуют психологические типы постольку, поскольку в них раскрываются онтологические законы.

Психологическая проза шведской литературы разрабатывает проблему взаимопонимания разных поколений (отцов и детей) – Ингмар Бергман «Воскресный ребенок», - когда разрыв между ребенком и взрослым заполняется чувством оторванности от суеты, несложным счастьем. Сейчас в шведской литературе серьезно разрабатывается традиция изображения мира взрослых глазами ребенка, когда детская отстраненность способствует четкому и единственному верному пониманию «взрослых» сторон жизни. Превозносится чувство и интуиция.

Образы детства становятся общим местом в шведской литературе.

В самоанализе ребенка кроются истоки взрослого человека, особенностей его психики. Анализ призван ответить на вопрос: «Как я стал таким?»

Параллельно развивается тема беспомощности человека и беззащитности перед историей.

Бригитта Стэнберг, последовательница Вирджинии Вульф, показывает самосознание женщины, ставшей экспериментом с собственной жизнью. Писательница показывает сдвиг в женской психике из-за страхов, порожденных мифом модной женщины XX столетия: страхом потолстеть, страхом беременности, страхом проявить истинные чувства и т.п.

Улад Лундель и Стиг Ларссон пишут о поколениях без будущего, поколении лодырей, воспитанном на поп-культуре.

В итальянской литературе психологизм связан с традициями мифотворчества (античных, средневековых христианских, фрейдистских и современных виртуальных).

Фабио Карпи и Луиджи Малерба говорят о суетности, бессмысленности «придуманного» человеком – искусственных ситуаций, идеалов, идей. Писатели используют материалы средневекового мифотворчества (легенды, сказки, предания). Так, в романе «Собаки Иерусалима» авторы создают интересный образ средневекового рыцаря с ренессансным, почти раблезианским мироощущением, которое вступает в конфликт с ханжеским окружением, заставляющим героя пуститься в «Крестовый поход» вокруг замка. Счастливое окончание «путешествия» знаменует торжество душевной щедрости героя.

В романе «Итака навсегда» Малерба использует античный миф. Книга представляет собой перемежающиеся внутренние монологи Одиссея и Пенелопы, переполненных противоречивыми чувствами: тоски, любви, недоверия друг к другу, обиды, прощения и счастья. Очень интересна в романе тема

непонимания, перекликающаяся с темой возвращения, развитой в литературе «потерянного поколения». Малерба описывает психологическое состояние героев в критические моменты жизни, в состоянии напряжения.

О несовершенстве человеческих отношений пишут итальянские прозаики: Барбара Гарласкелли в сборнике «Письмо издателя и другие рассказы» пытается дать ответ на вопрос: «Что толкает человека на убийство?», главная мысль произведения – кризис отношений, культуры и науки способен убить; Джулио Моцци в рассказах «Бег», «Помнишь, сколько снега выпало в прошлом году?» показывает мир глазами ребенка, с документальной точностью отмечающего малейшие проявления душевных переживаний взрослых в радости и в горе, через зарисовки-отрывки, всплывающие в памяти во время будничных дел.

Альберто Моравиа в духе традиций Возрождения исследует психику современного человека, используя идеи Фрейда, мифологизируя их и подчиняя литературным задачам романы («Я и Он», «Римлянка»).

Писатель-философ, очень популярный в России 90-х, Умберто Эко, использует мифологию, выстроенную вокруг современных информационных технологий, наложенную на мифы о средневековых религиозных орденах («Маятник Фуко»).

Таким образом, современная проза развивает тему отчужденности человека от внешнего мира, тему противопоставления взрослого и детского миров, раскрывает мир женской души, рассматривает кризис современной семьи, любви, проблему некоммуникабельности, использует традиции мифотворчества для изображения психологии современника.

Н.Г. Храмова
г. Курган

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРЫ В ИНТЕРНЕТЕ

К средствам массовой информации (СМИ) относятся технические средства фиксации, копирования, тиражирования, хранения текстов и системного, постоянного распространения целостного (объединяющего отдельные тексты) потока информации, адресованного массовой аудитории. Значительную долю в этом потоке составляет оперативная информация. Информационный процесс получает целостность и континуальность; появляется возможность создания и передачи текстов трансляционно, в режиме реального времени (телевидение, радио) или максимально близко к нему (печать).

Сейчас в России активно развивается еще один вид СМИ — Интернет. Объединение тиражируемых текстов в метасистему, целостность, постоянство и оперативность процесса их доставки аудитории, обратная связь (разговор с

читателем) - все это становится возможным с возникновением Интернета.

Особое место в Интернете занимает литература. О взаимовлиянии Интернета и культуры (и литературы, в частности) написано немало. Почти все исследователи отмечают большую роль Интернета во взаимодействии с литературой на первоначальном этапе его появления: он послужил средством создания и распространения культуры как альтернатива официальным органам и дал доступ читателям, писателям и библиофилам к недоступной ранее литературе, возможность свободной дискуссии, неподцензурной публикации своего творчества и постоянную и быструю связь со своими соотечественниками за рубежом.

Описывая «бытование» литературы в Интернете, исследователи выделяют ряд проблем: Интернет и литературная среда, Интернет и образ автора, Интернет и рождение активного читателя, Интернет и рождение постмодерна и др. Не затрагивая анализа самих литературных произведений, рассмотрим особенности существования литературы в Интернете с несколько иной точки зрения, а именно как текстов, принадлежащих СМИ.

Для удобства рассмотрения литературные ресурсы Интернета обычно подразделяют на несколько групп: 1) виртуальные библиотеки; 2) издательство и книготорговля; 3) электронные издания и электронные версии бумажных изданий; 4) «литературная тусовка», т.е. литературные общества, конкурсы, персональные страницы, корпоративные сайты литераторов.

Общее между этими группами то, что в них коммуникативный процесс реализуется при помощи техники и служит созданию, репродуцированию, тиражированию, хранению и распространению сообщений (текстов). Текстами могут быть электронные копии уникальных (имеющихся в одном печатном варианте) произведений литературы или идентичных друг другу и технически воплощенному оригиналу произведений современной литературы.

Попадая на страницы сайтов Интернета, любое произведение литературы приобретает признаки, присущие текстам средств массовой информации, прежде всего, - это трансляционность, дискретность отдельных текстов и целостность всего информационного процесса. Опишем эти признаки:

1) трансляционность - высшая форма оперативности – стала возможна благодаря новым материальным носителям информации. У Интернета, также как и у радио и телевидения, таким носителем является не физическое тело, а сигнал. Это и дает возможность наиболее скоростной, практически мгновенной доставки новой литературы читателю. Печать использует в качестве материального носителя бумагу. Отсюда меньшая оперативность печатной информации;

2) дискретность отдельного текста и целостность информационного процесса. Отдельные литературные тексты в Интернете представляют собой как бы фрагменты более крупного информационного целого - метатекста. Отдельное

произведение литературы в Интернете словно вычленяет какой-то отрезок из непрерывного потока времени. Отсюда свойство единичного литературного текста в системе СМК быть дискретным, прерывистым по отношению к мета-сообщению, составляющему его информационный контекст. Это относится, в основном, к тем текстам, которые помещаются на страницах электронных журналов. Как отмечает Е.Рогачевская: «Наиболее интересные журналы и альманахи, сборники, книжные серии выступают не просто как «техническое средство довести до читателя те или иные тексты, почему-либо еще не изданные в виде книги. В них создается контекст – неслучайное соседство авторов; тем самым происходит структурирование литературного пространства: появление самых разных авторов в одном и том же журнале подсказывает нам (в норме), что этих авторов нечто объединяет. Некоторые издания идут дальше, создавая уже не контекст, а метатекст – своеобразное литературное произведение, состоящее из текстов разных авторов; в каждом выпуске такого журнала или альманаха присутствует свой сюжет, своя внутренняя драматургия» /1/.

Таким образом, практически любое произведение литературы, помещенное в Интернете, приобретает черты медиатекста, что должно учитываться при анализе психологических особенностей восприятия такого произведения.

Наиболее полное представление об особенностях восприятия медиатекста, на наш взгляд, дает вариант аспектного анализа медиатекста, предложенный А.В. Спичкиным. Он выделяет пять основных аспектов, по которым анализируется медиатекст: «1) способ кодирования (вербальный / невербальный; чисто визуальный /аудиальный/; комбинированный); 2) тип текста (повествование, описание, рассуждение); 3) тип ценностей (эстетические, моральные, политические, религиозные); 4) тип аудитории (возраст, пол, социальное положение, уровень образования); 5) социальные функции текста (развлечение, информация, пропаганда)» /2/.

Первые три аспекта не представляют особого интереса при анализе литературных произведений, помещенных в Интернете, так как они остаются такими же, что и при рассмотрении того же самого литературного текста, воспроизведенного в традиционном печатном варианте.

Более интересен, на наш взгляд, четвертый аспект анализа – тип аудитории (возраст / пол / социальное положение / уровень образования) – по сути, это тот образ читателя, для которого данное произведение предназначено. Массовая коммуникация отличается от межличностной тем, что она имеет чрезвычайно ограниченное число каналов обратной связи, причем эта обратная связь, как правило, носит запаздывающий характер.

В последние десятилетия средства массовой информации практически полностью вытеснили личное общение как источник сообщений, несущих новую информацию. Можно заметить, что из процесса получения информа-

ции исключается диалог между автором и читателем, который создает важнейшую защиту против манипуляции сознанием. Получатели сообщений превращаются в толпу в том смысле, что они могут лишь пассивно воспринимать сигналы от коммуникатора. Абсолютно противоположная тенденция наблюдается при коммуникативном общении в Интернете: «В Сети по-иному смотрится фигура автора и привычные отношения между автором и читателем. В Сети уменьшается, а иногда и вообще исчезает охранявшаяся книгопечатанием статусная дистанция между автором и читателем, что неминуемо сказывается на них обоих. «Автор» в Интернете превращается чуть ли не в особый жанр литературного творчества. Интернет переставляет акцент с продукта на процесс творчества и в перспективе приводит к рождению принципиально новой фигуры – «активного читателя» /3/.

Еще один аспект анализа медиатекста – это определение социальных функций текста (развлечение / информация / пропаганда).

В условиях информационного общества изменяются требования к личности, касающиеся его умения извлекать и интерпретировать информацию, функционирующую в средствах массовой коммуникации.

Личность, оптимально взаимодействующая со средой, способна к систематизации всех получаемых знаний, из какого источника они бы ни поступали. Однако если раньше количество этих источников (в основном, печатных) было весьма ограниченным, то с появлением Интернета оно становится практически безграничным. Если до сравнительно недавнего времени главной задачей СМИ было прежде всего дать информацию, то в настоящее время главной задачей стало помочь личности отсортировать информацию. Ведь в сознании современного человека, живущего на принципиально не изолируемом перекрестке коммуникационных связей (Интернет, телевидение, радио, пресса и многие другие) содержится беспрецедентно огромное количество информации практически обо всем. И проблема информационно-психологической защиты личности является наиболее важной в современном обществе. Особую тревогу в этом отношении вызывает Интернет, в связи с тем, что циркулирующая в нем литература независимо от ее характера доступна каждому пользователю персонального компьютера, подключенного к данной сети.

Информационно-психологическое воздействие реализуется в литературных ресурсах Интернета, прежде всего, в наличии гипертекста: «Гипертекст принципиально меняет статус любого текста. Возможно, в будущем, в гипертекстовой среде, единичная, суверенная книга вообще исчезнет, - уже при самом своем появлении каждый новый текст будет прошит тысячами гипертекстуальных связей с другими текстами, чуть ли не от каждого слова будет тянуться паутинка в какой-нибудь из закоулков глобальной Сети» /3/.

Гипертекст придает литературе глобальной Сети характерные признаки

манипуляционного воздействия:

1. «Конструирование» сообщения из обрывков высказывания служит изменению смысла слов и понятий. При этом меняется контекст, и из тех же слов создается совершенно иной смысл. Отдельные «крупички» литературного произведения и то целое, что создал из них Интернет, не выступают в виде логически стройного законченного произведения. Литературное произведение теряет смысловую целостность и завершенность. Эффект восприятия такого текста аудиторией может быть совершенно непредсказуем.

2. Постоянное обращение к ссылкам разбивает текст, дробит его на маленькие кусочки, что значительно упрощает процесс восприятия литературного произведения. Разделение целостного произведения на отдельные фрагменты – так, чтобы читатель не смог связать их воедино и осмыслить проблему – одна из важных сторон упрощения.

Разрывая на кусочки целостное литературное произведение постоянными ссылками на объяснение того или иного понятия, отправляя читателя каждый раз к тому или иному источнику или другому произведению, удастся резко снизить воздействие сообщения или вообще лишить его смысла, превращая любое литературное произведение в образовательную энциклопедию.

В заключение хотелось бы отметить, что проблема литературных ресурсов Интернета достаточно актуальна в силу своей малоизученности. Многие аспекты ее требуют еще пристального внимания и анализа.

Список литературы

1. Рогачевская Е. Рулинет: литература в сетях. - http://www.plexus.org.il/texts/rogachevskaja_rulinet.htm
2. Спичкин А.В. Что такое медиа образование: Книга для учителя. – Курган: Изд-во Курганского ИПКРО, 1999. – 114 с.
3. Корнев С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна //Новое литературное обозрение. N.32. – 1998 - .№4. – С.29-47.

СОДЕРЖАНИЕ

Л.В. Жаравина РЕЛИГИОЗНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	3
С.В. Никитина СИМВОЛИКА ПРАВОСЛАВНОГО КАЛЕНДАРЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ	8
В.П. Федорова БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ЛЕГЕНДАХ СОВРЕМЕННОГО СЕЛА (СТАНИЦА УСТЬ-УЙСКАЯ)	14
К. В. Ратников ВЗАИМОСВЯЗЬ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕМИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА:	19
М.А. Алексеева ПСИХОЛОГИЗМ РОМАНА И.А.ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»: ОПЫТ ШКОЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	24
И. М. Жукова РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКЕ	34
С.М.Одинцова «ИДИОТ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭКРАНЕ	36
А.Р. Дзиов АВТОБИОГРАФИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	40
И. Г.Кулешова МЕЧТА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. БРЮСОВА	44
Е.Радько В. НАБОКОВ И ТЕОРИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА	50
М.Н. Капрусова МОТИВ ОЧЕРЕДНОГО «КРИЗИСА ВЕРЫ» В ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА (ДИАЛОГ М.БУЛГАКОВА С А.МАКАРЕВИЧЕМ)	54
И.В. Кириллова ЦВЕТО- И СВЕТОСИМВОЛИКА В ПРОЗЕ М.БУЛГАКОВА	60
С.Ю.Толоконникова «ПАРАФРАЗИС» Т. КИБИРОВА: «ДРУГИЕ» И «МЫ»	65
Ю.С.Подлубнова «ТРИ ТОЛСТЯКА» ПО-ГОЛЛИВУДСКИ (О ПЬЕСЕ А.КОЗЛОВА «КУКЛА НАСЛЕДНИКА ТУТТИ»)	71
Д.Н. Багрецов Д'АРТАНЬЯН – ГВАРДЕЕЦ КАРДИНАЛА:К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО РЕМЕЙКА	74
Ф.М.Белозерова ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С АМЕРИКАНСКИМИ СТУДЕНТАМИ)	78
Е.Е. Иванова ЯЗЫК АЛЛЕГОРИИ	82

Л.В.Гришкова	ЭКФРАСИС КАК МЕЖСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД	86
Н.К.Нежданова	ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АЛЬБОМА «ТИТАНИК» ГРУППЫ «NAUTILUS ROMPIIUS»	90
Т.О.Фролова	КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ РАССКАЗОВ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ	99
М.В. Кожевников	ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ «ПУТЬ К СЕРДЦАМ ВЫСОКОЛОБЫХ И ПРОСТАКОВ»: ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА И ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛИТАРНОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ	102
А.В. Кузнецова	К ИСТОРИИ ВОПРОСА О РОЖДЕНИИ УТОПИИ КАК ОСОБОГО ВЗГЛЯДА НА МИР И КАК ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ	107
И. Е. Соловьёва	ДОН КИХОТ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ МАГНИТОГОРСКОЙ ДРАМЫ	111
М.В.Сергеева	ГЕРОИ КОМЕДИЙ УИЛЬЯМА КОНГРИВА В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОГО ЧИТАТЕЛЯ	116
М. Ю. Белоусова	КОМЕДИИ ФАРКЕРА:	122
	СОВРЕМЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ГЕРОЕВ И ПРОБЛЕМ	122
Е. С. Широкова	ДРАМЫ В ПРОЗЕ ГЕТЕ (К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА)	127
К.Н.Савельев	ВИДЕНИЯ ТОМАСА ДЕ КВИНСИ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ	131
С.Н.Кожевникова	ЭССЕЙСТИКА ТОМАСА КАРЛЕЙЛЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА	136
О. В.Лихонина	ДЖАЗ КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ XX – XXI ВЕКОВ(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»)	142
Е. В. Малек	ТЕМА СМЕРТИ КУЛЬТУРЫ В ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РУБЕЖА XIX - XX ВЕКОВ	147
Е.Р. Лаптева	«ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ» КАК УСЛОВИЕ ПОЗНАНИЯ. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПЬЕСЕ Б. БРЕХТА «КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ»	152
В.С.Рабинович	ЛЕКЦИОННЫЙ ЦИКЛ О. ХАКСЛИ «ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ» КАК «ИДЕЙНОЕ ОБОСНОВАНИЕ» ЕГО ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА	158
Е.А. Соколова	ИЗОБРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА	170
Н.Г. Храпцова	К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЛИТЕРАТУРЫ В ИНТЕРНЕТЕ	173

Научное издание

**ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННОМ
КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Сборник научных трудов

Редактор Н.А.Леготина

Подписано к печати	Формат 60x84 1/16	Бумага типа № 1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 11,31	Уч.-изд. л. 11,31
Заказ	Тираж 100	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25.
Курганский государственный университет, ризограф.