

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ  
КАК ПРЕДМЕТ  
ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

**МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК  
НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

**КЕМЕРОВО  
1981**

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР  
КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ  
КАК ПРЕДМЕТ  
ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Межвузовский сборник научных трудов

КЕМЕРОВО  
1981

## ОТ РЕДАКЦИИ

Предлагаемый сборник статей продолжает и развивает исследовательское направление, намеченное в предшествующих тематических межвузовских сборниках, подготовленных кафедрой русской и зарубежной литературы Кемеровского университета (Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979; Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980). В данном случае на первый план выдвигаются проблемы типологии и, в частности, различные формы диалектической взаимосвязи закономерной повторяемости и индивидуальной неповторимости в художественном целом.

В первом разделе помещены работы, представляющие, по мнению редакции, прежде всего методологический интерес. Их объединяет разработка проблем диалога в литературном произведении (Н. Э. Бакиров, С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко) и принципов его исследования в контексте истории культуры (Т. И. Печерская, П. Б. Чижиковский). Введением в эту проблематику во многом является статья В. И. Тюпы.

Во втором разделе находятся исследования, посвященные интерпретации отдельного произведения как типа художественного целого в связи с категориями жанра, стиля и метода. В статьях, включенных в третий раздел, в центре внимания находятся общие закономерности литературного процесса, преломляющиеся в структуре произведения.

Авторами статей являются ученые из вузов Донецка, Ижевска, Казани, Кемерова, Ленинграда, Махачкалы, Новосибирска, Перми, Челябинска. Сборник предназначен для научных работников и студентов-филологов.

МИНВУЗ РСФСР

Темплан 1981 года, поз. 1701

Редакционная коллегия:

М. Н. Дарвин, канд. филол. наук; Ф. З. Канунова, д-р филол. наук; Б. О. Корман, д-р филол. наук; Н. Д. Тамарченко, канд. филол. наук (отв. ред.); В. И. Тюпа, канд. филол. наук.

© Кемеровский государственный университет, 1981 г.

# 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**В. И. ТЮПА,**  
канд. филол. наук  
Кемеровский университет

## ТИПОЛОГИЯ И ЦЕЛОСТНОСТЬ

(Из истории современной литературоведческой мысли)

Современность — понятие относительное и к близости в историческом времени далеко не сводится. Строго говоря, никакая современность не имеет ни начала, ни конца. Но «середину», эпицентр она всегда имеет. Таким эпицентром, «движущей коллизией» современного литературоведения представляется некое динамическое равновесие между неуклонным ростом внимания к специфике искусства, специфике художественности (влияние философской эстетики) и столь же неуклонным ростом научности литературоведческого познания (влияние как смежных наук, так и научно-технической революции в целом).

Предыстория науки о литературе уходит своими корнями далеко вглубь веков, однако накапливаемые ею знания длительное время не носили научного характера. Научное знание ничего не предписывает своему предмету (в отличие от нормативных поэтик и риторик прошлого), научное знание не индивидуализует свой предмет (в отличие от герменевтики и критики), оно, напротив, — генерализует его, выявляя те или иные общие закономерности возникновения, пребывания, изменения своего предмета.

Признавая вслед за Риккертом, что «цель науки — подвести все объекты под общие понятия, по возможности понятия закона», невозможно согласиться с его утверждением о том, что в противовес «генерализующему методу естествознания метод исторической науки — «индивидуализирующий». Впрочем, Риккерт справедливо замечал, что «изображение индивидуального тоже не может обойтись без общих понятий»<sup>1</sup>.

«Общенаучный критерий повторяемости» (Ленин) предполагает два основных момента: 1) наука может изучать только то, что может повторяться, что «подвержено» повторениям в том или ином отношении; 2) критерию научности отвечают только повторяемый результат исследования, только результат, принципиально воспроизводимый в человеческом познании. Чтобы эти два момента стали организующими в сумме знаний о литературе, собственно научное литературоведение для своего возникновения нуждается

лось в двух важнейших предпосылках: философском историзме и философском позитивизме.

Для всего догегелевского мышления об искусстве характерна следующая, например, мысль Аристотеля: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодожную и вполне присущую ей форму»<sup>2</sup>. Историзм гегелевской диалектики явился предпосылкой перемещения интереса познания с «достодожности» (которая более уже не могла мыслиться неподвижной, вечной, неизменной) на причины и закономерности исторических «перемен», претерпеваемых искусством, сохраняющим при этом, воспроизводящим во всех своих феноменах свою общую природу.

Временное торжество позитивизма в философии явилось решающим толчком для появления науки об искусстве. Позитивизм с его жесткой установкой не на умозрительное, а на опытное, фактическое, описательное знание выдвигал в качестве всеобщего критерия истинности индуктивную воспроизводимость результата и требовал «сциентификации» всех областей человеческого знания.

Позитивистское литературоведение XIX века решительно оттолкнулось от «умозрительной» проблематики философской эстетики с ее исключительным вниманием к отдельным шедеврам художественного творчества и обратилось к изучению литературы как единого исторического процесса, принципиально не делая различий между великими произведениями и посредственными. По очень точной характеристике Н. С. Тихонравова, наука о литературе «перестала быть сборником эстетических разборов... ее служебная роль эстетике кончилась, и, отрекшись от праздного удивления литературными корифеями, она вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений, поставив себе задачей уяснить исторический ход литературы... Отдельное литературное произведение эта наука перестала рассматривать как явление исключительное, вне всякой связи с другими... С изменением задачи изменилось и значение историко-литературных источников и пособий. На первый план начали выдвигаться литературные произведения, которые даже не упоминались в прежних историях литературы»<sup>3</sup>.

Позитивизму принадлежит по праву решающая роль в рождении науки о литературе в современном значении слова «наука». И все же возврат литературоведения к философско-эстетической проблематике и, соответственно, к изучению «отдельного литературного произведения» как феномена художественности был закономерен и неизбежен. При этом описательный подход позитивистского литературоведения, дававший лишь количественное накопление фактографических знаний, в конце XIX — начале XX вв. подвергается критическому пересмотру в двух направлениях.

С одной стороны, психологическая школа возрождает интерес

к специфике художественного мышления. «Наука, — замечает А. А. Потебня, — раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в нее факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира; указывая на эту гармонию конкретными своими образами... и заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное»<sup>4</sup>. Так литературоведение, по сути дела впервые, осознает несоответствие между научным аппаратом познания (понятийное расчленение) и своим предметом (эстетическая целостность).

В итоге перед лицом целостности произведений искусства литературоведение психологической ориентации сложило свое научное оружие: отдельная художественная «монада» подлежит не анализу, а лишь «толкованию» (А. Горнфельд), «медленному чтению» (М. Гершензон) или даже только «искреннему и добросовестному импрессионизму», как Ю. Айхенвальд назвал свой «метод, в силу которого прежде всего и после всего, через непосредственное сопереживание и сочувствие, изучается каждый писатель в своей внутренней отдельности и единичности»<sup>5</sup>.

С другой стороны, формальная школа (отчасти опиравшаяся на достижения сравнительно-исторического литературоведения) наращивала научность литературоведческого познания. Прежде всего, провозгласив себя «спецификаторами», формалисты резко сузили границы предмета познания, которые культурно-историческая школа в свое время расширила настолько, что и вовсе утратила их<sup>6</sup>. «Вопрос идет не о методах изучения литературы, — писал Б. М. Эйхенбаум, — а о принципах построения литературной науки — об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее, как особую науку, проблемах. Стало, наконец, ясно, что наука о литературе, поскольку она не является только частью истории культуры, должна быть наукой самостоятельной и специфической... Стремление к спецификации литературной науки выразилось прежде всего в том, что основной проблемой изучения была объявлена «форма», как нечто именно специфическое — нечто такое, без чего искусства нет... как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип. Нам важно не слово «форма», а лишь особый его оттенок»<sup>7</sup>.

Форма была понята формалистами — в этом именно их «особый оттенок» — как совокупность приемов обработки художественного материала, а «прием» (во всякой деятельности) есть нечто однажды изобретаемое творчески, но открытое впоследствии

для множества возможных повторов. Если целостность принципиально уникальна, то прием — принципиально воспроизводим. Историческая воспроизводимость конструктивных черт, отличительных особенностей дает тип. Так в лице формальной школы научное литературоведение начинает культивировать типологический подход к своему предмету.

Типология — высший (относительно описания) и необходимый уровень познания: переход от описания фактов к их объяснению, минуя типологию, научно некорректен да и неосуществим. Однако типологический подход вступает в противоречие с уникальностью и целостностью художественных феноменов. Во имя научности формальности разрешили эту проблему односторонне — отвергая творческую специфику самого искусства. С провокационной откровенностью заявил об этом О. Брик: «Социальная роль поэта не может быть понята из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законов их исторического развития... Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан. Америка была бы открыта и без Колумба»<sup>8</sup>.

Чутье подсказывает нам, что крайние точки зрения, как они были высказаны Ю. Айхенвальдом и О. Бриком, — «несовременны», более того, анахроничны. Современная постановка вопроса состоит как раз в поисках соответствий и схождения между предметом изучения (индивидуальной целостностью) и научным подходом (типологией). В этой связи прислушаемся к двум негромким, но удивительно «современным» голосам, раздавшимся еще в 1922 г.

В статье с характерным названием «О приемах художественного повествования», опубликованной в трех номерах (№ 40 за 28 ноября, 41 за 4 декабря и 42 за 12 декабря 1922 г.) «Записок передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской», И. А. Груздев, возражая эпигонам психологической школы, тем, «кто считает искусство прямым отражением души автора», утверждал: «Познать душу художника в ее первоисточнике бесплодно. Его душа воплощена в строе, в организации и такой нам предстоит» (№ 40, с. 2). Научное «изучение художественной литературы», — подчеркивал И. А. Груздев, — идет не по линии воссоздания «облика» писателя... а по линии разъединения и дифференциации тех художественных средств, которыми располагает данный автор. Я разумею отдельные приемы, общие схемы коих бывают сходны у целого ряда авторов... Все упреки в ложной абстракции и вредном схематизме здесь напрасны, — наука обязана абстрагировать и классифицировать явления по групповым признакам»

(№ 40, с. 3, здесь и далее подчеркивание принадлежит цитируемому автору).

Но, заняв как будто бы позицию формальной школы (названной в статье «новой филологической школой»), автор тотчас же отстраняется от нее: «Но, конечно, живое искусство не в приеме. Голый прием... еще не искусство, а только механика искусства» (там же). Не порывая с только что провозглашенным типологическим подходом, И. А. Груздев стремится не потерять из виду и момент художественной целостности. Например, им подчеркивается, что форма произведения — не механическая совокупность приемов, а **«единое и соразмерное построение»** (№ 40, с. 2). Суть проблемы, как можно понять из контекста, видится автору статьи в исследовании поддающихся типологизации, но в то же время выступающих основой целостности **«общих художественных заданий»**, подчиняющих себе и оцеляющих «весь материал «жизненных» и «душевных» фактов, введенных в произведение» (№ 40, с. 3). При этом понятие «общего художественного задания» связывается с понятием жанра (в частности, жанра романа). Постановка вопроса, несомненно, актуальная для нашего литературоведения последних десятилетий.

Практически в рассматриваемой работе попытка согласования типологического и целостного подходов выглядит следующим образом. Автор предлагает типологию повествования от первого лица: два «крайних» случая («безличное», или «служебное» первое лицо, с одной стороны, и «я» дневников, переписки, т. е. «действующее» первое лицо — с другой) и два основных, когда «рассказчик не принимает активного участия в действии и не заслоняет собой хода событий», но «ведет повествование, выражая свое отношение к происходящему» (№ 41, с. 2). Первый основной случай: «автор выдвигает **себя** в качестве рассказчика, создается иллюзия его подлинного голоса, появляется выражение **авторского лица**»; второй основной случай: «автор гримируется,— кривит лицо в гримасу, меняет тембр голоса; рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером повести, **маской автора**» (там же).

Но при обращении к конкретным произведениям И. А. Груздева интересует не столько сам прием, сколько его преломление художественным целым. Например, «Достоевский пользуется приемом в его смешанной форме. Длительность сказа... была неудобна Достоевскому... Часто, поэтому, рассказчик у него исчезает, устраняется даже механически. Но все же он существует, этот рассказчик-маска, и даже тогда, когда повествование ведется и не от первого лица» (№ 42, с. 1). Особое внимание уделено проблеме рассказчика в «Бесах»: **«своим отношением к происходящему он словно педализирует действие романа, сам оставаясь**



вне его, не входя в действие самостоятельным характером,— поэтому, будучи «действующим лицом», он в то же время безличен. Это, действительно, «посредник» между читателем и автором. Он напрягает внимание читателя, думает и чувствует за него, для автора же он — **живой курсив**» (там же). Основным же «приемом Достоевского» И. А. Груздев называет «накопление диалога» (№ 42, с. 2).

Как видим, типология приемов в сочетании с целостным подходом к художественному тексту приводит к отнюдь не формалистической (тем более не наивно-психологической) постановке проблемы автора, определяемого здесь как осуществленное в строе текста «миросозерцание».

Принципиальная основа для согласования типологического и целостного подходов к произведению искусства намечается в другой работе, увидевшей свет в том же 1922 году в альманахе «Мысль». Мы имеем в виду статью В. Э. Сеземана «Эстетическая оценка в истории искусства», где утверждается, в частности, следующее: «тот чувственный предмет, который мы называем произведением искусства... не есть еще готовый эстетический объект... Внешняя данность служит всегда только чувственной основой и материалом, из которого строится подлинный эстетический объект. Иначе говоря, объект этот реализуется лишь... в живом художественном восприятии» (с. 120). Итак, типологическое вычленение воспроизводимых приемов организации «внешней данности» текста и целостное постижение его уникальной «внутренней» данности («эстетического объекта») не исключают, а взаимодополняют и взаимно предполагают друг друга, поскольку их противоречивое единство отражает действительную диалектику своего двуаспектного предмета.

Далее В. Э. Сеземан, опираясь на феноменологическую философскую традицию (ее же влияние ощутимо и в исходных положениях работы И. А. Груздева), стремится обосновать возможность типологического подхода и к самой целостности «эстетического объекта». Во-первых, им выдвигается требование, «которое предъявляется ко всякой науке, изучающей реальные факты: исходить из тех **первичных данностей**, которые лежат в основе этих фактов. А такой первичной данностью по отношению к художественной форме является актуальное художественное восприятие, т. е. переживание, обоснованное в акте безотносительной эстетической оценки» (с. 121). Отправляясь от этой действительно глубокой и принципиально важной мысли, В. Э. Сеземан рассматривает возможность научного определения художественной целостности через категорию «доминанты» (нечто, напоминающее «общее художественное задание» из груздевской статьи), вычленяемой путем типологического анализа «внешней данности» произве-

дения как системы «факторов» художественного впечатления: «Непосредственно воспринимаемое единство эстетического объекта (как показывает феноменологический анализ) достигается тем, что один из факторов получает руководящее значение, на него падает эстетическое ударение, и он становится, по меткому выражению Христиансена, определяющей **доминантой**, которая подчиняет себе остальные факторы, заставляя их соотносываться со свойственным ей эстетическим смыслом... Вот это свойство эстетического объекта — его композиционная расчлененность и организованность и служит необходимой основой для производимого историей искусства анализа художественных творений» (с. 127).

Внимательному читателю может показаться, что проблематика, исходные научные позиции, интересы, даже терминология этих статей напоминают ранние работы М. М. Бахтина, оказавшиеся вдруг столь современными для методологических исканий последних десятилетий. И впечатление это не обманчиво.

«Как проявление единой целостной культуры,— читаем, например, в статье В. Э. Сеземана,— искусство может быть оцениваемо не иначе как с точки зрения раскрывающегося в нем духовного содержания, т. е. преобразуемых художественной формой культурных ценностей» (с. 141). Здесь же говорится, о том, что «каждое художественное произведение заключает в себе не только эстетические, но и другие внеэстетические ценности: нравственные, познавательные и т. п.». Легко заметить, что намечаемая здесь проблематика станет едва ли не центральной для первой крупной работы М. М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 год).

В свою очередь, статья И. А. Груздева сближается с работами М. М. Бахтина хотя бы своим совершенно особым интересом к творчеству Достоевского (напомним, что свою последующую научную деятельность И. А. Груздев посвятил изучению творческой биографии Горького), а отчасти даже самим стилем изложения и мышления. Есть у этой статьи и иные точки соприкосновения с научным «ореолом» имени Бахтина — чисто внешние, но весьма красноречивые. Дело в том, что редактором «Записок передвижного театра» был в то время П. Н. Медведев, а сразу же вслед за первой частью статьи в № 40 «Записок» публикуется сонет В. Н. Волошинова под названием «Лицо и маска», отражающим проблематику этой части работы (кстати, именно такое название и носил вариант груздевской статьи, опубликованный в том же 1922 г. в альманахе «Серрапионовы братья», изданном в Берлине). Таким образом, имя И. А. Груздева, сокурсника М. М. Бахтина по Петербургскому университету, который они оба окончили в 1918 г., оказывается в одном ряду с будущими «живыми псевдонимами» М. М. Бахтина. И это далеко не случайно.

Такие фундаментальные концепции, как бахтинская, никогда не возникают на голом месте. И хотя самостоятельное научное значение статьи И. А. Груздева, как и статьи В. Э. Сеземана, не весьма велико, но их историческая ценность поистине высока. Они обнажают тот интеллектуальный «пласт» культурной «почвы», из которого выросли научные искания М. М. Бахтина. Они запечатлели тот, поначалу едва заметный, сдвиг в литературоведческом (и шире — эстетическом) научном мышлении, который и привел в конечном итоге к современной интенсивности методологических поисков путей типологического анализа художественной целостности.

---

<sup>1</sup> Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911, с. 76, 81, 92, 104.

<sup>2</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 51.

<sup>3</sup> «Библиографические записки», 1859, т. 2, № 2, с. 55-56.

<sup>4</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 194-195.

<sup>5</sup> Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1, изд. 3. М., 1911, с. XXXIV.

<sup>6</sup> По мнению Г. Пауля, одного из крупнейших авторитетов в рамках культурно-исторической школы, «выделение... поэтического содержания в литературе невозможно. Здесь нельзя идти дальше того, чтобы разве поставить это поэтическое в центре исследования». (См.: Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1. СПб., 1911, с. 11).

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о «формалистах». — В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению, вып. 1. Тарту, 1976, с. 17.

<sup>8</sup> Брик О: М. Т. н. «Формальный метод». — «Леф», 1923, № 1, с. 213.

**Н. Д. ТАМАРЧЕНКО,**  
канд. филол. наук  
Кемеровский университет

## СЮЖЕТ И ДИАЛОГ В «РОМАНЕ СТАНОВЛЕНИЯ» (К типологии реалистического романа XIX века)

В изучении типологии романа определение типа сюжета представляется совершенно необходимым и как бы самим собою разумеющимся моментом. Это действительно так, когда речь идет о разновидностях жанра, существовавших на разных этапах длительной истории его развития от античности до второй половины XIX века. Иначе обстоит дело с романом XIX века, в частности

(и даже в особенности) с русским классическим романом. Стоит только сказать, что в последнем случае необходимо уяснить соотношение трех типов романа, сложившихся в творчестве Л. Толстого, Достоевского и Тургенева, как становится очевидным, что проблема исторической типологии сюжета на материале реалистического романа еще нуждается в методологически обоснованной постановке.

Такая постановка проблемы содержится, на наш взгляд, в исследованиях М. М. Бахтина, связанных с замыслом и общей концепцией его книги «Роман воспитания и его значение в истории реализма». Характеристику ученым основных особенностей сюжета в новой форме реалистического романа, возникшей, по его мнению, в конце XVIII века и названной им «пятым типом романа становления», мы попытаемся в дальнейшем подвергнуть анализу и развернуть ее основные положения, обратившись к роману Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Такой подход к произведению Гете оправдан тем, что его можно считать художественно-теоретическим экспериментом, открытием принципов будущего европейского романа<sup>1</sup>.

«Пятый тип романа становления» охарактеризован М. М. Бахтиным в двойной системе противопоставлений: во-первых, «роман становления» в целом противопоставляется всем предшествующим формам романа, которые можно свести к одному общему типу (типу сюжета прежде всего). Во-вторых, резко противопоставляются первые четыре разновидности «романа становления» и последняя, пятая, открывающая путь к реалистическому роману XIX века. Благодаря этому, романная форма, понимаемая как **разновидность** нового типа («романа становления») **по отношению к прошлому** (к отсутствию становления в предшествующем романе), может быть осознана по отношению к будущему жанра как совершенно новый тип, порождающий собственные разновидности. По мысли М. М. Бахтина, до второй половины XVIII века существовало большое количество «романных разновидностей», в которых создавался «образ готового героя», представляющий собою «**постоянную величину** в формуле романа; все же прочие величины — пространственное окружение, социальное положение, фортуна, короче, все моменты жизни и судьбы героя — могут быть **величинами переменными**»<sup>2</sup>. Отсюда определение единой основы сюжета в рассмотренных выше (ЭСТ, 188-198) трех типах романа — романа странствий, романа испытания и биографическом романе: «Движение судьбы и жизни такого готового героя и составляет содержание сюжета; но самый характер человека, его изменение и становление не становятся сюжетом» (ЭСТ, 200).

Этому господствовавшему принципу сюжетного «оформления

героя» в романе ученый противопоставляет «несравненно более редкий тип романа, дающий образ становящегося человека»: «Сам герой, его характер становятся **переменной величиной** в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает **сюжетное значение**, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа» (ЭСТ, 200). Называя — «в самом общем смысле» — этот тип романа «романом становления человека» (ЭСТ, 201) и характеризуя далее пять его разновидностей, М. М. Бахтин именно в сюжетном отношении отчетливо разделяет первые четыре из них и последнюю.

В первых четырех «становление человека происходит на неподвижном фоне мира, готового и в основном прочного». Развертывание и обоснование этого тезиса включает следующие основные моменты:

1. Изменения в окружающем героя мире «не задевают его основных устоев», ибо мир показан «в пределах одной эпохи».

2. Изменения в человеке означают познание им «устойчивого в своей наличности» мира. Мир требует от него приспособления, подчинения «наличным законам жизни».

3. Сюжетное завершение. Становление человека здесь было «его, так сказать, частным делом, и плоды этого становления были также частнобиографического порядка; в мире же все оставалось на своих местах» (ЭСТ, 202).

«Роман становления» в первых своих четырех разновидностях явно противопоставлен господствовавшему прежде принципу оформления героя: готовый герой и движущийся вокруг него мир сменяются изменяющимся героем на неподвижном фоне мира. Отсюда ясно, что в пятой разновидности, к которой по М. М. Бахтину, в литературе второй половины XVIII века относятся только «Годы учения Вильгельма Мейстера», возникает сюжетная структура, несводимая ни к одному из этих принципов, но сопоставимая с каждым из них.

Ее специфика определяется, в сущности, по уже выделенным нами аспектам и объясняется художественным освоением «реального исторического времени».

1. Мир в романе исторически изменяется, ибо показан «на рубеже двух эпох».

2. Человек «становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира», так как находится «в точке перехода» от одной эпохи к другой: «Этот переход совершается в нем и через него». Мир требует от героя не приспособления, а открытия в себе — и, тем самым, в мире — исторического будущего («Он принужден становиться новым, небывалым еще типом человека»), которое проявляет таким образом свою «организующую силу» уже в настоящем.

3. Итог становления: «Образ становящегося человека начинает преодолевать здесь свой приватный характер (конечно, до известных пределов) и выходит в совершенно иную, просторную сферу исторического бытия» (ЭСТ, 203). Очевидно, что вопрос о «пределах» в данном случае — это вопрос о новых границах между автором и героем, т. е. о способах художественного завершения.

Согласно концепции М. М. Бахтина, новые принципы «оформления героя», складывающиеся в пятом типе «романа становления», в частности — сюжет, являются общей почвой для последующего реалистического романа: «Моменты такого исторического становления человека имеются почти во всех больших реалистических романах, имеются, следовательно, повсюду, где достигнуто значительное освоение реального исторического времени» (ЭСТ, 203). Стало быть, именно на этой основе формируются **типологические разновидности** романа XIX века. Форма романа, по отношению к литературе второй половины XVIII века являющаяся одной из **разновидностей** «романа становления», выступает по отношению к литературе XIX века как **новый тип романа**, порождающий собственные разновидности.

В дальнейшем изложении понятие «роман становления» мы будем везде употреблять только в этом втором его значении.

Попытаемся теперь уяснить взаимосвязь между характерными для романа становления формами пространства-времени (хронотопы, по мнению М. М. Бахтина, «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа»<sup>3</sup>) и присущей этому типу романа стилистической организацией.

В цитированных выше фрагментах книги о романе воспитания М. М. Бахтин этой проблемы не касается. Но идея освоения романом реального исторического времени лежит в основе всего цикла его теоретических исследований об этом жанре. Так, в работе «Эпос и роман» понимание романа как «пластичнейшего из жанров», не позволяющего предложить какую-либо его «формулу» или «канон» (т. е. «систему устойчивых жанровых признаков») глубоко исторично. Оно отнесено как раз к роману становления (в принятом нами втором значении этого понятия): для предшествующих типов романа ученый, как мы видели, находит определенные обобщающие «формулы».

Поэтому роман становления для М. М. Бахтина характеризуется соотносительностью особого хронотопа (а именно — исторической, живущей между реальным прошлым и реальным будущим, современности) с особой же стилистической организацией: социально-идеологическим разноречием, «упорядоченным» по принципам «стилистической трехмерности» (ВЛЭ, 454-455). В романе этого типа герой проявляет не только внешнюю активность (действие, поступок; выбор социальной роли, положения), но и идеологиче-

скую инициативу. Он оформляется автором как с помощью создания пространственно-временного фона (воздействие на героя в этой сфере романа разнообразных факторов формирует его внешнюю социальную судьбу), так и с помощью организации стилистического мира романа: слово героя и его идеологический кругозор взаимодействуют с его словесно-идеологическим окружением. Становление героя происходит, следовательно, одновременно в двух планах: это поиски человеком внешнего самоопределения в исторически меняющемся мире и обретение в итоге некоторой социально-исторической судьбы; а, с другой стороны, — это поиски своего слова в мире чужих слов, чужих словесно-идеологических позиций, также захваченном стихией исторического становления.

И в том, и в другом плане для романа становления существенно сочетание незавершенности героя (он причастен «незавершенной современности») с его известной «ограниченностью», т. е. завершенностью, ибо образ человека преодолевает здесь свой «приватный характер», как говорит М. М. Бахтин, «конечно, до известных пределов». Эти пределы — необходимые границы между автором и героем. Характерное для подобного романа несовпадение мира и человека с собой, противоречие их возможности и действительности (человек здесь «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» — ВЛЭ, 479), по-видимому, и используется для художественного завершения, поскольку может быть освещено в перспективе будущего синтеза: «Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее» (ВЛЭ, 473). Но как раз «пределы» преодоления человеком своей «приватности» (или достижения им «не частнобиографических» итогов своего становления) могут быть принципиально различными в сферах внешнего действия и романного диалога.

Иными словами, в вырастающих на почве романа становления разновидностях реалистического романа XIX века могут по-разному оцениваться историческая продуктивность практически-действенной позиции человека или роль в творчестве новых форм общезначимости самого процесса человеческого общения. Поэтому важнейшую функцию может иметь существенная неравноценность и расхождение между внешним действием (в собственном смысле «сюжетом») и диалогом, приобретающим «внесюжетный» характер.

Возникает, таким образом, вопрос о том, в какой мере слияние сюжетной и стилистической организации, их однородность и равноценность как принципов оформления героя или, наоборот, существенная разнородность и неравноценность могут обозначать закономерные исторические сдвиги, происходящие внутри открытой в конце XVIII века формы романа становления.

В предварительной форме ответ может быть следующим: слияние слова и действия характерно для исторически раннего этапа

развития реалистического романа, причем художественному самосознанию жанра присущ острый интерес к проблеме «роман и драма», а стихия диалога или сдерживается основанной на единстве действия синтетичностью и целостностью романной формы, или приводит к ее распаду. Напротив, принципиальная разнородность и неравноценность слова и действия характерны для более позднего этапа развития реалистического романа, сочетаясь с тяготением к новому большому эпосу, причем целостность художественной формы рождается именно не на основе внешнего действия, а на почве романного диалога.

Интересно, что говоря о взаимосвязи слова и действия в работе «Слово в романе», М. М. Бахтин по-разному оценивает соотношение этого жанра с эпосом и драмой в зависимости от того, делается ли акцент на роли слова в **мотивации действия** или на его роли в **диалоге** как независимом от внешнего действия **процессе общения**.

С одной стороны, речь идет о том, что в отличие от эпоса действие романного героя «не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире», «нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и поэтому оспори-мая» (ВЛЭ, 147). Но если слово нужно для обоснования особой идеологической позиции и наряду с действиями героев нужны диалоги, в которых сталкиваются разные позиции, то отличаться в этом отношении от эпоса, роман сближается с драмой. С этой точки зрения не ясно, почему слово героя в романе должно быть выделено не только идеологически и композиционно, но и стилистически (ср. вопрос на с. 148).

С другой стороны, специфика романа усматривается именно в отделении диалога от внешнего действия, в особой содержательности речевой сферы. Характеризуя природу романного слова, М. М. Бахтин пишет, что его «двуголосость черпает свою энергию, свою диалогизированную двусмысленность не из индивидуальных разноголосий, недоразумений и противоречий (хотя бы и трагических, и глубоко обоснованных в индивидуальных судьбах), — в романе эта двуголосость глубоко уходит своими корнями в существенную социально-языковую разноречивость и разноязычие». Здесь же (в примечании) в качестве противоположности романного диалога указан «прямой и чистый драматический диалог», в который может развернуться «все существенное в этих разногласиях и противоречиях» не в прозе, а «в пределах поэтического мира и единого языка»<sup>4</sup>. Резкое противопоставление драматическому диалогу звучит и в дальнейших определениях: «противоречия индивидуальных воле и умов в романе погружены в социальное разноречие, переосмыслены им», это «только поднявшиеся гребни сти-



хши социального разноречия, стихии, которая играет и властно делает их противоречивыми, насыщает их сознания и слова своею существенной разноречивостью» (ВЛЭ, 139). Не подлежит сомнению, что здесь речь идет об особой исторически-продуктивной, творческой «энергии», которой заряжена речевая стихия человеческого общения.

Наконец, по М. М. Бахтину, романый диалог, не имеющий внешнего композиционного характера (не разделенный на реплики), а пронизывающий «внутреннюю форму» слова, не связанный прямо с сюжетом, может стать почвой художественного завершения: в драме нет не только «объемлющего языка, диалогически повергнутого к отдельным языкам» (т. е. языка повествователя или рассказчика), но и «второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога» (ВЛЭ, 79. Подчеркнуто мною — Н. Т.). И здесь, как мы видим, специфика романа уясняется не на фоне эпоса, а на фоне драмы.

Проведенное на основе идей М. М. Бахтина разграничение двух типических вариантов соотношения слова и действия в романе становления, на наш взгляд, принципиально важно для осмысления закономерностей исторического развития реалистического романа XIX века, в частности, русского классического романа, а именно — смены в нем исторических типов художественного целого.

Для пушкинского романа характерна органическая взаимосвязь двух обозначенных выше аспектов пути главных героев, но идеологическая ситуация, связанная с их сюжетно организованным диалогом, и окружающий их мир социального разноречия сопрягается лишь в проникающем и объемлющем единстве поэтического сознания и слова<sup>5</sup>. Поэтическое, художественно-творческое сознание играет важнейшую роль и в романах Лермонтова и Гоголя (в первом случае речь идет о природе сознания героя<sup>6</sup>, во втором — повествователя). Здесь оно теснее связано со стихией социального разноречия и достаточно отчетливо отделено от внешнего действия. Зато это сознание ни в том, ни в другом случае не становится объемлющим, ибо не довлеет себе, а наоборот, обращено во вне, к безличному Слову. Подъем во вневременную плоскость этого необычного диалога осуществляется на основе сюжетно подготовленной катастрофической ситуации, что совершенно отсутствует у Пушкина). Отсюда глубокая внутренняя незавершенность, несведенность «концов с концами» в этих произведениях<sup>7</sup> (в пушкинском романе незавершенность как раз внешне-формальная).

В целом русский роман первой половины XIX века не знает подлинного романного диалога. Это можно отнести даже и к тургеневскому роману. По очень точному определению Я. С. Билинниса, Толстой уже в трилогии «не мог бы изложить «от себя» только «со-

держанье» какого-нибудь разговора или встречи героя, не вдаваясь в самый их ход, не мог лишь «процитировать» какие-то отдельные слова из диалога персонажей, что так часто делал хотя бы Тургенев, не ожидавший еще от самого процесса общения ничего внутренне значительного для человека»<sup>8</sup>.

Для изучения как **общего типа** (а значит и вариантов) соотношения слова и действия в русском романе первой половины XIX века, так и его принципиальных отличий от последующего русского романа, целесообразно обратиться вначале к истокам реалистического романа становления, т. е. к роману Гете о Вильгельме Мейстере.

Подчеркнем: имеются в виду не прямые параллели с русским романом, хотя они вполне возможны. Так, А. В. Чичерин в связи с анализом «Годов странствий» отнюдь не случайно вспоминает тему идеального помещика у Гоголя<sup>9</sup>. Отзвуки одной из центральных тем «Годов учения» — «Общество башни» — можно найти в последних строках VIII строфы второй главы «Евгения Онегина» («Что есть избранные судьбами Людей священные друзья...» и т. д.), до сих пор убедительно не прокомментированных<sup>10</sup>. Гетева Миньона упоминается в «Герое нашего времени». И т. п.

Нас будут интересовать, прежде всего, возникшие в романе Гете новые возможности и, вместе с тем, новые границы жанра. В этом смысле целесообразнее было бы сопоставить роль гамлетовской темы в сюжете «Вильгельма Мейстера» и в сюжетах тургеневских романов. Очень продуктивной могла бы оказаться также попытка сопоставить «Что делать?» не с философским просветительским романом, а с романом Гете: их сближает не только концепция становления в сочетании с социально-утопическими тенденциями, но и понимание мира как театральной сцены.

Обратим, прежде всего, внимание на тот общеизвестный факт, что в «Годах учения Вильгельма Мейстера» содержатся размышления героев о сущности романа в его соотношении с драмой — своеобразный самоанализ структуры произведения. Отметим в этой связи, что в сюжете романа Гете важнейшую роль играет постановка «Гамлета», в Вильгельме акцентированы гамлетовские черты, весь роман пронизан мотивом «театр и жизнь» и т. д.

Приведем соответствующее место романа почти целиком:

«В романе должны быть преимущественно представлены мысли и события, в драме — характеры и поступки. Роману нужно разворачиваться медленно, и мысли главного героя должны любым способом сдерживать, тормозить стремление целого к развитию. Дrame же надо спешить, а характер главного героя должен сдерживаться извне в своем стремлении к концу. Герою романа надо быть пассивным, действующим в малой дозе; от героя драмы требуются поступки и деяния. Грандисон, Кларисса, Памела, Век-

филдский священник и даже Том Джонс — если не всегда пассивные, то во всяком случае, тормозящие действие персонажи, а все события в известной мере соразбуются с их образом мыслей. В драме герой ничего с собой не сообразует, все ему противится, а он либо сдвигает и сметает препятствия со своего пути, либо становится их жертвой.

Все единодушно признали, что в романе допустима игра случая, однако направляет его и управляет им образ мыслей героев; зато судьба, толкающая людей без их участия, силой не связанных между собой внешних причин к непредвиденной катастрофе, вводится только в драму. . . » и т. д.<sup>11</sup>

Очевидно, что сюжет в романе, с точки зрения Гете, мотивируется героем, причем герой не определен (не имеет «характера») обладая все же некоторой внутренней направленностью («образ мыслей») <sup>12</sup>. События, составляющие сюжет романа, связаны с задачей героя «сообразовать» со своим «образом мыслей» внешние обстоятельства, которые могут характеризоваться «игрой случая». Но в игре случая, т. е. в отсутствии связи между собою разного рода «внешних причин», не должна — в отличие от драмы — проявляться чуждая герою внешняя необходимость (судьба). Иными словами, скрытая за видимым отсутствием связей разных обстоятельств закономерность становления мира имеет, согласно рассматриваемой системе идей, ту же направленность, что и внутренняя закономерность становления героя.

Теория жанра в романе Гете отражает, таким образом, действительно произошедший в нем поворот к новому этапу исторического развития. Противопоставление романа драме также имеет исторический смысл. Сюжет, основанный на столкновении «характера» (в том значении, которое имеет это понятие в данном контексте) с игрой случая и внешней силой судьбы, присущ исторически раннему этапу развития драмы <sup>13</sup>, равно как и роману до второй половины XVIII века. Наоборот, с новой драмой, а именно с «Гамлетом», роман Гете сознательно сближен. Показательно, что в трактовку образа Гамлета Вильгельм Мейстер вносит принцип становления человека (176-177). Вследствие этого Гамлет начинает выглядеть человеком, вынужденным силой обстоятельств играть роль драматического героя, но к этой роли отнюдь не приспособленным: «мне ясно, что хотел показать Шекспир: великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам» (199).

Подобная трактовка драмы бросает свет и на сам гетевский роман. Вильгельм Мейстер время от времени оказывается в разного рода драматических ситуациях (то трагических, то комических) и вынуждается обстоятельствами разыгрывать соответствующие роли, неадекватные внутреннему строю его личности.

Существенное и принципиальное различие драмы и романа уясняется через их сходство: если непосильное для Гамлета деяние — задача привести мир к гармонии (определяя идею пьесы, Вильгельм цитирует слова «Разлажен жизни ход, и в этот ад Закинут я, чтоб все пошло на лад»), то путь, на который героя Гете постоянно возвращает, несмотря на чисто внешние перемены («перипетии»), на «игру случая», владеющее им умонастроение, задерживая ход внешних обстоятельств, — это путь к гармоническому единству со скрытой динамической основой бытия, которую М. М. Бахтин называет «пульсацией фона мировых устоев» (ЭСТ, 210), «дуновением свежего ветра будущего» в романе (ЭСТ, 217).

«Образ мыслей» Вильгельма Мейстера — это его «смутная мечта» «достичь полного развития самого себя» (236). «Сообразовать» с ним события означает — включить мир в собственную жизнь и сознание, оставаясь верным их первоистокам, иными словами — достичь гармонии с миром и, вместе с тем, — согласия с собой. Но именно к этой цели, к преодолению «приватного» характера человеческого существования направлена и эстетически «ощельняющая» мир и героя творческая деятельность автора.

Следовательно, подобный тип сюжета в романе становления должен быть связан с одним неперменным условием: его предпосылка — утверждение соприсродности укорененной в реальном историческом времени внутренней закономерности «поступающего сознания» героя и закономерности оформляющей героя и мир эстетической деятельности автора. Иными словами — соприсродности исторической жизни (в ее основе) и искусства.

Поиски героя в «Вильгельме Мейстере» не случайно представляют собою попытки разрешить антиномию мысли и практического действия, дела; не случайно и ключом к ее разрешению оказывается родственное искусству понятие **мастерства**: учение как превращение ученика в мастера, обучение искусству жить. «Действовать легко, мыслить трудно, претворять мысль в действительность — нелегко», — читает Вильгельм Мейстер в адресованном ему Наставлении (408). Или в другом месте: «Ум расширяет кругозор человека, но парализует волю, действие животворит, но ограничивает» (454).

Стремление «снять» противоположность этих начал в развертывании романа проявляется в совмещении проблемного диалога (столкновения разных идеологических позиций) с внешним действием, а также в отождествлении судьбы с внутренней-необходимой направленностью героя, т. е. в **случайном** характере всех чисто внешних перемен служащих, в конечном счете, лишь **средством** для полного осуществления задач героя. Подводя итоги своей почти уже закончившейся истории «учения», Вильгельм Мейстер думает: «неужто между случайными событиями существует взаимная

связь? И то, что мы называем судьбой, — всего лишь случайность?» (406).

При подобной идеологической «нагрузке» действия, диалоги не могут не быть рационалистическими как раз в той мере, в которой они связаны с основным стержнем сюжета, с его необходимостью, а не «игрой случая»<sup>14</sup>: свободная стихия общения, присутствующая в романе, постоянно вводится в «берега» целенаправленного сюжетного развития. С другой стороны, не могут не иметь рационалистически-отвлеченного смысла и внутренние итоги пути героя. В самом деле, антиномия мысли и действия снимается категорией «духа»: «Превыше всего дух, что вдохновляет нас к действию. Действие постигается лишь духом и воспроизводится им», — сказано в Наставлении (408). Вместе с тем, путь героя, который приводит к этому итогу, исходит из его природы, из природы человека, представляет собою как бы естественный подъем природы к духу: «Годы твоего учения миновали — природа оправдала тебя», — говорит аббат Вильгельму (409).

«Закругление» пути героя и завершение его образа через сюжет в романе Гете имеет подчеркнуто условный характер, ибо необходимость установления новых границ между автором и героем сочетается с необходимостью сохранить незавершенность героя. Конец годов учения Вильгельма Мейстера является поэтому началом нового этапа его жизни. (В последующей книге романа возникает образ ребенка как воплощения свободной игры творческих сил человеческой природы, ее неисчерпаемых возможностей — 413-414). Наконец, в финале сгущаются все проникающие роман мотивы, связанные с искусством, которое начинает рассматриваться здесь как единственное средство разрешения фундаментальных противоречий бытия (жизнь и смерть, временное и вечное, свобода воли и судьба).

Анализ романа Гете (в данном случае — краткий и схематичный) убеждает в том, что сюжету романа становления на первом этапе его развития оказывается глубоко присущей проблема синтеза духовной и практической деятельности человека, мысли и действия. Стремление разрешить эту проблему, приводящее к слиянию сюжета и диалога, может опираться на утверждение сопряженности исторической жизни и искусства и в то же время чрезвычайно обостряет их отношения, вызывает интерес автора к свободно-творческой, непредопределенной стихии жизни, в особенности к стихии общения. Это внутреннее противоречие жанра оказалось чрезвычайно продуктивным в момент возникновения русского классического романа, породило его разновидности в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Во вторую половину XIX века, когда искусству, как прекрасно сформулировал Я. С. Билинкис, со все большими усилиями «при-

ходилось добывать полноту и органичность своих отношений с действительностью» и когда «оно и со всей большей и все более целенаправленной энергией отстаивало собственно человеческие связи между людьми»<sup>15</sup>, изменяется соотношение сюжета и диалога в структуре романа. Сюжет приобретает именно внешний характер. Как раз поэтому в нем в гораздо более чистой форме могут выделиться и отделиться друг от друга прежде диалектически взаимосвязанные в реальном историческом времени категории становления и испытания. Центр же и смысл жизненного процесса переносится из всегда в той или иной мере предопределенного действия в непредопределенную и независимую стихию романного диалога, на почве которого возникают новые типы художественного завершения, связанные с выходом за пределы реального исторического времени.

---

<sup>1</sup> «Его романы в большей степени гениальная лаборатория, чем законченные и совершенные творения», — пишет А. В. Чичерин. См.: Гете у истоков романа нашего времени. — В кн.: Чичерин А. В. Идеи и стиль. Изд. 2-е, доп. М., Советский писатель, 1968, с. 104 (разрядка автора). В этой работе, насколько известно, дан единственный в советском литературоведении анализ романа о Вильгельме Мейстере с подобной точки зрения.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с. 199-200. В дальнейшем при ссылках на это издание — ЭСТ с указанием страниц в тексте, в скобках. Курсив в цитатах везде принадлежит цитируемым авторам.

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, с. 398. Далее — ВЛЭ с указанием страниц в тексте статьи.

<sup>4</sup> Отметим, кстати, что прозаическая драма XIX века развивается, по мнению М. М. Бахтина, под воздействием романа.

<sup>5</sup> См. об этом: Тамарченко Н. Д. К проблеме романа в творчестве А. С. Пушкина («Евгений Онегин» и «Цыганы»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1980, с. 21—23.

<sup>6</sup> См.: Пронина В. А. Ирония и игровой образ в романе Лермонтова «Герой нашего времени». — В кн.: Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980.

<sup>7</sup> Подробнее об этом — в моей статье о «Мертвых душах» в сб. статей о Гоголе, подготовляемой к печати Нежинским пединститутом.

<sup>8</sup> Вилинскис Я. С. Новаторство Л. Н. Толстого в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». Лекция в спецкурсе по творчеству Л. Н. Толстого. Л., 1973, с. 31.

<sup>9</sup> См.: Чичерин А. В. Указ. соч., с. 96.

<sup>10</sup> См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Л., Просвещение, 1980, с. 184. Здесь, разумеется, можно увидеть «намек на тайное общество», но это никак не объясняет факта стилизации. Чужой стиль, переданный с оттенком пародийности, связан в данном случае не с шиллеровской (как предшествующие строки), а с гетевской темой. Других следов «поэтического огня» этого автора в речевой зоне Ленского пока не указано.

<sup>11</sup> Гете Н. В. Собр. соч. в 10 тт., т. 7, М., Художественная литература, 1978, с. 251. Далее страницы указываются в тексте статьи, в скобках после цитаты.

<sup>12</sup> «Противопоставляя характеру умонастроение, — пишет А. В. Чичерин, — Гете противопоставляет чему-то законченному, резко отточенному и определенному — нечто становящееся, непостоянное, текучее». (Указ. соч., с. 88).

<sup>13</sup> См.: Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978, с. 104-116.

<sup>14</sup> Ср.: Чичерин А. В. Указ. соч., с. 92.

<sup>15</sup> Билингис Я. С. Производство форм человеческого общения. — В кн.: Метод и мастерство. Выпуск 1. Русская литература. Вологда, 1970, с. 207.

**Н. Э. БАКИРОВ,**  
канд. филол. наук  
Казанский пединститут

## К СПОРАМ О КОНЦЕПЦИИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО

Принимается ли концепция полифонического романа Достоевского, разработанная в 20-е годы М. М. Бахтиным, или она отвергается (в целом либо в частностях) необходимо, очевидно, вкладывать в понятие **полифонии**, метафорически перенесенное из музыковедения в поэтику, именно тот смысл, который ему придан в работах этого автора.

Полифония (дословно «многоголосие») — не просто множественность голосов, точек зрения и их сложное переплетение в романе. В таком смысле «полифоническим» может быть названо любое прозаическое произведение, ибо сущность художественной прозы, согласно Бахтину, именно в напряженной диалогичности, в прямой ориентации на социальное разноречие. Полифония — высший предел диалогичности романного жанра. Это **взаимодействие** неслиянных сознаний, голосов, каждый из которых построен так, как в романе обычного типа строится **только** голос автора<sup>1</sup>. В отличие от диалогичности всякого романа, в полифоническом имеет место диалог **последнего целого**. Здесь «слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев»<sup>2</sup>.

Относительная самостоятельность героя и его слова отнюдь не

противоречит тому, что сам герой создан автором, ибо она входит в авторское задание. При этом автор в полифоническом романе не «отсутствует» (как иногда перетолковывают проблему), но, наоборот, чрезвычайно активен в нем. Однако формы и функции его активности иные, нежели в монологическом романе.

Разбирая «почти полифонический» замысел Чернышевского («Перл создания»), Бахтин специально подчеркивал, что характеристика нового типа романа, данная современником Достоевского, носит чисто негативный смысл. Она указывает на отсутствие обычной авторской субъективности, но не учитывает диалогической активности автора, без которой новая авторская позиция по отношению к герою и жизни его сознания неосуществима. «От автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания (правда, в определенном направлении) для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания», «такие же бесконечные и незавершимые, как и оно само»<sup>3</sup>.

Мысль о полифонии как взаимодействии неслиянных сознаний (событий взаимодействия сознаний) является краеугольным камнем концепции Бахтина. И это не случайно. В музыковедении, откуда заимствован сам термин, главным отличительным признаком полифонии признается именно активное взаимодействие музыкальных голосов: «Основной особенностью полифонической (многоголосой) музыки, — специально подчеркивал А. Н. Дмитриев, — является непременно наличие в ней **активного внутреннего взаимодействия между голосами** (мелодическими линиями)... Органическую основу полифонии составляет именно логическая функциональная связь мелодических голосов, а не комплекс одновременно звучащих мелодий, каждая из которых имеет самостоятельную музыкальную форму»<sup>4</sup>.

Концепция полифонического романа, безусловно, не может быть исчерпана одним — пусть даже основополагающим — понятием. Она охватывает целый круг философских, эстетических, историко- и теоретико-литературных проблем и проведена в ходе анализа и обоснования по разным «уровням» поэтики Достоевского. Справедливо подчеркивал эту сторону проблемы Ю. В. Манн, который писал: «И не хотят видеть, что у исследователя понятие «полифоничность» — это не самостоятельная, отделившаяся формула, а самый сложный узел, в котором увязана и общественная, и философская, и собственно эстетическая трактовка Достоевского. И вне этой трактовки «формула» превращается в пустой звук, в общее место, применимое ко всем вместе и ни к кому в отдельности»<sup>5</sup>.

Однако, даже учитывая сделанную оговорку, нельзя мириться с тем положением, что сплошь и рядом, когда речь заходит о по-



лифоническом романе и концепции Бахтина, терминам «полифонический» и «монологический (гомофонический)» роман придает произвольное иное значение и смысл.

Распространенный прием, методологически совершенно не приемлемый, заключается, по словам Н. Д. Тмарченко, в том, что «сочувственная» полемика стремится уточнить терминологию М. М. Бахтина, принимая тезис о полифонизме с ограничениями, которые зачастую радикально изменяют его первоначальный смысл (таковы утверждения, что «полифоничен» не только Достоевский, но и Толстой, Тургенев и т. д.; что полифоничен всякий роман, всякое реалистическое искусство, а то и вообще искусство и т. п.)<sup>6</sup>.

Поскольку с помощью «откорректированной» таким образом концепции полифонического романа доказывается «полифоничность» конкретных художественных явлений, остановимся на двух характерных случаях: на сопоставлениях с творчеством Достоевского романов Лермонтова и Л. Н. Толстого.

В первом случае весьма показательна точка зрения такого авторитетного знатока творчества Достоевского и русского реализма XIX века, как Г. М. Фридендер (его выводы были подхвачены впоследствии лермонтоведом Б. Т. Удодовым).

Г. М. Фридендер принадлежит к числу ученых, целиком принявших теорию романа и художественно-прозаического слова, разработанную М. М. Бахтиным, как «наиболее широкую и верную в нашей научной литературе характеристику проблемы реализма в аспекте его поэтики»<sup>7</sup>. Тем поучительнее присмотреться к тому, каким образом в этой же книге очерков о русском реализме XIX века интерпретируется концепция полифонического романа.

Основные положения соответствующего места исследования, где речь идет о «тенденции к своеобразному социально-психологическому полифонизму» «Героя нашего времени», таковы:

1. По мнению М. М. Бахтина, у Достоевского «устойчивая» монологическая точка зрения автора растворена в «голосах» отдельных героев.
2. «Полифоническое построение образа», по взглядам Бахтина, «ведет к отказу от выявления писателем своей позиции».

Этим положениям Г. М. Фридендер противопоставляет следующее, учитывающее «пример Лермонтова», уточненное определение различия между «монологическим» и полифоническим романом:

3. «Автор отказывается от «плоскостного» психологического изображения своего героя в одном заранее определенном ракурсе» и переходит «к объемному полифоническому изображению и отдельного художественного образа и всего произведения в целом», причем все точки зрения «включены в единую, широкую и сложную

художественную перспективу, обусловленную авторским мировоззрением и отношением к жизни»<sup>8</sup>.

Приходится признать, что изложенная интерпретация не соответствует концепции полифонического романа и не передает ее сути.

Устойчивая монологическая точка зрения автора, по М. М. Бахтину, не растворена в голосах героев Достоевского, но полностью разрушена в его романе. Все то, что в монологическом романе может входить только в кругозор автора-творца, определяясь позицией его «внеаходимости» (избыточный авторский кругозор, то, чего герой ни о себе, ни о других заведомо знать и понимать не может, — невысказанные мысли других героев, например, собственную наружность и проч.), Достоевский вводит в кругозор героев — протагонистов «большого диалога» — и делает объектом их напряженнейшей рефлексии. И это не только в том случае, когда герой, как в «Подростке», является автором своего «петербургского романа» (хотя само по себе замещенное авторское слово чрезвычайно характерно для Достоевского, в отличие от Тургенева, Гончарова, Толстого и др.). Так, в «Братьях Карамазовых» Алеша знает и понимает и «правду» Мити, и «правду» Ивана, и даже «правду» своего сладострастника-отца. Авторский кругозор, лишенный преимуществ внеаходимости, не обнимает ценностный кругозор героя извне, не включает его в себя как часть в целое. Соответственно, авторский голос диалогически взаимодействует с голосом героя, как бы равноправен с ним («как бы» — потому, что относительная самостоятельность героя создана автором, входит в его задание).

Достоевский не отказывается от выявления своей позиции. Он отказывается от привычной монологической позиции автора, доводя и чуждую ему идеологическую позицию героя до предела ее убедительности и чистоты, не бросая на нее авторскую «объектную тень». Так, позиция автора в последнем романе ближе всего к идеологии Зосимы и Алеши, но последняя жизненная позиция других героев дана отнюдь не в свете этой идеологии, которая не является здесь **принципом художественного видения мира и сознания героев**. К тому же позиция Зосимы и Алеши по отношению к другим, чужим сознаниям отличается глубиной диалогического проникновения и понимания, присущей самому автору. Именно Зосима поклонился будущему великому страданию Дмитрия, он же в проникновенном диалоге с Иваном определяет его сердце как «высшее», а Алеша — в ответ на злобную, несправедливую заочную характеристику Ивана, данную Ракиным, — говорит, что его брату «не надобно миллионов», но требуется «мысль разрешить»<sup>9</sup>.

Позиция автора у Достоевского, во-первых, диалогична по отношению к сознанию героя-идеолога (не над ним, но рядом с ним;

он говорит не о герое, а с героем, не заочно, а как бы в его присутствии); во-вторых, воплощена в **целом** романа, построенном как большой и принципиально незавершённый **диалог** (это не исключает того обстоятельства, что у Достоевского могут быть случаи условно-монологического завершения романа; таков, например, вполне «толстовский» эпилог «Преступления и наказания», отчасти и последняя глава «Подростка»). «Указующий перст» автора не «спрятан» и не «растворен» где-то внутри произведения. «Указующим перстом» является каждый отдельный роман Достоевского, взятый в целом.

Характеристика, которую дает Г. М. Фридендер авторской позиции в романе Лермонтова, — она «и шире точки зрения отдельных персонажей», и «строится из них, как из определенных своих составных элементов», и «обнимает их», «пбо все они включены в единую, широкую и сложную художественную перспективу, обусловленную авторским мировоззрением», — есть определение именно монологической авторской позиции. Эта характеристика (на наш взгляд, с известными оговорками) приложима к роману Лермонтова, но не распространяется на Достоевского.

Далее. Отказ от плоскостного изображения героя в одном определенном ракурсе и переход к психологическому объемному изображению человеческого характера с различных точек зрения — не путь от монологического романа к полифоническому, а путь Лермонтова от «одностороннего взгляда» романтика к реалистическому видению мира. Ю. М. Лотман так пишет об этом: «Выход писателя за пределы романтического сознания определил новый подход к проблеме значений... Лермонтов начинает допускать возможность увидеть одно и то же явление с двух точек зрения... Носителем значения становится не какой-либо стилистический пласт, а пересечение многих контрастных стилей (точек зрения), дающее некое «объективное» (надстилевое) значение. Блестящим примером такого построения является стиль «Героя нашего времени»<sup>10</sup>. Подчеркнем здесь же, что «пересечение» контрастных стилей и точек зрения совершается здесь в монологическом кругозоре автора и благодаря «избыточной» (по отношению к сознаниям героев) функции авторского завершения.

Достоевский не ставил своей задачей дать «психологически объемное изображение человеческого характера». Это также определение, относящееся к монологическому, но не полифоническому роману. В центре внимания Достоевского не **психология** человека и не человек как **характер**, но человек как **личность** («человек в человеке»). Герой Достоевского — не объект психологического анализа и познания автора, но равноправная с ним личность — **субъект**, подлинное познание которого может быть только **диалогическим**.

Б. Т. Удодов, развивая идею Г. М. Фридлиндера, в отличие от него, находит у Лермонтова уже не тенденцию к полифонизму, но законченный полифонический роман, причем «романтико-реалистического» типа. Он обнаруживает прием изображения человека с разных точек зрения, характеризующий структуру «Героя нашего времени», уже в лирике Лермонтова и говорит даже о «полифонизме» «Демона»<sup>11</sup>.

Однако многоракурсное изображение человека с точки зрения различных персонажей, прием, гениально развитый впоследствии Л. Толстым, вовсе не есть полифонизм. Создается многомерный, объемный, но **объектный** образ, реалистический характер. Здесь нет ни подлинно равноправного диалога, ни, тем более, диалогической позиции автора по отношению к герою и жизни его сознания. Голоса, точки зрения **не слышат и не знают** друг друга, а сходятся и сведены только в монолитном, все подчиняющим себе кругозоре автора и только благодаря избыточной монологической функции этого кругозора, все обнимающего собой.

Б. Т. Удодов не видит значения диалога в полифоническом романе, взаимодействия неслиянных сознаний как его главного события, и сводит дело, вслед за Г. М. Фридлиндером, к множественности точек зрения и голосов.

Помимо того, что все эти точки зрения, как подчеркивает Г. М. Фридлиндер, сведены в последнем целом лермонтовского романа в кругозоре автора, дело еще, на наш взгляд, заключается в самом характере главного героя, который **(и только он один)** служит объектом постепенного психологического постижения и раскрытия.

Герой — демонический, романтик байронического типа — Печорин не способен к подлинному диалогу и не стремится к нему, обречен на вечное одиночество и исповедь-самоистязание наедине с собой. Его «журнал» весь обращен внутрь собственного сознания героя (даже записки подпольного человека у Достоевского полемически обращены ко всему миру). Не случайно Печорина совершенно не волнует судьба его тетрадей, оставшихся у Максима Максимыча: ему безразлично, прочтут их или нет. Его слово принципиально не ищет другого, чужого сознания. Максим Максимыч, Грушницкий (тем более женщины — объект его любовной игры или эгоистической страсти) не достойны его общения, а единственный равный ему герой — Вернер — настолько близок ему, что и между ними не возникает необходимости в диалоге. Они понимают друг друга без слов<sup>12</sup>.

В другом месте своего исследования, характеризуя язык реализма, Г. М. Фридлиндер так пишет об этой особенности «Героя нашего времени» (не соотнося, впрочем, свои наблюдения с выводами о полифонической природе романа): «Почти все люди, с ко-

торыми общается Печорин, для него не прямые собеседники, с которыми он чувствует себя стоящим наравне, но объекты психологической игры, экспериментирования над ними и над собой»<sup>13</sup>.

Исторически сложившийся характер и тип романтического героя, не способного к общению и диалогу, не способствовал и проникновению в роман, ему посвященный, принципов новой, полифонической формы художественного мышления.

## 2

Множественность точек зрения и голосов сама по себе не означает, таким образом, полифонии, т. е. взаимодействия неслиянных сознаний. Убедительно свидетельствует об этом и творчество гениального современника Достоевского Л. Толстого.

Неоднократно отмечалось в научной литературе, что прием осещения героя с различных точек зрения, в восприятии различных персонажей, характеризующий роман Лермонтова, глубоко и всесторонне разрабатывался впоследствии Л. Толстым (в том числе и в «Анне Карениной»). Б. А. Успенский убедительно показал, что смена точек зрения, с которых ведется повествование, является у Л. Толстого одним из основных композиционных приемов<sup>14</sup>. И слово в его романах напряженно диалогично, а их тексты густо насыщены внутренними монологами и диалогами героев; нередко изображается даже своеобразный спор голосов в пределах одного сознания (внутренний голос, голос совести).

И тем не менее в своей монографии Бахтин постоянно называет Л. Толстого художником-**монологом** и постоянно противопоставляет Достоевскому как создателю новой романной формы. Более того, чтобы нагляднее раскрыть своеобразие полифонической позиции автора по отношению к герою, исследователь провел мысленный эксперимент, выбрав в качестве объекта произведения Толстого «Три смерти» и задавшись несколько необычным вопросом: «Как написал бы его Достоевский?»<sup>15</sup>

Ориентируясь на этот литературоведческий эксперимент и учитывая выводы, сделанные Бахтиным, рассмотрим позицию автора по отношению к герою и жизни его сознания в романе «Анна Каренина» (хорошо известна чрезвычайно высокая оценка, данная этому произведению Достоевским; с другой стороны, некоторые исследователи уже называли его «полифоническим») <sup>16</sup>.

Еще Б. М. Эйхенбаум убедительно показал, что «Анна Каренина» — наиболее «объективный» из романов Толстого, ибо в нем наименее явно выражена авторская субъективность, авторское отношение к героям, и привел слова Толстого, высказанные им в беседе с А. Д. Оболенским по поводу одной из сцен этого романа: «А заметил я, что впечатление всякая вещь, всякий рассказ производит только тогда, когда нельзя разобрать, кому сочувст-

вует автор. И вот так надо было написать, чтобы этого не было заметно»<sup>17</sup>.

С другой стороны, это многоплановое произведение, где развиваются две совершенно самостоятельные сюжетные линии, группирующие все события вокруг двух центральных героев — Анны и Левина (есть и третья, «промежуточная» линия этого «семейного» романа — семья Облонских). Оба героя (и их судьбы) равноправны в структуре романа, оба наделены сложными и развитыми кругозорами (особенно Левин), своими собственными мирами (даже хронологически: Петербург и Покровское) и своей «правдой», «последним словом», к которому оба в конце концов приходят (Анна перед самоубийством, Левин — в финале). Казалось бы, у нас есть все основания считать роман полифоническим (черты сюжетного контрапункта, во всяком случае, налицо).

Однако и в «Анне Карениной» мы не обнаружим взаимодействия неслиянных сознаний как главного события, ибо здесь нет ни активного внутреннего взаимодействия сознаний, ни диалогической позиции автора по отношению к героям. **Позиция автора в главном и самом существенном остается монологической.**

Очень точно охарактеризовал ее Б. М. Эйхенбаум: «Анна Каренина», писал он, — отличается от «Войны и мира» несравненно большей объективностью и тона, и освещения. Весь роман, за исключением немногих мест, написан в тоне пристального, но холодного (до «жестокости», как писал Страхов) наблюдения со стороны. Толстой не вмешивается со своими суждениями и оценками: он **озирает жизнь с высоты** и только изредка делает нечто вроде научных обобщений: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»<sup>18</sup>.

Именно так, с позиции безучастного третьего («со стороны»), все знающего и все видящего, «озирающего жизнь с высоты», принципиально недоступной героям, и ведет повествование автор у Толстого, сохраняя в романе всю полноту своей верховной власти «демиурга» сотворенного им художественного мира.

Все связи и соприкосновения судеб и миров Анны и Левина — чисто внешние, сюжетные (Стива — брат Анны и приятель Левина, любовный треугольник Кити — Вронский — Анна и т. п.). Судьбы (и воплощающие их сюжеты жизни) героев постоянно сопоставляются и противопоставляются автором в сложной и чрезвычайно искусной, изумительно «сделанной» композиции романа. Но и Анна «не знает» мира Левина, и Левин «не знает» мира Анны; между их сознаниями нет никакого внутреннего взаимодействия и соприкосновения. Они до самого конца остаются чуждыми и глухими друг к другу.

Поэтому единственная встреча центральных героев (и мгновенно вспыхнувшая симпатия) проходит бесследно для каждого: ни Анна с ее горестной судьбой не входит во внутренний мир Левина, ни он со своими исканиями — в мир Анны. Встреча не оставляет никаких существенных следов в сознании героев. (В художественном мире Достоевского это было бы совершенно невозможно. Так, в «Преступлении и наказании» тотчас после встречи Раскольникова с Мармеладовым и пьяной исповеди последнего и он, и Соня навсегда входят во внутренний диалог и судьбу главного героя. В «Братьях Карамазовых» встреча Ивана и Алеша и их беседа в трактире «Столичный город» происходит гораздо позже того, как оба — со своей главенствующей идеей — вошли в сознание друг друга). Миры Анны и Левина — замкнутые и глухие друг для друга — открыты и проницаемы только для автора<sup>19</sup>.

Левин со своими исканиями и сомнениями обречен на принципиальное одиночество и неслышанность. Он не находит общего языка ни с приятелем своим Стивой (которого в душе глубоко презирает), ни со Свяжским (которого уважает), ни со своими братьями — Кознышевым (все время подчеркивается их взаимное непонимание и отчужденность) и Николаем (которого он любит и жалеет до сердечной боли, но не понимает)<sup>20</sup>. Души героев взаимно непроницаемы (их пронизывает только автор; в частности, «внутренний голос», голос совести — это в конечном итоге голос автора, носителя высшей правды, к которой он в финале приведет и своего — во многом автобиографического — героя).

Вот как характеризуется самим автором — в разных местах романа почти одними и теми же словами — эта взаимная отчужденность героев: «Каждый раз, как Левин пытался проникнуть дальше открытых для всех дверей приемных комнат ума Свяжского, он замечал, что Свяжский слегка смущался [. . .] и [. . .] давал добродушный и веселый отпор» (часть 3-я, глава XXVI): «Анна теперь уже не смущалась. Она была совершенно свободна и спокойна. Долли видела, что она [. . .] взяла на себя тот поверхностный, равнодушный тон, при котором как будто дверь в тот отдел, где находились ее чувства и задушевные мысли, была заперта» (часть 6-я, глава XIX). И, наконец, в заключительной фразе романа — итоге исканий Левина — герой говорит себе: «Так же буду сердиться на Ивана-кучера, так же буду спорить, буду нехотая высказывать свои мысли, так же будет стена между святой святой моей души и другими, даже женой моей [. . .] но жизнь моя теперь [. . .] имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!»

Взаимоосвещение миров и «правд» героев и освещение «святой святой» их душ происходит в романе исключительно за счет громадного и принципиального избытка авторского знания, моно-

логического, все подчиняющего себе авторского кругозора, хотя к развернутому авторскому слову Толстой прибегает здесь редко и скупно (в финале оно вообще отсутствует).

И сами «правды» героев далеко не равноправны. Авторский акцент отчетливо сделан на итоговой, открывающейся Левину в финале истине, отнюдь не на той правде, которая открылась Анне в пронзительном ярком свете ее предсмертных часов. Самое же главное — эти правды, повторяем, не слышат и не знают друг друга, то есть не приведены в диалогическое взаимодействие (как это сделал бы Достоевский)<sup>21</sup>.

Но здесь уже вступает в свои права другой диалог — читателя и произведения. Я могу не согласиться с автором и вступить в спор и с религиозной правдой Левина, и с осуждением Анны. По-разному истолковывается в критике и последнее слово автора в романе. Уже сам Толстой, как известно, отказался дать исчерпывающее изложение авторской идеи «Анны Карениной», заявив, что для этого ему пришлось бы пересказать весь роман слово в слово<sup>22</sup>.

Таким образом, утверждение о монологическом характере авторской позиции по отношению к герою и жизни его сознания в произведениях Л. Толстого (равно как и любого другого крупного художника-монологиста) вовсе не должно приводить нас к выводу о возможности сколько-нибудь однозначного истолкования их. Не следует отсюда и вывод о том, будто романы этого признанного гения мировой литературы уступают по своей художественной мощи и значению романам Достоевского. Противопоставление полифонического и монологического способов художественного видения мира и человека вообще лежит в другой плоскости — не определения эстетической ценности того или иного произведения, но научного исследования исторической поэтики жанров, закономерностей и перспектив развития литературы.

У каждой из разновидностей монологического романа и романа полифонического своя преимущественная сфера художественного освоения бытия, по отношению к которой он незаменим. «Поэтому, — подчеркивал, заключая свою монографию, Бахтин, — появление полифонического романа не упраздняет и нисколько не ограничивает дальнейшего и продуктивного развития монологических форм романа (биографического, исторического, бытового, романа-эпопеи и т. д.), ибо всегда останутся и будут расширяться такие сферы бытия человека и природы, которые требуют именно объектных и завершающих, то есть монологических, форм художественного познания. Но, повторяем еще раз, мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера бытия этого сознания во всей своей глубине и специфичности недоступны монологическому художественному подходу. Они стали



предметом художественного изображения впервые в полифоническом романе Достоевского»<sup>23</sup>.

### 3

Итак, уточняя концепцию полифонического романа и полемизируя с ее автором, многие исследователи используют термин «полифония» (а, значит, и «монологический роман») не в том смысле, который придал ему, метафорически перенося музыковедческое понятие в поэтику, М. М. Бахтин. Буквально на наших глазах происходит произвольное переосмысление этого сравнительно молодого литературоведческого термина, введенного всего полвека назад в поэтику, и он начинает терять всякое реальное очертание и смысл.

Концепция полифонического романа до сих пор вызывает оживленные споры<sup>24</sup>. Однако эти споры будут научно плодотворными и перспективными только при том условии, если основополагающее понятие этой концепции будет понятно адекватно, и мы будем говорить с ее автором на одном языке. Только при этом условии станет возможным подлинно научный (а не романский) диалог.

---

<sup>1</sup> «Голос» — воплощенное в слове сознание.

<sup>2</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2, М., 1963, с. 8. Разрядкой всюду отмечены выделения в тексте, принадлежащие цитируемому авторам.

<sup>3</sup> Там же, с. 92.

<sup>4</sup> Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки. Л., 1962, с. 5.

<sup>5</sup> Манн Ю. В. Грани научности. — Литературная газета, 1974, 23 окт. № 43, с. 6.

<sup>6</sup> Тамарченко Н. Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977, с. 39-40.

<sup>7</sup> Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 22. — См. также: с. 22-27, 166-169, 198-209.

<sup>8</sup> Там же, с. 191-192.

<sup>9</sup> Стремясь опровергнуть тезис о самостоятельности героя и его слова в структуре полифонического романа (применительно к Ивану Карамазову), В. Е. Ветловская последовательно монологизирует авторскую позицию по отношению к его сознанию и главенствующей идее. В результате ее анализа поэтому «правда» Ивана предстает как сознательная и заведомая ложь, а его поэма всего лишь как дьявольское искушение Алени. — См.: Ветловская В. Е. Поэтика «Братьев Карамазовых», Л., 1977, с. 52-142.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 55, 56.

<sup>11</sup> Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

<sup>12</sup> Ю. М. Лотман пишет: «Если Печорин и Грушницкий настолько далеки, что автор может дать им произносить сходные речи, то Печорин и

Вернер настолько тождественны, что всякое словесное общение между ними делается бесполезным» — указ. соч., с. 59.

<sup>13</sup> Фридлендер Г. М. Указ. соч., с. 200.

<sup>14</sup> См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.

<sup>15</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 93-99.

<sup>16</sup> См., напр.: Гей Н. К. Художественность литературы. М., 1975; Фридлендер Г. М. Достоевский и Лев Толстой. — В его кн.: Достоевский и мировая литература. М., 1979. — Близка к этому и точка зрения В. В. Федорова. См. автореф. его канд. дисс. «Диалог в романе. Структура и функции», Донецк, 1975.

<sup>17</sup> См.: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы, Л., 1974, с. 158.

<sup>18</sup> Там же, с. 157.

<sup>19</sup> Мир Достоевского глубоко карнавализован, чего никак не скажешь о произведениях Л. Толстого. Но это — особая тема.

<sup>20</sup> Особая тема и вопрос — о воздействии романа Л. Толстого (братья в «Анне Карениной»), на замысел «Братьев Карамазовых».

<sup>21</sup> «Последнее слово» Анны «подчинено объектному образу героя», характеризуя, прежде всего, душевное состояние Карениной перед самоубийством. «Последнее слово» Левина «служит рупором авторского голоса», хотя и не является последним словом Л. Н. Толстого.

<sup>22</sup> В отличие от Л. Н. Толстого, Достоевский, как известно, любил пересказывать идеи своих (особенно еще ненаписанных) произведений.

<sup>23</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 360.

<sup>24</sup> Сколько-нибудь полный обзор различных «возражений Бахтину со всех сторон» (по выражению Я. С. Вилинкиса) не входит в задачу наших критических заметок, ограниченных кругом «сочувственной полемики», принимающей в целом тезис о полифонии, но кардинально переинтерпретирующей смысл этого понятия.

**С. Н. БРОИТМАН,**

канд. филол. наук

Дагестанский университет

## К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГА В ЛИРИКЕ

(Опыт анализа стихотворения О. Мандельштама  
«Сестры — тяжесть и нежность...»)

Стихотворение «Сестры — тяжесть и нежность...» (1920 г.) первоначально входило в книгу «Tristia»<sup>1</sup>. В 1923 г. стихотворения этой книги разошлись между третьим изданием «Камня»<sup>2</sup> и «Второй книгой»<sup>3</sup> — в последнюю вошло и интересующее нас стихотворение. Но в издании «Стихотворений» 1928 г. поэт вновь вводит раздел «Tristia», куда помещает и «Сестры...»<sup>4</sup>.

Общие принципы композиции стихотворных книг О. Мандельштама еще не изучены. Но и без специального анализа видно, что достаточно четко проведенный хронологический принцип расположения стихотворений временами нарушается поэтом для усиления

акцента на «семантических полях книги. В этом плане показательно, что стихотворение «Сестры...», которое в «Tristia» было помещено в пестром и несколько аморфном окружении<sup>5</sup>, во «Второй книге» и «Стихотворениях» 1928 г. притягивается к группе текстов, четко ориентированных на античный миф<sup>6</sup>.

I. Ориентация на античный миф и соответствующую ему структуру сознания прослеживается в стихотворении и на уровне конкретных мотивов-мифологем и на уровне абстрактных структур. Простейший случай: строка

Словно темную воду я пью помутившийся воздух  
является античной реминисценцией — темная вода Леты, реки «смерти и забвения (вспомним, что перед этой строкой звучала тема преодоления времени).

Столь же явно идут от античности и «элементы», из которых состоит мир стихотворения. Это и «начала» эллинских натурфилософов: земля, вода, воздух, огонь (солнце), и модификации этих начал: песок, камень, роза, медуницы и осы, человек, имя (слово-логос), время, и, наконец, по-античному простая и первичная утварь: сети, плуг, носилки.

Античными подтекстами заряжены через поэтическую систему Мандельштама и те образы, которые в тексте прямо не выявлены как античные: так пчелы — это и «пчелы Персефоны, что умирают, вылетев из улья», и «мед превращают в солнце» (ВК, «Возьми на радость из моих ладоней»).

При этом Мандельштам не просто предметно ориентирует мир своего стихотворения на античность. Он воспроизводит и логику мифа (например, тождество «еда — смерть» во 2-4 строках), и специфически античное телесно-пластическое видение мира. Так, центральная мифологема стихотворения «тяжесть» — это материально-телесный, пластический принцип античности<sup>7</sup>. Столь же пластически-телесно понята Мандельштамом и вторая центральная мифологема стихотворения — «нежность». Может быть, яснее всего это видно в таком контексте:

Что делать? Самый нежный ум  
Весь помещается снаружи<sup>8</sup>  
(ВК, «Мне жалко, что теперь зима»).

Если «нежность» вполне «наружна» и телесна, то об эллинском пластическом понимании мифологемы «имя» (слово) свидетельствует поэт прямо: «Слово в эллинистическом его понимании есть плоть, разрешающаяся в событие»<sup>9</sup>.

В самом соположении «тяжести и нежности», задающем тему стихотворения, Мандельштам опять-таки воспроизводит ту античную конструкцию сознания, о которой А. Ф. Лосев много лет спустя сказал, что она «мало популярна в новое время и потому мало кому доступна для понимания»<sup>10</sup>. Речь идет о взаимоотношении

для античного сознания таких начал, как телесное и духовное, жизнь и смерть, трагическое и комическое. А. Ф. Лосев, констатируя бесконечную удаленность этих начал друг от друга в христианстве, пишет: «В античном язычестве духовное начало вовсе не так далеко от телесного, оно есть только известное обобщение этого последнего. Поэтому гибель телесной личности и вообще всего телесного здесь вовсе не так уж трагична... Общие начала тут как раз и утверждают себя путем саморазделения в инобытии, чтобы потом опять восстановиться и притом в более совершенном виде. В такой трагедии есть нечто нормальное и безболезненное, нечто как бы вполне естественное»<sup>11</sup>.

Действительно, в эллинском слое художественного мира Мандельштама очень недалеки друг от друга духовное и телесное, жизнь и смерть, специфично и трагическое начало. «Тяжесть», будучи телесно-пластическим принципом и выражением полноты жизни, в то же время родственна смерти, которая тоже может характеризоваться как «утяжеление», уплотнение<sup>12</sup>.

В нашем стихотворении «тяжесть» сначала предстает как полнота созревшего живого («тяжелая роза», «тяжелые соты»), потом как слово («имя»), затем как время и, наконец, как смерть («словно темную воду я пью помутившийся воздух»). Но и «нежность», будучи началом легким и духовным, связана с несозревшей, а потому слабой жизнью, часто — детской<sup>13</sup>, со сном или отстраненностью от жизни<sup>14</sup>, в пределе — со смертью<sup>15</sup>.

Это сближение взаимоотрицающих (с новоевропейской точки зрения) начал придает стихотворению амбивалентность, уже отмеченную исследователями. Ю. И. Левин пишет: «В стихотворении строится амбивалентный образ «Тяжести-нежности», причем эта амбивалентность прямо декларируется в первой строке: «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы». А дальше: «тяжелую розу», «тяжелые соты и нежные сети», «тяжелые, нежные розы», «розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела». Амбивалентный ореол распространяется на все: «легче камень поднять, чем имя твое повторить» (камень тяжелый — имя нежное), «золотая забота» тоже воспринимается как «тяжелая и нежная»<sup>16</sup>. Амбивалентность стихотворения Ю. И. Левин не связывает прямо с античным слоем стихотворения, хотя видит, что «Сестры — тяжесть и нежность. . .» — «одно из самых «античных» стихотворений Мандельштама»<sup>17</sup>. Нам эта связь представляется несомненной, хотя специфика мандельштамовской амбивалентности еще не вскрывается полностью указанием на ее античный источник. К пониманию этой специфики мы приблизимся, если учтем своеобразное «многомирие» стихотворения Мандельштама.

II. Действительно, рядом с миром античности в «Сестрах...» существует мир «классики»<sup>18</sup>. Представителем этого мира высту-

пает стихотворение А. Фета «Моего тот безумства желал, кто смежал» («Вечерние огни», 1887), на которое текст Мандельштама ориентирован столь же явно, как на античность.

Переключка некоторых мотивов Мандельштама и Фета лежит прямо на уровне непосредственного восприятия: мотив двойного венка (розы — косы, тяжесть — нежность), розы и пчел, меда. Оба стихотворения состоят из 12 строк, трех однотипных строф, у них общий метр — анапест, четырехстопный у Фета и пятистопный у Мандельштама. Но гораздо важнее, что сама последовательность развертывания мотивов стихотворения Мандельштама не замкнута на себя, а спроецирована на текст Фета.

Осмысление уже первой строфы стихотворения Мандельштама, если брать ее саму по себе (и даже с учетом отмеченного нами античного подтекста) возможно только в самой общей форме. Слишком отвлеченной и темной представляется сама последовательность мотивов до тех пор, пока мы не обратимся к стихотворению Фета, где эта последовательность имеет сюжетное обоснование.

Стихотворение Фета открывается мотивом «двойного венка»:

Моего тот безумства желал, кто смежал  
Этой розы завой, и блески, и росы,  
Моего тот безумства желал, кто свивал  
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

Этим же мотивом открывается стихотворение Мандельштама, причем первая строка его соответствует всей первой строфе Фета: Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы:

Последующие три строки «Сестер...» повторяют последовательность второй строфы Фета: пчелы сосут розу, умирает человек, дается картина заката<sup>19</sup>: Мандельштам сгущает свой текст и редуцирует сюжетные причинно-следственные связи за счет отсылки к тексту-основе. Переключки продолжают и дальше, но в еще более завуалированной форме. Вся вторая строфа Фета может быть интерпретирована как преодоление времени в жизнеохватывающей интенсивности переживания. У Мандельштама во второй строфе тоже читаем:

Золотая забота, как времени бремя избыть.  
Наконец, упоение красотой мира, следующее за мотивом преодоления времени у обоих поэтов:

Охмелеть, упиваясь таким ароматом.

Словно темную воду я пью помутившийся воздух.

Все эти переключки создают в «Сестрах...» особый фетовский («классический») слой, который нельзя отмыслить от содержания стихотворения. Но из этой «нераздельности» вырастает та диалогическая «неслиянность», которая создает «третий» (наряду с «античным» и «классическим») мир стихотворения.

III. Уже в первой строфе у обоих поэтов мотив двойного венка

создается благодаря переплетению природного и человеческого. У Фета — «смеженные завой розы» и «свитые узлом косы», которые выступают как параллель-тождество. Подчеркнем, что двойной венюк у Фета свивается именно из двух проявлений жизни, а тема старости-смерти входит в текст позже как нечто отделенное от венка и требующее преодоления.

У Мандельштама, напротив, двойной венюк сплетается из жизни и смерти. Сначала поэт, как бы следуя за Фетом, использует его образ пчелы и розы:

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.

В этой строке аналогичная фетовской семантике упоения жизнью («еды»). Но тут же резко отступая от Фета, Мандельштам дает три образа, объединенных семантикой смерти:

Человек умирает. Песок остывает нагретый.

И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Сплетая свой венюк из жизни и смерти, Мандельштам следует мифологической традиции (в которой оба этих начала выступают не как беспримесные отдельности, а как синкретическое единство) и мифологической логике, знающей параллель-тождество: «еда-смерть». Таким образом, смерть, которая выступала у Фета как внешнее по отношению к венюку, у Мандельштама входит в него изнутри.

В этой разноприродности венюков уже заложена разноприродность миров обоих стихотворений и принципов их структурной организации. По аналогичному поводу М. Бахтин писал: «Мир, где противопоставлены рождение и смерть, и мир, где сопоставлены рождение и могила, это два разных мира»<sup>20</sup>. Но увидеть качественное различие этих миров можно только в большой временной перспективе исторической поэтики.

А. Н. Веселовский выделил, как известно, два больших этапа в развитии структуры поэтического образа. Первый этап, названный им эпохой синкретизма, порожден своеобразием мифологического сознания, воспринимающего мир в системе рационально нерасчленимых параллелей. Может быть, наиболее адекватную свою форму мифолого-синкретическое сознание находит в той исторически ранней образной структуре, которую Веселовский называет параллелизмом, «склоняющимся к идее уравнивания, если не тождества»<sup>21</sup>. Нерасчленинно-слитное восприятие мира, выраженное в параллелизме-тождестве, связано и с другой особенностью мифологического сознания: образ в глазах носителей мифа обладает статусом бытийственной реальности, а не является отделенным от общего бытия особым условно-поэтическим миром<sup>22</sup>.

Второй большой этап развития образа связан с качественно иной моделью мира, сформировавшейся в результате разложения первобытного синкретизма. В этот период сознание, преодолевая

абсолютизацию тождества, выходит, по Веселовскому, из «смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного»<sup>23</sup>. В сфере поэтической образности этот процесс завершается возникновением метафоры и сравнения, которые являются уже «прозаическим актом сознания, расчленяющего природу»<sup>24</sup>. Сама возможность возникновения этих форм образности обусловлена тем, что сознание имплицитно предполагает не только сходство, но и различие в сопоставляемых явлениях; а художественный образ теряет статус бытийственной реальности, отчленяется от общего бытия и превращается в особый, условно-поэтический мир. Именно такая модель мира — с ее ведущим принципом расчленения и индивидуации — остается господствующей вплоть до эпохи кризиса классического сознания. Она же определяет, в конечном счете, структуру стихотворения Фета.

Но тут необходимы оговорки. Мифологическое тождество не теряет своей притягательности и после разложения синкретизма. «С тех пор мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, ... но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше «я», полонит и опутывает нас более прежнего», — утверждал Веселовский<sup>25</sup>. У Фета эта идея целого становится одним из законов поэтической структуры. Именно к параллелизму — тождеству восходит развернутое уподобление первой строфы (косы-розы), его следы можно увидеть и дальше — в параллелях душа-пчела, смерть-закат.

Но при всем обаянии, какое имеет для Фета мифологическое тождество, оно у поэта весьма далеко от своей первичной сути и предстает в форме пантеистического единства, то есть единства, имплицитно предполагающего расчлененность<sup>26</sup>. Действительно, параллелизм Фета отождествляет только пластическое, «телесное» в природе и человеке (розы-косы). Там же, где речь идет о собственно природном и душевном, параллелизм осложнен аналитическим расчленением сближаемых явлений. Об этом говорит и сама структура сравнения (душа, как пчела) и имплицитный аналитизм всего текста: расчленение жизни и смерти в венке, «я» и жизни в ключевой строке третьей строфы:

Стану буйства я жизни живым отголоском.

Наконец, четкое разграничение «я» и «другого» в финале:

Этот мед благовонный — он мой, для меня,

Пусть другим он останется топким лишь воском.

Подобная структура образа знаменует собой последнюю границу «классики»: рациональное расчленение явлений остается господствующим принципом, но за ним мерцает былая целостность, хоть и в ограниченной сфере пластического и в ограниченной форме пантеистического мирозерцания. Классика начинает прорыв-

ваться здесь в иные, неклассические формы, по внешности ориентируясь на забытое старое. Фет был одним из последних поэтов, которым удалось гармонически построить образ на разломе двух глобальных эпох и двух типов образности. Поэтому его опыт был чрезвычайно притягателен для поэтов, неклассических по типу своей образности, но искавших новой гармонии: для И. Анненского, А. Блока, О. Мандельштама и Б. Пастернака. Но наряду с притяжениями были существенные переосмысления предложенной Фетом модели. Новые поэтические поколения отказываются от абсолютизации классического принципа расчленения и создают неклассическую модель мира, в которой исходным становится принцип порождающей целостности.

Мы уже отмечали, что «двойной веноч» Мандельштама сплетен из жизни и смерти. Но эти различные явления воспроизводятся в системе «Сестер...» не как «иное», «чужое» по отношению друг к другу, а как одноприродные («сестры») и обладающие одинаковыми приметам. Они не противопоставлены, а сопоставлены. Логика их связи — не расчленяющая логика нового времени, а логика мифа с ее специфическим тождеством «еда-смерть».

В системе стихотворения принципу целостности подчинены даже аналитические по своей природе тропы — такие, как сравнение. Оба сравнения, встречающиеся в «Сестрах...», подчеркивают в явлении не его индивидуально-специфические признаки, а именно признаки, снимающие его отдельность и сливающие его с противоположным (с точки зрения расчленяющей логики) явлением: в имени подчеркивается тяжесть, которая должна быть свойственна камню, а камень благодаря этому обретает свойство легкости. В воздухе акцентированы цвет и плотность, присущие воде:

Легче камень поднять, чем имя твое повторить.

Словно темную воду я пью помутившийся воздух.

Но и в такой своей форме сравнение оттеснено на второй план параллелизмом особого рода. Так, Мандельштам не сравнивает душу с пчелой (как это делает Фет), а просто пишет о пчеле. Однако, хотя мы знаем, что это и мифологическая «пчела Персефоны» и душа-пчела Фета, этот член параллели остается подразумеваемым, а образ приобретает прямой и в то же время расширительный смысл: освобожденный от прямо названной параллели, но не от самого принципа параллелизма, он становится открытым и уходит в бесконечную порождающую смысловую перспективу.

Эта смысловая перспектива, если искать ей аналогий, близка к перспективе-мифа, в котором нет единого и абсолютного центра и в котором подразумеваемое и выраженное взаимобратимы<sup>27</sup>. Так, взаимобратимы у Мандельштама оба члена параллели в том случае, когда они названы: тяжесть-нежность, соты-сети. Мы уже говорили об амбивалентности мифологем тяжесть и нежность по



признакам «жизнь-смерть» и увидели ее истоки в античном слове стихотворения. В неклассическом слое «Сестер...» тяжесть и нежность тоже амбивалентны и выступают как два самостоятельных и в то же время единых начала, не сводимых к одному принципу и взаимно обозначающих друг друга. «Тяжесть» — пластически-телесный принцип жизни и природно-космический архетип того, что в сфере духовной предстает как нежность (Мандельштам вообще любит строить образ так, что явление мгновенно пробрасывается к своему архетипу). Но «нежность» тоже первична как начало, из которого возник сам пластический принцип и вообще все конкретное, подобно тому, как из тишины рождается музыка. Очень четко подобная, взаимообратимая модель представлена в более позднем стихотворении:

Быть может прежде губ уже родился шепот,

И в бездревесности кружились листья.

Губы-шепот, листья-бездревесность находятся между собой в тех же отношениях, что тяжесть-нежность.

Подобные отношения оказываются возможными потому, что рядом и одновременно с расчленяющим, временным, причинно-следственным — вообще «классическим» вводится структурно-порождающее, «неклассическое» измерение. Может быть, точнее было бы сказать, что неклассичность заключена не в самом по себе структурно-порождающем начале, а в моменте его соотнесенности с первым принципом. Подобная соотнесенность обязательна в поэтической системе Мандельштама. Поэт берет мир, уже отлитый в формы «классического» сознания, и, вводя структурно-порождающее измерение, переосмысляет этот мир. В приведенном нами примере из стихотворения «И Шуберт на воде...» фоном, на котором должна четче выступить структурная связь явлений, становится эмпирическое восприятие, свойственное определенной эпохе (в мифе и эмпирическое восприятие иное). В других случаях фоном могут быть культурно-исторические концепции нового времени<sup>29</sup>. В «Сестрах...» же таким фоном является стихотворение Фета.

Отсылка к тексту-основе дает Мандельштаму возможность, сохранив наличную у Фета причинно-следственную, сюжетно-временную связь явлений как подтекст, в самом тексте рассматривать «явления не в порядке их временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности»<sup>30</sup>. Поэта, как и философа, о котором он пишет, «интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умпостижаемому свертыванию»<sup>31</sup>.

Мы уже говорили о «нераздельности» текстов Фета и Мандельштама. Присмотримся внимательней к их «неслиянности», обнажившейся благодаря свертыванию времени текста-основы, точнее, благодаря введению иной временной меры.

На логику Фета (упоение жизнью — преодоление смерти) уже в первой строфе накладывается в «Сестрах...» иная логика: упоение жизнью — смерть. Подчеркнем еще раз, что «еда-смерть» выступает как параллель-тождество именно в мифологической логике, которой следует здесь Мандельштам. Тут значимо само обращение к подобной логике, измеряющей жизнь не мерой личного существования и личного времени, а коллективно-космологической мерой. Свертывая (как это делает и миф) личное время, Мандельштам обнажает своеобразную эпическую объективность тождества «еда-смерть». А это делает, по Мандельштаму, неабсолютной предпринятую Фетом (и им самим в фетовском слое своего стихотворения) попытку личного преодоления смерти через упоение жизнью.

Полемика с Фетом подчеркнута и тем, что в «Сестрах...» «человек умирает». У Фета говорится только о старости и близящемся закате. У Мандельштама личное время свернуто, и субъект классического текста мгновенно продельвает тот путь, который предопределен сутью его жизненной позиции. В то же время перед нами мифологический субститут: умирает не «я» автора, а «другой», замещающий «я» и являющийся его вторым «я»<sup>32</sup>.

Для Фета проблема «другого», «моего ты» не стоит; точнее, она не омрачает гармонии:

Этот мед благовонный — он мой, для меня,

Пусть другим он остается топким лишь воском.

Смерть субъекта классического текста и второго «я» автора придает этому решению трагический характер. И упоение жизнью у Мандельштама трагично и едва ли не принудительно («тяжелое»). Достаточно сравнить:

Охмелеть, упиваясь таким ароматом

И сознание счастья на сердце храня

со строкой:

Словно темную воду я пью помутившийся воздух.

Трагическая «тяжесть» гармонии выявлена тем, что (особенно явно со второй строфы) мотив «тяжести» начинает доминировать. Это выявлено и в ритмическом движении: в утяжелении (по крайней мере — полуударении) I стопы анапеста в 6 строке, в стяжении (утяжеляющем течение стиха) в 3 стопе 6 строки и в 4 стопе 7 строки, введении факультативных ударений на первых стопах 9-10 и 12 строк, наконец, в тяжелом и чисто гекзаметрическом ходе 11 строки.

Действительно, ритм выявляет семантическое движение стихотворения, в котором фетовская тема упоения жизнью осложнена

сознанием трагической «тяжести» гармонии. «Тяжелым» последовательно становятся у Мандельштама не просто пластическое («камень»), а духовное («пмя»), нематериальное («время»), сотканное из легкой материи («воздух»). И если в начале стихотворения «тяжесть» представляла как полнота созревшей жизни («тяжелая роза», «тяжелые соты»), то в третьей строфе она предстает как смерть («словно темную воду я пью помутившийся воздух»). Но всмотримся внимательнее в переключку:

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.

Человек умирает...

Помимо всего сказанного, здесь движение от субститута — смерти «другого» — к смерти «я». Прочитывается этот смысл именно на фоне стихотворения Фета и благодаря ему. Открытая трагическая личностность «Сестер...», начинавшихся эпически объективно, утверждает единство судьбы «каждого» и нерасчлененность «я» и «другого». Не нужно специально подчеркивать, сколь далеко это от позиции Фета.

Но в перекликающихся строках начинается и кульминация обратного движения, подготовленная последовательным утяжелением «легкого» в первых двух строфах. Если в первой строфе ведущей была семантика «еда-смерть», то в третьей на первый план выходит семантика «смерть-рождение». Время, вспаханное плугом, это доверменное время-земля, рождающее лоно («и роза землею была»). Трудными, как смерть, оказываются родовые муки земли-времени, «медленный водоворот» первоэлементов, разрешающийся двойными венками. Таким видит поэт свое время. И вполне прав исследователь, когда он утверждает, что стихотворение «проникнуто острым чувством современности, ощущением творящейся на глазах поэта истории»<sup>33</sup>.

К этому нужно добавить только, что время-современность, творящееся на глазах поэта, — не расчлененное «классическое» время. Если искать для него аналогий, то это время мифа — начало времен, непрерывно воспроизводимое-творимое в каждый миг настоящего.

<sup>1</sup> Мандельштам О. «Tristia». Петроград—Берлин, 1922.

<sup>2</sup> Мандельштам О. «Камень». М. — Пб, Госиздат, 1923.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Вторая книга, М. — Пб. «Круг», 1923.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Стихотворения, М.—Л., Госиздат, 1928. В дальнейшем ссылки на эти издания даны будут в тексте в сокращении: Т, К, ВК, С.

<sup>5</sup> Оно помещено ближе к концу книги, соседствуя со стихотворениями: «Мне Тифлис горбатый снится», «Американна в двадцать лет», «Я наравне с другими».

<sup>6</sup> Стих. «Я изучил науку расставанья», «На каменных отрогах Пиэрин», «Вернись в смесительное лоно».

<sup>7</sup> См. об этом: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика, М., «Высшая школа», 1963.

<sup>8</sup> См. также и такой контекст:

И в нежной сутолке душа... (ВК, «Когда Психея-жизнь...»).

<sup>9</sup> Манделштам О. О природе слова, М., «Искусство», 1922, с. 5.

<sup>10</sup> Лосев А. Ф. Указ. соч., с. 81.

<sup>11</sup> Лосев А. Ф. Гомер, М., Учпедгиз, 1960, с. 214.

<sup>12</sup> А сердце, отчего так медленно оно

И так упорно тяжелеет?

То всюю тяжестью оно идет ко дну.

Соскучившись о милом иле... (К, «В огромном омуте...»).

Зачем же лодке доверяем

Мы тяжесть урны гробовой? (ВК, «Еще далеко асфodelей...»).

Тяжелее платины сатурново кольцо (ВК, «Венецианская жизнь»).

<sup>13</sup> И нежный мальчик Домби сын (К, «Домби и сын»).

Словно нежный хрип ребенка (ВК, «Век»).

И молоко и кровь давали нежным львям (С, «Язык булыжника...»).

<sup>14</sup> Нежнее нежного

Лицо твое...

От мира целого

Ты далека (К, «Нежнее нежного...»).

Утро, нежностью бездонное.

Подуявь и полусон (К, «Скудный луч холодной мерою»).

<sup>15</sup> Вся смерть ты выпила, а сделалась нежней (ВК, «Когда Соломинка...») Архипелага нежные гроба (ВК, «На каменных отрогах Пиэрин»).

С стигийской нежностью (ВК, «Я слово позабыл...»).

Услепне нежное... (Т, «В разноголосице девичьего хора»).

<sup>16</sup> Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэтики О. Манделштама. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1969, XII, с. 131—132.

<sup>17</sup> Левин Ю. И. Указ. соч., с. 126.

<sup>18</sup> Мы имеем в виду то широкое понимание «классики» новоевропейского типа сознания, которое обосновано в работах советских философов. См.: Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С. Классическая и современная буржуазная философия (опыт эпистемологического анализа). — Вопросы философии, 1970, № 12, 1971, № 4.

<sup>19</sup> Ср.: Злая старость хотя бы всю радость взяла,

А душа моя так же пред самым закатом

Прилетела б со стоном сюда, как пчела...

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.

Человек умирает, песок остывает нагретый,

И вчерашнее солнце на черных носилках несут

<sup>20</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., ГИХЛ, 1965, с. 58.

<sup>21</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, Л., ГИХЛ, 1940, с. 129.

<sup>22</sup> Это положение, уже давно имевшее хождение в науке, в последнее время настойчиво подчеркивает М. И. Стеблин-Каменский (см. его книгу: Миф. Л., Наука, 1975).

<sup>23</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 188.

<sup>24</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 189.

<sup>25</sup> Там же, с. 89.

<sup>26</sup> О парадоксе пантензма точно сказал В. Макушевич: «Tat twam asi» (это есть ты) можно сказать лишь при наличии «этого» и «тебя». Маку-

шевич В. Жалобное небо. Заметки переводчика. В кн.: Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, М., Искусство, 1971, с. 481.

<sup>27</sup> См. об этом: Аверинцев С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — Вопросы литературы, 1970, с. 120.

<sup>28</sup> Мандельштам О. Стихотворения, Библиотека поэта, большая серия, М., Советский писатель, 1973, с. 171.

<sup>29</sup> Об этом см.: Громов П. Блок. Его предшественники и современники, М.-Л., Советский писатель, 1968, с. 379-393.

<sup>30</sup> Мандельштам О. О природе слова, с. 3.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> О роли субститута в мифе и древнем эпосе см. из последних работ: Гринцер П. Эпос древнего мира. — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира, М., Наука, 1971, с. 162—164.

<sup>33</sup> Левин Ю. И., Указ. соч., с. 126.

**Т. И. ПЕЧЕРСКАЯ,**  
ассистент,

Новосибирский пединститут

## **О КУЛЬТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

(«Записки из подполья»)

Поскольку литература входит в культуру как составная часть, ее, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, «нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи»<sup>1</sup>. В связи с этим любое художественное произведение может рассматриваться не только в литературно-типологическом ряду, но и ряду культурно-типологическом. Более того, целостный анализ произведения предполагает, как нам представляется, учет культурно-типологических связей, так как и возникновение, и восприятие художественного текста только и возможно на основе определенного культурного опыта и в контексте определенной культуры. Кроме того, в системе той или иной культуры существуют явления, ключевые для культуры в целом и выступающие нередко как структурообразующие для литературного художественного текста. К числу таких явлений М. М. Бахтин относит карнавал со всеми его функциональными признаками, с особой организацией плана выражения и плана содержания.

По мысли М. М. Бахтина, народная культура, в частности, смеховая культура (в карнавальной форме), всегда существовала и никогда не сливалась с официальной культурой, поэтому границы ее не определяются средневековьем и Возрождением. Отсюда

М. М. Бахтин рассматривает проявления карнавализации в творчестве отдельных писателей — Рабле, Гоголь, Достоевский.

Несомненно, карнавал как высокозначимое культурное явление долгое время оказывал влияние на литературу, и в произведениях русских писателей, у Достоевского, в частности, мы встречаемся с карнавальными элементами: образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади, сон (как «мир наизнанку»), игра (как выпадение из той роли, которую человек играет в жизни, игровая свобода), карнавальная концепция времени и пространства и т. д. Образ у Достоевского стремится «охватить и объединить в себе оба полюса антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ. . . Противоположности сходятся друг с другом, глядят друг на друга, знают и понимают друг друга»<sup>4</sup>. Однако, несмотря на очевидное присутствие в произведениях Достоевского карнавальных элементов, вряд ли можно говорить об отражении в них карнавального мировоззрения, воплощенного в единстве особым образом организованных плана выражения и плана содержания. Карнавальные элементы, как нам представляется, не складываются у Достоевского в карнавальную систему. Более того, ряд элементов, которые в контексте рассуждений М. М. Бахтина должны рассматриваться как карнавальные, оказываются принадлежащими к другой культурной системе, исторически пришедшей на смену карнавалу — маскараду.

В культуре XIX века карнавал уже не выполняет свои функции. Это объясняется рядом причин. В средневековье была создана «модель бытия, знающая лишь вертикаль: верх и низ, добро и зло, признающая движение лишь по вертикали, являющейся также абсолютной шкалой ценностей. Человеку эта модель отводила второстепенное и подчиненное место. . . Эпоха Возрождения отстраняет эту систему мировоззрения и постепенно утверждает иную, антропоцентрическую, которая «мерилом всех вещей» провозглашает человека и видит в нем высшую ценность и высшую цель бытия»<sup>5</sup>. Процесс формирования личности сопровождался ростом самосознания и все большим распадом коллективного сознания. «Я» не воспринимается как частица «мы», оно противостоит ему. Мир воспринимается теперь в движении, в развитии. Динамизм социальной жизни общества неизбежно порождает динамизм семиотических компонентов культуры. Если средневековая культура — это культура, «направленная преимущественно на выражение», которой свойственно представление о себе как о правильном тексте, то в эпоху Возрождения возникает культура, «направленная преимущественно на содержание»<sup>6</sup>. Этому типу культуры свойственно представление о себе, как о системе правил. Система правил более подвижна, чем текст, она допускает большую свободу. Возникновение этой культуры во многом связано с организацией офици-

ального мира. Симптомом изменения содержания культуры является, безусловно, распадение «антимира» культуры, который может существовать только на ее базе. Карнавал перестает быть всенародным. В нем уже не участвует верхушка общества. Она теряет способность, причем совершенно сознательно, видеть свое положение в перевернутом смеховом аспекте, образовывать второй мир. А значит, она постоянно вынуждена оставаться только в мире норм и правил. Однако такая культура не может считаться жизнеспособной, поскольку в этом случае она обречена на статичность. В результате новая официальная культура начинает активно вырабатывать свой «антимир». С XVIII века «антимиром» по отношению к официальному миру становится маскарад.

Маскарад не является формой жизни. Он не ставит целью смещение социальных перегородок, поскольку организуется в однородной социальной группе. Если «карнавал не был художественно-зрелищной формой, а как бы реальной формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили на самом деле», то маскарад подчеркнуто условен и театрализован. В маскараде воспроизводятся далеко не все уровни жизни, а те, которые составляют его структуру, функционируют в ней как знакомые, представляются в игровом аспекте. Очень важно, что те уровни жизни, которые воспроизводятся в маскараде, отличаются от соответствующих в карнавале. В карнавале переосмысление имеет прямой порядок, знаки меняются на противоположные: хорошо — плохо, можно — нельзя и т. д. В маскараде переосмысление не прямое, а опосредованное, достигаемое при помощи театрализации. Именно она, в первую очередь, выделяет маскарад, делает его элементы семиотически маркированными. Таким образом, некоторые элементы языка карнавала сохраняются в маскараде, но функции их значительно меняются. Таким элементом, очень важным и в системе карнавала, и в системе маскарада, является маска.

В творчестве Достоевского сменяющие друг друга бытовые и стилевые маски являются одним из существеннейших компонентов образа. Чтобы перейти к анализу текста, попытаемся разграничить карнавальные и маскарадные функции масок.

Если карнавальная маска существует как «мотив народной культуры», она условна и необязательна, то в маскараде маска становится обязательным условием его возникновения и существования. Общение масок в маскараде строится по определенным установленным правилам, в зависимости от типа маски и роли. Маски традиционны, за каждой закреплена текст, так как неизвестная маска не давала бы возможности включаться в общее маскарадное действие. Появление нетрадиционных, необычных масок всегда имело мотивировку и создавало препятствие к прочтению совершенно сознательно. Автономия достигалась за счет однознач-

ного прочтения текста маски, который не создавался на маскараде, а существовал как данность, как предшествующее маскарадному действию начало, поэтому в общем контексте не требовалось проникновения в отдельные тексты, интересовало только их взаимодействие. Сама маска была лучше известна, чем ее обладатель. Специфика функционирования маски связана с особой синтактикой маскарада, с его коммуникативными особенностями. Своеобразие маскарада, как всякого «антимира», состоит в попытке выйти из границ нормативного мира, но совершается это иначе, чем в карнавале. В карнавале не маска давала право на свободу, полное раскрепощение, а всеобщая установка на карнавальность. Она исключала другую систему оценки, кроме карнавальной. В маскараде все иначе. Человек освобождается от своей социальной роли, получая взамен другую, причем совершенно иначе окрашенную стилистически.

Здесь нужно указать на различие, которое существует между ролью в социальном смысле и маскарадной ролью. Разница эта преимущественно функциональная. Л. Я. Гинзбург отмечает: «Теорию малых социальных групп и теорию ролей как семиотику поведения разрабатывают и западные, и — по-своему — наши ученые. Под социальной ролью понимают организацию поведения, соответствующую положению (статусу) человека в обществе, ориентированную на требования и ожидания среды — той группы, которая для данной личности обладает авторитетом и является источником ценностей и благ»<sup>8</sup>. Таким образом, мы видим, что носитель маскарадной роли использует социальную в качестве, во-первых, вторичной (он берет ее сформированной), во-вторых, освобождение от своей социальной роли дает ощущение свободы, поскольку новая роль — условная, игровая. Но главным в этой замене представляется возможность самовыражения, освобождения от всего искусственного, что в нормативном мире сковывает человеческую личность. Такой задаче социальная роль перед собой не ставит. Это второй, более глубокий уровень маскарада. Человек стремится выразить свое освобожденное «я» через маску. Вспомним поведение Голядкина во время его первого выезда в карете, которое ни в коей мере не соответствует его поведению в обыденной жизни и которое, по его представлению, соответствует роли обеспеченного respectable чиновника. Его не смущает то, что в действительности он не таков. Голядкину новый социальный статус нужен не для достижения каких-либо материальных благ, но исключительно моральных, так сказать, для восстановления своего морального статуса. Совершенно очевидно, что ролевое поведение есть там, где о «маскараде» мы говорить не можем. Для различения того и другого необходимо обращать внимание на их функции.

Когда происходит попытка выразить свое «я», минуя маску,



маскарадный мир тотчас разрушается. Оценка поведения опять начинается по нормам официального мира, что принципиально исключалось в карнавале. Все это приводит к невозможности полнокровного общения. В обществе развитого отчуждения, где личность окончательно выделилась и противопоставила себя коллективу, маскарад, как явление официального мира, исключал амбивалентное общение, которое было главной ценностью карнавала, давало человеку ощущение освобождения и обновления. Как через увеличительное стекло показывал маскарад черты своего «антимира» — нормативного, официального мира. Маскарадное начало определяет и формирует сознание человека нового времени. Вот почему понятие «маскарад» может рассматриваться в качестве обозначения культурно-типологической модели этого периода. В литературоведческих работах встречается обращение только к отдельным элементам маскарада, в частности, в работах Ю. В. Манна<sup>9</sup>. Иной подход, на наш взгляд, необходим к произведениям Достоевского.

В повести Достоевского «Записки из подполья» мир социальных отношений представлен как игровой, маскарадный. Для героя униженно его социальное положение. Утвердить себя как личность он может лишь в определенной социальной роли. Так возникает маска независимого, респектабельного чиновника, который может быть «на равной социальной ноге» с оскорбившим его офицером. Месть заключается в том, что он пройдет по Невскому проспекту, не уступив дорогу офицеру. Затея требует не только внутренней решимости, но и костюмировки: «Первое то, что во время исполнения нужно было быть в более приличнейшем виде и позаботиться о костюме»<sup>10</sup>. Причем выбирается он как маскарадный; обдумываются детали, отвечающие внешности человека в избранной роли: «Эти немецкие бобрики, хоть и очень скоро зашиваются и принимают мизернейший вид, но с начала, с обновки, смотрятся даже и очень прилично; а мне ведь только для одного раза и надо было». Герою необходимо поставить себя «на равную ногу в глазах общества». Достигает он этого тем, что «не уступил ни вершка и прошел мимо на совершенно равной ноге», в результате «поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной социальной ноге» (131). Употребление прямого и переносного смысла не просто создает каламбур, оно значимо. Герой смещает план выражения и содержания. На семантическом уровне нарушается закон смысла: план содержания подменяется планом выражения. Такое нарушение является нормой в маскарадной игре.

Всякое слово о себе воспринимается героем как чужое, враждебное. Наиболее явно представляет мир, в котором герой стремится утвердить свое «я», то есть официальный мир, литературное

слово, маска (литературность вообще). Литературное слово обладает главным свойством знака — предсказуемостью, оно не возникает в процессе общения. Отсюда стремление героя к большей литературности в общении с людьми: «Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, литературную» (128). Каждый случай обдумывается им с литературным вариантом, который хотя и редко удаётся осуществить, но который мыслится как идеальный. На прагматическом уровне это соответствует соотношению реального и идеального в знаковой системе. Часто заданность становится невыносимой для героя. Он теряет всякую возможность поступить по своему желанию, не так, как диктует литературный вариант: эпизод, когда герой решается мстить Зверкову. Форма мести и последствия рисуются по хорошо знакомой схеме: «Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят со службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. . . Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в то же самое мгновение, что все это из Сильвио или из «Маскарада» Лермонтова. И вдруг мне стало ужасно стыдно, до того стыдно, что я остановил лошадь, вылез из саней и стал в снег среди улицы. . . — Нет, — вскрикнул я, снова кидаясь в сани, — это предназначено, это рок!» (158).

В общем виде маскарадное общение — это общение на уровне масок (объектно-объектное), или, в лучшем случае, когда один из участников узнает партнера, но сам не узнан (субъектно-объектное). Маскарадные отношения, создающие иллюзию свободы, на самом деле лишены ее и исключают настоящее общение, которое может считаться таковым только на субъектно-субъектном уровне (в идеале — тип карнавального общения).

Собственное слово не обладает свойством знака, его нельзя предугадать. Появление его указывает на разрушение маскарадных отношений. В повести это разрушение связано с Лизой. Герой встречается с ней в ту минуту, когда ему в очередной раз не удаётся ложное самоутверждение через маску. В начале разговора Лиза не представляет для него загадки. Привычно и легко строит он модель ее мировосприятия, поведения, основываясь только на ее социальном положении проститутки. Он не предполагает, что и у нее внешнее поведение скрывает настоящую, глубинную жизнь души и ума. Общение на уровне социальных масок привычно для обоих. Но что-то в этом механизме не срабатывает, и сигналом служит внезапная непредсказуемость слов и поступков Лизы. Это сначала удивляет и раздражает героя. Ему не хочется отказываться от игры, допускать мысль, что Лиза в такой игре не пешка, а

тоже игрок: «Больно меня ущипнуло это замечание. Я не того ожидал. Я и не понял, что она нарочно маскировалась в насмешку» (159). Интересно развивается эта игра. Язык, которым оба пользуются, по-прежнему тот же, общепринятый: «Что-то вы... точно как по книге...» (159). Но по мере того, как оба начинают понимать условность своих позиций, меняется код, расшифровка этого языка: «Я знал, что говорю туго, выделанно, даже книжно, одним словом, я иначе не умел, «как точно по книжке». Но меня это не смущало, ведь я знал, предчувствовал, что меня поймут, и что самая эта книжность может еще больше подспорить делу» (162).

Словом-сигналом изменения уровня общения, в частности, разрушения маскарадного общения, возникновения (или возможности возникновения) субъектно-субъектных отношений служит слово «Вдруг». Оно возникает с появлением Лизы и постоянно сопровождает ее: «Вдруг рядом с собой я увидел два открытые глаза, любопытно и упорно меня рассматривающие» (152). «Вдруг» начинает относиться и к герою в тех случаях, когда он тоже переходит на этот уровень общения. Показательна в этом отношении сцена в комнате героя. Вопрос «придет или не придет» Лиза мучает его. Если не придет, она не поняла, не поверила его словам о себе. Это хорошо и плохо одновременно. Если придет, значит он остался без привычной маски, беззащитным перед любым словом о себе. Но вот появляется Лиза, и сигналом неотвратимости возникает это «вдруг»: «Но я и не слышал, как в это мгновение вдруг дверь из сеней тихо и медленно отворилась и какая-то фигура вошла, остановилась и с недоумением начала нас разглядывать» (170). Сам приход делает для обоих ясным прекращение игры, необходимость обнажения лиц. Это мучительно и неестественно для героя: «Тут-то бы и стараться ничего не замечать, как-будто все по-обыкновенному, а она...» (171). Герой делает последнюю попытку пустить ее по заданному пути: «Воды! Подай мне воды, вон там! — бормотал я слабым голосом, сознавая, впрочем, что очень мог бы обойтись и без воды и не бормотать слабым голосом. Но я, что называется, представлялся, чтобы спасти приличия» (172). Все кончается противоположным исходом. Непредвиденность нарастает, постоянные «вдруг» сопровождают каждый поворот в поведении героев. Кульминация сцены, да и жизни героя — истерика на диване: «Ведь человек только раз в жизни так высказывается, да и то в истерике» (174). Продолжать все время на этой ноте невозможно, неизбежен спад: «Пришло мне тоже во взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились» (175). Это открытие сделало очевидным, что, хотя Лиза тоже без маски, но ее слово все равно «чужое». Она не видит в этой обнаженности, открытости ничего обидного, унижительного. Для нее в этом очищение. Особенность же героя в том, что он сам постоянно выраба-

тывает «чужое» слово, то есть в маскарадной оппозиции слово «света» (официального мира). Он не может простить ей собственной минутной незащищенности и пытается все происходящее вновь свести к игре, надеть привычную маску. Теперь исчезает «вдруг» из поведения героя и остается только у Лизы. Оно появляется в последний раз, когда Лиза уходит: «Я вдруг подбежал к ней, схватил ее руку, разжал ее, вложил. . . и потом опять зажал» (176). Но это «вдруг» — взгляд Лизы, потому что раньше говорится об обдуманности этого шага, то есть вновь возникает знаковость, предсказуемость, — именно так должно кончиться свидание с такой категорией женщин, как Лиза. «Вдруг» сохраняется как след после ее ухода: «. . . вдруг я весь вздрогнул: прямо перед собой, на столе, я увидел смятую синюю пятирублевую бумажку, ту самую, которую минуту назад зажал в ее руке» (177). Это еще одна неожиданность в поведении Лизы, которая не приняла отступления, не вернулась в предложенную традиционную игру маскарада, и герой все равно остался с «обнаженным» лицом.

Неизбежность возвращения в нормативный мир и невозможность истинного самовыражения личности в мире разобщенности — вот в чем трагедия человека: «Да взгляните пристальнее! Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнут, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже человеками-то быть тяготимся, — человеками с настоящим, **собственным** телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывалыми общечеловеками» (178-179).

Таким образом, социальная маска у Достоевского выполняет явно не карнавальную, а маскарадную функцию. Как нам думается, культурно-типологическая модель, лежащая в основе повести «Записки из подполья», не является единичным случаем, а может рассматриваться как характерная для всего творчества Достоевского.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с. 329.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965, с. 8.

<sup>3</sup> Там же, с. 10.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., Советская Россия, 1979, с. 206.

<sup>5</sup> Наливайко Д. Жанрово-стилевая система литературы Возрождения. — Вопросы литературы, 1979, № 11, с. 170.

<sup>6</sup> Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры. — Труды по знаковым системам, в. 5, ТГУ, 1973, с. 152.

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 10.

<sup>8</sup> Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., Советский писатель, 1979, с. 45.

<sup>9</sup> Манн Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова. — Известия АН СССР. Серия языка и литературы, 1977, № 1.

<sup>10</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт., т. 5, Л., Наука, 1973, с. 131. Дальнейшие ссылки на текст повести даются указанием страниц этого издания в скобках после цитаты.

**П. Б. ЧИЖИКОВСКИЙ,**  
аспирант,  
Донецкий университет

## **ТЮТЧЕВ И КАРНАВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**

Современники Ф. И. Тютчева не восприняли, как известно, его поэзию<sup>1</sup>. Видимо, она не укладывалась без остатка ни в одну традицию и поэтому не давала установки, инерции восприятия. Так появилась легенда об историческом одиночестве поэта<sup>2</sup>.

Советское тютчеведение зачеркнуло эту легенду, показав жанрово-стилистическую зависимость поэзии Тютчева от державинской<sup>3</sup>, отметив влияние «германской романтической метафизики» и барокко на тютчевскую лирико-философскую систему<sup>4</sup>, связав творческие искания Тютчева с исканиями русских поэтов-любомудров<sup>5</sup> и проч. Вполне доказана романтическая природа тютчевского мироотношения.

И тем не менее подобные классификации не обходятся без «но. . .». Так, например, характер словоупотребления у Тютчева далеко выходит за рамки жанрово-романтического словаря<sup>6</sup>, искания Тютчева намного шире и глубже, чем у поэтов-любомудров<sup>7</sup>. Число примеров можно увеличить, но не в этом дело. Исследователям становится ясно, что связать имя Тютчева с каким-либо направлением или школой не удастся. Вероятно, это и невозможно, да и необязательно.

Мы полагаем, что прочтение Тютчева может состояться при условии понимания его творчества как результирующей предшествующих культур. Гений поэта проявился в их оживлении и синтезе.

В данной статье предметом анализа станет одна из культур — карнавальная. При этом она интересует нас в аспекте лирико-философского жанрообразования.

Карнавальная культура, по словам М. М. Бахтина, породила в литературе специфический метод — гротескный реализм. «Все поле реалистической литературы последующих трех веков ее развития, — отмечал ученый, — буквально усеяно обломками гротескного реализма, которые иногда оказываются не только обломками, а проявляют способность к новой жизнедеятельности»<sup>8</sup>. Романтический гротеск вырос на этих обломках.

По сравнению с немецким романтическим гротеском, который описал М. М. Бахтин, тютчевский гротеск в лирике обнаруживает уникальные особенности. Несомненно одно: Тютчев к карнавальным категориям видения и осмысления мира обращался с тем, чтобы переосмыслить и переакцентировать их в качестве устойчивых жанровых структур в контексте романтической культуры.

Так, отчетливо карнавализованную структуру представляет собой стихотворение «Как хорошо ты, о море ночное...». Море воспринимается в виде цельного космического тела, которое «словно живое, ходит, и дышит, и блещет...». Его одухотворенность трижды подчеркнута обращением «о море ночное», «тусклым сияньем облитое море», «зыбь ты великая, зыбь ты морская...». Субъект переживает праздник исключительной телесности морской стихии. Громада телесного целого «архетипически» (т. е. жанрово) ассоциируется с праздником:

«Чей это праздник так празднуешь ты?»

Превосходного стилиста, Тютчева не смущает тавтология «праздновать праздник»: подобные сочетания уходят корнями в глубокую древность и живут в фольклорной поэзии<sup>9</sup>.

Карнавализованное тело Моря празднует без человека — явление концептуальное в творчестве Тютчева. Это выражено и в тексте:

«Как хорошо ты в безлюдье ночном!»

Слияние с праздничным телом мыслится поэту бестелесным:

«О, как охотно бы в их обаянии

Всю потопил бы я душу свою...».

Дело в том, что в тютчевской концепции тело не имеет отчетливых границ: оно зыбко и преходяще, ибо смертно. Поэтому оно не может быть готовой данностью. Поясним примером из стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»:

«Младенца ль милого ласкаю,

Уже я думаю: прости!

Тебе я место уступаю:

Мне время тлеть, тебе цвести».

Здесь человек не социальная единица, а философская: он воспри-

нят не как данность, не как функция, но как постоянное и необратимое становление. Иными словами, он понимается не точно, а линейно — от рождения до смерти, в круговороте смен и обновлений.

У Тютчева это стало жанрообразующим элементом, близким к карнавальной идее неопределенности телесных границ, к идее рождения — отмирания.

Зрелище лесных пожаров под Петербургом летом 1868 г. Тютчев воспринимает и осмысливает концептуально, с преобладанием карнавального мироощущения. Вслед за реалистическим описанием лесного пожара следует обычная для поэта анимализация явления сначала через сравнение: огонь — «словно красный зверь какой», затем через развертывание сравнения в метафору:

«Он потешными огнями

Весь осветит лагерь свой».

И снова поразительная тавтология: зверь-огонь с потешными огнями (ср. «праздник празднуешь»). Это уже закономерность. Объяснение следует искать, наверное, в характере мифологического мышления, которое живет — в снятом виде — и в средневековом карнавале и позднее. Одна из особенностей первобытной образности — «это система восприятий мира в форме равенства и повторений»<sup>10</sup>, а также слитность субъекта и действия (у Тютчева: огонь освещает огнями). Поэт использует эту архаику в качестве жанрообразующего элемента.

В данном стихотворении «потешные огни» — элемент не романтического сознания, а народно-карнавальной площади, но у Тютчева праздничная стихия вынесена в леса и степи. Карнавал празднует природа. Карнавальный космизм, таким образом, сохраняется у Тютчева, но в существенно преобразованном виде: без единого, цельного народного тела.

Человек не только не участвует в празднике, но, наоборот, противостоит ему, он не внутри, а перед природой:

«Пред стихийной вражьей силой

Молча, руки опустя,

Человек стоит уныло,

Беспомощное дитя».

Человек здесь — единично-множествен: это и человек, и человечество. Поэтому, на первый взгляд, вещественная деталь «руки опустя», которая как будто ограничивает, делает человека пространственно осязаемым, относясь к единично-множественной особи, развеществляется; конкретность испаряется в форму понятия — категории состояния — и становится дублером понятий: «уныло» и «беспомощно». И в этом сказывается элемент первобытной архаики — мышления тавтологиями и повторениями.

Человек стоит «перед стихийной вражьей силой», «злым

истребителем» огнем, несущим ему уничтожение. Но это — потешная смерть, смерть понарошку, веселая смерть, дающая рождение — поистине карнавальная амбивалентность.

Человек уподобен беспомощному дитяти. Смысл этого проясняется из карнавальной семантики ребенка, младенца. Младенец — это тот, кто победил смерть-тьму (материнское лоно — могила) и вышел на свет («с того света» на «белый свет»). Младенец — глубоко смысловой персонаж карнавала: он несет в себе свет-жизнь.

Теперь очевидно, что тютчевский человек окружен светом-огнем, неся этот свет-жизнь и в себе. Человек оказывается соприродным огненной стихии.

Однако это единство лежит не на поверхности, оно не декларируется, а вырастает из поэтики жанра; жанр в истории человечества является средством объединения человека с миром и другим человеком.

Оживление Тютчевым жанровых истоков кажется нам вполне закономерным. По словам исследователя, «Тютчева особенно влекли идеи, сулящие разорванной, отъединенной от мира душе исцеление в слиянии с цельным, единым, всеобщим»<sup>11</sup>. Этим объединяющим началом стала для поэта предшествующая культура, из элементов которой Тютчев сделал сплав лирико-философского жанра.

Добавим к сказанному, что мы не абсолютизируем жанрообразующие функции средневекового карнавала, полагая, что средневековые входят в поэтическую систему Тютчева и другой, официальной идеологией — христианства. Например: стихотворение «Над виноградными холмами...», где вертикаль осмыслена ценностью, как это принято в христианстве, где тоже есть праздник, но это и праздник воскресной тишины, молитвы.

Можно также показать барочные элементы в функции жанрообразования, но это выходит за рамки статьи.

## II

Карнавал предполагает вселенский праздник, включая совокупное народное тело в синхроническом и диахроническом аспектах. Тютчев сохраняет в этой концепции родовое тело человека, но оно мыслится ему лишь диахронически. Это стало жанровой доминантой ряда стихотворений (цикла). Здесь, кстати, показательно, как объективная жанровая заданность в процессе творческой интерпретации превращается в субъективную данность: элементы романтизма (субъективное) вносятся в концепцию единого космического всенародного тела (объективное).

Субъект стихотворения «Когда дряхлеющие силы...» пережи-



вает распадение родового тела на антагонистические поколения. «Старожилы» и «новые гости» не связаны единством познания и культуры. В этом сказывается романтическое расчленение тождества и поляризация частей. Субъект, казалось бы, принадлежит к оторвавшейся половине, названной старожилами, он способен только на негативные поступки: «малодушные укоризны», «клевета», «озлобление» и т. п. — что подрывает основы родового тела. И на этих поступках заметна печать романтизма, его индивидуалистического начала.

И все же автор не сливается с романтическим субъектом, более того, он занимает позицию венаходимости и делает субъекта объектом своей рефлексии. Суд над романтическим индивидуализмом вершится с позиций единого и нерасчлененного родового тела, вытянутого в бесконечное прошлое, тогда как романтический субъект мыслит узко-эгоистически — отрезком конечной индивидуальной жизни (отсюда его злость на новое поколение). Народность тютчевской точки зрения выражена, как мы видим, структурными отношениями жанра.

Народность, помимо этого, проявляется в понимании жизни как п и р а: «Где новые садятся гости // За уготованный им пир».

Как известно, пир в мифологических и фольклорных смыслах явление мировоззренческое, а не биологическое. Пир означает поглощение внешнего (природного) мира совокупным народным телом, торжество над миром, осознание единства родового тела, его постоянного роста за счет внешнего мира, обновления. Но с позиций частного индивида ситуация «новые гости на пиру» осмысливается как утрата личных благ.

Итак, жанровая структура создана здесь напряжением авторской (народно-карнавальная) и романтической (частной) точек зрения, где скрыто содержится оппозиция: единое-разорванное родовое тело, цикличное развитие (воспроизводство и возрождение) — линейное (отпадение — смерть).

К этой философской коллизии Тютчев подошел не сразу. В ранних стихотворениях этого цикла преобладает односубъектная позиция.

Так, в стихотворении «Бессонница» родовое тело мыслится также разорванным на поколения:

«И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело,  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!»

Ценностная позиция субъекта стихотворения принадлежит «потерянному», уходящему поколению: «мы», интимное обращение к группе — «друзья».

Перестройка позиции наблюдается в более позднем стихотво-

рени «Как птичка, раннею зарей...» Обращаясь к «обломкам старых поколений», лирический субъект себя к ним не причисляет: «Вы, пережившие свой век!  
Как в а ш и х жалоб, в а ш и х пеней  
Неправый праведен упрек!»

Это обращение находится во второй композиционной части, обобщающей первую. А в первой субъект отделяет именно свою пространственно-временную и ценностную позицию. Она выясняется в параллелизме: день-ночь, «новое племя» — «обломки старых поколений». Субъект взывает: «О ночь, ночь, где твои покровы...», выражая этим неприятие «младого пламенного дня», т. е. нового поколения, что вытекает из указанного параллелизма. Таким образом, он смыкается с «пережившими свой век», которым столь грустно «Навстречу солнцу и движению // За новым племнем брести».

Здесь имеется попытка осмыслить родовое тело человека как некое единство, но смысловая позиция субъекта не в состоянии отделиться от ценностей уходящего поколения и, следовательно, остается на уровне романтического сознания.

### III

Теперь мы коснемся двух генеральных ценностных аспектов восприятия мира — смехового и серьезного.

Мировоззренческий характер смеха не может быть понят «чистым» этическим сознанием. Так, например, он непонятен в сценах радостного глумления над избитым человеком или на похоронах. Карнавальное миропонимание видит в смехе обновляющее начало; возрождение из смерти.

Расщепление романтической личности и мира в ее представлении привело к тому, что смех утратил свой возрождающий момент (особенно у немецких романтиков). Тютчев же пошел иным путем: смех как проявление карнавального мироощущения в его лирике не утрачен, а перенесен на природу.

В этом смысле исключительно карнавализован мир в стихотворении «Зима недаром злится...». Переосмысление коснулось и персонажей: вместо них — персонификации времен года. Зима здесь «злится», «ворчит», «бесится», она — «ведьма злая», т. е. чисто смеховой, шутовской персонаж-персонификация. Она еще «хлопочет», но уже чревата сменой, рождением Весны — «прекрасного дитяти». Движение — «И все засуеилось, // Все нудит Зиму вон» — напоминает всенародное гулянье в атмосфере праздничного веселья и смеха. По-карнавальному звенит смех Весны, которая Зиме «в глаза хохочет», тем самым развенчивает ее.

Если стихи «И все засуеилось, // Все нудит Зиму вон» еще намекают на присутствие человека, то в других стихотворениях этого нет.

В «Весенней грозе» «резвящийся и играющий» (неотъемлемые праздничные атрибуты) гром с его «молодыми раскатами», солнце — символ обновления, смеющаяся и тем возрождающая землю Геба — все это карнавал, но лишь природных стихий без осязательного участия в нем человека.

Отчасти это связано с принципом телесности. Наиболее телесно, пожалуй, стихотворение «Летний вечер»: здесь «солнца раскаленный шар // С главы своей земля скатилась, здесь звезды с «влажными глазами», здесь и «жилы природы», и «горячие ноги ее». Но все это телесность антропоморфно осмысленного Космоса, Человек же в контексте всего творчества Тютчева влачит призрачное существование. Карнавал с его телесной осязательностью другого человека, всего коллектива и рода тютчевскому человеку недоступен. Такая концепция в значительной мере носит отпечаток христианства. Видимо, поэт, храня память о карнавальной культуре, «изживал» ее в телесности природы. Только ей присущ праздник обновления.

Карнавально-праздничным моментом является игра. У Тютчева она вынесена с площади в природу — подлинно материально-телесную стихию.

«Играют выси ледяные  
С лазурью неба огневой».  
(«Утро в горах»)

«Бешено-и гривый» конь морской приучен «играть, скакать на воле» («Конь морской»). Заметим, что игра природы происходит всегда на больших пространствах: по беспредельной горизонтальной (море) или вертикали (горы и небо). При этом игра природы — символ вечной обновляемости и пространственной незакрепленности, меж тем как человек прикован к «зимнему кругу» («Проблеск»), «прирос к земле». («С поляны коршун поднялся...»).

#### IV

В заключение затронем отношение смеха и страха.

Карнавальный смех бесстрашен, потому что он обживает мир, видя в нем череду смен и обновлений. Романтический гротеск, утратив возрождающее смеховое начало, тем самым отдаляет мир, «остраняет» его.

Тютчев остраняет мир с помощью его экстенсификации, оживляя мифологическое представление о небе-преисподней, о хаосе как первоначале всего. При этом оживление следует понимать как интерпретацию. Так, если мифический хаос — это и начало, и вместительница мира, и его состояние, — иначе говоря, это все во всем, то хаос в тютчевской модели мира уже рационализован, превратившись в бездну, в бесконечность пространства, окружающую

шего Землю (Ср. «И мы плывем, пылающею бездной // Со всех сторон окружены»).

Страшный в своей таинственности мир предстает в стихотворении «День и ночь»:

«И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ей и нами —  
Вот отчего нам ночь страшна!»

Очевидно, одна из функций ночи у Тютчева заключается в отстранении мира. Это — средство, идущее от одного из полюсов гротескного реализма к «ночному гротеску» немецких романтиков и Тютчеву.

Ночь отчуждает мир от человека, ибо скрывает продукты его активности («свой» мир) и поворачивает мир неосвоенной стороной. Здесь не может быть амбивалентного мироощущения — смеха, побеждающего страх; здесь лишь один полюс — романтический — страх. Субъект переживает страх вследствие своего одиночества, несмотря на совокупное «мы». Принцип бестелесности человека, оторванного от родового тела, не уживается со смеховым мироощущением.

Гротескно стихотворение «Песок сыпучий по колени...», где мир чужд субъекту. Как явствует из других стихотворений, игра и смех — привилегия неба; страх и таинство — удел земли. Единый космос у поэта раздвоен, от карнавала остались обломки, однако, они не потеряли способность жанрообразования.

Обыденное, привычное явление ночи отстраняется до полной «чужести»:

«Ночь хмурая; как зверь стокий,  
Глядит из каждого куста!»<sup>12</sup>

Такое восприятие не является субъективным произволом поэта — оно заложено в объективной структуре жанра. Ведь всякое субъективное ощущение — смутное, полусознанное, ища средства быть выраженным, «видит» себя в мире «глазами» жанра — устойчивой основы для построения индивидуальности переживания.

В данном стихотворении уже первый стих, вводящий в неплодородный, лишенный жизни локус, предопределяет дальнейшие семантические пучки. Субъект попадает в низ вселенной, в ее преисподнюю. Отсюда следует семантика, лишенная качества рождения — смеха-света. Семантический пучок имеет однополюсный характер: бесплодие — тень — мрак — страх — чудища.

Однополюсны и некоторые другие стихотворения Тютчева: «Слезы людские...», в котором только слезный мир космического масштаба; «Что ты клонишь над водами...», где одноаспектный смех превосходства — уничтожения; «Вечер мгlistый и нена-

стный...», где «безумья смех ужасный» — аспект тьмы и могилы. Но однотонные миры у Тютчева незначительны по сравнению с теми, где есть противоборство и становление. Здесь — преобладающее влияние барокко.

Наиболее же чистым выражением переосмысленного карнавала на почве романтического гротеска является стихотворение «Сижу задумчив и один...». Переживаемое субъектом — это карнавал в одиночку. Субъект отделен от мира природы и других тел стенами. Вместо природного огня-заката перед ним «потухающий камин» — искусственный, пародийный закат наизнанку. Вот почему это — слезный мир («Сквозь слез гляжу»). Смех невозможен, ибо субъект лишен способности в о з р о ж д е н и я.

Его трагедия в том, что он не участник карнавала, а лишь созерцатель, переживающий карнавал в рефлексии. Тело человеческого рода, «злака земного», постоянно обновляется: «с новым летом новый знак! И лист иной». Обновляется и тело природы: «И снова розы будут цвести, И терны тож...». Характерно здесь двуединство природного и человеческого: злак — элемент природы, но и человек — «злак земной». Однако рост природного и человеческого Тела спровождается увяданием индивидуальности — центра и главной ценности романтика:

«Но ты, мой бедный, бедный цвет,  
Тебе уж в о з р о ж д е н ь я нет,  
Не расцветешь!»

Таким образом, можно утверждать, что мировоззренческие формы (жанры)<sup>13</sup> средневековой и ренессансной карнавальной культуры, оказавшись в контексте романтической культуры, претерпели смысловые смещения и затвердели уже в новом качестве.

Средствами предшествующих духовных культур Тютчев создал качественно новый сплав — лирико-философский жанр. Поэтому ключ к нему, думается, следует искать в культурологии.

<sup>1</sup> Исключая таких художников слова, как Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, А. А. Фет, Л. Н. Толстой и др.

<sup>2</sup> Напр.: Брюсов В. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 222.

<sup>3</sup> «Тютчев является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину». (Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне. — В кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 29; См. также в ст. Вопрос о Тютчеве. — Там же, с. 42, 51).

<sup>4</sup> Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. — «Уrania. Тютчевский альманах». Л., 1928, с. 29, 57.

<sup>5</sup> Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975; его же: «Русская философская поэзия». М., 1976.

<sup>6</sup> Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 99.

<sup>7</sup> Маймин Е. А. О русском романтизме, с. 170.

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 29.

<sup>9</sup> Напр., «чесать косу», где один корень «чес-кос» (с чередованием). См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 198—201.

<sup>10</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 53.

<sup>11</sup> Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970, с. 30.

<sup>12</sup> Показательно, что это перевод стихотворения Гете: через «ночной гротеск» немецкой поэзии Тютчев впитывал культуру карнавала.

<sup>13</sup> Форма — это «отвердевшее мировоззрение» (Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 24).

## II. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО

М. Н. ДАРВИН,  
канд. филол. наук  
Кемеровский университет

### О СВОЕОБРАЗИИ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ДЕРЕВНЯ»

Существуют определенные внешние факторы, глубоко влияющие на интерпретацию этого пушкинского произведения. «Деревня» рассматривается как своеобразная дань поэта декабризму, во многом определявшему духовную жизнь России первой четверти XIX века. Поэтому стихотворение трактуется как своеобразный политический документ эпохи<sup>1</sup>.

Дело осложняется тем, что стихотворение (вторая часть) при жизни поэта распространялась в многочисленных списках (в сборниках Пушкина до слов «Но мысль ужасная...» оно печаталось под названием «Уединение»), прочно войдя затем в круг так называемой «потаенной литературы».

Все это — факты, безусловно, важные (их нельзя не принимать в расчет), но не единственные и при анализе текста, пожалуй, не первоочередные.

Дело в том, что если использовать факты такого рода в качестве исходных, то смысловая перспектива стихотворения при его анализе неизбежно смещается в сторону его последней, заключительной части (о «барстве диком» и «рабстве тощем»). Обличительная концовка стихотворения становится едва ли не единственным поводом для специальных литературоведческих размышлений. Полнота ощущения мира, присутствующая в стихотворении Пушкина, при таком подходе подменяется узким на него взглядом.

«Уже самая композиция стихотворения, — пишет, например, Н. Л. Степанов, — рассчитана на заострение социальной темы, на создание определенного политического впечатления. «Деревня» делится на две части. В первой из них Пушкин описывает идиллически мирный сельский пейзаж Михайловского с душистыми скирдами, светлыми ручьями, лазурными равнинами, со следами «довольства и труда». Во второй части стихотворения этому идиллическому изображению противостоит правдивая и суровая картина «рабства тощего» и «дикого барства»<sup>2</sup>.

По мнению исследователя в самом композиционном строе стихотворения прямо выражается перелом в мировоззрении поэта.

«Деревня», — по его словам, — обозначила решительное обращение к жизни, разрыв с идиллическим представлением о положении крестьян»<sup>3</sup>.

Таким образом, позиция автора, если применить эти рассуждения Н. Л. Степанова к объяснению текста стихотворения, раздваивается: в первой «идиллической» части поэт еще не принадлежит себе (он в плену литературной условности) и лишь во второй, реалистической части он, приблизившись к действительности, обретает себя. Но как же в таком случае понимать художественную целостность произведения в единстве жанра, стиля, авторского сознания?

Очевидно, без всестороннего выявления авторской позиции, заключающейся в стихотворении, здесь никак не обойтись.

## I

Художественную организацию текста «Деревни» можно представить себе как определенную смену точек зрения субъекта переживания, лирического «я». В первых четырех строфах стихотворения субъект переживания выражен личным местоимением первого лица «я» или целым рядом предложений определенно-личной конструкции. В последней, пятой строфе стихотворения субъектом переживания становится уже третье лицо (со слов «Но мысль ужасная здесь душу омрачает» и до слов «Дворовые толпы измученных рабов»), представленное образом некоего «друга человечества». Концовка же стихотворения («О, если б голос мой умел сердца тревожить!») подается от имени первоначального лирического «я».

Таким образом, в смене форм лирического субъекта и происходит в стихотворении смена различных точек зрения на мир. Исходя из этого, действительно, можно допустить, что стихотворение состоит из двух частей, по-разному выражающих субъекта переживания. Не будем пока спешить их противопоставлять друг другу. Посмотрим, как происходит развитие поэтической мысли стихотворения, благодаря этой смене точек зрения лирического субъекта.

Принято считать, что первая часть стихотворения, состоящая из начальных четырех строф, написана Пушкиным в достаточно традиционной манере, приближаясь к жанру идиллии. Можно усомниться в таком сближении, и вот почему. Во-первых, описание сельского пейзажа в пушкинской «Деревне» не является самоцелью, как в идиллии. Во-вторых, если коллизия в идиллии предельно ослаблена, то в «Деревне» Пушкина она обнажена уже с самого начала:

Я твой — я променял порочный двор цирцей,  
Роскошные пиры, забавы, заблужденья



На мирный шум дубров, на тишину полей,  
На праздность вольную, подругу размышленья<sup>4</sup>.

Сам характер коллизии здесь у Пушкина, как нам кажется, явно связан с горацианским мотивом удаления лирического героя от соблазнов света: «Порочный двор цирцей» у Пушкина примерно то же самое, что у Горация нравы римского полуса времени принципата. Как известно, суетной и тщеславной городской жизни Гораций в своих сатирах противопоставляет деревню как место уединения и укрытия от всех невзгод бытия.

В своей статье «О сатире и сатирах Кантемира» В. А. Жуковский, сопоставляя два типа сатиры (Горация и Ювенала) писал: «Горациевы сатиры можно назвать сокровищем опытной нравственности, полезной для всякого, во всякое время, во всех обстоятельствах жизни. . . Посреди рассеянности и шума придворной жизни он (Гораций — М. Д.) сохранил в душе своей привязанность к простым наслаждениям природы»<sup>5</sup>. И далее: «его философия [. . .] заключает в себе искусство пользоваться благами жизни, быть именно независимым и любить природу»<sup>6</sup>.

Для самого Горация принцип гармонического отношения к жизни формировался как принцип «*aurea mediocritas*»:

Выбрав золотой середины меру,  
Мудрый избежит обветшалой кровли,  
Избежит дворцов, что рождают в людях  
Черную зависть.

«Если задуматься, чему служит у Горация этот принцип золотой середины, с такой последовательностью проводимый во всех областях жизни, — указывает М. Гаспаров, — то ответом будет: [. . .] независимость»<sup>8</sup>. Но именно эта горацианская идея независимого личного счастья особенно глубоко была воспринята русской поэзией XVIII — начала XIX вв.: Г. Р. Державиным, Н. М. Карамзиным, И. И. Дмитриевым, К. Н. Батюшковым<sup>9</sup>. Очевидно, в классицистически-сентименталистской трактовке усвоил в своей «Деревне» горацианский идеал и А. С. Пушкин.

Впрочем, в дальнейшем творчестве Пушкина наблюдается и прямое обращение к Горацию. Вспомним в связи с этим эпиграф ко второй главе «Евгения Онегина»:

O rus!  
Нор.  
O Русь!

Перевод 6 сатиры Горация, из которой заимствована латинская часть эпиграфа, звучит так:

О, когда ж я увижу поля! И когда же смогу я  
То над писаньями древних, то в сладкой дремоте и лени  
Вновь наслаждаться блаженным забвением жизни тревожной<sup>10</sup>.  
Однако в рамках пушкинского романа горацианская идея «де-

ревни» существует уже не просто как гарантия счастья и личного спокойствия, а только как такая литературная условность, которая неизбежно приходит в столкновение с реальной действительностью:

Деревня, где с кучал Евгений,  
Была прелестный уголок;  
Там друг невинных наслаждений  
Благословить бы небо мог. (Выделено мной — М. Д.)

Вместо условной деревни («прелестного уголка») и условного героя («друга невинных наслаждений») появляется реальная русская деревня («глушь») и реальный герой (скучающий Онегин).

«Деревня» же Пушкина «образца 1819 года» пока еще никакogo внелитературного значения, в сущности, не имеет:

Приветствую тебя, пустынный уголок,  
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,  
Где льется дней моих невидимый поток  
На лоне счастья и забвенья.

Итак, мы видим, что корни традиции в пушкинском стихотворении залегают достаточно глубоко. Его связь с основной идеей гораццианской сатиры — мотивом удаления лирического героя от солнечных светов — не позволяет рассматривать «Деревню» лишь в сопоставлении с сентименталистской идиллией.

## II

При дальнейшем анализе выясняется: насколько пушкинская «Деревня» традиционна, настолько же она и оригинальна. И уже в первой части стихотворения видно, что она хотя и тесно связана с идеей гораццианской деревни, как сферы независимости, но ею не ограничивается и не заканчивается, а только начинается. Найденный Пушкиным в «модели» гораццианской деревни вполне определенный мир ценностей («спокойствие», «труды», «вдохновенье») не отвердевает в своей неподвижности, а становится как бы залогом будущего духовного развития личности лирического «я».

Своеобразие пушкинской «Деревни» наглядно видно в сопоставлении с другими близкими по тематике произведениями русской лирики. Например, «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина или «Мои пенаты» К. Н. Батюшкова также близки к гораццианской деревне как модели уединенной, независимой и счастливой жизни. Но если у Державина и Батюшкова деревня, понимаемая как определенный «modus vivendi» — это альфа и омега их поэтического сознания, предел, к которому можно только стремиться, то у Пушкина — это только средство постижения иных и более глубоких законов человеческого миропорядка, а следовательно, и условие преодоления своей первоначальной ограниченности.

Поэтому точка зрения субъекта переживания в стихотворении Пушкина в своем движении от предмета к предмету, от темы к теме становится необыкновенно динамичной и перспективной.

Найденный в начале стихотворения ценностный мир «деревни» («приют спокойствия, трудов и вдохновенья») становится отправным моментом развития и развертывается в дальнейшем в его строфической композиции. Каждый из элементов этой поэтической формулы («спокойствия, трудов и вдохновенья») является как бы зародышем будущей самостоятельной темы, как раз укладываемой в текстовое пространство отдельной строфы. Если I строфа строится, главным образом, на мотиве удаления лирического героя от соблазнов света, то II, III и IV строфы — как оправдание преимуществ такого удаления, соответственно, — на основе «спокойствия, трудов и вдохновенья».

Таким образом, тема «Деревни» раскрывается в первой части стихотворения сразу в нескольких аспектах. «Нарисован мир идиллический, так сказать, физически идеальный: «Везде следы довольства и труда», — подмечает Н. Н. Скатов. — Но Пушкин создает и вторую идеальность — духовную:

Я здесь от суетных оков освобожденный,  
Учуся в истине блаженство находить,  
Свободною душой закон боготворить...

Так начинается третья, главная часть произведения. Не случайно она и расположена в центре стихотворения. Она центральна и по смыслу. Здесь воссоздан тот идеал свободного человека, та норма человеческой жизни, с позиций и во имя которой произносятся приговоры («разрядка моя — М. Д.»<sup>11</sup>). Добавим, что «идеал свободного человека» возникает в процессе познания жизни лирическим субъектом («другом невинных наслаждений» — скажем, пользуясь строкой «Евгения Онегина»). Причем, путь познания (поиск истины) лирического «я» отмечен разной степенью его самостоятельности. Этот путь в стихотворении выглядит как результат собственного опыта + мудрость человечества. Сам Пушкин подчеркивает это моментом ученичества: «учуся в истине блаженство находить». Поэтому в постижении сути жизни важное значение приобретает своего рода апелляция к носителям «высших истин», «оракулам веков»:

Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!  
В уединеньи величаю  
Слышнее ваш отрядный глас.  
Он гонит лени сон угрюмый,  
К трудам рождает жар во мне,  
И ваши творческие думы  
В душевной зреют глубине.

Обращение к «оракулам» как символам божества, мудрости и пророчества, возводит точку зрения лирического субъекта на необходимую высоту. Уже в первой строчке присутствует явно одическая интонация. Благодаря появлению в середине строки стопы

спондея вместо стопы ямба и интонационной паузы, стих подчеркнуто членится на два полустихья. Вопрошающая интонация стиха, как сильный одический признак, подчеркивает важность смыслового перехода. Обычный голос субъекта переживания сменяется высоким и громким «гласом» «оракулов веков» («слышнее ваш отрадный глас»), и слово лирического субъекта в дальнейшем, стало быть, тоже существенно изменяется. Происходит как бы его семантическое расширение (слово перестает быть принадлежащим исключительно только субъекту переживания) и эмоциональное обновление, убедительно воздействующее на читателя. Из личного слово превращается в авторитарное, а частная точка зрения субъекта переживания («друга невинных наслаждений») как созерцателя и ученика сменяется более общей точкой зрения поэтического оратора, носителя высокой истины. Так подготавливается наше восприятие последней, заключительной части стихотворения.

### III

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:  
Среди цветущих нив и гор  
Друг человечества печально замечает  
Везде невежества убийственный позор.  
Не видя слез, не внемля стона,  
На пагубу людей избранное судьбой,  
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,  
Присвоило себе насильственной лозой  
И труд, и собственность, и время земледельца.  
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,  
Здесь рабство тощее влачится по бороздам  
неумолимого владельца.

Едва ли не все поэтические ресурсы стиха сказываются как бы предельно мобилизованными Пушкиным для передачи важного смысла этой заключительной части стихотворения. Отметим, в частности, своеобразную семантизацию наиболее часто употребляемых в приведенном отрывке фонем (с), (у), (д). Благодаря усиленной концентрации этих фонем, смысл текста передается и чисто звуковым путем, путем как бы анаграммирования «ключевого» слова «суд». Например: «На пагУБУ люДей избрАнное СУДьбой». Нетрудно заметить, что и более прямой смысл отрывка оказывается «сопряженным» с идеей «суда», рождаемого звуковой ассоциацией. «Деревня» как зеркало крепостного права России и в самом деле оказывается под «судом» лирического героя. Горацианская сатира первой части стихотворения сменяется здесь как бы сатирой в духе Ювенала, что определяется, в первую очередь, сменой точек зрения субъекта переживания. Вместо лирического «я» («друга невинных наслаждений») появляется обобщенный образ «друга человечества».

Обычно при анализе пушкинского стихотворения этой смене имен субъекта переживания исследователи особого значения не придают. Чаще всего они просто отождествляют «друга человечества» с лирическим «я», а то и с самим Пушкиным. Например, об этом прямо пишет Н. Л. Степанов: «Здесь выступает сам Пушкин, глубоко потрясенный окружающей действительностью»<sup>12</sup>. На наш взгляд, такое отождествление неправомерно. Позиция автора в произведении Пушкина гораздо сложнее.

Выражение «друг человечества», вообще говоря, в пушкинскую литературную эпоху употреблялось, по крайней мере, в двух разных смыслах.

Во-первых, существовала традиция использования его сентименталистами. Приведем примеры:

1. «Льют огонь сердец, и ты достоин,  
Друг человеков, жертвы сей.  
(Г. Р. Державин. «На кончину благотворителя»)»
2. «История впишет Людовика XVI в число  
благотельных царей, и друг человека  
прольет слезу в память его сердечную».  
(Н. М. Карамзин. «Письма русского путешественника»)

Во-вторых,— это «выражение из русского гражданского словаря еще XVIII века, в известном смысле однозначное знаменитому титулу *ami de l'humanité*, который Национальное собрание в революционной буржуазной Франции присуждало идейным врагам феодально-абсолютистского порядка»<sup>13</sup>. Можно в связи с этим припомнить образ радищевского путешественника, «друга человечества», душа которого страданиями «уязвлена стала». В каком смысле употребил это выражение в своем стихотворении Пушкин?

Значение пушкинского «друга человечества» вырастает из контекста стихотворения и, по-видимому, близко к тому, которое использовали Радищев, а затем и декабристы. Но для нас важнее отметить другое, а именно то, что позиция «друга человечества» в пушкинской «Деревне» ему одному исключительно не принадлежит и принадлежит не может. Обозначение воспринимаемого мир субъекта «другом человечества» в тексте пушкинского стихотворения в совокупности всех «готовых» высоких значений этого выражения заставляет нас расценивать его слово как «чужое» в сопоставлении с предшествующим ему словом лирического «я», близкого авторскому сознанию. Сама позиция «друга человечества» как бы уже заранее предопределяет слово, которое он скажет. Поэтому слово «друга человечества» приобретает одновременно и характер программной установки.

Любопытно, что позиция «друга человечества» в пушкинской «Деревне» очень точно воспроизводит логику мышления литера-

гора-декабриста вообще. Например, статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» тоже начинается с выбора позиции: «Решаясь говорить о направлении нашей эпохи в последнее десятилетие, предвижу, что угожу очень не многим и многих против себя вооружу. И я наравне со многими мог бы восхищаться неимоверными успехами и нашей словесности. Но льстец всегда презрителен. Как сын Отечества, поставляю себе обязанностью смело высказать истину»<sup>14</sup> (выделено мной — М. Д.). Получается, что «я, наравне со многими, мог бы восхищаться» и чистой лирикой, но «сын Отечества» мне этого не позволяет.

Возвращаясь к анализу авторской позиции в пушкинской «Деревне», отметим, что несмотря на огромную поэтическую силу вступления слова «друга человечества», сильно возрастает его внетекстовое значение. Слова и мысли «друга человечества» начинают восприниматься нами не только как сугубо поэтические, но и как такие, которые могли иметь реальный источник. Достаточно почитать, например, дневник Н. И. Тургенева, чтобы убедиться в этом. «У меня беспрестанно в голове наша деревня, участь крестьян и печальное, ужасное положение России... — читаем запись от 11 сентября 1818 года, — Мы под ним [деспотизмом] живем и долго жить будем! Это также давит меня»<sup>15</sup>. Другая запись того же года: «...свобода так натуральна, так свойственна человеку (si naturelle, si humaine), что нельзя произнести слова человек, чтобы не иметь вместе с сим понятия о свободе»<sup>16</sup>.

Разумеется, мы далеки от мысли рассматривать пушкинскую «Деревню» как прямое отражение взглядов Н. И. Тургенева. Идеи, созревшие в русской дворянской, декабристской среде, Пушкин выразил в своем стихотворении как многократно преображенные. Об этом писал, например, А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому 26 августа 1819 года: «Прислал ли я тебе «Деревню» Пушкина? Есть сильные и прелестные стихи, но и преувеличения насчет псковского хамства»<sup>17</sup>.

Дело, очевидно, не в прямом совпадении идей Пушкина и декабристов, а в их способности к взаимоотражению и взаимообогащению. Своеобразие позиции «друга человечества» в пушкинской «Деревне» не столько в «мысли», сколько в ее поэтизации и преображающем воздействии на субъекта переживания, а следовательно, и на читателя. Позиции «друга человечества» во второй части стихотворения становится коррелятивная позиция лирического «я» его первой части, что и находит свое выражение в заключительной концовке стихотворения:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!  
Почто в груди моей горит бесплодный жар,  
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный  
И рабство-падшее по манию царя,  
И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?

Таким образом, точка зрения «друга человечества» существенно меняет и точку зрения лирического «я» («друга невинных наслаждений»). «Деревня, представленная «другом человечества» как «невежества убийственный позор» (взамен «приюта спокойствия, трудов и вдохновенья»), начинает восприниматься субъектом переживания уже не в интимном личном плане («пустынный уголок»), а в общественном — как «отечество». Художественное пространство «пустынного уголка» расширяется до масштаба «отечества»...

Авторская же позиция раскрывается не в какой-то одной описанной нами точке зрения — лирического «я», исповедующего гораццианскую идею «деревни» как уединения и счастья, или «друга человечества», изображающего «деревню» как социальное зло, а в единстве этих двух позиций, создающих некое целостное развивающееся мироощущение.

---

<sup>1</sup> Существует даже опыт публикации «Деревни» Пушкина среди избранных социально-политических и философских произведений декабристов. (См.: Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. I. Госполитиздат, 1951, с. 409-410).

<sup>2</sup> Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М., 1974, с. 268.

<sup>3</sup> Там же, с. 268.

<sup>4</sup> Здесь и далее текст стихотворения цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 т. М.—Л., 1937—1949.

<sup>5</sup> Жуковский В. А. О сатире и сатирах Жантемира. Собр. соч. в 4-х т. М.—Л., т. 4, с. 424.

<sup>6</sup> Там же, с. 425.

<sup>7</sup> Квинт Гораций. Оды, эпосы, сатиры, послания. М., 1970, с. 105.

<sup>8</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия Горация. — В кн.: Квинт Гораций Флакк. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970, с. 27.

<sup>9</sup> См.: Макагоненко Г. П. Пути развития русской поэзии XVIII века. — В кн.: Поэты XVIII века, т. I. Л., 1972. (Б-ка поэта. Большая серия), с. 62—67; Степанов Н. Л. Пушкин, Гораций, Ювенал. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., Наука, 1978, с. 70-89.

<sup>10</sup> Квинт Гораций Флакк. Указ. соч., с. 306.

<sup>11</sup> Скатов Н. Н. Два стихотворения Пушкина. — Русская речь. 1975, № 4, с. 30-31.

<sup>12</sup> Степанов Н. Л. Указ. соч., с. 269.

<sup>13</sup> Бродский Н. Л. «Евгений Онегин», роман Пушкина. Пособие для учителя, изд. 5, М., 1964, с. 34, 387.

<sup>14</sup> Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. В кн.: Декабристы. Проза. Литературная критика, т. 2. Л., 1975, с. 357.

<sup>15</sup> Тургенев Н. И. Из «Дневников». — В кн.: Избранные социально-

политические и философские произведения декабристов. т. 1. М., 1951; с. 200.

<sup>16</sup> Там же; с. 202-203.

<sup>17</sup> «Остафьевский архив князей Вяземских», т. 1. с. 296.

Л. А. ХОДАНЕН,  
канд филол. наук  
Кемеровский университет

## О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ «РУССКИХ НОЧЕЙ» В. Ф. ОДОЕВСКОГО

Целостный завершённый мир «Русских ночей» В. Ф. Одоевский создает, стремясь охватить в философско-художественном повествовании важнейшие области жизни человеческого духа: науку, искусство, нравственность. П. Н. Сакулин считал, что философское раздумье над «задачей человеческого существования» и «идея всеобщего единства и космической символики в мире»<sup>1</sup> — мотивируют единство произведения. Несколько в ином плане рассматривает единство создания Одоевского Ю. В. Манн: «мысль писателя стремилась объять «универсум» как целокупность составляющих его идей... , поверяемых на всей пестрой массе фактов органической и неорганической жизни, политической экономии, религии, политики, искусства»<sup>2</sup>. Монолитности и цельности философского систематизма художественная форма «Русских ночей» противостоит, по справедливому замечанию исследователя, «драматической цельностью, построенной на автономии элементов»<sup>3</sup>, которые взаимодействуют и сосуществуют друг с другом.

Скрепляет и поддерживает единство этого произведения спор «искателей истины», философов-собеседников, авторов записок. Этот многоголосый хор Одоевский стремится подвести под единый знаменатель, «раму», эпически размыкающую «десять ночей» этих бесед, — образ «девятнадцатого столетия», «промышленного века», «века просвещения». Истории из прошлого науки, искусства ценностно ориентированы на постижение сущности современности. В связи с этой установкой универсальная целостность «Русских ночей» — это «новая форма» (М. Бахтин), которая возникает как новое ценностное отношение к тому, что уже «стало действительностью для познания и для поступка»<sup>4</sup>.

Драматическая целостность в романе возникает как единство противоположных, отрицающих друг друга начал, которые определяют лик XIX столетия. Знаменательно, что каждое из этих начал представлено не только в своем идеологическом содержании, но в



своей особой содержательной художественной форме: для буржуазного мира это утопии-предупреждения, для салонной культуры — это «светская повесть», для мира искусства — фантастические и философские новеллы.

Для более подробного рассмотрения обратимся к двум сферам: буржуазный мир, черты которого — в «Последнем самоубийстве», «Городе без имени», и салонная культура, авторское отношение к которой обнаруживает жанровая модель светской повести, использованная во фрагментах «Бригадир», «Бад», «Мститель», «Насмешка мертвеца».

Единство этих сфер достигнуто введением «биографического времени» одного из рассказчиков — Экономиста, чьи записки попадают в руки Фауста. Это русский молодой человек, аристократическое происхождение которого мотивирует «достоверность» его впечатлений от светской жизни, а углубленные научные занятия — обширное знакомство с наукой и нравственностью европейского общества. Некоторая условность этого рассказчика неизбежна — для универсального изображения лика эпохи необходимо универсальное сознание.

Четыре фрагмента из рукописи Экономиста — это его пребывание в «свете». Они образуют своего рода повесть в составе всех записей. Ее сюжет — постепенное разочарование молодого человека в тех ценностях, которые может дать светская культура, карьера и пути к ним. Биографическую ценность их подтверждают читатели рукописи: «Нет сомнения, — заявляет Фауст, — что отрывки, им написанные, суть символическая история его собственных страданий, в этом уверяет меня хронологический порядок, в который я привел их, следуя некоторым приметам, по коим можно было определить, в какую эпоху жизни они были написаны, что согласно и с некоторыми воспоминаниями родственников»<sup>5</sup>.

Путь героя в «свет» начинается знакомством с историей статского советника («Бригадир»). Во фрагменте соединены несколько мгновений из жизни двух людей: один из них — юноша — стоит в начале жизненного пути, другой — Бригадир — уже завершил его. Вряд ли справедливо отождествлять состояние Бригадира с состоянием рассказчика, как это сделал Ю. Ушаков, считая, что в юноше-рассказчике тоже «задавлено все человеческое»...<sup>6</sup>. Важнее здесь другое. Две жизни соприкоснулись как прошлое и возможное будущее, и молитва героя не только «о посрамленных (в судьбе бригадира — Л. Х.) дарах провидения», но о том, чтобы «не оставить в праздности души своей» (44).

Для светской повести 30-х годов характерна зависимость героя от законов «света». Как отмечает В. Н. Измайлов, «свет» выступает в качестве структурообразующего компонента, определяя основной конфликт, динамику сюжетного действия, взаимоотноше-

ния между персонажами, принципы построения характеров, общую эмоциональную тональность всего произведения»<sup>7</sup>.

В романе Одоевского находим иное. Экономиста нельзя назвать героем светской повести, хотя в рукописи есть упоминание не только о принадлежности его к этому кругу, но и о типичной для этого жанра драматической любовной истории, повлекшей за собой долгое разочарование героя. Но главной, крепнущей от фрагмента к фрагменту, становится его аналитическая позиция, которая объясняется нарастающим отчуждением от стереотипа жизненного поведения, предлагаемого в этой сфере. Как верно заметил Ю. Ушаков, «читатель имеет дело не столько с самими событиями, сколько с индивидуальной и эмоциональной оценкой этих событий...». Но при этом принципиально важно, что рукопись Экономиста оценивается в общем течении философских бесед Фауста и его друзей и принята как завершенное «самосознание» этой сферы действительности.

Слово Экономиста, автора рукописи, ориентировано на постижение сущностных законов бытия человека в этой сфере. Самые общие свойства поэтики фрагментов из жизни «света» выступают, в связи с этим, выраженным и своеобразным внутренним завершением его оценок.

«Свет», аристократическая салонная культура — это особый мир в «Русских ночах», имеющий свои пространство и время. Определено и основное событие, совершающееся в их рамках. Это бал. В сюжетах всех фрагментов оно организующий центр, источник движения. Происходит бал всегда только после полуночи. И если ночь — основное время философских бесед Фауста и его друзей — отстраняет от мелких забот повседневности, обращает к тайнам жизни, то бальная ночь — это царство искусственного света, который преобразует действительность. Бальное действие подчиняет своей власти человека, ориентирует его на восприятие роскоши интерьера и украшений, утонченности поз, изысканности одежды. Фантасмагорическое мерцание свеч как бы заслоняет от человека истинную природу вещей, взамен давая призрачную, чарующую, волшебную. Свечи создают «тонкий чад... сквозь который трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барельефы, колонны, картины; от обнаженной груди красавиц поднимался знойный воздух и часто, когда пары, будто бы вырвавшиеся из рук чародея, в быстром кружении промелькали перед глазами — вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий удушющий ветер...» (45).

В современной Одоевскому литературе имеется множество разных описаний подобного события: праздничные, светлые, радостные балы, завершающие литературные поэмы-сказки, ироничные и шуточные пушкинские описания в «Евгении Онегине», полные сар-

казма образы бала-маскарада у Лермонтова. Бал в «Русских ночах» не похож на них. Закон построения универсального романа определил ограниченность, законченность, подобные принципу зеркального отражения, как характерные свойства художественного события. Не парад лиц и одежд и не волшебство царства красоты, а судьба этого высшего средоточия утонченной аристократической культуры оказалась раскрыта через это основное событие.

Мера ценности человека, вступающего в это событие, совершающего поступки — интеллект, способность к духовно возвышенной жизни. Она наметилась в первом фрагменте («Бригадир») как ироническое изумление рассказчика по поводу филистерской жизни статского советника, для которого только в смертный час открылось то, что «тревожит душу человека, одаренного сильной деятельностью: ненасытная жажда познаний, стремление действовать, потрясать сердца силою слова, оставить по себе резкую бранду в умах человеческих, — в возвышенном чувстве, как в жарких объятиях, обхватить и природу и человека...» (43).

Музыка ночного бала — обобщенное выражение бездумности и бездуховности. Она «поднимает с места, не дает задуматься», создавая взвихренный ритм. Этот ритм не похож на разгорающееся праздничное веселье или на строгую чопорность торжественных танцевальных па. Ритм бала — это «сладострастно-холодное безумие, в котором все вертелось, прыгало, бесновалось». Жутким контрастом в этом оживленном движении бальной толпы вдруг проглядывает сквозь колеблющийся свет механически однообразная пляска скелетов как символ марионеточной подчиненности человека законам бального действия.

В «обворожительно-ужасной» бальной музыке возникает и нарастает мотив приближающейся гибели. В нем слышится и «раздирающая душу песня страданий», и жестокая стихия мести, рожденной лицемерными отношениями первенствующих, блещущих на балу к презренной толпе. Полная контрастов музыка сочетается с контрастным цветовым спектром изображаемого пространства. Основная гамма этого спектра рождена переходом от «блеска», «блистательных покровов», «атласа», «голубого бархата», торжественного «золотого и мраморного» интерьера зал к темному свинцовому цвету холодных волн, заливающих комнаты.

Эти кричащие контрасты обнаруживают обреченность светской культуры. Она гибнет потому, что ее герои — только потребители роскоши. В ней нет производящих творческих сил, нет интеллекта.

Вторая сфера действительности XIX столетия в «Русских ночах» — «буржуазный мир», общество, покоящееся на началах «личной выгоды», «материальной пользы». Определенность сущностных законов бытия этого мира проступает уже не в слове, заключающем опыт индивидуального лица, как это было во фрагментах из

жизни «света»; а в своеобразном «эксперименте». В «Последнем самоубийстве» и «Городе без имени» слово предстает как идея гигантских экспериментов, которые могут быть проделаны в современном обществе. Иные масштабы этой сферы потребовали иной субъектной организации повествования: кроме Экономиста, появляются четверо путешественников, последний бентамит, рассказы которых получают сложную «перекодировку» в беседах Фауста и его друзей, включаясь в разрешение универсальной коллизии романа.

Принцип жанрового оформления фрагментов о действительности буржуазного мира XIX столетия обусловлен, как и в первом случае, материалом. Разные явления из жизни европейского и американского промышленного общества охватываются движением от идеи к эксперименту. В диалог Фауста и его друзей введен спор о такой форме постижения «эпохи огромных изменений в материальной стороне жизни общества». Парадокс несоответствия высокого уровня развития науки и неблагополучия многих, по мысли Фауста, могут постичь только два авторитета: наука и искусство.

Единство двух способов познания сферы буржуазного мира — научного и художественного — становится основным принципом жанрового оформления, определившим внутреннее противоречие этой сферы. Жанр «Последнего самоубийства», «Города без имени» чаще всего определяют либо как «фантастико-философские» повести<sup>8</sup>, либо как «фантастические новеллы»<sup>9</sup>. Но не менее заметна здесь и другая традиция — утопическая.

Классические образцы утопий дала философия XIV—XVIII веков: «Город солища» Кампанеллы, «Утопия» Т. Мора, «Государство лун» Сирано де Бержерака и др. Знаменательно не только стилизованное родство с ними «Последнего самоубийства», «Города без имени», также сочетающих научнообразные рассуждения и художественное повествование, но сходство даже основного приема в сюжетах фрагментов — своеобразного «эксперимента» во времени. Подчеркивая особенности романов-утопий, В. В. Святловский пишет: «Беллетристическая форма явилась самой устойчивой и излюбленной формой изложения утопий. В результате выработались свои традиционные манеры, свой условный стиль... Наиболее шаблонный подход к царству грядущего — это описание новой страны как результат кораблекрушения у ее берегов, или пробуждения после долгого сна в новой обстановке. Иногда завязкой служит вымысел о находке рукописей...»<sup>10</sup>.

Диалог Фауста и его друзей содержит наиболее обобщенные рассуждения о проявлении закона борьбы за существование в природе и обществе, о морали людей, живущих по принципам материальной пользы. Старшее поколение рассказчиков (Экономист,

четверо путешественников, бентамит) выступает очевидцами конкретных эпизодов из жизни людей будущего буржуазного общества. Таким образом, повествование организовано в этой сфере по принципу научного поиска: идея — эксперимент — итог. Но общая тональность изображения и выводы, которые делают читатели рукописи, а вместе с ними и автор, позволяет считать эти фрагменты «анти-утопиями», нежелаемым будущим.

Фрагмент «Последнее самоубийство» представляет судьбу человечества в свете дальнейшего развития тех тенденций буржуазной действительности, которые были объявлены Мальтусом основополагающими для мира вообще.

Жестокая борьба за существование, которая воцаряет в этом будущем мире личной пользы, обнаруживает себя в тех пространственных границах, которые отводит для него повествователь. Это пространство, во-первых, имеет тенденцию к постоянному расширению, захвату колоний, чужих территорий, государств. Во-вторых, под лозунгом «материальной пользы» уничтожаются все достижения духовной культуры: «чудеса искусства, произведения образованной жизни, обширные книгохранилища, больницы —... все, что могло занимать какое-либо пространство», сжигается, чтобы «утучнить пашню» (54).

Во фрагменте «Город без имени» открывается качественное своеобразие другой формы бытия в буржуазном мире — времени. Эксперимент основан здесь на ускоренном развитии не всего человечества, как это было в «Последнем самоубийстве», а «микромирка», общества, построенного на рациональном расчете второго буржуазного теоретика — Бентама.

Как клетка, помещенная в благоприятную среду, колония быстро обогнала в своем развитии старое общество, демонстрируя более высокий уровень развития производительных сил. Однако со всей неумолимостью общество, построенное на отождествлении личной выгоды с общественной пользой, разрушает само себя. Наиболее ярко это раскрыто в изменении характера переживания времени, за которым стоят существенные изменения в мировосприятии людей.

Первоначально, как вспоминает бентамит, «блистательные выводы» воспламенили многих и с невыразимой быстротой колонисты изменили облик пустынного уголка мира. Но по естественному ходу вещей, обращенная на других эксплуатация лишает уверенности в собственных силах, лишает перспектив: «Истощенные долгой борьбой, люди предались бездействию. Никто не хотел ничего предпринимать для будущего» (67). Прежде всего, из сознания колонистов исчезает временная перспектива. Символом времени стала «настоящая минута». Все мысли, все побуждения ограничились ею.

Со всей очевидностью в этом субъективном переживании времени — минута с пользой — выразился ритм жизни этого общества. Если для художника-творца, каким предстает Бетховен («Последний квартет Бетховена»), минута вдохновения — та, в которой он объемлет своей музыкой весь мир, то торопливая деловая минута бентамитов заполнена только личной выгодой, личной пользой. День бентамита — это сумма полезных минут: «Общая деятельность превосходила всяческое вероятие. С. раннего утра жители всех сословий поднимались с постели, боясь потерять понапрасну и малейшую частицу времени... каждая минута дня была разочтена, каждый поступок взвешен... не было ни минуты спокфйствия, не было ни минуты того, что другие называли самонаслаждением...» (64). За этим переживанием минуты встает тип бытия в буржуазном мире, жизнь, которая «беспрестанно двигалась, вертелась, трещала».

Вместе с уничтожением перспектив и воцарением суеты деловая минута обрекла на гибель нетленные духовные ценности, не приносящие конкретной сиюминутной пользы: «Божественный одушевляющий язык не был доступен бентамиту... Естественная поэтическая стихия была умерщвлена корыстными расчетами пользы... все отвлеченные общие мысли, связывающие людей между собой, показали бредом; книги, знания, законы нравственности — бесполезной роскошью» (68).

Пространство и время будущего буржуазного общества перерастают в символы бытия «промышленного века». Pamфлетная злободневность в духе традиций утопической литературы возникает за счет включения фрагментов в художественный универсум «Русских ночей» с их четкой ориентацией на современность, на XIX столетие.

Форме универсального раскрытия образа XIX столетия Одоевского близки теоретические, постулируемые Шеллингом, требования к роману как к «частной мифологии». По Шеллингу, это не может быть роман просветительский («наглядная схема добродетелей и пороков»), в нем не должно быть и препарирования отдельной человеческой души, словно приготовленной для кунсткамеры. Целостность нового романа организуется, вокруг некоего ядра, «некоего средоточия, которое ничего не поглощает и все мощно вовлекает в свой поток»<sup>11</sup>. Поступательное движение в художественном мире «Русских ночей» организовано во многом именно по этому принципу.

---

<sup>11</sup> Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2, М., 1913, с. 228, 240.

<sup>2</sup> Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., Искусство, 1969, с. 119.

<sup>3</sup> Там же, с. 132.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Художественная литература, 1975, с. 30—31.

<sup>5</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., «Наука», 1975, с. 38. Далее роман цитируется по этому изданию. Ссылки даются в тексте статьи указанием страниц в скобках после цитаты.

<sup>6</sup> Ушаков Ю. Рассказы-памфлеты В. Ф. Одоевского. — Уч. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, т. 194. 1969, с. 196.

<sup>7</sup> Русская повесть XIX века. Л., Наука, 1973, с. 173.

<sup>8</sup> См.: Измайлов Н. Пушкин и кн. В. Ф. Одоевский. — В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 307-308.

<sup>9</sup> Русская повесть XIX века, с. 168.

<sup>10</sup> Святловский В. В. Русский утопический роман. Пб., 1922, с. 4.

<sup>11</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М., Мысль, 1966, с. 384-385.

**Н. Г. ЯШИНА,**

канд. филол. наук

Кемеровский университет

### **«ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ» Л. АНДРЕЕВА КАК НАТУРАЛИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА**

Драматургическое наследие Л. Андреева более изучено в той его части, где он предстает как экспрессионист, символист, автор условно-философской драмы. Значительно меньше исследованы его пьесы «Дни нашей жизни», «Анфиса», «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», связанные с тем течением в русской литературе конца XIX — начала XX веков, которое до сих пор не получило однозначной оценки в современной науке, хотя и привлекает к себе сейчас ее пристальное внимание. Это явление — русский натурализм на грани прошлого и настоящего столетия. Попытаемся рассмотреть пьесу Л. Андреева «Дни нашей жизни» как характерное явление русской натуралистической драмы на рубеже веков.

Начало пьесы застает героев в момент веселья, когда собравшись на пикник, эти очень молодые люди, студенты забывают на время о трудностях борьбы за существование, о своем неустраиваемом быте. Красота раннего утра на Воробьевых горах открывает их сердца самым высоким мыслям, чувствам и переживаниям. Это момент наибольшей одухотворенности бытия героев, о котором потом много раз будут вспоминать. Сцена проходит в обстановке всеобщей растроганности и включает в себя большое количество

восторженных словословий, излиятий дружбы, признаний в любви. Общее настроение прекрасно выражено влюбленным студентом Глуховцевым в ответе на вопрос любимой, очень ли он ее любит: «Сильнее нельзя любить. Видишь ли, настоящую любовь можно узнать по тому, насколько от нее человек становится лучше, и еще по тому, Оль-оль, насколько от нее в душе светлеет. А у меня так светло: теперь, что я удивляюсь. Ведь ты знаешь, Олечка, как мучили меня всякие проклятые вопросы, а теперь ничего: только радость, только свет, только любовь. И петь хочется... как Блохину»<sup>1</sup>.

Но во всех этих вспышках чистого чувства нет настоящей свободы и силы. Они легко переходят в грустную насмешку над самими собой. Радость надежды сменяется слезами отчаяния, а отчаяние легко переходит в радость. Сознание временности и случайности счастья рождает атмосферу безысходности. Обилие грустных романсов и песен в этой сцене усиливает эту интонацию.

При всем различии характеров и судеб героев, включенных в эту сцену, они все объединены настроением братской близости друг к другу, которое очищает, возвышает их сердца, но и усиливает интонацию отчаяния и бессилия, приобретающую характер всеобщности и неизбежности. Никто не выделен из всеобщей массы, ни одна мечта, ни одна надежда не имеет разрешения. И далее это существование в пределах всеобщности становится основным принципом художественного воспроизведения жизни в пьесе. Для самого автора изображаемое явление настолько мало удалено от него, что он отказывается от позиции исследователя ради репортажа, точного воспроизведения фактов в их будничном, хаотическом состоянии, не имеющем разрешения. Отсюда само название пьесы «Дни нашей жизни», которое включено в образ студенческой песни: «Быстры, как волны, все дни нашей жизни...». Ритм быстро катящихся, то вздымающихся, то падающих волн становится организующим началом всего движения действия пьесы.

Веселье, постоянно вспыхивающее и стремящееся одолеть уничтожительные подробности нищего студенческого быта, усиливает звучание основного мотива пьесы, мотива единоборства здоровых молодых сил с жестокостью и пошлостью нищего быта. Действие распадается на отдельные самодовлеющие эпизоды, содержащиеся зарисовки быта и нравов изображаемой среды, и как бы покачиваясь на одном месте, почти лишено движения. Смешные выходки студентов, их остроумные реплики, шутки, розыгрыши настолько оживляют действие, что оно начинает работать на них и грозит исчерпать себя в них. Во всяком случае, по степени интереса, то есть заряженности действием, сценичности эти проходные сцены-репризы находятся в позиции равноправия со сценами, непосред-



ственно ведущими действие, где получает развитие драма любви героев: Ольги Николаевны, девицы из «номеров» и влюбленного в нее студента Глуховцева. История этой любви чрезвычайно мелодраматична. Но совсем лишена развития, будучи целиком погружена в трясину повседневного быта. Так страшную правду о роде занятий своей любимой Глуховцев узнает на бульваре одновременно с признанием Оль-оль о том, что она два дня ничего не ела. Это так потрясает голодного и нищего Глуховцева, что эффект признания сам собой рассеивается, поглощенный элементарной заботой о хлебе насущном. Сцена выглядит следующим образом:

Ольга Николаевна. Вот ты... в комитетской столовой.. а я уже два дня ничего не ела.

Глуховцев. Ах ты!.. Но как же это! Ведь это же невозможно, тебе нужно чего-нибудь съесть. Отчего ты сразу не сказала об этом? Я бы...

Ольга Николаевна. Что ты можешь, Колечка? Ведь у тебя у самого ничего нет.

Глуховцев. (в отчаянии) Ничего! Это такой ужас, что можно убить себя. Да нет, я достал бы где-нибудь! Я бы что-нибудь продал... Фу ты, черт, наконец, украл бы. Ведь это невозможно на самом деле: два дня не есть человеку. Оль-оль, прости меня, голубчик. Я просто осел. Вместо того, чтобы спрашивать... Тебе очень хочется есть?

Ольга Николаевна. Нет. Голова только кружится.

Глуховцев. Я сейчас буду кричать караул, пусть соберутся, пусть посмотрят.

Ольга Николаевна. Ты прощаешь меня?

Глуховцев. Что? Прощение? Да как же ты можешь говорить о прощении, когда я должен стать перед собой на колени и плакать: «прости меня» (179-180)..

Высокое тонет в низком. Человек теряет право быть человеком, низводится до животного. Этот мотив комедийного переплетения высокого и низкого, когда низкое претендует на положение высокого, звучит в нескольких проходных сценах-репризах. Одна сцена следует сразу за приведенным в отчаяние Глуховцева признанием Ольги. Она выглядит так:

«Молчание. Ольга Николаевна тихонько плачет. Быстро проходят два военных писаря: высокий и низенький, последний прихрамывает.

Высокий. И зачем ты себя мучаешь, и зачем ты себя терзаешь, и зачем ты себе жизнь отравляешь, и зачем ты себе делаешь узкие штблеты.

Проходят» (179).

В таком хаосе житейской неразберихи и протекает действие

пьесы, лишенной героя и героического. Такой, казалось бы, из ряда вон выходящий факт, как мать, торгующая дочерью, в этой неразберихе унижительной борьбы за существование перестает оскорблять нравственное чувство героев; к нему притерпелись.

Борьба здесь принимает хронические формы и не имеет разрешения. Действие пьесы строится по принципу повторяющейся ситуации: ссора, чреватая примирением, и примирение, чреватое ссорой. Ситуация ссоры имеет всегда одинаковое течение: начинается с благородного негодования Глуховцева, его обвинений в адрес любимой, которые «захлебываются» в ее слезах и отчаянии, в ее очевидной беспомощности и униженности. Но когда влюбленные, забыв наконец все, готовы быть счастливыми, появляется мать с очередным «гостем» и требует удаления Глуховцева. И все начинается сначала: ссора, ищущая примирения, и примирение, не изжившее ссору. Еще одной ситуацией, проходящей через всю пьесу, является ситуация отчаяния, ищущего разрешения в веселье, и веселья, несущего в себе отчаяние.

- Характерной особенностью пьесы, которая отличает и все натуралистические драмы, является особое состояние среды, в которой действуют герои. Прежде всего, действующие лица составляют одну среду, исключая посторонних. Все остро чувствуют бессилie перед общей для всех нищетой, а потому так легко возникает в пьесе мотив братства отверженных, которое, однако, ни в какой мере не сопряжено с идеей сплоченности, что и приводит к «разрыхленности» среды. Действующие лица пьесы одиноки, лишены традиций, постоянных и прочных привязанностей, твердых убеждений, ясных целей. Встречи и связи, которые возникают между ними, случайны и легко распадаются. Сами они безлики, лишены индивидуальности и самостоятельной ценности и интересны в пьесе лишь постольку, поскольку несут в себе характерные черты целого. Индивидуально человеческое здесь лишено четкой обозначенности и завершенности и расплывается в общем потоке жизненных явлений. Как будто бы есть и герои, и конфликт, и борьба... Но при всей своей подчеркнутой мелодраматичности все это еле обозначено и лишено необходимой силы и энергии, чтобы состояться. Особенно заметно это в природе конфликта. Каждый раз, когда герой готовится вступить в схватку, отстаивая свои права на любовь, выясняется, что его противник, живя в одной с ним системе униженности и обездоленности, оказался на пути его счастья случайно, против собственной воли и желания и, следовательно, скорее брат его по несчастью, чем враг. В мире, где живет Глуховцев, явления вообще легко меняют свой облик. И злодейка-мать, торгующая своей дочерью, оборачивается усталой и больной женщиной, вызывающей жалость и участие, а офицер Григорий Иванович, явившийся в номер гостиницы в качестве

покупателя «живого товара», оказывается наивным мечтателем с пылким и благородным сердцем. Все они слишком близки Глуховцеву, слишком тесно к нему придвинуты, чтобы он мог достаточно спокойно и объективно определить свои с ними отношения. Отсюда неясность и расплывчатость критериев их оценки. Между Глуховцевым и его «врагами» такая кровная близость, которая исключает борьбу. Друг Глуховцева, студент Онуфрий, так резюмирует схватку, чуть было не перешедшую в кровопролитие, которая в финальной сцене пьесы произошла между Глуховцевым и офицером Григорием Ивановичем: «Эх, Гриша, все мы люди, все мы человеки... Поверь мне, оба вы, и ты, и он, прекрасные люди, а просто так: роковая судьба и жестокое сцепление обстоятельств» (222).

Сплошной поток копошащихся человеческих судеб и событий докатывается до конца пьесы, так и не выделив определенного, однонаправленного конфликта, ясно и четко очерченных характеров.

Таким образом, отличительными особенностями пьесы Л. Андреева как натуралистической драмы являются:

1. Наличие единого образа, который жестко контролирует всю художественную систему пьесы, лишая ее свободы и широты. Это образ волн жизни, ритм повторяющихся подъема и спада, не имеющих завершения.

2. Изображение обстоятельств, вышедших из-под власти человеческой воли и получивших бездумно-механический, хаотический характер, как прием, организующий действие. Отсюда разнонаправленность движения конфликта, рассеивающая его энергию.

3. Обезличенность характера, его невыделенность из среды.

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Пьесы. М., Искусство, 1959, с. 167. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте статьи, в скобках после цитаты.

Г. А. КАРО НУНЬЕС

## ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ ХУЛИО КОРТАСАРА «ВЫИГРЫШИ»

«Процесс освоения в литературе реального исторического пространства и времени и реального исторического человека, раскры-

вающегося в них, протекал осложненно и прерывисто»<sup>1</sup>, — отмечал М. М. Бахтин. В литературе XX века время и пространство из координат действия все чаще превращаются в центральную проблему, перед которой поставлен человек.

В романе Кортасара «Выигрыш» проблема времени и пространства задана, во-первых, уже внешним членением произведения. В прологе названо точное время (6 часов вечера), с которого начинается действие романа. Место действия — кафе — осмысливается как некое замкнутое пространство. Текст романа членится на три части по временному признаку: «День первый» и т. д. Место действия — палуба, каюты и бар теплохода — также некое ограниченное пространство. Странные запреты, существующие на корабле, как раз и направлены на это ограничение. В романе существует «дозволенное» и «недозволенное» пространство. В эпилоге происходит возвращение героев в обычное для них пространство и к обычному течению времени.

Во-вторых, характер пространства влияет на поведение людей, их мысли и чувства, заставляя по-новому ощутить течение времени. Действие романа направлено на преодоление замкнутости пространства, на овладение пространством недозволенным.

В-третьих, в романе композиционно и графически выделена серия монологов Персио, представляющая собой философско-лирический пласт романа. Здесь проблема времени и пространства получает свое концентрированное выражение и завершение. Персио стремится уничтожить время-пространство, утратившее подлинность, чтобы обрести новое пространство и увидеть «цвет нового времени».

Хронотоп<sup>2</sup> романа — путешествие. Это очень древний хронотоп, уходящий своими корнями еще в фольклор. Каждый хронотоп, предполагая за собой традицию, предлагает автору определенные возможности для развития сюжета. М. Бахтин пишет, например, о хронотопе дороги: «Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разьединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контакты, столкнуться и переплестись различные судьбы»<sup>3</sup>. В романе Х. Кортасара мы можем наблюдать борьбу с традицией хронотопа, вскрытие новых возможностей старого сюжета. Герои романа собраны все вместе игрой случая (тема лотереи). Они вырваны из своей сословной и кружковой замкнутости, так как должны совершить длительное морское путешествие в кругу различных сословий и убеждений. Но путешествие это необычное. Сюжет путешествия как бы не желает развиваться. Собрание отъезжающих выглядит настолько странно, что они вправе заподозрить неладное. Неизвестен маршрут, название теплохода и имя капитана. Читатель вместе с героями ждет, когда же, наконец, вся эта путаница прояснится и путе-

шествие начнется. Только поздно вечером путешественники попадают на теплоход, с восторгом располагаются в прекрасных каютах. Однако на следующее утро они с недоумением и огорчением обнаруживают, что стоят на якоре напротив Кильмеса. Развитие действия нарочито замедляется. Теплоход снимается с якоря, но ничего так и не проясняется. Обнаруживается только, что пассажиры изолированы от команды: двери, ведущие на корму, задрены наглухо.

Хронотоп конкретизируется: замкнутое пространство кают и палубы, изолированное от всего внешнего мира, время, подчиненное чужой воле. В сознании читателя возникают новые варианты развития сюжета, они подсказываются самими действующими лицами: «Корабль смерти, плывущий в никуда; шайка контрабандистов, использующая путешественников для прикрытия своих грязных целей; «ситуация абсурда» экзистенциалистского романа. Но все эти версии сюжета опровергаются. Действие романа как бы заключается в постоянных остановках и препятствиях. Один из персонажей замечает: «У меня такое чувство, будто мы все время на что-то натываемся, даже наш пароход»<sup>4</sup>. Двери задрены. Когда же, наконец, обнаруживается дверь, ведущая в трюм, то путешественники попадают в лабиринт, ориентироваться в котором невозможно. Те представители команды, которых удастся увидеть путешественникам, ничего не хотят или не могут объяснить. Ни одна фраза не договаривается до конца, ни один вопрос не получает однозначного и конкретного ответа.

Сюжет путешествия получает новое наполнение. «Бунтовщики» совершенно забывают о маршруте. Для автора и его героев важна сама ситуация и ее экспериментальный характер. «Только действуют в этой «пограничной ситуации» не экзистенциалистские «личности», а рядовые люди из различных слоев аргентинского общества, обрисованные с вполне реалистической конкретностью», — справедливо замечает И. Тертерян<sup>5</sup>. Создается образ государственной машины, ограничивающей человеческую свободу, а названная выше экспериментальная ситуация позволяет этот образ укрупнить. На одном месте и в одно время сконцентрировано то, что в обыденной жизни удалено друг от друга. Сузился круг общения и занятий, уменьшились возможности выбора, и человек начинает ощущать то, чего не замечал в суете городской жизни, — несвободу. Ведь, в конечном счете, ситуация корабля удивительно напоминает ситуацию жизни персонажей романа до и после поездки: обеспечен комфорт и покой в том случае, если не будешь лезть не в свое дело. И здесь важна не только административная машина; но и сложившаяся общественная психология людей, эту машину создающих. Недаром Паула скажет: «Представители буэнос-айресской фауны все очень похожи друг на друга [...]». Возможно,

поэтому мы с таким энтузиазмом взяли на бордаж «Малькольм» и заразили его нашей неподвижностью и нашим «не суйся, куда не следует» (120).

Итак, человек в романе Кортасара вплотную сталкивается с несвободой, уже почти не маскируемой. Поэтому, ситуацию романа нужно определить и как ситуацию испытания. Время и пространство романа как бы повернуты к читателю, который оказывается вместе с автором в положении наблюдателя или зрителя. Они строго локализованы, будто автор стремится возродить драматическое единство места и времени. К драматическому тяготеет и четкое членение текста на пролог, эпилог и 3 части. Автор, как в драме, стремится исключить себя из текста. Человек в романе Кортасара чувствует себя как актер на сцене. Но актер этот еще не знает своей роли и должен импровизировать по ходу спектакля. Ощущение чужого наблюдающего, взгляда, заданность и экспериментальность ситуации, характер организации времени и пространства обуславливают возникновение сложной и многослойной игровой стихии:

1. Герои романа развивают в своих диалогах игровую концепцию жизни (головоломка, шахматы, калейдоскоп, ролевые теории).

2. Игра в отношениях между людьми (Рауль «играет» с Фелиппе, стремясь достичь своей цели; Медрано играл с Беттиной «как кошка с мышью» и т. д.).

3. Игра ребенка, обладающая чистотой, мудростью и значимостью, которой нет в игре взрослых.

4. Игра марионеток, в положении которых оказываются все герои романа, осознают они это или нет. Чтобы не быть марионеткой, нужно снять маску, открыть лицо человека. Сделать это не так-то просто, потому что маской может быть все, что угодно. Персио заявляет, что «развлечение подобно маске на нашей совести» (41). Будущее припечатывается к лицу Паулы «как глиняная маска». Материнство Клаудии маскирует пустоту и бесцельность ее жизни. Даже «Малькольм» — маска, которую надели на себя путешественники. Возникает стихия карнавала, где мелькают маски, сменяя одна другую. Чтобы вырваться из этого замкнутого круга, герои произведения Кортасара беспрестанно исповедуются. Но под одной маской оказывается другая.

5. Игра с противоположным лагерем, которую ведут «бунтовщики». Выигрыш в этой игре — реализация свободы.

Игровое начало пронизывает отношение человека к себе и административной машине, к другому человеку. Медрано замечает, что почти никто из путешественников не связан узами брака. Семья в романе дана в самом пошлом варианте (семейство Трехо). Пушок создаст семью, когда погрязнет в пошлости в рабочем

квартале Буэнос-Айреса. Семья — это начало, связывающее человека с обществом. Через семейные отношения общество с легкостью превращает человека в марионетку, определяя его роль в жизненном спектакле.

Поэтому ложь и фальшь с самого начала преследуют Лусио и Нору, собирающихся создать семью. Нора, чтобы не потерять Лусио, соглашается отправиться с ним в путешествие, хотя предпочла бы, чтобы это произошло после официального заключения брака. Для Лусио это путешествие — игра с самим собой, спектакль, который должен продемонстрировать «независимость» от общества и его формальных законов. Спектакль этот нелеп, так как никаких преград для брака не существует с самого начала. Лусио знает, что они с Норой разные, но, по его мнению, понимание между мужчиной и женщиной ни к чему. Каждый из них живет в своем внутреннем пространстве, совершенно закрытом для другого человека. Чувство не приобретает глубины, а, наоборот, выхолощается, мельчает. После первой близости Лусио ощущает только злорадство и мелкое самодовольство. Лусио и Нора больше скрывают, нежели говорят друг другу. Это особенно явно на фоне исповедальных бесед других героев романа. Они живут в конкретном пространстве, которое им выделено, во времени, измеряемом часами и календарями. За этим конкретным пространством и временем для них не кроется ничего большего.

Лусио и Нора воспринимают только банальный смысл происходящего. Лусио считает, что его просто разыгрывают, когда слышит разговор о корме. Но он сразу же понимает, что действия «бунтовщиков» могут выйти «за рамки». Значит, он очень хорошо знает о существовании «рамок», ограничивающих свободу человека. «Рамки» эти несколько не давят на Лусио, ведь именно они — гарантия покоя и комфорта, продвижения по службе и всяческих тому подобных благ, которые уготовила общественная машина своей послушной марионетке. Лусио наиболее точно формулирует позицию миротворцев: «Но почему они («бунтовщики» — Г. К.) так щепетильны? Какая-то дверь... Им соорудили бассейн на палубе, устроили игры и развлечения, так какое им дело до кормы?» (142). «Миротворцы», действительно, забывают о щепетильности, так как защищают не правду или закон, а власть и силу. Нора сопротивляется лжи Лусио только до определенного момента. Ведь она в глазах общества скомпрометировала себя, «вышла за рамки», согласившись на это путешествие. Поэтому теперь она готова угодливо поддакивать миротворцам, принять позицию Лусио, т. е. сделать все, чтобы брак не расстроился.

Кортасар многократно подчеркивает, что все герои его романа вполне ординарные и заурядные люди. Это способны понять и сами персонажи: «Мы тривиальны и за это расплачиваемся счастье-

ем или несчастьем, если счастьем, то счастьем сурка, заплывшего жиром, если несчастьем, то таинственным несчастьем Рауля Косты...» (224). Счастье сурка — это узаконенное семейное счастье. Несчастье Рауля Косты — любовь извращенца, которая всегда встретит гнев, презрение и ненависть. И первое, и второе заставляют человека отречься от своей свободы, обрекают на постоянную скованность и зависимость.

Все центральные персонажи романа находятся между этими двумя полюсами, как бы оставляя тем самым за собой право на свободу. Однако свобода эта несостоятельна в самой основе. «Да, людям вроде нас счастье почти всегда таким и представляется. Брак без рабства, например, или свободная любовь без унижений, или такая работа, которая не мешала бы читать Шестова, или ребенок, который не превращал бы нас в домашнюю прислугу», — формулирует общую позицию Клаудиа (190). Эта позиция заранее обречена на неудачу, ибо невозможно оставаться свободным от ответственности за то, чем обладаешь. Поэтому все центральные герои романа отмечены печатью неудачников. Это можно ясно увидеть и в их любовных отношениях. Все эти отношения случайны. В них нет заданности и обязательности, а есть импровизация, некая свобода. Так, отношения Паулы и Лопеса как бы рождаются из игровой стихии, царящей на корабле. Но эта легкая и приятная игра все же усложняется и начинает перерождаться в борьбу, в которой не победит ни одна из сторон, а обе еще раз потерпят неудачу.

Паула однажды замечает, что ей уже поздно думать о близком человеке. Будь это даже мать, она все равно бы ее возненавидела. Паула отвергла пустую и самодовольную жизнь семейного уклада, порвав со своим семейством. Новая жизнь Паулы насыщена событиями: любовные истории, бурные развлечения, утонченные споры в литературных салонах, беспокойная жизнь богемы. В этом бурлящем и ненадежном мире Паула чувствует себя в своей стихии. Отрицание и осмеяние — ее отношение к жизни. Когда же речь идет о принятии и утверждении, Паула оказывается бессильной. Ей нравится быть развращенным и капризным существом. Любовь Лопеса должна ее изменить, сделать менее сложной. Но Паула не может и не хочет переродиться, поэтому защищается от прямоты и благородства Лопеса старой дружбой с Раулем. Об этой дружбе говорится как о «Союзе, который скрепили время и пространство» (261). Время и пространство Паулы оказывается непреодолимой стеной для Лопеса. Слушая беседу Рауля и Паулы, понимающих друг друга с малейшего намека, Лопес вдруг понимает, что «если в один прекрасный день он настоящему влюбится в Паулу,.. время обратит к нему свое слепое лицо и возвестит о недоступном пространстве прошлого, ко-



торое не достанешь рукой и не объяснишь словами...» (262) Ревность к прошлому Паулы тем более сильна, что у Лопеса как бы нет своего прошлого. Он скользит по времени, не углубляясь в гущу жизни и не оставляя следа.

Время Лопеса бесплотно и бессобытийно. Внешне его жизнь выглядит вполне благополучно, но тайное недовольство собой все же проскальзывает в повторяющихся снах об удачливом друге. Однако Лопес никогда не решится признать себя неудачником. В этом и будет его главная ошибка, потому что именно с этой точки возможно начать движение вперед. В жизни Лопеса нет ничего своего, ему только принадлежащего: нет дома, семьи, женщины, о которой он мог бы вспоминать иначе, чем обо всех остальных. В жизни Паулы все принадлежит ей, и она не откажется ни от чего самого горького или уродливого. Время и пространство разделяет людей, стремящихся друг к другу. Лопес бессилен перед слепой силой времени.

Отношения Медрано и Клаудии обретут ту весомость, которой недостает отношениям Лопеса и Паулы. Для Медрано и Клаудии проблема времени стоит по-своему. Клаудиа отказалась от семьи, боясь пошлости и обезличивания. Но обретая свободу, она не обрела жизненной цели. От пустоты жизни не спасает даже материнство. Сын для Клаудии — нечто, утраченное с самого начала, а поэтому и жизнь ее — это жизнь без будущего.

Медрано появляется в романе со своими мыслями о Беттине, оставленной им любовнице. В его и ее жизни это было незначительным эпизодом, поэтому угрызения совести удивляют и пугают Медрано. Время и пространство путешествия мыслятся ему «ничьей землей», где он сможет привести в порядок свои дела, поладить с собственной совестью. Это передышка, «выключение» времени, превратившегося вдруг во враждебную силу (Медрано боится воспоминаний о прошлом, даже счастливым, а будущее представляется ему «чудовищем, которое не открывает своего лица и подчинить которое невозможно» — 66). Но передышки не получается. Время путешествия приобретает вдруг небывалую значимость и наполненность, заставляя решать все большие вопросы и подводить итог пройденного пути. Начинается путешествие с приятного знакомства с Клаудией, но только усиливает беспокойство. Беседы сразу же принимают исповедальный характер, заставляя Медрано вернуться к наболевшему, рассказать о нем и услышать приговор такого же обычного и грешного человека.

Отношения с Клаудией возникают как необходимость. Медрано и Клаудиа как бы открывают друг для друга свое время-пространство, обнаруживая в нем неподлинность. Из двух слабостей рождается одна сила. Клаудиа признается в своей участи неудачницы, заставляя признаться в этом и Медрано. Оказывается, что

время можно подчинить, но герои приходят к мысли, что подлинное будущее рождается из честного настоящего. Беттина олицетворяет для Медрано неподлинность его настоящего. Но любовь и ответственность совпадают в одной точке, и Клаудиа превращается для Медрано в возможное будущее. Беттина, Клаудиа, закрытая дверь, олицетворяющая собой несвободу,— все это мешает в голове Медрано как разрозненные куски головоломки, между которыми он начинает подозревать скрытую связь.

Мысль о тайне, скрываемой кормой, о закрытых дверях объединяет Медрано, Лопеса и Рауля. Ограниченное пространство маринеток должно быть разрушено. Но отношение к ограничению свободы человека связано с его внутренними жизненными установками, отношением к себе и другому человеку.

Для Рауля игра с неведомым противником, посягающим на его свободу, постепенно обретает иной смысл в связи с его чувствами к Фелиппе. На Рауле лежит печать грешника. Он вечный пленник своих извращенных чувств. Поэтому даже попав на корму, он не достигнет свободы, ему не дано подняться по пути посвящения. Его пространство — душное и затхлое пространство трюма. Именно оно получает для Рауля особое значение, связанное с его личной судьбой. Пространство трюма осмысливается им как геенна огненная, преисподняя. Здесь Рауль получает и наказание за свой грех, узнав о падении Фелиппе. В этом пространстве ада Рауль ориентируется лучше всех, но на корму первым должен идти Медрано, Рауль уступает ему дорогу.

Лопес всегда относится к корме одинаково серьезно, удивляя этим даже своих единомышленников. Он готов действовать в любую минуту. Однако для Лопеса корма, отношения с Паулой, его прошлое, настоящее и будущее так и остаются разрозненными кусочками головоломки, которую ему не удается собрать. Лопес не решается признать неподлинность своего настоящего. Это добровольное ослепление не позволяет ему вступить на путь познания.

Для Медрано корма имеет не только смысл испытания и познания, но и смысл искупления вины. Неясная тревога, предчувствие надвигающейся беды конкретизируются, вырастая в целый комплекс вины. Два дня на корабле заставляют его переосмыслить и отвергнуть свою предшествующую жизнь. В любви к другому человеку определяется мера вещей. Любовь, сопряженная с ответственностью, придает жизни подлинность, но и открывает глаза на вину перед жизнью. Стремясь жить, избегая случайностей, Медрано упустил самое главное — подлинную жизнь. Поэтому существование его оказалось цепью поражений. Медрано начинает улавливать скрытую связь между всем, что происходит вокруг него и с ним самим. Он знает, что его бегство от Беттины — тоже своего рода закрытая дверь.

Несправедливость и эгоизм отдельной человеческой жизни дают возможность существования несправедливости и насилию целого общества людей. В преддверии искупления вины Медрано прикасается к тайнам бытия. В сне о Беттине ему открывается истина: «Он видел обратную сторону вещей, впервые видел себя таким, каким он был, лицо Беттины служило ему зеркалом, омытым слезами» (281). Наконец-то, из-под многочисленных масок показалось лицо человека, но лицо это было ужасно, как будто ложь, фальшь, трусость, ослепление обыденной жизни, не касаясь масок, оставляли свои ужасные следы только на этом лице. Медрано достигает той высокой точки сознания, когда невозможно приблизиться к своему счастью и стать достойным его, не изменив жизни вообще. Удержаться на этой высоте невероятно трудно. Медрано чувствует, как, переходя от сна к обычной жизни, он снова попадает во власть фальши, снова предавая истину, терпя еще одно поражение. Теперь Медрано готов действовать, ему есть что отстаивать, кроме собственной свободы. Рауль замечает, что из-за Хорхе поднялся на борьбу только Пушок. Но думается, что и Медрано, так как спасая Хорхе, он спасает самого себя, будущее. Для достижения истины, осуществления свободы нужен синтез чистоты и сознательного поиска этических ценностей, нужно заплатить за все в жизни, что осталось неоплаченным. Осознав свою трагическую вину перед жизнью, Медрано поднимается до высот трагического героя. Его воскресение необходимо должно было стать смертью-воскресением, так как плата за эту чистоту должна быть максимально высокой: нельзя вернуться к обыденной жизни, не вернувшись к ее фальши и заблуждению. В своем познании Медрано посягнул на самые основы бытия.

Его смерть выглядит случайной и неожиданной для всех. Но Медрано успел к ней подготовиться, подведя в предрассветные часы, итог жизни. Он погибает на рассвете, как герой экзистенциалистской повести, однако итог его жизни совсем иной: он не утвердился в своей прежней жизненной позиции, а наоборот, расстался со своим прежним «я», как с «тряпичной куклой», приняв истинное лицо Беттины.

Корма пуста. Причина свободы человека — в его внутренней закрепощенности, в его отъединенности от других людей, в ненадежности его жизни.

Два героя в романе идут по пути познания — Персио и Медрано, но точки отправления у них разные. Для Медрано познание начинается через его личную судьбу, как бы из глубины жизненного потока. Персио исключает себя из этого потока жизни и стремится извне охватить и постичь его логику своим познанием. Персио ясен экспериментальный характер путешествия, и он сознательно становится в позицию стороннего наблюдателя. Время

и пространство — основной момент размышлений Персио. Персио знает, что у каждого человека свое время и пространство, отделяющее его от других людей. Для Персио — это время и пространство жизни целого человечества. Это позволяет ему видеть то, что недоступно другим людям.

Точка зрения Персио претендует на универсальность. Он стремится соединить и переплавить в своем сознании все разорванные взгляды на мир, чтобы увидеть истину. Персио, как и многие ищущие герои рассказов Кортасара, ополчается на сами категории времени и пространства. Время путешествия мыслится им как некое изначальное время — бурлящего хаоса, жаждущего рождения закона. Поэтому и пространство теплохода не давит на него своей замкнутостью (Персио квалифицирует запреты как тривиальные). Пространство неизменно расширяется, вбирая в себя все доступное взору и миру. Серия монологов Персио — это новый миф о рождении человека. Мир, по Персио, хаотичен и причудлив в своих случайных совпадениях и разрозненностях. В этом насквозь случайном мире человек превращен в марионетку. Мятущееся сознание Персио жаждет, чтобы возродился, наконец, человек, чтобы логос восторжествовал над хаосом. Персио повсюду ищет знаков рождения нового человека, превращая тем самым и путешествие в возможный акт этого рождения. В его сознании события, происходящие на корабле, сливаются с действиями древнего эпоса народа майя «Лополь-Вух», повествующего о гибели деревянных людей, лишенных разума и души<sup>6</sup>. В мире деревянных людей проблеск истины возможен только в святости, самоубийстве или искусстве, т. е. в явлениях, выходящих из обычного ряда. Тема искусства — постоянная тема в монологах Персио, потому что именно искусство может служить ключом к преданным забвению в роде марионеток тайнам действительности. Само познание Персио сродни творческому прозрению и экстазу. Через толщу случайных и хаотичных нагромождений, воздвигнутых историей целого народа, Персио пробирается к «ответам», спящим «свою первую ночь». Ложь — в самой истории цивилизации, ставшей историей отчуждения человека от себя подобных. Одиноким человеком — игрушка в руках случая.

Хаос не преодолен ни сознанием Персио, ни действиями Медрано. Музыка вселенской гитары, в которую перерастает гитара с картины Пикассо, оказывается музыкой без хозяина. Критика отмечает, что монологи Персио в какой-то степени предваряют действие романа и вводят его в контекст мировой культуры. Следует только добавить, что монологи Персио еще и обобщают происшедшее, придавая ему общечеловеческий смысл. Откровения, которые постигаются в его монологах, как искры сияют время от времени в репликах других персонажей. В финале же открытия

Персио негласно становятся достоянием других людей. Именно историческое время представляется порочным. Поэтому, когда марионетки-миротворцы разыгрывают фальсификаторский спектакль о тифе и смерти Медрано, Рауль вдруг останавливает возмущенного Пушкиа знаменательной фразой: «История уже написана» (346).

Ни Медрано, ни Персио ничего не изменили в мире. Позиция Медрано и позиция Персио содержат в себе наиболее значимые ценностные моменты, но и та, и другая ущербны. Нельзя достичь подлинности своей личной судьбы, не изменив судьбы мира, равно как и нельзя изменить судьбы мира, перешагнув через судьбу отдельного человека. Персио жаждет быть глазами всех, но сам же признается себе, что его удел — монолог.

Смерть Медрано не изменила даже судьбы влюбленной в него женщины, не оставила глубокого следа в сознании его единомышленников.

Художественная ткань романа построена таким образом, что сохраняется предельная конкретность изображения и в то же время возникает его символичность и обобщенность. Одним из важнейших моментов, обусловивших это сочетание реального и символического планов, является организация времени и пространства. Время путешествия — это всего 3 дня, наполненные самыми обычными и заурядными событиями. С другой стороны, через монологи Персио и отчужденное сознание самих героев эти 3 дня превращаются в извечный символ, который имеет свою логику и сюжетность. Сюжет испытаний, завершающегося на 3-й день, заставляет переосмысливать конкретные действия персонажей и события повествования. Каждое событие, каждая фраза, каждый интерьер в романе даны именно под двойным углом зрения. Особую символическую нагрузку получает пространство. Запертая дверь превращается в сказочный мотив нарушения запрета, пространство палубы — в сцену, где марионетки танцуют свой танец, пространство трюма осмысливается как преисподняя, где происходит искупление грехов и очищение Медрано и где расплачивается за свои грехи Рауль. Каждое событие романа через беспредельность символов мифологизируется. Персонажи романа становятся героями мифа о грехопадении человеческого рода. Именно в таком художественном контексте могут сосуществовать позиции Медрано и Персио, дополняя и оспаривая друг друга.

Таким образом, время и пространство — существеннейший компонент художественной формы и содержания романа Х. Кортасара. Почти драматически организованные, они позволяют создать модель поведения человека в пограничной ситуации. Мифологиза-

ция времени и пространства придает этой ситуации характер максимально обобщенный.

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Художественная литература, 1975, с. 234.

<sup>2</sup> Термин Бахтина, использованный им в уже цитированной работе.

<sup>3</sup> Там же, с. 392.

<sup>4</sup> Кортасар Х. Выигрыши. Повести и рассказы. М., Прогресс, 1976, с. 282. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте статьи с указанием страниц в скобках после цитаты.

<sup>5</sup> Тертерян И. Новейший парадоксалист. — В кн.: Современная литература за рубежом. Сб. 4. М., Советский писатель, 1975, с. 375.

<sup>6</sup> Эта мысль высказана Л. Осоватом в предисловии к кн.: Кортасар Х. Выигрыши. Повести и рассказы, с. 21.

Л. С. ТАМАРЧЕНКО,  
ассистент,  
Кемеровский университет

## РИТМ В ЛИРИЧЕСКОМ РОМАНЕ («Бильярд в половине десятого» Г. Белля)

Опираясь на постановку вопроса о ритме в романе XX века в связи с противопоставлением таких его разновидностей, как эпический роман-монтаж и лирический роман в другой нашей работе<sup>1</sup>, акцентируем здесь лишь один момент: романная природа даже и такой специфической разновидности жанра, как лирический роман, сказывается в установлении (разумеется, особыми способами) твердых границ между автором и героем.<sup>2</sup>

Роман Г. Белля интересен с этой точки зрения прежде всего тем, что в нем присутствует весьма типическая ситуация, глубоко охарактеризованная Э. Ауэрбахом в его анализе принципов разрушения внешнего действия, свободного сочетания разных временных планов и полисубъектного повествования, присущих прозе XX века: создается впечатление, что не существует «никакой действительности, отличной от того, что содержится в сознании персонажей», но в то же время эти сознания направлены на некую «более действительную действительность» или «символическую вневременность события», представляя собою серию «опытов» ее «интерпретации»<sup>3</sup>.

«Бильярд в половине десятого», с одной стороны, эту ситуацию доводит до логического предела, так как в нем разные восприя-

тия по своей сущности однородны (что соответствует «лирической» природе произведения)<sup>4</sup>. С другой стороны, роман сочетает ее с совершенно иным принципом — изображением контактов между сознаниями в почти драматическом, как неоднократно отмечала критика, единстве времени одного дня (6 сентября 1958 года). События встреч и разговоров этого дня создают нарастающее напряжение «психологического» действия, которое разрешается целым рядом поступков и высказываний героев в финале.

Форма лирического романа выступает в данном случае в необычном и, можно сказать, предельном варианте. Вместе с тем, в литературе XX века найдется не много произведений, в которых ритмизация была бы столь же очевидной особенностью и речи, и создаваемой ею художественной действительности. Имеются в виду не только поистине ошеломляющее читателя количество разнообразнейших повторов<sup>5</sup>, но и многократные размышления героев над причинами и смыслом повторяемости различных форм жизни и сознания. Ведущая роль проблемы времени в содержании романа и в его формальной организации<sup>6</sup> делает особенно актуальной задачу изучения ритма в соотносении пространственно-временного и речевого аспектов произведения<sup>7</sup>.

Из сказанного ясно, что сколько-нибудь полная характеристика ритма в лирическом романе на подобном материале в рамках небольшой статьи неосуществима. Сосредоточим внимание на субъектной организации произведения, поскольку именно в ней воплощено единство двух названных аспектов художественного целого, и рассмотрим ее в связи с проблемой действия, т. е. контактов между героями, чтобы выявить «механизм» ритмообразования в романе. Вторая задача статьи — определить отношение финала к развертыванию действия и попытаться интерпретировать его как событие завершения сознаний героев, установления между автором и читателем контакта, минующего сознание лирического субъекта.

## I

Внутренняя или внешняя точка зрения читателя по отношению к сознанию персонажей романа создается определенными композиционно-речевыми формами их высказываний. Перейдем к рассмотрению этих форм и их связи с развитием действия и ритмом.

Поскольку внутренний мир ведущих героев романа, тяготеющий к этическим абстракциям, неадекватен внешней форме поступка и слова, контакты между ними затруднены. Но вывод о незначительной роли внешнего диалога<sup>8</sup> представляется неточным. Во всем многообразии изображенных здесь ситуаций общения можно выделить три основных типа, связанных с различными композиционно-речевыми формами.

Во-первых, тип чисто внутреннего общения. В одном варианте это — рассказы-исповеди, весьма избирательные по отношению к собеседнику (Роберт и Гуго, Генрих Фемель и Леонора), в другом — внутренние монологи, при которых собеседник становится условной фигурой, слушателем, никак не влияющим на их характер (Иоганна). В последнем случае можно говорить скорее об общении персонажа с самим собой. Общая черта: отстраненное восприятие собеседником (слушателем) слова героя здесь либо исключено, либо не принимается в расчет. Поэтому различия между тем, что произносится вслух и что говорится про себя, неуловимы или незначимы. Внутренняя речь легко переходит во внешний монолог, сохраняя присущие ей стилистические признаки: наличие «ключевых» понятий, концентрирующих биологически близкие или идеологически чуждые ценностные установки, что выражается в обилии повторов, цитат и выделений курсивом.

В этих композиционно-речевых формах сознание героев изображает действительность и раскрывает наиболее глубоко присущие ему внутренние проблемы в самом характере видения. Так, в рассказе Роберта об игре в бейсбол противоречие пространственной реально-жизненной полноты мгновения (нанизывание множества подробностей) и «линейной» перспективы времени, связанной с предельными нравственными категориями, переживается им как мучительная альтернатива непосредственной, но бездуховной причастности жизни и угрожающей отлучением от жизни абстрактной духовности. Устойчивость системы ценностей и, вместе с тем, порожденные противоречиями сознания постоянные переходы-возвраты от внешнего к внутреннему, «переключения» в пространстве и времени, а стало быть, и смены акцентов сильно ритмизируют эти формы и делают их основными носителями лирической стихии в романе.

Отсюда ритмизация распространяется и на речь повествователя там, где его точка зрения совмещена с сознанием одного из персонажей, воспринимающих Фемелей и их проблемы извне, из настоящего, ибо эта внешняя, но не абсолютно чуждая им позиция легко переходит во внутреннюю. В первой главе в «поле притяжения» сознания Роберта (в меньшей степени — Генриха Фемеля) оказывается восприятие действительности Леонорой. С его личностью она связывает «порядок», которому противостоит хаотическое «кипение» окружающей будничной действительности: «Грузовики, рассыльные, монахини... на улице кипела жизнь». «Порядок» в таком контексте оценивается как нечто мертвенное: «То была жизнь, а не безукоризненный порядок, раз навсегда заведенный безукоризненно одетым и безукоризненно вежливым хозяином, вселявшим в нее ужас...»<sup>9</sup>. Но в сознании Леоноры есть возможность перехода на противоположную точку зрения, поскольку



в движущейся вокруг действительности она ощущает и враждебное жизни механически-урегулированное начало: типографские машины печатают «что-то назидательное на белых листах бумаги», и их правильная вибрация создает ритм, противоречащий беспорядочному чередованию впечатлений.

Переход на новую точку зрения осуществляется незаметно — как уход от фиксированных подробностей внешней жизни к размышлениям о Роберте и семье Фемелей в целом. Поэтому, когда сознание Леоноры возвращается к внешней обстановке, те же детали она оценивает в прежней системе категорий, но акцент меняется на противоположный. В «кипении» действительности явно проступает неподвижное, мертвящее начало: «типографские машины по-прежнему печатали что-то неумолимо назидательное на белых листах бумаги; с кабаньей туши по-прежнему стекала кровь» (7). С точки зрения внешней «кипящей» жизни Фемели неподвижны, неизменны. С внутренней же по отношению к ним точки зрения застывшей оказывается сама эта действительность (ср. восприятие Гуго в эпизоде игры в бильярд). Текучее, движущееся в обоих случаях ассоциируется с жизнью, а «неумолимо-упорядоченное» — со смертью. С изменением точки зрения сопряжена и смена временных планов (различие субъективного и объективного времени). Именно благодаря этому изменению повторы сочетаются с постоянной переакцентуацией, что и служит стилистическим выражением ритма работы сознания.

Во-вторых, в качестве противоположного полюса контактов, создающих динамику психологического действия выступают ситуации чисто внешнего общения, связанные с преобладанием формы прямого диалога. На периферии изображения их можно наблюдать довольно часто, но в центре внимания такая ситуация находится только в седьмой главе (встреча Шреллы с Неттлингером). В форме прямого диалога сознание героев становится объектом для читателя. Внутренняя точка зрения создается тем, что с диалогом сочетается речь повествователя, передающая сознание одного из участников диалога; в развернутые внутренние монологи она не переходит. Подчеркнем, что речь повествователя здесь изображает лишь внутреннее состояние ведущих героев в связи с событием общения, но не само это событие. Подобное сочетание композиционно-речевых форм можно считать признаком эпической стихии, поскольку соотношение внешнего события и внутреннего состояния устанавливается «посредничеством» сознания повествователя. Ритмизация речи возникает, с одной стороны, в диалоге. Здесь остро ощущается внешняя форма чужого (идеологически) слова, и оно может быть повторено с новым акцентом, так же как может быть многократно иронически акцентирована чуждость своего слова собеседнику: выражение Неттлингера

«гостеприимный город» в речи Шреллы и рассказ последнего о том, как он «угрожал» «популярным политиком». С другой стороны, в речи повествователя, включающей иногда неразвернутые внутренние монологи, находим ритм работы сознания, фиксирующего диалектику устойчивого и изменчивого в действительности в сопоставлении настоящего с прошлым.

В-третьих, в романе присутствуют ситуации промежуточного типа. Внутреннее общение сочетается с внешним, прямые диалоги — с развернутыми внутренними монологами, причем различие между произнесенным вслух и тем, что говорится про себя, принципиально важно: основной проблемой здесь становится общение с собеседником в настоящем, а его конечной целью — реализация духовного контакта вовне, воплощение его в слове.

Названные нами противоположные композиционно-речевые формы в таких случаях относительно равноправны и вместе с тем четко различимы, а главное — тесно связаны друг с другом. Обращение сознаний героев к прошлому (во внутренних монологах) здесь получает новый смысл: оно должно прояснить и по возможности разрешить конфликт, создавшийся в действительности настоящего, в ситуации общения. Это ограничивает свободу переключений сознания во времени, а тем самым и возможности ритмизации. К тому же здесь не могут играть большой роли полемические повторы реплик собеседника в прямом диалоге, ибо речь идет о ситуациях, в которых взаимопонимание затруднено, но не исключено ( ср. встречу Неттлингера со Шреллой).

Такова прежде всего встреча Роберта с отцом на вокзале (шестая глава). Для Роберта сообщить отцу о том, что аббатство взорвано им, почти так же невозможно, как невозможно было объяснить мотивы этого поступка американскому офицеру (отсюда разобщенность внутренней и внешней речи). Но в настоящем объяснение необходимо. Очень близкая ситуация возникает при посещении этими персонажами аббатства (глава десятая): здесь она осложнена диалогом с третьим лицом (аббатом) — носителем идеологически чуждого сознания, так что границы между внутренней и внешней речью оказываются особенно отмеченными («Но вслух Роберт сказал», «Но вслух старик сказал» — 230, 231). Необходимость объяснения между Йозефом и Марианной (восьмая глава) разрешается рассказами-исповедями. Их отличительная особенность — боязнь отстраненного, внешнего восприятия собеседником исповедального слова (ср. беседы Роберта с Гуго или Генриха Фемеля с Леонорой), стремление избежать наблюдающего взгляда: каждый из героев не позволяет другому оборачиваться и смотреть в лицо говорящему. Так, замечает Йозеф, «гораздо удобнее беседовать». Наконец, в девятой главе чередование внутренних монологов и прямых диалогов связано с бесплодными попыт-

ками Шреллы «найти общий язык» с городом и населяющими его людьми.

Сочетание развернутых внутренних монологов с прямыми диалогами в подобных случаях приводит к установлению известного равновесия между внутренней и внешней точками зрения читателя по отношению к сознанию центральных героев романа.

Опорой этого равновесия в тексте становится своеобразная композиционно-речевая форма, промежуточная между внутренними монологами (в том числе и произносимыми вслух) и обычными прямыми диалогами. Назовем ее диалогизированным внешним монологом. Это монолог, не только произносимый вслух, но и насыщенный реакциями говорящего на реплики собеседников; которые, однако, не даны прямо (в отличие от обычного диалога): читатель слышит их вместе с персонажем и как бы изнутри его сознания. Примером может служить монолог Генриха Фемеля (первый случай подобной формы в романе): «Боже мой,— сказал он, — наконец-то я узнал, что такое настоящая сигара, молочка...» и т. д.— 14).

В диалогизированных внешних монологах в наименьшей степени выражено своеобразие устойчивой идеологической позиции героев и, соответственно, присущего им символического «языка», противопоставляемого языку идеологических стандартов. В них мало повторов, выделений «общей» (близкой или чужой) речи с помощью цитат и курсива, т. е. они почти не ритмизованы. Сознание говорящего здесь не изображает действительность как свой объект. В этой композиционно-речевой форме реализуется событие общения персонажей в конкретном пространстве и времени настоящего без посредства сознания и речи повествователя, что делает ее носителем драматического начала (или принципа изображения).

В разрывании художественного целого романа эта композиционно-речевая форма может, по-видимому, создавать зоны отсутствия речевого ритма, служащие фоном для отчетливой ритмической упорядоченности других форм. В содержательном же плане диалогизированный внешний монолог соответствует минимуму конфликтности: противоречия сознания либо еще не выявлены (как в упомянутом, первом в романе случае), либо близки к разрешению во внешнем событии настоящего. Наоборот, по-разному остро конфликтны ситуации, близкие к пределам чисто внутреннего и чисто внешнего общения.

Можно сказать поэтому, что ритм в произведении (во взаимосвязи пространственно-временного и стилистического его аспектов) «пульсирует», то сгущаясь, то разрежаясь в колеблющемся, но и нарастающем ходе процесса общения героев. Несколько «выпрямляя» реальную картину, скажем, что по мере приближения к фина-

лу возрастает роль ситуаций общения третьего типа и диалогизированных внешних монологов в речевой организации глав в связи с выдвинутым на первый план внешнего события в локальном пространстве и времени настоящего. Так, если в одиннадцатой главе происходит внешний возврат действия к ситуации пятой главы (лечебница в Денклингене, сознание Иоганны), то существенный сдвиг в сознании персонажа — переход от внутренней изоляции к стремлению вернуться в действительность — отражается в факте сильной диалогизации монологов, связанных с событием настоящего (выходом из лечебницы).

Приближение к финалу романа, таким образом, показывает, что разрешение противоречий сознания героев должно стать воплощением, своеобразной «материализацией» их духовных связей в событии текущей повседневной жизни. Кругообразный возврат действия к «заколдованному замку» Иоганны подчеркивает эту необходимость и связывает ее с ощущением возрождающей силы объективного времени: «недели и дни, часы и минуты, хлыньте на меня» (245).

## II

В основной части последней, тринадцатой главы связи между героями устанавливаются сопоставлением их действий и высказываний через единство пространства-времени и события. Все происходит в отеле «Принц Генрих» и на прилегающих к нему улицах (отель — центр картины пространства) и примерно в одно и то же время — незадолго до выстрела. Несколько раз фиксируется одна временная точка, общая для разных, пространственно разделенных героев («уже без десяти семь», «было без десяти семь» и т. д.), а затем их одинаковая реакция на выстрел. Такой способ изображения можно считать традиционно эпическим. Как тенденция он присутствует на протяжении всего романа: обрамляющее разные сознания и меры времени единство настоящего — событий 6 сентября 1958 года — и фиксирование точек объективного времени, позволяющее сопоставить эти сознания. Построение тринадцатой главы в этом смысле воспроизводит структурный принцип целого в сжатом виде.

Отмеченная нами тенденция к внешнему воплощению духовных связей героев проявляется, в первую очередь, в прямом диалоге Роберта со Шреллой и в событии усыновления Гуго. Однако при всей своей значимости эти моменты входят в ряд «взрывных» поступков и высказываний, которые лишь «расчищают место» для чего-то принципиально нового. Неслучайно главное слово в упомянутом диалоге остается не сказанным («единственное слово», на которое еще надеялся Шрелла — 274). Это напоминает мысль Роберта «нельзя облекать тайны в слова» (231).

Подлинным финалом романа становится событие семейного праздника Фемелей (участие в нем принимают — по-разному — и другие персонажи), изображенное в последней части тринадцатой главы, причем событие это имеет не эпический, скорее драматизованный характер<sup>10</sup>.

Действие происходит уже не в отеле, а в мастерской Генриха Фемеля. Присутствующие едят и пьют вино, причем папки с чертежами зданий за различные годы («материализованная» история жизни архитектора и своеобразный аналог его будущего памятника, на который он призывал «плюнуть» Леонору) служат им сиденьями. Тема еды, занимающая в романе вообще очень важное место, в данном случае создает смысловую плоскость неофициального, бытового акта, противостоящего исторической хронологии «зданий».

Эти противоположные смысловые ряды далее парадоксально пересекаются, «материализуются». В мастерскую вносят непонятный предмет, который оказывается огромным тортом, сделанным в виде макета аббатства Святого Антония. Старик, собравшийся было в гнев «сокрушить замысловатое сооружение» кулаками (ср. взрыв аббатства), затем смеется и приступает к «сниженной» замене этого «символического» жеста — к «разделке» торта.

Заключительное событие оформлено как семейная трапеза. Это заставляет вспомнить слова: «для Шреллы еда была высоким актом братства». Генрих Фемель именно здесь впервые оказывается в роли «патриарха», поскольку этот день «вернул ему жеңу» и «подарил сына» (Шреллу: и «внука» (Гуго). Время установления новых человеческих связей здесь — также «подходящее время» для того, чтобы «порвать ненужные отношения с людьми» (с господином Грецем) или приложить к ответам на официальные поздравления рисунок, изображающий «буйвола». Сквозь внешний план события проступает скрытый, символический, соотносенный с важнейшей для романа темой «причастия». Причастие и есть трапеза как обрядовый акт. Символика эта приобретает здесь несколько иной смысл, чем во всем предшествующем тексте (воплощение в человеке его связи либо со скрытой в обыденной действительности дегуманизирующей силой истории, либо с утаенным в глубине этой действительности абсолютным нравственным началом) именно благодаря тому, что она событийна, а не принадлежит отдельному сознанию.

Макет аббатства описывается вначале как «покрытый белоснежным полотнищем четырехугольный предмет, длина которого намного превышает его ширину», т. е. напоминает гроб, так что старик думает, «неужели они принесли покойника»; а «что-то острое как палка», приподнимающее полотно снизу (очевидно, купол),

похоже на нос, причем несут предмет «так осторожно, словно это было тело усопшего». Это кульминационный момент эпизода («царила абсолютная тишина»), связанный со своеобразной немой сценой: «руки Леоноры, обхватившие букет, казалось, вдруг онемели; Рут застыла, держа в руке поздравительный адрес с золотым обрезом, Марианна так и не успела поставить пустую корзину, в которой принесла фрукты» (285).

Последующее «разоблачение тайны» и разрядка напряжения выглядят возвращением персонажей к жизни. Трапеза парадоксально сочетает мотивы смерти и воскресенья, поминок и рождения (день рождения старого Фемеля). Символика «причастия» приобретает свой изначальный смысл: новое воплощение, «воскресение» бога в людях, в их плоти и крови. Обратим в этой связи внимание на то, что семейный праздник, как отмечено в тексте романа (258), совпадает по времени (вечер субботы 6 сентября) с традиционным христианским праздником. Это канун пятнадцатого воскресения после троицына дня, когда по календарю на утрени читается текст Евангелия от Луки (24, 1—12), в котором евангельские персонажи спорят о воскресении Иисуса.

С другой стороны, для понимания смысла завершающего роман события важно еще одно совпадение во времени. В этот же вечер 6 сентября «в честь дня рождения какого-то маршала» происходит парад Союза Солдат. Событие семейной истории резко противопоставлено истории официальной, находясь между нею и вневременной плоскостью евангельского мифа. Эта соотношенность подчеркивает особый характер преодоления разрыва между гуманистическим идеалам и историей в романе Белля, невоплотимость «решающего» события в практически-действенной форме.

Символический смысл события сочетается поэтому с его «игровой» формой (завершается здесь и тема игры в романе). Отметим не только характер метаморфозы загадочного предмета (гроб или труп — торт), но и резкий эмоциональный сдвиг от гнева к смеху.

Поскольку эпизод связан с символикой «здания», в нем возникает еще один смысловой план. Строительство «зданий» постоянно ассоциировалось со смертью, в особенности, смертью детей. Не исключена связь этой темы — возможно, через Достоевского — с традиционным образом «строительной жертвы» (близко Достоевскому понимание подобной жертвы у Белля как воплощения воли дьявола)<sup>1</sup>. Если это верно, то финал романа представляет собою радикальное и чрезвычайно этически значимое (хотя тоже «игровое») переосмысление этого символа. В «жертву» «детям» Генрих Фемель приносит «здание», «разрушая» его: «А теперь приступим, дети, дайте мне большой нож и тарелку».

Таким образом, в финальном эпизоде романа концентрируются,

переплетаются и переосмысливаются присущие мировосприятию героев символические темы. Разрешающее основную коллизацию романа событие преодолевает свойственные их сознанию антиномии внутреннего и внешнего, абстрактно-духовного и бездуховно-телесного.

В соответствии с этим находится и способ изображения события. Возникая на границах кругозоров героев, оно не может быть показано ни изнутри отдельного сознания, ни с помощью сопоставления «повествовательных перспектив». Начало эпизода в мастерской дано в форме внешнего диалогизированного монолога Генриха Фемеля. Специфику этой формы мы уже рассматривали. Появление макета аббатства служит естественным переходом от нее к своего рода драматической сцене. Точка зрения повествователя, в речи которого создается эта сцена, не совмещена с сознаниями героев. Изображаются даже не сознания, а жесты и близкие к ним словесные реакции. Благодаря этому читатель становится не слушателем, а именно зрителем события, призванным понять его никем еще не «обговоренный» смысл.

То, что происходит здесь с героями,— факт их жизни, а не сознания. Соотнесенность завершающего события с присущим героям мировосприятием и символическим «языком», т. е. символическая «расшифровка» этого события осуществляется в кругозоре читателя<sup>12</sup>.

Являясь границей сознания героев, последнее событие романа становится и границей ритма<sup>13</sup>: речь повествователя не ритмизована. Но условный характер сюжетного завершения оттенен последней фразой, превращающей конец романа в своеобразное «начало». Напряжение создается в первой части предложения и разрешается во второй: «Er schnitt als erster den Turmhelm der Abteikirche ab//und reichte den Teller Robert hinüber»<sup>14</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Тамарченко Л. С. Ритм в романе и проблемы типологии жанра (на материале немецкой прозы XX века).— В кн.: Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. Этой проблемы не касается Клаус Ежирковский, автор единственной, насколько нам известно, книги, посвященной ритму у Белля (Jeziorkowski, Klaus. Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen Konstruktion in Heinrich Bölls «Der Wegwerfer» und «Billard um halbzehn». Berlin, Zürich, 1968). Ритм в «Бильярде в половине десятого» исследователь связывает с сложнейшей структурой времени и переживанием его героями; с «конструктивной моделью», обладающей точностью геометрических линий и фигур; с лейтмотивами, повторами, стилем повествования («der Erinnerungstil») и т. д.

<sup>2</sup> Подробнее о значении понятия «границы» (М. М. Бахтин) для типологии романа XX в. см. в нашей работе: Летучева Л. С., Тамарченко Н. Д. К проблеме границ между автором и героем в современном за-

рубежном романе («Назову себя Гантенбайн» М. Фриша). — В кн.: Художественный текст и литературный жанр. Махачкала, 1980, с. 75—76.

<sup>3</sup> Ауербах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе. М., Прогресс, 1976, с. 527, 531—533, 536—537. Интерес к анализу фрагмента романа В. Вулф может быть вызван и тем, что «Бильярд в половине десятого» зарубежные литературоведы чаще сравнивают с модернистским романом. См., напр., указ. соч. Клауса Ежирковского или Карла Августа Хорста (Horst, Karl August. Überwindung der Zeit. — In: Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß. Köln—Berlin, Kiepenheuer Witsch, (1965), S. 87—89.

<sup>4</sup> См.: Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978, с. 94.

<sup>5</sup> Показательно замечание о тексте романа: «Повторенных фраз в нем больше, чем не повторенных» (История литературы ФРГ. М., Наука, 1980, с. 309). Клаус Ежирковский, выбрав главы 1—5 и 11—13, где, по его мнению, наиболее отчетливо представлены «языковые перспективы» главных героев, описал словарь каждого из них, подсчитывая повторяемость слов (Op. cit., S. 195—205).

<sup>6</sup> См.: Ботникова А. Б. Время в романе Г. Белля «Бильярд в половине десятого». — В сб.: Индивидуальность писателя в литературно-общественный процесс. Воронеж, 1978, с. 146—160.

<sup>7</sup> См.: Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. — В кн.: Контекст 1974. Литературно-теоретические исследования. М., Наука, 1975, с. 214, 218, 221.

<sup>8</sup> История литературы ФРГ, с. 312.

<sup>9</sup> Белль Генрих. Бильярд в половине десятого. М., ИЛ, 1961, с. 6. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

<sup>10</sup> Драматическим признакам романа Клаус Ежирковский посвятил отдельную главу (Op. cit., S. 166—170) Автор указывает на три единства — места, времени, действия; 5 ступеней развития действия; прямое — без посредства рассказчика — общение персонажей. Принцип драматургического анализа чувствуется и при исследовании автором времени рассказа и времени рассказывания (анализируются 1—12 главы; В анализе 13 главы исследователь присоединяется к работе Терезы Позен — Op. cit., S. 102—110). Следуя романной типологии Ф. Штанцеля (Stanzel Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964) литературовед называет «Бильярд в половине десятого» «персональным романом», в котором «рассказчик полностью исчезает среди действующих лиц» (Op. cit., S. 1967). О «растворении» рассказчика в произведениях Белля см. также: Duzak Manfred Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? — In: Böll. Untersuchungen zum Werk. Hrg. von Manfred Jurgensen. Bern u. München, 1975, S. 31—55.

<sup>11</sup> О значении этого образа у Достоевского см.: Ветловская В. Е. Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей, «Строительная жертва». В кн.: Миф. — Фольклор. — Литература. Л., Наука, 1978, с. 81—113.

<sup>12</sup> Переосмысление исходной мифологической «модели» с помощью «непосредственных житейских ситуаций», по Ю. М. Лотману характерно для поэтического (лирического) сюжета. (См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., Просвещение, 1972, с. 103—105. Но такое переосмысление происходит, разумеется, целиком в кругозоре лирического субъекта.

<sup>13</sup> Переход от героя к автору, по М. М. Бахтину, является «абсолютной границей ритма» (Эстетика словесного творчества, М., Искусство, 1979, с. 104).

<sup>14</sup> Текст цит. по Böll, Heinrich. Werke. Romane und Erzählungen. 1954—1959. Köln — Berlin, (1975), S. 535. В переводе романа, прекрас-



но сделанном Л. Черной, в последней фразе трижды повторенное сочетание трех значимых слов создает напряжение, а новая «триада» его разрешает: «Он начал с того, ||что отрезал церковный купол|| и положил его на тарелки, а ||тарелку передал Роберту» (286).

**М. Г. ТЮПА,**

ассистент

Кемеровский университет

## **ТИП АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОВЕСТИ П. ЛЭНЕ «КРУЖЕВНИЦА»**

Обращение Паскаля Лэне в своей отмеченной Гонкуровской премией 1974 года повести «Кружевница» к просветительской по своим истокам проблематике достаточно очевидно. Л. Зонина в послесловии к публикации произведения на русском языке четко определила движущую коллизию повести как столкновение «двух непримиримых миров — мира естественной человечности и мира мнимых, искусственных норм, навязанных человеку обществом»<sup>1</sup>. Рассмотрению подобного типа конфликта как унаследованного современным критическим реализмом от эпохи Просвещения — «золотого века» буржуазной идеологии и культуры — посвящена другая наша работа<sup>2</sup>. Задача же настоящей статьи — попытаться понять, говоря словами М. М. Бахтина, «основной эстетически продуктивный принцип отношения автора к герою»<sup>3</sup>, организующий художественное мышление просветительской традиции. «Кружевница» Лэне по причине своей несколько нарочитой композиционной выстроенности демонстрирует этот принцип, как нам кажется, с прозрачной ясностью и отчетливостью. Разумеется при этом, что обобщения, сделанные на основе анализа одного лишь произведения, могут носить только гипотетический характер и нуждаются в дальнейших обоснованиях, выходящих за рамки этой статьи.

Не только проблематика, но и сюжет анализируемой повести строится в традициях просветительского романа: динамика повествования заметно уступает статике описаний и авторских рассуждений. Общеизвестно, что именно в эпоху Просвещения роман действительно начинает играть бесспорно ведущую роль в литературном процессе, из развлекательного «чтива», из «низового» жанра окончательно превращается в важный род литературного творчества. Однако происходит это пресобращение «несерьезного» жанра в «серьезный» очень часто за счет отказа от динамического развития действия, присущего прежнему роману, авантюрно-приключенческому; на смену внешним перипетиям действия приходят внутренние, интеллектуальные перипетии ав-

торских размышлений о жизни. Наиболее отчетливо — ибо пародийно — эта тенденция представлена в творчестве Стерна; наименее отчетливо — у Свифта, но и здесь удивительные приключения Гулливера уже лишь предлоги для напряженнейших авторских размышлений о человеке.

В «Кружевнице» собственно повествование о событиях играет крайне незначительную роль. В жизни героев доминирует статика: «Перед нами Помм и ее мать — они сидят рядом на диване... А вот Помм, лежа на животе, читает в кровати журнал» и т. п. Художественный мир повести, демонстративно сочиняемый на наших глазах («скажем, ей было 14 лет»; «где-то близ Сюрена или Аньера»; «а вот другая версия тех же событий»; «а у нас получилась лишь простушка Помм» и т. п.), приводится в движение чисто композиционной сменой глав, а главное — динамикой авторских рассуждений о героях и ситуациях.

Подобно тому, как романисты XVIII века отталкивались от внешне занимательной фабульности предшествовавшей романной традиции, Паскаль Лэнэ отталкивается от всякой занимательности (в том числе и интеллектуально-психологической: «Вот здесь, наверное, и следовало бы поставить точку: история эта вполне заурядна и статья незаурядной не может, так как ни Помм, ни ее мать не принадлежат к числу тех, в чьей жизни бывают перемены... Помм и ее матери нет места в романе с его примитивными софизмами, психологизацией, претензией на глубину». И хотя именно эпоха Просвещения наделила роман философичностью и психологизацией, над которыми иронизирует Лэнэ, автора сближает с этой литературной эпохой более существенное: демонстративное построение романного сюжета как бы вопреки демонстративной же «нероманности» фабулы.

В данном случае романный сюжет возникает как результат последовательной смены четырех глав, каждая из которых представляет собой не новеллу, а некий психологический очерк нравов<sup>4</sup>. Художественное задание каждой такой части — поочередное соотнесение героини по прозвищу Помм («яблочко») с четырьмя лицами повести — мать, подруга Марилен, возлюбленный Эмери и сам рассказчик, — чьи характеры оказываются движущимся (сменяющимся) «фоном» для выявления внутренне неподвижного характера главной героини.

В первой главе автор соотносит два женских характера по принципу сходства, что позволяет ему прежде всего «растворить» индивидуальность своей героини в столь высоко ценимой просветительской традицией стихии естественности, простоты, простодушия: «Обе они **одинаково просто** принимали и радости и горести, которые отпускала им судьба... Всегда их вел **одинаковый** у обеих, **естественный** импульс **однозначный** и вопреки всему целомудренный» (здесь и далее подчеркнуто нами — М. Т.). О матери

сообщается, что она «простодушная и покладистая, как ее дочь». Наконец, автор рассуждает: «Они из тех растений, которым достаточно клочка земли в щели между камнями мостовой или в расселине стены, и свою необъяснимую жизнестойкость они черпают в природе своей».

По воле авторской ассоциации образ геронни множится в женских типажах, освященных художественной традицией: «Любое дело за какое бы Помм ни бралась, всегда спорилось и становилось для нее органичным. И всякий раз с нее можно было писать жанровую картину, где и композиция, и сам сюжет требуют от модели именно такого движения... Она могла бы быть Белошвейкой, Продавщицей воды или Кружевницей». Имеется в виду хранящаяся в Лувре «Кружевница» Вермеера Дельфтского. Этот ряд читатель может продолжить и самостоятельно, что, вполне вероятно, могло входить в замысел автора. Сразу же вспоминается, например, знаменитая «Шоколадница» французского художника XVIII в. Ж.-Э. Лютара.

И вместе с тем автором вводится мотив неординарности своей геронни, из которого, собственно говоря, и вырастает вся следующая глава. набросав как легко угадываемую возможность пошлый вариант судьбы девушки, чья мать занимается проституцией, рассказчик тут же обрывает себя: «У нас же все обстоит иначе».

Уже в самом начале второй главы, где характер Помм дается в контрасте с характером ее подруги Марилен, автор заявляет: «Помм была не такая, как все... В своеобразном мире запахов, всевозможных флакончиков, среди дешевых парикмахерских ухищрений безыскусность Помм придавала ей некую загадочность». Постепенно мотив «загадочности» героини становится ведущим, углубляя традиционно-просветительскую противопоставленность естественного («безыскусного») бытия Помм и неестественного, нарочитого («ухищряющегося») существования Марилен. Характер последней — не просто воплощение «искусственного человека, человека-эрзац»<sup>5</sup>, художественная функция этого персонажа сложнее. Именно Марилен воспринимает свою подругу как «загадку», «тайну», ощущает в ней «некую скрытую силу, непереносимо чуждую Марилен». И, будучи своего рода представителем, носителем социальной среды в судьбе главной героини, Марилен бессознательно, но энергично пытается «уничтожить то, чем Помм в корне отличается от нее».

Если образ матери позволил автору соотнести свою героиню с некой естественно-исконной, женственной «почвой», а образ Марилен — с искусственно-пошлой «средой», то появляющийся в третьей части Эмери оттеняет загадочный, но лишенный яркой индивидуальности характер героини именно своей «личностью», индивидуальной яркостью (впрочем, преимущественно внешней и пародийной): «Эмери де Белинье проложил себе путь сквозь тол-

пу плееев... На нем было нечто **ослепительно** белое — подобие средневекового костюма. В левой длани он нес ракетку в чехле из красной (искусственной) кожи. Он был всецело погружен в **довольно сложные** размышления о современном мире и о себе **самом**. Слово «искусственный», выделенное к тому же скобками, здесь — это наша первая встреча с героем — далеко не случайно: «личность» студента де Белинье предстает в итоге чем-то искусственно культивируемым им в себе, а заодно и в Помм.

В противоположность Марилен Эмери стремится сделать Помм еще менее похожей на других. Он решает заняться воспитанием возлюбленной, приобщением ее к культуре. В глазах автора — еще одно проявление просветительской традиции — это ложный путь. «Все усилия Эмери завладеть душой Помм, придать ей **многогранность и яркость, какие ему хотелось в ней видеть**, оказывались тщетными. Хоть Помм и была из податливой глины, однако следы пальцев ваятеля тут же исчезали, не оставляя ничего после себя. Стоило Эмери чуть ослабить внимание — и духовный мир Помм становился **первозданно-нетронутым белым шаром**». В качестве параллели, проясняющей, как нам кажется, авторскую оценку Помм, приведем из «Исповеди» Руссо его одобрительную в данном случае оценку Терезы Лавассер (с коей писатель впоследствии связал свою жизнь): «Ее ум таков, каким его создала природа: культура и образование не прививаются к нему»<sup>6</sup>.

В конечном счете и романтически противостоящий толпе Эмери (подобно одной из этой «толпы» — Марилен) оказывается бессильным разгадать тайну Помм. Итог неудавшейся любви тождественен итогу ранее неудавшейся дружбы: Эмери «испытывал к ней что-то вроде неосознанной злобы».

Подлинность бытия Помм (во всех отношениях подчеркнуто «несовременной») и неподлинность двух противоположных, но подчеркнуто современных способов существования (Марилен и Эмери) наиболее глубоко и значительно раскрывается автором в видении героями себя со стороны, в их отношении к взгляду другого (не случайно в сюжете повести столь активно использованы мотивы зеркала и оконного стекла). Как вульгарная Марилен, так и элитарно утонченный Эмери — оба постоянно в мечтах или снах живописно представляют себя в той или иной роли, мысленно созерцают себя со стороны. Но в обоих случаях этот восторженный взгляд «других» есть на самом деле свой собственный взгляд, ревниво самовлюбленный. Реального же «другого» (в данном случае Помм) эти герои отказываются принимать всерьез, желают видеть в нем лишь податливый материал или собственное отражение. Когда же Помм оказывается непонятной, неразгаданной, подлинно другой, и Марилен, и Эмери в раздражении отворачиваются от нее.

И напротив, Помм никогда не воображает себя иной, чем она есть на самом деле. Всегда оставаясь собою, она и других принимает такими, каковы они есть. При этом взгляд другого, взгляд со стороны воспринимается ею с предельной серьезностью, во всей его значимости. Вот Помм узнает, что Марилен говорила о ней с подругой по телефону. «Огромное облако счастья окутало Помм и застлало ей глаза слезами... Перед ней вдруг открылась дорога в мир, о котором она и мечтать не смела, — мир, где Помм могла стать темой для беседы. Скромную девушку покорила звук собственного имени, повторенного в пространстве, — окружающие словно бы превратились в зеркала, которые отражали ее образ, поразивший Помм до глубины души. И то, что другому, любому другому кажется совершенно естественным, когда за него волнуются, про него пишут и тем как бы расширяют рамки его существования, Помм представлялось чуждым».

Взгляд другого настолько существенен для героини, что именно он-то, в конечном счете, и решает всю ее судьбу, становясь причиной ее душевной болезни: «Теперь Помм точно знала, что она некрасивая. Некрасивая и толстая. И достойная презрения, ибо это — лишь внешнее выражение ее внутренней гнусности: на сей счет Помм не сомневалась после того, как Эмери ее прогнал».

Это абсолютное, не оспариваемое принятие всерьез чужого мнения о себе свойственно лишь по-детски простодушному — вспомним «Простодушного» Вольтера, — идиллическому сознанию человека, внутренне не выделившегося еще из природно-патриархальной общности людей. Именно такова героиня Паскаля Лэне. И в этом один из принципиальных моментов наследования современным писателем просветительской проблематики, поскольку едва ли не существеннейшим аспектом просветительской идеологии в XVIII веке выступала критика всякой системы морали, всякого политического строя, направленных на отделение человека от человека.

Видение себя глазами другого у Марилен и Эмери означает самовлюбленное выделение себя из числа «других». В своих видениях Марилен вождеденно отделяется от «всех прочих и их мышью возни», чтобы войти в число «иных людей», которые суть «человеческие существа высшей породы, обычно отгороженные от толпы стеной или оконными стеклами своих особняков». Для Помм, напротив, взгляд со стороны означает ее вхождение в мир других, гармоничное слияние с ним: «В этой счастливой меланхолии, рожденной весенним переполнением чувств, не было и тени ущербности или зависти к другим. Однако тот, кто смотрел на Помм, понятия не имел, что именно он, его взгляд и есть звено, которого не достает в этой почти законченной безупречной цепи».

Наиболее интересна в этой повести объяснимая, как нам ка-

жется, именно из просветительской традиции неожиданная «рокировка» автора и героя в концовке произведения. Эмери в финале третьей части неожиданно оказывается автором повести о Помм и о себе. Рассказчик же в четвертой, заключительной главе досказывает историю Кружевницы — Помм как якобы другую, но совершенно аналогичную историю, героем которой был он сам. Этот прием обнажает глубоко существенную особенность авторской позиции, характерную не только для этой повести, но прежде всего для классического просветительского романа XVIII века.

В литературе классицизма автор и герой соотнесены иерархически, и стоят на разных ценностных уровнях: их разделяет непреодолимая грань эстетического любования в одних случаях или эстетического презрения в других. В романтическом литературном произведении, напротив, грань между героем и автором часто несущественна или ее нет вовсе; автор и главный герой здесь обычно находятся на одном ценностном уровне, возвышаясь над «толпой» прочих персонажей. Роман же эпохи Просвещения, как правило, занимает в этом отношении промежуточную, переходную ступень.

Рассуждая (в духе идей М. М. Бахтина) об «отказе от эпической дистанции, сближении с изображаемым» как об «авторской позиции, созвучной именно духовной атмосфере XVIII века — эпохе Просвещения», Д. В. Затонский пишет: «изменилось и отношение между романистом и его материалом. Тот, кто описывал великих героев... как бы чувствовал себя стоящим ниже собственных персонажей — причем не только в сословном плане, но и в плане «человеческом»... Филдинг живет среди своих героев, он равен им и, чтобы их увидеть, ему не нужно задирать голову»<sup>7</sup>. Это, бесспорно, ставило образ автора в центр художественного мира. Как справедливо утверждал французский литературовед начала века Ж. Мерлан, до Руссо во французском романе «не принимали во внимание авторское «я», считая более интересным жизненные ситуации»<sup>8</sup>.

В то же время трудно согласиться с Мерланом, что лирическое «я» Руссо «ценно само по себе», что оно — «чародей, видоизменяющий мир... все существует лишь для него, благодаря ему и в нем»<sup>9</sup>. Таково авторское «я» романтиков. У Руссо же, как и у других просветителей, «жизненные ситуации» не менее важны; чем образ автора: оба эти аспекта художественного мира обретают свою ценность во взаимной соотнесенности и взаимопроникновении.

В типично просветительском романе достоинства положительного персонажа («естественного» человека) обычно не ценятся, не воспринимаются гражданами «неестественного», извращенного общества («толпой», говоря языком романтиков). В свою очередь, подлинно положительный просветительский герой в своем

«простодушны» не замечает, не постигает всей глубины ложности, недолжности существования окружающих его людей. Только взгляду автора доступны оба мира. По удачной характеристике, принадлежащей перу братьев Гонкуров, «он отрицает, и он верит. Он видит человеческий рай за пределами того общества, которое он высмеивает»<sup>10</sup>.

«Отрицание и вера, гнев и надежда, обличительная сатира и борьба за нового человека, язвительная насмешка Мефистофеля и фаустовское стремление к познанию и изменению мира, — пишет С. В. Тураев, — без этих граней нельзя представить себе литературу Просвещения. В этом единстве отрицания и утверждения — ее неповторимое своеобразие»<sup>11</sup>.

Это «двойное видение» и составляет основу специфически просветительского художественного дидактизма. Автор вместе с читателями и «рядовыми» персонажами, принадлежащий миру недолжного существования, при этом духовно осуществляет возможность выхода из этого мира — в утопический мир естественности человеческого бытия, воплощенной в характере положительного героя. Момент такого духовного выбора и незавершенного, длящегося, увлекающего за собой «перехода» за грань недолжного и составляет, по всей видимости, суть авторской позиции в просветительском романе.

Такова именно и авторская позиция Лэне в «Кружевнице», где автор намеренно выступает в двух ипостасях. Во-первых, в роли автобиографического рассказчика, не способного, подобно прочим персонажам, постичь тайну Помм, чей «облик, как внешний, так и внутренний, мало понятен сознанию стереотипному, извращенному гримасами века, — замечает критик Г. Беляева: — Начисто лишенная приспособленчества, существуя словно бы в другом измерении, она — загадка для окружающих, несмотря на всю свою иалвность»<sup>12</sup>. Но творящему, вымышляющему повесть на наших глазах автору — вторая ипостась одного и того же «я» — эта тайна открыта.

Точнее, для «верховного» автора здесь нет никакой тайны. Ибо естественность — непостижимая тайна для искусственно-напряженного, познающего сознания, носитель которого (Эмери) «всегда стремился докопаться до истины — выяснить, что есть ценность, а что подделка. Так уж он был устроен: вечно что-то исследовал, подсчитывал, препарировал, точно работал в судебно-медицинской экспертизе». В другом месте о нем сказано: «Ему не дана была... простота». Но для естественного мировосприятия естественность тайной быть не может, она в таком случае прозрачно неразличима: «Кружевница», — восклицает автор, — должна, наверное, возникать из прозрачной ажурности сплетенных ею кружев, из просветов между нитками — она одна способна вложить в свои пальцы первозданно чистую частицу своей

души и создать нечто более нежное, чем роса, — саму прозрачность».

Просветительская «двоичность» авторской позиции, несомненно, исторически подготовила некоторые важнейшие черты романтической художественной системы, однако сама она есть нечто глубоко отличное от романтического «двоемирия». Образ автора в литературе Просвещения как раз и выступает соединительным звеном, не позволяющим окончательно распасться должному и недолжному, воображаемому и реальному на два чуждых, несоприкасающихся мира. В «Кружевнице» романтический взгляд на вещи подвергается иронии, будучи воплощен в характере Эмери. «У прекрасного и драгоценного должно быть (полагает герой — М. Т.) свое место далеко-далеко от остального мира, где царят уродство и пошлость. Поэтому и Помм теряла для него свою прелесть (она уже не имела на нее права), делая то, что изгоняло ее из сферы духа, с заоблачных высот». Тогда как автор не устает восхищаться материальностью, приземленностью своего идеала: «Помм не принадлежала к тем созданиям, присутствие которых сводится лишь к пустому взгляду и пустым словам», даже во сне, когда ее «душа витала где-то», — «комнату заполняло ее присутствие, ее тело».

Из «двойного видения», характеризующего просветительское художественное мышление, проистекает и внутренняя диалогизация текста повести, соотносящая два голоса: автора-творца, которому открыта прозрачная глубина естественности, и автора-рассказчика, разгадчика «тайны» естественности, имеющего своего сюжетного двойника в лице студента Эмери де Белинье. Иные места повести отчетливо читаются как диалог, лишь не оформленный графически, — например: «Лицо Помм было открытое и ясное (первый голос — М. Т.). Однако на нем ничего нельзя было прочесть, кроме крайней обескураживающей наивности (второй голос — М. Т.). Но зачем пытаться что-то читать? (первый голос — М. Т.). Студент тешил себя мыслью, что лицо Помм таит в себе откровение, разгадать которое ему пока не дано» (второй голос — М. Т.). Далее в этом рассуждении сначала говорится, что «материя, из которой была скроена Помм... была безупречно непроницаема», и тут же — что она «была подобна ручейку».

Таков эффект «двойного видения» — внутренний диалогизм авторской позиции просветительского типа, диалогизм, призванный «просветить» читателя и столь отличный от монологизма авторского сознания классицистического или романтического типа.

---

<sup>1</sup> Зонина Л. Послесловие. — Иностранная литература, 1976, № 9, с. 113.

<sup>2</sup> См.: Тюпа М. Г. Париж и провинция в романе Ф. Саган «Немно-



го солнца в холодной воде». — В кн.: Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с. 12.

<sup>4</sup> О возникновении жанра художественного очерка («очерка нравов») именно в литературе эпохи Просвещения см.: Виппер Ю. Б. О преемственности и своеобразии реализма Ренессанса и Просвещения в западно-европейской литературе. — В кн.: Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970, с. 50—51.

<sup>5</sup> Палиевский П. В. Литература и теория. Изд. 2-е доп. М., 1978, с. 200. Используемая нами характеристика одного из героев Грэма Грина может быть распространена на целый ряд литературных персонажей. Сам П. В. Палиевский тут же замечает, что его («искусственного человека») «пришествие было предсказано литературой давно». На наш взгляд, именно в XVIII веке.

<sup>6</sup> Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1961, с. 289.

<sup>7</sup> Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 68—69.

<sup>8</sup> Merlant J. Le roman personnel de Rousseau á Fromantin. Paris, 1905, p. XX.

<sup>9</sup> Ibid., p. XXI

<sup>10</sup> Goncourt E. et J. Portrait intimes du XVIII siecle. Paris, 1856, p. 183.

<sup>11</sup> Тураев С. В. Спорные вопросы литературы Просвещения. — В кн.: Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970, с. 19.

<sup>12</sup> Беляева Г. Простая история. — В кн.: Лэне П. Кружевница. М., 1977, с. 137.

### III. ТИПОЛОГИЯ ЖАНРОВ И НАПРАВЛЕНИЙ В АНАЛИЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Т. Л. ВЛАСЕНКО  
Удмуртский университет

#### ОПЫТ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО «К НИНЕ» (К проблеме творческого метода поэта)

Несмотря на увеличившийся в последние годы поток литературы о романтизме вообще и творчестве Жуковского в частности, вопрос о творческом методе поэта вряд ли можно считать окончательно решенным. Жуковского трактуют то как сентименталиста<sup>1</sup>, то как поэта, идущего к романтизму<sup>2</sup>, то как романтика особого типа<sup>3</sup>. Нам покажется, что одним из путей выявления особенностей творческого метода поэта мог бы стать ряд конкретных анализов отдельных лирических стихотворений на текстовом уровне.

В настоящей работе делается попытка рассмотрения мироотношения поэта через лексико-семантический анализ стихотворения «К Нине» («О Нина, о Нина, сей пламень любви...», 1808)<sup>4</sup>. Особенности поэзии Жуковского — многозначность слова, его повышенная ассоциативность, необычность синтаксических связей и пр., — отмеченные еще Г. А. Гуковским, обусловили и характер понятийного аппарата. Нами вводятся такие понятия, как эмоциональный, семантический и тематический комплексы слов лирической системы<sup>5</sup>. Они соотношены с терминами основной эмоциональный тон, субъект речи, субъект сознания<sup>6</sup>.

Под эмоциональным комплексом слова понимается группа эмоций, передаваемых в слове субъектом сознания в конкретном отрывке текста. Семантический комплекс слова — это все смыслы, которые субъект сознания привносит словом в лирическую систему. Тематический комплекс представляет собой группы слов лирической системы (или стихотворения), относящихся к какой-либо одной сфере их употребления, связанных эмоционально и семантически и дающих ту или иную тональность.

Стихотворение «К Нине» содержит все названные комплексы. Наиболее значительными тематическими комплексами являются **любовь** и **смерть**. К тематическому комплексу **любовь** подключаются комплексы **рай, душа, царь, музыка, природа**, к комплексу **смерть** — **земная жизнь, узник, ночь**.

Тематический комплекс **любовь** рассказывает о возвышенном, духовном чувстве любви к женщине (в слезах упоенья; к трепе-

ущей груди; Восторженный; сердца волнение; пламень ланитный; тайные страсти во взорах сияние; тихие вздохи; -груди безвестным желаньем стеснение; первая встречи небесная сладость; тайные... мечты; пленительный образ; уныния прелесть; радость и трепет при встрече очей; ласкающий голос; Могущество тихих, таинственных слов; Присутствия сладость, томление разлуки; тоской и блаженством; сладостный трепет; нежнейшую томность; с милым свиданье и т. д.)<sup>7</sup>. Поэтому к нему естественно присоединяются комплексы рай (незнаемый край, обитель небес, небо, область райская, небесный трон, мир сокровенный, безвестная страна), обозначающий неземной, идеальный характер любви; душа (душа; пламень души; смутной весельем душе; души восхищение; дух мой с тобою; страстную душу мою сопряжет; молитвы невинной души; тайным движениям Души твоей; в душе... мечта воскресает), подчеркивающий духовную сторону чувства; царь (богам на земле; ко трону; к небесному трону; на коленях), придающий чувству склад торжественно-возвышенный.

Тематический комплекс смерть (последним дыханьем; во прахе; с кончиной; конец; бездна могилы пожрет; прекратятся; скорбь; печально; погибшем; унывая, уныния; невозвратно; терять, безмолвному гробу; хладный, навеки бесчувственный прах; скорбью; оживлять; гроба; исчезнет; нет смерти; погибшем; вопли... грозящий смерти; ужас могилы; минуты конца и др.) содержит два семантических направления. Отчасти в нем сохраняется прямой смысл — реальная смерть («О Нина, о Нина, сей пламень любви Уже ли с последним дыханьем угаснет?». Преимущественно же выдвинут и господствует смысл — напряжение страсти («О сладость! о смертный, блаженнейший час!».) Этот второй смысл и обусловил подключение к комплексу смерть комплексов земная жизнь (в сем мире; о нежной семье, о прежних весельях родительской сени; на милую землю; с жизнью; о мире он жил; из мира летит; о радостях прежних), передающего мысль о бренности всего земного, и узник, передающего мысль об ограничении страсти («Я с завистью буду — как бедный затворник Во мраке темницы о нежной семье, О прежних весельях родительской сени, Прискорбный, тоскует, на цепи склонясь, — Смотри, унывая, на милую землю»).

Через тематические комплексы музыка (сладостным пеньем; игрою небесных арфы; свирели далекия звук; стройным бряцаньем... арфы), природа (холмы; утренний пар; с лучом озлатившим его; легким зефира крылом; веющим с луга душистым зephyром; потока журчаньем) и ночь (задумчивый сумрак; с бледным вечерним мерцаньем; под сумраком ночи; блеском последним угасшего дня) комплексы любовь и смерть оказываются поставленными в отношении гармонии. Возникает вопрос о том, как стало возмож-

ным такое необычное семантическое сочетание в пределах одного стихотворения, что оно значило и что дает для понимания метода.

Классицизм с его предпочтением общего частному проводил этот принцип и в сфере личной жизни человека. Поэты-классицисты прославляли в любви эротику, не опосредованную личным духовным опытом. Сентименталисты уже отходят от этого принципа. В их лирику все активнее вторгается частная жизнь, а с нею расширяются возможности духовного опыта. Он становится основой индивидуализации любовного чувства. Формируется относительно целостный образ лирического «я», который выделяется некоторыми частностями судьбы и сравнительно необщим строем чувств. Лирическое «я» М. Хераскова, например, выделено биографически: «я» любит женщину, связанную узами брака. Человек в поэзии Ю. А. Нелединского-Мелецкого — мечтатель, его чувство к любимой возвышенно и благородно. Однако уже у сентименталистов возникает ряд трудностей. Дело в том, что вводимый в лирику опыт частной жизни был противоречивым. Если для классициста любовь была конечной, то у сентименталистов уже появляется мотив устойчивости любовного чувства. Романтики пошли еще дальше. Они вообще преодолевали и отбрасывали эротическое в описании любви, как элемент чуждой им аксиологической системы классицизма. Они целиком сосредоточивались на описании духовного содержания любви. Это давало им возможность построить концепцию любви как чувства непреходящего и вечного.

Жуковский поступал по-иному. Он избегал прямых описаний эротики, но не порывал с нею совсем. Его сознание сталкивалось при этом с одной особенностью сознания вообще. В момент наивысшего напряжения сил и возможностей человека, — эмоциональных, интеллектуальных, физических, нравственных и пр., — появляются мысли о смерти как пределе этих возможностей. В сознании как бы срабатывает «предохранительный клапан», сигнализирующий о невозможности дальнейшего напряжения — это опасно для сознания: оно начнет деформироваться.

Частный случай этой закономерности и проявлялся в любовной лирике Жуковского, — там, где было огромное эмоциональное напряжение, оно вызывало настойчивые мысли о смерти. Следовательно, в тематическом комплексе **смерть** речь идет не столько о реальной смерти (хотя и этот смысл все-таки сохраняется), сколько о представляемой сознанием, — за представлением о ней стоит сильное напряжение чувств, вызывающее напряжение страсти, описание которой отвергается в комплексе **любовь** и скрыто переходит в комплекс **смерть**. Неслучайно такая «смерть» изображается как привлекательная. Слова этих комплексов соединяются в сознании автора естественно и незатрудненно, сохраняя единство личности.

Однако сама по себе напряженность чувств и вызываемые ею описания смерти еще не могут служить признаком романтического мироощущения. Решающим оказывается здесь отношение к напряженности, истолкование ее.

Для того чтобы выяснить, как решается эта проблема у Жуковского, нужно продолжить анализ, но уже на новом уровне. До сих пор речь у нас шла о тематических комплексах как таковых. Но в реальном бытии стихотворения, как во всякой организованной речи, слова входят в предложения, и значения тематических комплексов становятся материалом для организации смысла предложений. Возникает, следовательно, задача, которую можно сформулировать так: нужно выяснить, каким образом (из каких тематических комплексов) строятся предложения и какие значения им соответствуют.

Весь текст стихотворения формально разделен между тремя субъектами речи: предложения написанные от имени «мы» («О Нина, о Нина, бессмертье наш жребий»); предложения, написанные от 3 лица, либо неопределенно-личные, объединяемые условно названным обобщенно-личным сознанием («О! первая встреча небесная сладость —... Ужель невозвратно вас с жизнью терять?»); предложения с «я» («С тобою, о Нина, теснейшим союзом Он страстную душу мою сопряжет»). Субъекты речи являются в то же время и субъектами сознания. Иными словами, каждому из описанных типов предложения соответствует известная позиция.

В стихотворении ставятся две проблемы: 1) соотношение реальной смерти и возвышенных чувств и 2) соотношение возвышенных чувств и страсти. Каждый субъект сознания высказывает к ним свое отношение.

Субъект «мы» — собирательный субъект сознания, обозначающий героя и его возлюбленную, а также вообще влюбленных. Он представляет позицию множества людей. «Мы» знает о конечности жизни и страсти. Но эта уверенность оказалась поколебленной религиозностью «мы». Представление субъекта сознания о загробном мире заставляет задуматься о том, не переходят ли туда и прекрасные наслаждения земли («Ужели ни тени земного блаженства С собою в обитель небес не возьмем?»), страсть («И то, что питало в нас пламень души, что было в сем мире предчувствием неба, Ужели то бездна могилы пожрет?»). Последний пример может быть интерпретирован так: неужели реальная смерть возьмет с собой и страсть, питающую любовное чувство? В самом вопросе заключено и утверждение: да, возьмет, — и несогласие с этим. Но трезвость отношения «мы» к страсти наблюдается и далее, в подходе к решению второй проблемы — соотношению страсти и возвышенных чувств.

«Мы» отстаивает право на страсть и потому задается вопросом: будет ли какое-то содержание в любви идеальной: «Ужели ни тени земного блаженства С собою в обитель небес не возьмем? Ах, с чем же предстанем ко трону Любви?» Здесь «земное блаженство» следует понимать как перифразу слова «страсть». «Обитель небес» ассоциируется с раем, но это не совсем религиозный рай, а рай души, наивысший момент идеальных чувств любви. К семантике этого словосочетания подключаются смыслы другого; «предстанем ко трону Любви». Речь идет также об идеальной любви, ее торжественная недосыгаемость подчеркивается словом **ко трону**. Иначе говоря, «мы» спрашивает: с чем мы придем к вершине идеальной любви? или точнее: что станет содержанием идеальной любви? При этом «мы» подспудно предполагает, что действительное содержание любви придается страстью. Далее «мы» высказывает мысль о том, что страсть не соотносима с возвышенными чувствами: «Ужели приближась к безмолвному гробу..., Мы будем напрасно и скорбью очей и прежде всеильным любви призываньем В бесчувственном прахе любовь оживлять?» Учитывая семантику комплексов **любовь** и **смерть**, предложение можно прочесть так: неужели в минуты страсти могут оживляться возвышенные чувства? Это позиция человека, разделяющего чувство любви на разные неравнозначные сферы. Она становится основой мироотношения «мы». Вместе с тем субъекта сознания волнует мысль и о том, что страсть может вообще снять возможность возвышенных чувств (отрывок «И то, что питало в нас...» — «...бездна могилы пожрет?»). «Мы» этого не хочет. Из сказанного следует вывод о том, что «мы» представляет ту сторону сознания автора, которая наиболее тяготеет к классицистскому взгляду на любовное чувство. Но при этом он уже понимает неправомочность только такого отношения к сфере интимной жизни. Позиция «мы» логически предполагает другой взгляд, который отстаивает субъект, воплощающий обобщенно-личное сознание.

В отрывках текста, отнесенных к этому субъекту сознания, заметна, с одной стороны, активность выдвигаемой позиции, уверенность в ее правомочности, а с другой стороны, есть в ней и нерешительность, сомнения. Активность обусловлена постановкой проблемы «реальная смерть — любовное чувство», в разрешимости которой субъект сознания не сомневается. Он высказывает убеждение в том, что с физическим концом человека его жизнь не прекращается. В живущих остаются чувства, которые он вызывал. Вопрос заключается, однако, в том, получают ли живущие вести от ушедшего в загробный мир («Ужель из-за гроба ответа не будет?»). Субъект сознания связывает свои представления о человеке с религиозными убеждениями.

Колебания и нерешительность проявляются у субъекта созна-

ния при постановке другой проблемы — соотношение страсти и возвышенных чувств. На первый план выдвигаются возвышенные чувства, выясняется их значение в содержании любви. Остаются ли чувства при испытании страстью (отрывок «О! первая встреча...» — «...вас с жизнью терять?»), неужели переживший страсть утрачивает чувства возвышенной любви («Ужель из-за гроба ответа не будет?»), неужели они свойственны лишь тому, кто не знает страсти (отрывок «Ужель переживший...» — «...зефира крылом?..»). В этой серии вопросов настойчиво звучит мысль: возвышенные чувства остаются в любви всегда. Здесь отражена новая сторона сознания автора, увидевшего в человеке и его интимном мире нечто очень важное. Была поставлена проблема значимости идеального в любовном чувстве. Вместе с тем, субъекта сознания, так же как и «мы», тревожит мысль о судьбе страсти, но ставит он вопрос по-иному: что заменит страсть в возвышенной любви?

Вопросы, поставленные субъектом «мы» и обобщенно-личным сознанием, решаются лирическим «я». Его взгляд воплощает в себе единство их противоположных позиций и является их развитием. «Я» принимает мысль обобщенно-личного сознания о том, что весь человек не уходит с наступлением физической смерти. «Я» прокламирует бессмертие возвышенных чувств любви («Не сетуй и верой себя улаждай, Что чувства нетленны, что дух мой с тобою...»). Поэтому смерть для «я» теряет свою остроту, становится нестрашной, ведь она — залог свободы и путь к бессмертию. Более того, «я» уверяет возлюбленную, что и из загробного мира он сможет подавать о себе весть («Я в образе тихой, небесной надежды, Беседуя скрытно с твоею душой, В прискорбную буду вливать утешенье»). Здесь «я» идет еще дальше обобщенно-личного сознания в утверждении религиозного отношения к миру, которое переносится на любимую женщину. Такова позиция «я» в решении первой проблемы.

К решению второй он подходит по-иному. «Я» признает ценность в любви и возвышенных чувств и страсти. Сначала он задается вопросом, остаются ли возвышенные чувства, когда человек испытывает страсть. Но затем выступает с мыслью решительной и ясной: «Ах! самое небо мне будет изгнаньем. Когда для бессмертья утрачу любовь; И в области райской я буду печально О прежнем, погибшем блаженстве мечтать...» «Я» отказывается от идеальной любви, если страсть будет утрачена. «Небо» здесь — высший предел идеальных чувств. Слово «Любовь» употреблено в смысле «страсть», это «прежнее, погибшее блаженство». Оно названо так потому, что «я» не может взять страсть в свою систему ценностей в том виде, в каком она может быть предложена классицистским сознанием (субъектом «мы»), но для него это ценность и потому она «блаженство». «Я» приходит к мысли о том,

что возвышенные чувства сохраняются до последних мгновений страсти, он ощущает это в себе, безмерно рад и счастлив («О Нина, я внемлю таинственный голос: Нет смерти, вещает, для нежной любви; Возлюбленный образ, с душой неразлучный, И в вечность за нею из мира летит — Ей спутник до сладкой минуты свиданья»). Но высказывается это тогда, когда «я» ограничивает страсть, что передается семантическим комплексом **узник (затворник, темницы, цепи)**, и когда страсть в таком новом качестве входит в содержание любовного чувства. Слова комплекса **любовь** (возвышенная) тесно переплетаются со словами комплекса **смерть** (напряжение страсти), граница между ними становится все незаметней, образуются слитные пары разной эмоциональной напряженности и окраски (**сладкая скорбь; погибшем блаженстве; смутной весельем душе; уныния прелесть; томленье разлуки; безмолвному гробу бесчувственный прах; скорбью очей; с последним блистаньем; с последнею лаской смертный, блаженнейший час; блеском последним угасшего дня; задумчивый сумрак; с бледным вечерним мерцаньем; унылым мечтаньем; в тихой тоске; последнюю муку твою усладить**). Здесь вступают в контакт все тематические комплексы, и стихотворение, в конечном итоге, отражая богатство эмоциональной жизни «я», в целом представляет собой слитное единство двух настроений: радости, блаженства и печали, страдания. Равновесие приходится на середину стихотворения, когда для «я» уже пройден главный путь страдания и остается вера в неисчерпаемость и бессмертие любви. Мгновение единства радости и печали, за которым стоит единство возвышенных чувств и страсти, приводит «я» в состояние восторга: «О сладость! о смертный, блаженнейший час!» Здесь и рождается новое понимание любви, которое исходит от нового взгляда на личную жизнь человека.

Через тональности семантического комплекса **любовь**, образуемые эмоциональными комплексами многих словосочетаний, одухотворяется страсть «я». Мир его души, отраженный в целом в стихотворении, выступает как мир мятежной личности, вступающей против рассыпанности чувств, мелочности желаний, заторможенности добра, мысли, настроения. Это свободный мир, в котором человек обретает независимость, самосознание. Но мир этот замкнут в себе, удален от реального и потому его гармония выступает как нормативное начало в любовном чувстве, это не столько реальное, сколько желаемое состояние души. Развернув такой мир, «я» берет им под защиту душу любимой. Он уверен, что в минуты разлуки возвышенные чувства будут соединять их.



Передается и сходное возвышенное состояние души героини. В словосочетания комплекса **смерть**, относящиеся к ней, вплетаются слова, передающие мягкость, сдержанность, плавность чувств героя, бережность к чувству любимой (отрывок «Спокойся, друг, милый...» — «...к небесному трону»). Их чувства становятся похожими, сливаются, а мироотношение одинаково. То есть здесь отразился один взгляд на мир, одно сознание — лирического «я», субъекта, который, воображая, представляя любовь женщины к себе, тем самым полнее обнаруживает собственные чувства. В них угадывается огромная воля человека, овладевшего собой и сохранившего богатство чувств.

Заключительная фраза, обращенная к героине («Мой друг, не страшися минуты конца...»), отражает мысль о том, что единство возвышенных чувств и страсти стало точным знанием «я», проверенным духовным опытом. И потому эта мысль им утверждается.

Таким образом, сознание «я», отказавшись от представления о реальности смерти, все же не может отказаться от представления о реальности жизни (проявления страсти и включения ее в содержание любовного чувства). Это сознание, зафиксировавшее мгновение возможности перехода на позицию реалистическую, но не осуществившее этот переход, а построившее для себя миф о возможности идеальной любви.

Мы видели, что сознание автора опосредовано в рассматриваемом стихотворении тремя субъектными позициями, между которыми существуют диалогические отношения. Субъект с обобщенно-личным сознанием задает серию вопросов «я»: какова судьба возвышенной любви, как идеальные чувства соотносятся со страстью, — на которые «я» отвечает: возвышенная любовь бессмертна, страсть и идеальные чувства едины. «Мы» также вступает в диалог с «я». Группа его вопросов касается отношения к реальной смерти и судьбы страсти. «Я» отвергает представления о реальности смерти, утверждает единство страсти и идеальных чувств. «Мы» вступает в диалог и с субъектом обобщенно-личного сознания и говорит о том, что возвышенные чувства не приходят при испытании страсти.

Предыдущий анализ показал, что при всей важности позиции «мы» и обобщенно-личного сознания наиболее близка итоговому авторскому мироотношению позиция «я». Это представление о субъектной иерархии в пределах единого авторского сознания сложилось у нас не без скрытого, неявного учета сюжетной организации стихотворения. Открытое обращение к сюжетному уровню поможет полнее обосновать и точнее выразить нашу мысль.

К концу стихотворения диалоги прекращаются. Субъекты сознания высказываются в монологах. Суть монологов сводится к поддержанию позиции «я». Субъект с обобщенно-личным сознанием объективирует «я» («Знай, Нина, что друга ты голос внимаешь, Что он и в веселье и в тихой тоске С твоею душою сливается тайно») и таким образом передает ему свои функции. «Мы» отказывается от представления о реальности смерти («О Нина, о Нина, бессмертье наш жребий») и, следовательно, переходит на позиции «я».

Этот анализ дает, как нам кажется, известный материал для решения вопроса о мировоззрении и методе Жуковского. Ведь в стихотворении представлено преодолеваемое классицистское сознание (позиция «мы»), становящееся романтическое сознание (субъект с обобщенно-личным сознанием и «я» в решении проблемы любви и смерти) и, наконец, вариант сознания, не укладывающегося в рамки романтического (в решении проблемы возвышенных чувств и страсти) и до известной степени предвещающего реализм.

Полученные нами результаты, естественно, должны быть проверены на материале других стихотворений с применением описанной выше методики.

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., Советский писатель, 1974, с. 28.

<sup>2</sup> См.: Семенов И. М., В. А. Жуковский. — В кн.: В. А. Жуковский, собр. соч. в 4-х т. т. 1. Стихотворения. М.-Л., ГИХЛ, 1959.

<sup>3</sup> См.: Маймин Е. А. О русском романтизме. М., Просвещение, 1975, с. 25—52.

<sup>4</sup> Данное стихотворение по формальным и содержательным признакам примыкает к группе таких, как «Человек», 1801; «Сельское кладбище», 1802; «Опустевшая деревня», 1805; «Вечер», 1806; «К Филалету», 1808; «Славянка», 1815; «На кончину ее величества королевы Виртембергской», 1818; «Цвет завета», 1819; «Невыразимое», 1819; «Море», 1822; «Царскосельский лебедь», 1851.

<sup>5</sup> См. об этом подробнее в нашей работе: Слово в лирической системе. — В кн.: Проблема автора в русской литературе 19—20 вв. Ижевск, 1978.

<sup>6</sup> См.: Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

<sup>7</sup> Здесь и далее цитирование по кн.: Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т. т. 1. Стихотворения. М.-Л., ГИХЛ, 1959, с. 85—89.

<sup>8</sup> Ср. анализ стихотворения М. Ю. Лермонтова «Расстались мы, но твой портрет...» — в кн.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., Просвещение, 1972.

## СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРИОД И ТИП ЦЕЛОСТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Стихотворение М. Ю. Лермонтова  
«Когда волнуется желтеющая нива...»  
и сонет Джона Китса «When I Have Fears...»)

Цель настоящей статьи — на фоне обладающих типологической общностью индивидуальных художественных систем двух представителей романтической лирики (Лермонтова и Китса) — сопоставить семантико-стилистические особенности двух стихотворений, написанных в форме периода с конструкцией типа «when!.. then» («когда... тогда»).

Периодом в риторике именуется «пространное сложноподчиненное предложение, отличающееся полнотой развертывания мысли и законченностью интонации»<sup>1</sup>. Поэтическая речь, в которой синтаксическое построение, связанное с распределением тематического материала, вступает в тесное взаимодействие с метрическим членением стиха, наглядно выявляет структурообразующую роль периода в семантической композиции стихотворного текста. Наиболее показательны случаи, когда составные элементы периода соотнесены со строфами как структурно-семантическими единицами стихотворного текста. Именно тогда, наряду с явными показателями синтаксических и формально-грамматических средств межстрофической связи, особо важное значение в создании целостной семантической структуры стихотворения приобретает поддержанное межстрофическими связями на лексическом уровне единство развития образа, далеко не всегда очевидная логика движения поэтической мысли. Без понимания взаимообусловленности и внутренней неразрывности этих связей, подчиненных единству художественного замысла, нельзя судить о концепции стихотворения.

Нередко лирическое стихотворение целиком укладывается в рамки периода — то есть все произведение состоит из одного развернутого предложения. Классический пример подобного рода в русской поэзии — стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837);

Когда волнуется желтеющая нива,  
 И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
 И прячется в лесу малиновая слива  
 Под тенью сладостной зеленого листка;  
 Когда, росой обрызганный душистой,  
 Румяным вечером иль утра в час златой,  
 Из-под куста мне ландыш серебристый  
 Приветливо кивает головой;  
 Когда студеный ключ играет по оврагу  
 И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
 Лепечет мне таинственную сагу  
 Про мирный край, откуда мчится он, —  
 Тогда смиряется души моей тревога,  
 Тогда расходятся морщины на челе, —  
 И счастье я могу постигнуть на земле,  
 И в небесах я вижу бога.

Композиция стихотворения неоднократно привлекала внимание исследователей<sup>2</sup>. В стихотворении одно сложноподчиненное предложение занимает четыре строфы: первые три четверостишия соответствуют вводной, «восходящей» части периода (протасис) — придаточным предложениям времени с анафорическим союзом «когда»; заключительное четверостишие содержит основную, «нисходящую» часть периода (аподосис) — главное предложение с двукратным анафорическим союзом «тогда». Интонационная завершенность периода подчеркивается эффектом обманутого ожидания — нарушением рифмо-ритмической инерции: в последнем четверостишии перекрестная схема рифмовки предшествующих строф сменяется опоясывающей, а 16-ая, заключительная строка является усеченной — наикороткой во всем стихотворении (четырёхстопный ямб вместо нерегулярно чередующихся пятистопного и шестистопного ямба) и тем самым эмфатически выделенной. Развертывание периода, как обычно, совмещается со стилистическим приемом ретардации — задержкой композиционной и смысловой развязки, что усиливает эмоциональную напряженность высказывания.

Отмечая некоторое тематическое и композиционное сходство этого стихотворения М. Ю. Лермонтова со стихотворением А. С. Пушкина «Брожу ли я среди улиц шумных...» (1829), В. М. Жирмунский указывает на то, что «анафорические повторения и ритмико-синтаксический параллелизм у Лермонтова подчинены другому художественному заданию — эмоционально-экспрессивному воздействию, характерному для романтической лирики»<sup>3</sup>. Действительно, романтической лирике, впечатляющим образцом которой является стихотворение Лермонтова, тяготение к эмоциональности выражения свойственно в высшей степени; однако функция на-

званных композиционных приемов, разумеется, не сводится исключительно к усилению экспрессии, а тесно связана с содержательным построением.

Идея стихотворения, впрочем, вовсе не столь очевидна, какой представляется на первый взгляд. Истолкование подспудной сложности стихотворения, несомненно, наталкивается на ряд противоречий и связано с определенными трудностями<sup>4</sup>. Смутно осознавая, по-видимому, неоднозначность и неуловимую загадочность лермонтовского шедевра, писавшие о нем зачастую пытались найти причину собственного двойственного впечатления в скрытом несовершенстве самой конструкции стихотворения.

Известно неприятие этого стихотворения Глебом Успенским, усомнившимся «в искренности поэта». Поэт, смешавший здесь различные сезоны, разное время суток и приметы разных географических широт, якобы всего лишь — «случайный знакомец природы», поскольку «иначе он бы не стал выбирать из нее отборные фрукты да прикрашивать их и размещать по собственному усмотрению»<sup>5</sup>. Л. Пумпянский, усматривая «рискованность» стихотворения в «странном сочетании ораторского принципа с романсным», отмечал, что «школьно-ораторское построение непогрешимого временного периода» наряду с «малиновой сливой», «тенью сладостной», «душистой росой» всегда вызывало чувство неловкости<sup>6</sup>. Даже Б. М. Эйхенбаум, давший в своей классической работе «Мелодика русского лирического стиха», исчерпывающе детальный анализ синтактико-интонационного строя стихотворения, не ощущал в нем «специфических смысловых ступеней», соответствующих трем «когда», вследствие чего находил «несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста и смысловым построением»<sup>7</sup>. Утрируя высказанную Б. М. Эйхенбаумом в другой работе мысль о том, что «лирический центр стихотворения, его настоящая тема — не «примирение» или «смирение», а именно постоянная и неизбежная для человека «тревога души»<sup>8</sup>, В. А. Архипов прямо призывал отделять в данном случае форму (субъективно понятую) от содержания (еще более субъективно представленного): «Отрешились от мирной, убаюкивающей музыки стихотворения — и вы явно услышите в нем и боль, и горечь, и тревогу, и «яд» незатухающих сомнений»<sup>9</sup>.

Убедительно оспаривая мнение Б. М. Эйхенбаума о том, что стихотворение держится не на смысловой, а исключительно на ритмико-интонационной градации, М. Л. Гаспаров сравнивает «заданную схему» стихотворения «Когда... — когда... — когда... — тогда: бог» с аналогичной схемой в стихотворении французского поэта-романтика Альфонса де Ламартина «Le cri de l'âme» («Крик души») из сборника «Поэтические и религиозные гармо-

нии» (1830) — вероятно, знакомого Лермонтову. Считая заслугой Лермонтова «концентрацию сути... на композиционном уровне»<sup>10</sup>, автор статьи анализирует последовательность первых трех строф в пяти аспектах (последовательность действия, характеристик, точек зрения, охвата времени, охвата пространства). Доказательно усматривая в семантическом движении стихотворения постепенный переход «от-неодушевленности к одушевленности, от сторонней ясности к внутренней смутности, от объективности к субъективности, от пространственной и временной конкретности к внепространственности и вневременности», М. Л. Гаспаров называет этот путь путем «извне вовнутрь — из материального мира в духовный мир». Заключительное четверостишие «содержит обратное движение — от души к мирозданию, но уже просветленному и одухотворенному»<sup>11</sup>. Согласно исследователю, «композиционное равновесие лермонтовского стихотворения идеально»<sup>12</sup>.

Данный анализ убедительно демонстрирует подчиненность расположения образов стихотворения законам движения поэтической мысли, законам «размещения их по собственному усмотрению». Можно согласиться с выводом другого исследователя относительно того, что «такой тип отбора и акцентировки характерен не только для индивидуального стиля Лермонтова, с обязательным для него преобладанием творческой личности над предметом, но и для романтизма вообще»<sup>13</sup>.

Попытаемся сопоставить с лермонтовским еще одно проявление романтического типа «отбора и акцентировки» материала действительности. Это хрестоматийно известный сонет Джона Китса «When I Have Fears...» (1818, впервые опубликован в 1848 году). Композиционная схема сонета «when... when... when... —...then», по сравнению со стихотворениями Лермонтова и Ламартина, не имеет последнего звена «бог» и, таким образом, лишена прямых религиозных импликаций, однако, момент некоего духовного прозрения, озарения в нем, несомненно, присутствует. Сонет, также встречающий самые разноречивые толкования, — первый из написанных Китсом по английскому (или «шекспировскому») канону: три четверостишия с перекрестной схемой рифмовки и заключительное парнорифмованное двустишие<sup>14</sup>.

When I have fears that I may cease to be  
 Before my pen has gleaned my teeming brain,  
 Before high-piléd books, in charactery,  
 Hold like rich garners the full-ripened grain;  
 When I behold, upon the night's starred face,  
 Huge cloudy symbols of a high romance,  
 And think that I may never live to trace  
 Their shadows, with the magic hand of chance;

And when I feel, fair creature of an hour!  
That I shall never look upon thee more,  
Never have relish in the faery power  
Of unreflecting love! — then on the shore  
Of the wide world I stand alone and think  
Till love and fame to nothingness do sink.

Подстрочный перевод:

Когда я испытываю страх, что мое существование прекратится  
(что я могу перестать быть),

прежде чем перо соберет жатву с моего изобильного мозга,  
прежде чем высокие груды книг, в буквенном начертании,  
вместят, подобно богатым житницам, полностью созревшее

зерно;

когда я вижу на звездном лице ночи

гигантские туманные символы возвышенной романтической  
фантазии,

и думаю, что, может быть, мне не суждено прожить столько,  
чтобы запечатлеть

их тени магической рукой случая;

и когда я чувствую, прекрасное минутное создание,

что никогда больше не взгляну на тебя,

никогда не испытаю блаженства волшебной власти

неразмышляющей любви; — тогда на берегу

широкого мира я стою один и размышляю

до тех пор, пока любовь и слава не тонут в ничто<sup>15</sup>.

«Пророческая тоска» 23-летнего поэта, предчувствие возможной неосуществимости высокого жизненного предназначения выражены здесь с редкой лирической силой. Мысль о ранней смерти, которая до срока прервет напряженный духовный труд, сделает тщетными творческие искания и отнимет счастье разделенной любви, приводит поэта к трагическому осознанию своей оторванности от мира и несбыточности лучших устремлений.

Эмоциональность высказывания усилена необычным соотношением тематического материала и синтаксического строя со строфическим делением сонета. Сонет написан в форме периода и представляет собой развернутое сложное предложение с трехчленным параллелизмом придаточных предложений времени, каждое из которых полностью (за исключением последнего) соответствует катрену, открываемому анафорой: «When I...», «When I...», «And when I...». Заключительная строка сонета также занята придаточным предложением времени, а главное предложение, введенное союзом *till*, размещено на основной строфической границе — между третьим катреном и концовочным двустушием, причем строфический перенос на уровне синтагмы «then on the shore/Of

the wide world» разрывает наиболее тесную в предложении синтаксическую связь — атрибутивную<sup>16</sup>, резко выделяя тем самым важнейшее смысловое ядро сонета: предельность, конечность «широкого мира», на краю которого стоит поэт лицом к лицу с пустотой. Заметим, что глагол to stand («I stand alone and think»), не заменяя собой связочный<sup>17</sup>, не только несет свое прямое, основное значение, но и, рисуя неподвижную фигуру погруженного в раздумье поэта, ассоциируется с мужественной стойкостью перед неведомым «ничем».

Параллелизм образующих период предложений — так же, как и у Лермонтова, — совмещен с неоспоримой динамикой смысла: стилистический прием нарастания выступает и здесь как «средство выявления индивидуального миропонимания и мироощущения автора, отражающее субъективную оценку им различных явлений действительности по степени их важности»<sup>18</sup>. Расположение тематического материала у Китса следует явно романтической градации ценностей (1-й катрен — разум, 2-й катрен — интуиция, 3-й катрен — эмоция), причем и в данном случае период тесно объединяет явления, связанные между собой не логически, а чисто ассоциативно<sup>19</sup>. Примечателен контраст между планом восприятия и той областью, к которой относится потенциальная нереализуемость надежд и свершений поэта: сфера интеллекта (1-й катрен) дается через непосредственное ощущение страха («When I have fears...»), сфера воображения (2-й катрен) через созерцание и размышление («When I behold... and think»), и только на вершине эмоционального напряжения (3-й катрен) всецело господствует стихия чувства («And when I feel»).

Как замечает американский исследователь М. А. Гольдберг, образная система сонета претерпевает от катрена к катрену эволюцию от конкретного в сторону все более абстрактного (схема, как видим, в принципе совпадает с наблюдениями М. Л. Гаспарова над стихотворением Лермонтова). Если в 1-м катрене говорится о столь реальных предметах действительности, как «pen», «brain», «books», «garners», «gain», то во 2-м катрене речь идет о призрачных видениях и смутных представлениях фантазии: «cloudy symbols», «shadows», «magic hand of chance», а в 3-м катрене образ «faery power» совершенно лишен всяких черт реального мира. Заключительная строка содержит в себе уже идею полного уничтожения («nothingness»). Весьма примечательно и движение времени, которое как бы суживается и сокращается по мере развертывания сонета: образы 1-го катрена метафорически соотносят богатство разума с изобильным урожаем осени, временные рамки 2-го катрена — всего одна ночь, а в 3-м катрене возлюбленная представляется поэту созданной только на «час» («fair creature of an hour»)<sup>20</sup>.



У Лермонтова «последовательность охвата времени» эволюционирует, согласно М. Л. Гаспарову, от описания конкретно взятого, определенного временного момента в первой строфе, через произвольно выбранный, условный момент во второй строфе, ко времени совершенно размытому и нефиксированному, едва ли не мифологическому в третьей (кстати, неслучайно, видимо, появление в ней «таинственной саги» — «про мирный край»: своего рода семантический оксюморон). Здесь, как и в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», поэт «удивительно свободно стремится слить личное время героя с вечностью»<sup>21</sup>.

У Китса катастрофична именно неслиянность «личного времени героя» с вечностью. Субъективная соположенность различных планов действительности подчеркнута в сонете как указанным выше параллелизмом синтаксической структуры придаточных предложений, так и семантической общностью глаголов-сказуемых, стоящих в форме 1-го лица единственного числа: «When I have fears that I may cease to be», «When I behold... and think that I may never live to trace», «And when I feel... that I shall never look upon thee more.., never have relish». Отнесенный к будущему ряд негативных состояний преломлен через восприятие, присущее поэту лишь в какой-то определенный, данный момент интуитивного предвидения судьбы — «момент постижения истины» (термин Т. И. Сильман).

Категория времени — противоречие между несбыточностью будущего, каким оно представляется поэту, и настоящим моментом опустошающего размышления — доминирует в семантической структуре сонета, вовлекая в нее дополнительные контрасты — между деятельностью и медитацией, между чистой эмоциональностью и неотступной рефлексией (ср. «unreflecting love» и «think», повторенное дважды), между единением с любимой и одиночеством, — наконец, между избытком духовных сил, соотносенным с величием и красотой окружающего мира, и противостоящей им пустотой небытия. Повтор глагола think (ср. строки 7 и 13) отнюдь не тавтологичен, как может показаться, и приобретает в контексте сонета особую стилистическую значимость. В 7-й строке (кстати, занимающей в сонете центральную, вершинную позицию «And think that I may never live to trace») think употреблено в узком значении и передает отдельное, частное мысленное предположение. Значение этого глагола в предпоследней, 13-й строке «...I stand alone and think», где он занимает и сильную рифменную позицию, генерализуется и расширяется, обогащаясь ассоциативной внутритекстовой связанностью и ситуацией 1-го катрена, изображающего неустанную работу мысли<sup>22</sup>.

Ключевое слово — наречие времени never — повторяется трижды: «I may never live to trace», «I shall never look upon thee

моге», «Never have relish», причем в последнем случае значимость этого слова выделена ритмической инверсией — заменой ямбической стопы хоренческой, а сама строка образует сцепление с начальной строкой вследствие позиционной эквивалентности ситуативно антонимических конструкций — «When I have fears» и «Never have relish». Именно предчувствие поэтом близкой смерти (хотя слово death в сонете отсутствует и заменяется парафразами) и мучительное размышление о краткости отпущенного ему срока ставит поэта на грань между «все» и «ничем», заставляя осознать возможную недостижимость жизненного призвания.

Тематически период у Лермонтова сопоставляет два параллельных плана — мир природы (строфы 1—3) и мир души (строфа 4), причем внутреннее, личное (состояние души) оказывается тесно связанным с внешним, внеличным (состоянием природы) не столько временной, сколько причинно-следственной зависимостью (составляющие период придаточные предложения выражают скорее условные, нежели временные отношения). Поистине этот поэт «весьма редко предавался чистому и незаинтересованному наслаждению природой»<sup>23</sup>; здесь оно ведет к разрешению самого основного жизненного конфликта — гармоничное, почти идиллическое состояние мира устраняет диссонансность бытия человека, приводит к пониманию одушевленности и наделенности речью всего сущего. Романтический максимализм Лермонтова проявляется здесь, прежде всего, в том, что все моменты закономерного круговорота природы даны в своем апогее, сущность их раскрыта с необычайной полнотой и щедростью характеристик: «желтеющая нива», «свежий лес» «малиновая слива», «сладостная тень», «душистая роса», «румяный вечер», «утра час золотой», «ландыш серебристый», «студеный ключ» и т. д. Это совсем не банальная эстетизация действительности, не беспорядочное нагромождение украшающих эпитетов, как казалось некоторым критикам: расцвет и созревание природы — процесс, сопрягаемый с развитием души, достигающей своей высшей зрелости в постижении красоты как воплощения сущности мироздания. Ценность и смысл человеческого бытия определяется эстетическим критерием — мерой приобщения к прекрасному в природе.

Период у Китса совмещает два внутренних состояния («танталовы муки» души) вне зависимости от состояния мира, аксиоматически прекрасного и одухотворенного. Основная антиномия сонета — «настоящее I — настоящее II» (преломленное через гипотетическое «будущее»). Если «лермонтовская несопряженность с объективным ходом времени — признак органической неукорененности в бытии»<sup>24</sup>, а названное стихотворение Лермонтова — редчайший случай гармонизации личного и внеличного, то для Китса мучительным источником «неукорененности в бытии» становится

именно «несопряженность» с субъективным ходом времени, разлад личного и внеличного.

Сама форма периода с нагнетанием придаточных предложений времени «When..., when..., when...,—then», подразумевая повторяемость действий (в отличие от Лермонтова, у Китса субъект действия — не природа, а сам лирический герой) указывает на переходящий, «окказиональный» характер внутреннего кризиса, «узально» этому герою несвойственного. Поэт, принимая неизбежность смерти, всем существом отвергает лишь ее преждевременность. Если у Лермонтова конструкция «когда..., когда..., когда..., — тогда» называет ряд разновременных внешних условий, необходимых для восстановления душевного равновесия в гармонии с окружающим, то аналогичная конструкция у Китса передает единовременную совокупность аспектов внутреннего состояния, ведущего к трагической изоляции от «широкого мира». У Лермонтова состояние мира меняет состояние души, у Китса состояние души меняет состояние мира. Сходная форма — разное содержание... И в то же время оба стихотворения, несомненно, роднит и объединяет общность мировоззренческой установки романтизма: «не личность в мире, а мир в личности».

Таким образом, проделанный сравнительный анализ позволяет заключить, что сематическая структура двух в композиционном отношении почти идентичных стихотворений, каждое из которых представляет собой целостно организованное, неповторимое художественное единство, выявляется как через динамическое взаимодействие синтаксического строя и строфического членения, так и посредством тесной межстрофической связи на разных уровнях — от лексического до образного, поддерживающих, прежде всего, последовательность развития поэтической мысли.

<sup>1</sup> Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1974, с. 267.

<sup>2</sup> См.: Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. — В его кн.: Теория стиха. Л., Советский писатель, 1975, с. 437—438; Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. — В его кн.: О поэзии. Л., Советский писатель, 1969, с. 430—435; Гаспаров М. Л. Лермонтов и Ламартин. Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». — В кн.: Историко-филологические исследования (Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада). М., Наука, 1974, с. 113—120; Шитов В. А. Грамматическая структура стихотворения М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...». — В кн.: Материалы межвузовской конференции по итогам научной работы за 1964 год. Тезисы докладов. Вологда, 1965, с. 18—19. Ср. также: Шуришина Т. И. Периодические конструкции русского языка и их использование в текстах произведений М. Ю. Лермонтова. Автореф. канд. дис., Л., 1977.

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме. — В кн.: Историко-филологические исследования..., с. 36.

<sup>4</sup> См. например: Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М., Нау-

ка, 1975, с. 52—55; Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973, с. 179—190; Архипов В. А. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., Московский рабочий, 1965, с. 35—37 и др.

<sup>5</sup> Успенский Глеб. Крестьянин и крестьянский труд. — Сбор. соч. в 9 томах, Т. 5. М., ГИХЛ, 1956, с. 36. О непонимании специфики лирического выражения (в том числе у Лермонтова) см. любопытную статью Д. Старикова «Лыко в строке». — Вопросы литературы, 1972, № 6, с. 142. — 168. По свидетельству автора, ему «пришлось как-то объяснять одному профессиональному литературному критику, что строки популярной ошанинской песни: «Среди хлебов спелых, среди снегов белых течет река Волга...» — нимало не оспаривают того факта, что «снегов белых» еще не бывает ко времени созревания хлебов...» (с. 143).

<sup>6</sup> Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова. — Литературное наследство. Т. 43—44. М., Изд-во АН СССР, 1941, с. 417.

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. — В его кн.: О поэзии..., с. 423.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. — Литературное наследство, т. 43—44, с. 37.

<sup>9</sup> Архипов В. А. Указ. соч., с. 36.

<sup>10</sup> Гаспаров М. Л. Указ. соч., с. 120.

<sup>11</sup> Там же, с. 119.

<sup>12</sup> Там же, с. 120.

<sup>13</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова, М.—Л., Наука, 1964, с. 35.

<sup>14</sup> Исследователями отмечалось композиционное сходство (при определенной тематической общности) данного сонета Китса с некоторыми сонетами Шекспира, содержащими аналогичную конструкцию (например, 12-м — «When I do count the clock that tells the time...», 15-м — «When I consider every thing that grows...» и в особенности 64-м — «When I have seen by Time's fell hand defaced...»)

<sup>15</sup> Перевод сонета Китса, принадлежащий автору настоящей статьи имеет два варианта. В первом варианте, опубликованном в книге Н. Я. Дьяковой «Китс и его современники» (М., Наука, 1973, с. 161), сделана попытка заменить придаточные предложения времени в главной части периода условными придаточными предложениями с анафорическим союзом «если». Приводим второй вариант, более точно следующий синтаксической структуре оригинала:

Когда мне страшно, что порвется нить  
Существованья, прежде чем дано  
Страницам, словно житницам, вместишь  
Бесчетных мыслей зрелое зерно;  
Когда смотрю на звездный лик ночной  
И думаю о том, что не успеть  
Гигантских символов туманный рой  
Мне волей случая запечатлеть;  
Когда я знаю, что слепой любви  
Отдаться никогда я не смогу,  
Мгновенный образ твой, глаза твои  
Не встречу вновь; — тогда на берегу  
Вселенной, одинокий, вижу, как  
Уходят слава и любовь во мрак.

<sup>16</sup> Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка. М., 1957, с. 174.

<sup>17</sup> Ср. пример из Ч. Диккенса: «I stand alone in the world», приводимый в «Грамматике английского языка» Л. С. Бархударова и Д. А. Штелинга (М., 1960, с. 300), в котором, однако, по мнению авторов, stand приравнивается к «I am alone in the world».

<sup>16</sup> Galperin I. R., *Stylistics*. М., 1974, pp. 221—222.

<sup>19</sup> Ср.: Колесникова Н. Н. Период и его лингвистические особенности в английской художественной литературе и публицистике. Автореф. канд. дис., М., 1975, с. 19.

<sup>20</sup> Goldberg M. A. The «Fears» of John Keats. — *Modern Language Quarterly*, XVIII, No. 2 (1957), p. 126 ff.

<sup>21</sup> Егоров Б. Ф. Категория времени в русской поэзии XIX века. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., Наука, 1974, с. 163.

<sup>22</sup> Ср.: Казакова Т. А. Система ассоциативных связей слова в поэтическом тексте и стихотворный перевод. Автореф. канд. дисс., Л., 1974, с. 13—17.

<sup>23</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями. — *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, 1970, т. 29, вып. 5, с. 386.

<sup>24</sup> Ломинадзе С. В. На фоне гармонии (Лермонтов). — В кн.: Типология стиливого развития нового времени. М., Наука, 1976, с. 377.

**В. А. ПРОНИНА,**  
аспирант

Ленинградский университет

## **ПОВЕСТЬ А. А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «МОРЕХОД НИКИТИН»**

**(К проблеме драматизации прозаических жанров  
в литературе романтизма)**

Тенденция к драматизации эпических и лиро-эпических жанров в литературе романтизма — явление закономерное, обусловленное спецификой романтического конфликта.

Традиционное его понимание сводится к вопросу о взаимоотношении личности и общества: «В центре романтического искусства — одинокая личность, находящаяся в конфликте с окружающей средой» (А. Аникст)<sup>1</sup>; или второе, дополняющее определение: «свет, управляющий судьбами героев, но не властный над их внутренним миром, коверкающий героям жизнь, но не способный убить подлинное чувство...»<sup>2</sup>.

Концепция Ю. В. Манна основную динамику противоречия относит к сфере героя. Специфику романтического конфликта исследователь видит в том, что «решающими оказались не какие-либо качества центрального персонажа, взятые статично., но его способность пережить определенный духовный процесс — процесс отчуждения с более или менее повторяющимися типическими стадиями (наивно-гармонические отношения вначале, разрыв с обществом, бегство и т. д.). Этот процесс включает в себя часто преступление, «месть»; во всяком случае он всегда двузначен в

моральном смысле, даже и тогда, когда цели его одомашниваются, мотивировка отчуждения конкретизируется и т. д.»<sup>3</sup>.

Привлекает внимание определение романтического конфликта как способности героя пережить определенный духовный процесс.

В «Лекциях по эстетике» Гегель подчеркнул именно эту сторону действия драмы: «...конфликт должен представлять собой некое духовное (выделено Гегелем) нарушение духовных сил посредством деяния человека... соответствующая коллизия состоит в сознательном нарушении, пристокающем из этого сознания (выделено Гегелем) и его намерения»<sup>4</sup>.

Такое понимание конфликта, когда динамика противоречия переносится в сферу героя, подчеркивает главную отличительную особенность романтизма — суверенность личности. С другой стороны, интерпретация конфликта как духовного процесса позволяет глубже осмыслить его (конфликта) драматическую природу. Источник романтического конфликта (как и конфликта в драме) изначально субъективный. Именно поэтому романтический конфликт предполагает и порождает драматизацию эпических жанров.

Подход с точки зрения специфики конфликта, по нашему мнению, помогает осуществить более дифференцированный и в то же время целостный анализ частных аспектов драматизации, что мы и попытаемся сделать, анализируя повесть А. А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин» (1834 г.). В существующих исследованиях<sup>5</sup> недостаточно освещены некоторые аспекты поэтики произведения (непосредственно связанные с тенденцией к драматизации), которые позволяют осуществить более целостный его анализ, в частности, связать воедино сюжетно-композиционную и стилевую специфику повести.

Уже с первых строк читательскому восприятию задано определенное русло. Установка на объективность повествования (повесть имеет подзаголовок «Быль») резко контрастирует с субъективностью игровой манеры рассказа.

Присутствует также тональное разнозвучие, которое возникает благодаря разнице, создаваемой лирическим настроением эпиграфа из Байрона (вызывающем чувство высокой романтики и в то же время легкой грусти) и ироническим стилем дальнейшего повествования.

Читатель с самого начала оказывается сопричастным к сложному внутреннему миру автора, к лирическому<sup>6</sup> многообразию его переживаний. И все же ироническая тонально-стилистическая доминанта повести вскоре получает явное преобладание. «Мореход Никитин» от большинства повестей Марлинского, написанных в 30-е годы, отличается подчеркнута иронической манерой повествования с ориентацией на стиль сказа.

Ироничность повествователя<sup>7</sup> проявляется в торможении основного действия отступлениями, основанными на сцеплении авторских ассоциаций. Игра ассоциаций сближает самые разные предметы, за счет чего и возникает иронический эффект. Ирония усиливается с введением в повествование «чужой» речи («физиологические подробности», рассказанные шукой, а также реплики «приятеля-медика» и «женатого помещика»).

Торможение повествования затягивает начинающееся развитие «основного» действия. Появляется своеобразное противоречие между авторской «болтовней» и интригой. Событие рассказывания получает не меньшую значимость, чем рассказываемое событие. Точнее, они уравниваются в весах. Сюжет как бы раздваивается на плоскость изображения и сферу авторской игры.

В научной литературе эта особенность произведений Марлинского была уже отмечена, правда, в чисто стилистическом аспекте. Х. Д. Леэметс, анализируя структуру сравнений в прозе Марлинского, писала: «Тропы и авторские отступления создают в повестях Марлинского второй план...»<sup>8</sup>. «Сравнения — одно из наиболее характерных средств выражения авторского отношения к изображаемому. Это отношение заключено в тропы, дано в виде дополнительного семантического среза, как бы расположенного над сюжетным пластом произведения»<sup>9</sup>.

Однако можно говорить не только о стилистической двуплановости произведений Марлинского в 30-е годы. Двуплановость характерна и для сюжета, в котором всегда присутствуют пересекающиеся сферы: 1) собственно повествования и 2) лирическая.

Предмет изображения первой — события, связанные с жизнью персонажей, архангельских мореходов; основу второй образует авторская судьба, которую читатель должен уметь видеть в «насечке», в «сплавке». В этом смысле интересен ответ автора («г. Марлинского») в беседе с читателем по поводу спущенной петли повести и многократных отступлений. «Правда, я веду слово про архангельского мещанина Савелия Никитина и ручаюсь, что для русского анекдот этот будет занимателен, по тому уж одному, что он не выдумка. Но кто вам сказал, что сам я менее занимателен, чем Савелий Никитин? Знаете ли, сколько страстей перемолол я своим сердцем? Какие чудесные узоры начеканил мир на моем воображении? И если б я вздумал перевести с души на ходячий язык свои опыты, мечты и мысли, вы, вы сами, сударь, нашли бы эти записки занимательными не менее «записок» Трелонея или «Последней нескромности современницы».

«Ради Смирдина, сделайте это поскорее, любезнейший! И тисните в большую осьмушку с готическим заглавием и с Виньеткою Жоанно. Я страх люблю виньетки и мемуары, особенно в роде Ви-

дока. Даете вы слово? Скажите ж — да! Полноте упрямяничать: снимите долой лень свою!..».

У нас печатная сторона человека всегда будет походить на подкладку из одних афиш комедианта Цапата в «Жильблазе»; и вот почему, милостивый государь, если вы хотите узнать меня, то узнавайте кусочками, угадывайте меня в стружках, в насечках, в сплавке. Не мешайте ж мне разводить собою рассказы о других: право, не останетесь в накладе»<sup>10</sup>.

Как видим, сама мотивировка двупланового развертывания сюжета включает диалог с читателем — иронический и драматический одновременно.

Диалог с читателем — одна из форм проявления диалогизации авторской речи. Другой ее разновидностью является установка на стилизацию сказа. В строгом смысле повествование организует не стилизация сказа, а иллюзия подобного приема. Автор иронично стремится подчеркнуть свой профессиональный статус: когда ведет подробные объяснения «по долгу литературной совести»; рядом литературных сравнений и ассоциаций; наконец, в разговоре с читателем прямо объявляет себя «г. Марлинским».

Однако часто читатель наблюдает сознательный отход от подчеркнутого «литературного» повествования, особенно там, где автор занимается не отступлениями, а непосредственно событиями, о которых рассказывает, стремясь полностью отдать внимание своим героям. Меняется лексическая и интонационная (интонация устного рассказа) фактура его речи. Появляется установка на непрофессиональность повествования, игровая ориентация на речь народа. Об этом свидетельствует также использование в авторском повествовании поговорок.

Прием стилизации сказа связан с авторской иронией, игровой сменой масок повествователя.

Ирония в творчестве Марлинского 30-х годов — явление сложное и интересное. Функция иронии в «Мореходе Никитине» связана, в частности, с двуплановостью сюжета, о чем свидетельствует и диалогизация авторской речи.

Разговор «г. Марлинского» с читателем, которому надоели авторские отступления не по делу, направлен против стереотипа читательского восприятия и привычных схем романтического повествования, рассчитанных на самодовлеющий интерес к событию и исключительное внимание к герою.

Но противоречие между автором и читателем здесь чисто внешнее. Под ним скрывается более глубокий смысловой слой. Иронический диалог с читателем, в сущности, не что иное как авторская рефлексия, фиксирующая развитие романтического сознания.



Тонально-стилевая палитра имеет выход к самым глубоким основам произведения, в частности, к конфликту. Как ни парадоксально звучит, но именно через иронический стиль повествования мы чувствуем драматизм авторской судьбы. Здесь неуловима грань шутки и серьезного.

Драматизм авторского мироощущения чувствуется в изредка появляющихся эллигических нотах. Таким настроением пронизано авторское описание чувства разлуки с родным берегом (290).

Благодаря лирическому настроению контуры конфликта в повести создаются отчетливо и в то же время очень мягко. Богатый жизненный опыт автора вкрапляется в текст намеками, отступлениями, обрывками. Этим опытом пропитаны авторские сравнения и ассоциации. Ср.: «Вот потянул ветерочек слева; но он был неверен, как светская женщина, колебался туда и сюда, как нынешняя литература» (293); шутливые «кусочки» отступлений:

«Ох, уж мне это **однако** вот тут сидит, с тех пор как учитель хотел было, по его сказам, простить меня за шалость, однако высек для примера; с тех пор как мой искренний друг и моя вернейшая любовница клялись мне в привязанности и за словом, однако надули меня...» (286) и т. п.

В «Мореходе Никитине» романтическое отчуждение постоянно ретушируется легкой иронией. Если какая-то тональность оформляется, получает чистоту отдельного звука, то сразу же возникает ироническое обыгрывание или «чужая» маска, за которой прячется повествователь.

Ирония — своеобразный мостик между двумя сферами сюжета. Благодаря ей осуществляется «сплавка» авторской судьбы и народного мировосприятия, создается моральная и ценностная их неоднозначность.

Нетрудно заметить, что если для «читателя» «несерьезны» авторская болтовня и отступления, то для автора в такой же степени второстепенен событийный сюжет сам по себе. Его можно поставить в ряд тех «безобидных» ситуаций, которые «в целом должны рассматриваться как некая игра, поскольку в них совершается или делается нечто такое, к чему, собственно говоря, не относятся серьезно.. Эти ситуации сами по себе не являются действиями... а являются частью определенными, но совершенно простыми в себе состояниями, частью же неким деланием, не имеющим в самом себе существенной и серьезной цели, которая была бы порождена конфликтами или могла бы привести к таковым»<sup>11</sup>.

«Серьезность в действиях и поступках впервые появляется на свет благодаря противоположностям и противоречиям»<sup>12</sup>, поэтому мы говорим, что в повести «Мореход Никитин» живое движение, действие в собственном смысле этого слова возникает при взаимодействии двух сфер сюжета. Это и есть момент, который Гегель,

анализируя сюжетные положения, назвал раздвоенной, «дифференцированной в себе» ситуацией: «...раздвоение и его определенность составляют сущность ситуации, которая вследствие этого становится коллизией, ведущей к реакциям и образует в этом отношении как исходный пункт, так и переход к действию в настоящем смысле этого слова»<sup>13</sup>.

Учет моментов игры не только в лирической сфере сюжета, но и в рассказе об архангельских мореходах помогает понять глубже сущность и роль иронии Марлинского в повестях 30-х годов. Авторская игра («болтовня») в них никогда не превращается в самоцель, она перешагнула порог романтической субъективности, «знающей само себя наивысшим». Главное для развития иронии Марлинского в 30-е годы — развитие ее объективного содержания<sup>14</sup>.

Противоречие иронии (объективное и субъективное в ней) мы рассматриваем как самое глубокое, связующее и объясняющее все элементы жанровой структуры: двуплановость сюжета, романтический конфликт и его преодоление. Последнее (снятие отчуждения) происходило за счет расширения объективной сферы повествования. Объективность («обстоятельства», развитие мотивировочной сферы характера) входила в романтическое мышление через субъект, усложняющийся мир его индивидуального опыта и переживаний. В этом заключена внутренняя основа драматизации жанра в прозе Марлинского 30-х годов, в частности повести «Мореход Никитин»<sup>15</sup>. Эту мысль хорошо можно пояснить определением драматического действия, которое дает Гегель в «Лекциях по эстетике»: «...действие в драме не кажется возникающим из внешних обстоятельств, а возникает из внутренней воли и характера и получает драматический смысл лишь в связи с субъективными целями и страстями»<sup>16</sup>.

Основопологающим свойством драмы является исключение автора непосредственно из действия. В повести «Мореход Никитин» драматическая, по сути, структура сориентирована не на героев, а на автора и поэтому не порождает обычных форм драматизации (ремарки, сценичность композиции), что мы наблюдаем в ряде других произведений писателя (Ср. «Наезды»).

В 30-е годы в произведениях писателя увеличивается число композиционных диалогов, усложняется, по сравнению с ранним творчеством, их функция. В «Мореходе Никитине» наблюдаем две тенденции, связанные с формами композиционного диалога: (1) использование диалога персонажей в развитии действия и (2) уже отмеченную нами диалогизацию авторской речи.

В первом случае (разговоры героев) диалог чаще всего выполняет характеристическую функцию: выражает состояние персонажа, знакомит с его нравственно-психологическим обликом. Но ха-

ра характеристика не имеет ярко выраженной индивидуальной направленности. В речи архангельских мореходов писатель скорее стремится подчеркнуть общий колорит живого народного наречия, его поэтичность. Для языка персонажей очень характерна афористичность, пословищность, яркая образность.

Наблюдаем и другой вариант диалога (см. разговор Савелия с англичанином, с. 304), где в разговоре героев отчетливо проявляется воздействие авторского слова. Этим объясняется усиление на соответствующем участке текста иронии, пронизывающей повествование «остротами». Эта тенденция (соревнование остроумия) оформится в так называемом «светском» диалоге Марлинского.

Композиционный диалог выполняет также и другие функции: осведомительно-иллюстративную (разговор героев о надвигающейся непогоде, рассказ о Соловецком монастыре — с. 295—297). Однако эта функция выступает соподчиненно с главной — характеристической направленностью диалога. Читатель осведомлен не столько о «Соловках», сколько о мире народных представлений. В подчинении главной роли диалога выступает также его динамическая функция, подчеркивающая напряженность ситуации и подготавливающая дальнейшее развитие действия (308—310).

Формами проявления диалогизации речи автора являются:

1. Установка на стилизацию сказа.
2. Диалог с читателем (с. 291—293).

По общей функции обе формы совпадают. Ироническая беседа с читателем фиксирует внутреннее противоречие собственно авторского сознания, его развитие, разрушающее субъективизм художественного мышления романтика. Эту же функцию выполняет прием сказовости.

В чем смысл игровой стилизации сказа?

1. Автору важно разрушить тонально-стилистический монолизм повествования, воспроизвести оттенок чужого слова. Чужой точки зрения (как социально определенной позиции) в повествовании нет. Всюду играет один — авторский («г. Марлинского») — голос: и там, где звучит «речь» щуки, сообщающей «физиологические подробности» путешествия, и там, где вводятся реплики «приятеля-медика» и «одного женатого помещика», являющиеся ироническим подхватом-продолжением авторских ассоциаций и сравнений.

2. Иллюзия стилизации сказа диалогизовала авторскую речь и в плане ориентированности ее на читателя-собеседника, к которому рассказчик (автор) как бы непосредственно обращается со своим пронизанным живой интонацией словом.

Установка на читателя-собеседника отчетливо оформляется в диалоге автора с читателем, где появляются реплики и жесты

последнего. Одну из важнейших особенностей сказа — непосредственное участие читателя — объяснил Ю. Тынянов: «...Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель входит (выделено Ю. Тыняновым) в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его»<sup>17</sup>.

Этот последний момент — игровое включение читателя в повествование — существенен для понимания важнейшего аспекта драматизации повести «Мореход Никитин» (шире: в творчестве Марлинского 30-х годов). Здесь процесс драматизации как бы выходит за пределы внутренней реальности сюжета, «захватывая» другой уровень: автор — произведение — читатель.

В системе «автор—читатель» устанавливается такая высокая степень активности, которая приближается к типу отношений двух субъектов в диалоге. Эта напряженность является также следствием процесса драматизации, ибо, как отмечает Д. С. Лихачев, «Формирование драмы свидетельствует о зрелости воспроизводящего начала в литературе»; «только благодаря ей возможно полное погружение читателя в показываемое действие»<sup>18</sup>.

Автору необходимо динамичное, живое читательское участие, участие Собеседника<sup>19</sup>.

Активизации читательского восприятия способствуют примечания к тексту. Они носят, как правило, пояснительный характер или являются авторскими переводами иноязычных слов и выражений. По содержанию эти примечания не отличаются от основного текста: они (за исключением переводов) столь же ироничны, как и сам текст (см., например, «ученое замечание» на с. 303), и представляют собой просто фрагменты этого текста, «вырезанные» из него и перенесенные вниз. Они продолжают ироническую «болтовню» с читателем, которая ведется в повествовании. Исследуя поэтику авторских примечаний в литературе конца XVIII — начала XIX века, период, когда особенно сильно была развита «культура примечаний», В. Мальчина пишет: «Любое авторское примечание конца XVIII — начала XIX в. несет в себе более или менее явно выраженную другую точку зрения на содержащееся в тексте и на сам текст и в этом смысле находится с текстом в сложных отношениях». Прозу Карамзина и Бестужева-Марлинского исследовательница связывает с традицией примечаний у Стерна, где их функция — ироническая игра с текстом, переосмысление, перефразирование его<sup>20</sup>.

Но примечания в текстах Марлинского и в иронической форме имеют часто характер научного комментария: поражают читателя не только остроумием, но и эрудицией, заставляющей активно работать мысль. Они создают прерывность чтения, усиливая ощущение беседы, более разнообразят тональность повествования.

В примечании читатель гораздо сильнее ощущает в себе со-

беседника-автора, нежели в основном тексте, где их беседа опосредуется действием. В этом смысле примечания напоминают ре-марки в драме, где авторский комментарий, пояснения непосредственно отнесены к зрителю (читателю).

Таким образом, изучение повести «Мореход Никитин» в аспекте драматизации дает возможность более целостного ее понимания как в контексте творчества Марлинского, так и в рамках развития литературного процесса в 30-е годы XIX в. (взаимодействие романтической и реалистической тенденций).

<sup>1</sup> Искусство романтической эпохи. Материалы научной конференции (1968). М., 1969.

<sup>2</sup> Русская повесть XIX в. История и проблематика жанра. Л., Наука, 1973, с. 169.

<sup>3</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., Наука, 1976, с. 366 — 367.

<sup>4</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. I. М., Искусство, 1968, с. 223.

<sup>5</sup> Базанов В. Г. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. М., Гослитиздат, 1953, с. 436; Манн Ю. В. Указ. соч., с. 320—321; История романтизма в русской литературе. 1825—1840 гг. М., Наука, 1979, с. 112.

<sup>6</sup> Лиризм в данном случае мы понимаем широко, как ярко выраженную эмоциональную оценку действительности.

<sup>7</sup> В беседе с читателем выясняется, что весь рассказ ведет «г. Марлинский».

<sup>8</sup> Леэметс Х. Д. Структура сравнений и прозе Марлинского — Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 275, 1971. Труды по русской и славянской филологии XIX в. Серия лингвистическая, с. 105.

<sup>9</sup> Леэметс Х. Д. Структура и функции сравнений-идентификаций в творчестве русских романтиков 30-х годов XIX в. — Уч. зап. Тартуского университета, 1975, вып. 347. Труды по русской и славянской филологии XIX в. Серия лингвистическая, с. 209.

<sup>10</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2-х тт., т. 1, М., ГИХЛ, 1958, с. 293. (В дальнейшем текст цитируется только с указанием страницы).

<sup>11</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. I, с. 205.

<sup>12</sup> Там же, с. 205.

<sup>13</sup> Там же, с. 204.

<sup>14</sup> В русском романтизме субъективизм иронии не получил такого развития, как например, в Германии. Однако мнения, что романтизм в России «прошел мимо романтической иронии», «никогда ее не использовал и вовсе вроде бы не заметил» (см. Маймин Е. А. О русском романтизме. М., Просвещение, 1968, с. 20), мы расцениваем как излишне категоричные.

<sup>15</sup> На драматизацию жанра в «Мореходе Никитине» указал сам автор в шуточном замечании: «Нарбас, пятое действие нашей драмы, покачиваясь с боку на бок, изволил плыть да плыть в необъятное море» (с. 290).

<sup>16</sup> Гегель Г. В. Ф. Сочинения, Т. 14. М., Соцэкгиз, 1958, с. 331.

<sup>17</sup> Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня. — Русский современник, 1924, кн. 1, с. 301.

<sup>18</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., Наука, 1971, с. 322.

<sup>19</sup> Мы не имеем возможности развернуть аргументацию этой мысли. Укажем лишь на то, что роль читателя непосредственно связана с романтической проблемой «невывразимого».

<sup>20</sup> Мальчина В. А. Поэтика примечаний. — Вопросы литературы, 1978, № 11, с. 240, 246.

М. И. БЕНТ,  
канд. филол. наук  
Челябинский университет

## ТОМАС МАНН И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

(К вопросу о преемственности одной романтической коллизии)

Об интересе Т. Манна к русской литературе и влиянии на его творчество произведений русской классики говорилось немало<sup>1</sup>. Естественно, что и проблема «Т. Манн — Достоевский» не является новой. Как правило, внимание концентрируется на двух периодах творческой биографии Т. Манна: на эпохе первой мировой войны и на времени работы над романом «Доктор Фаустус» (1943 — 46). При этом «Размышления аполитичного» (1918) связываются в первую очередь с «Дневником писателя», а «Доктор Фаустус» сопоставляется с «Братьями Карамазовыми».

Существует ряд работ, в которых затрагиваются идейные и жанровые связи Достоевского и романтической литературы<sup>2</sup>. В творчестве Т. Манна также без труда прослеживается традиция, идущая от Просвещения и Романтизма. Предметом рассмотрения в нашей статье будет один из неисследованных аспектов этого взаимодействия, а именно близость в понимании эволюции личностного начала у Т. Манна, Ф. М. Достоевского и немецких романтиков.

Если принять утверждение о том, что «романтизм есть в конечном счете тип обособившейся личности»<sup>3</sup> — а это мнение широко признано, — то не вызывают сомнения также истоки такой эмансипации: французская революция, распад основ феодального мира, развитие идеологии «частного» человека.

«Романтическое своеволие», культивировавшееся старшими романтиками (Л. Тик, Ф. Шлегель) с опорой на «действенную» философию Фихте, находило убедительное подкрепление в судьбе наиболее романтической фигуры эпохи — Наполеона. Вместе с высвобождением личности приходит и то всесокрушающее одиночество, изоляция отдельного человека, господство «частного» интереса, которые были осознаны и осуждены уже самими романтиками как проявление «атомизма» буржуазного общества. Процесс формирования личности у романтиков не завершается осо-

знанием ее «выделенности». Лишь осознав себя личностью в социальном и психологическом смысле, человек романтической эпохи начинает понимать, чего он лишился, и стремится восстановить утраченную общность на новом (личностном) уровне. Отсюда культ любви и дружбы у ранних романтиков. Исторические события и личные судьбы романтиков показали им, что такие виды общности **социально** незначительны, что с их помощью преодолеть «атомизм» нового мира, нового строя невозможно. Поэтому в сознании старших романтиков происходит внутренний сдвиг<sup>4</sup>, озаглавленный «обращением» Ф. Шлегеля, которое Гете назвал «признаком времени»<sup>5</sup>. Младшее поколение немецких романтиков интенсивно ищет опоры в патриархальной народности, в религии, в приобщении к традиционной государственности. Адам Мюллер, осудивший в «Учении о противоречиях» (1804) буржуазное общество, где «каждый индивидуум, беззащитный и честолюбивый, алчущий и нищий одновременно, с одинаковой решимостью стремится к равенству всех и к господству над всеми»<sup>6</sup>, строит затем в «Элементах государственного искусства» (1808—09) систему «естественного», «народного» (по существу — корпоративного) государства, образцом которого должна была служить Пруссия. Другой идеолог позднего романтизма, Г. Г. Шуберт, аккумулируя ряд популярных идей, в частности некоторые мысли Виланда, Новалиса, Шеллинга, обнаруживает последовательный интерес к коллективному сознанию, которое должно помочь индивидууму восстановить «потерянный рай», «утраченную гармонию»<sup>7</sup>. Убедительный пример эволюции романтического сознания представляет творчество Г. Клейста, который, пережив с необычайной остротой кризис личностного начала, в то же время понимает утопичность реставрации патриархального идеала. В самом значительном из своих прозаических произведений, повести «Михаэль Кольхаас», Клейст выводит образ бунтаря, возмущенного против царящей в мире несправедливости и присвоившего себе право самому устанавливать нормы нравственности. Как и другие герои Клейста, осмелившиеся полагаться на внутренний закон, Кольхаас кончает признанием банкротства своей попытки. Понимая необратимость человеческого развития, Клейст требует возвышения человека до осознания его сопричастности к государству и вере как выразителям «народности». Мысль о таком человеке, который, «вторично вкусив от древа познания», «вновь обретет невинность», содержится в статье «О театре марионеток»<sup>8</sup>.

Как известно, ведущей в творчестве Т. Манна является проблема культуры, выступающей как микрокосм, в котором отражаются явления «большого мира», как модель человеческого развития вообще. В этом смысле можно сказать, что все произведения писателя — это книги о художниках<sup>9</sup>.

В ранний период творчества Т. Манн под влиянием умозри-

тельных построений, связанных с учением Шиллера о «наивной» и «сентиментальной» поэзии и подкрепленных заимствованиями из Шопенгауэра, Ницше, Фрейда, различал две формы искусства — этическую и эстетическую. Такой подход отчетливо прослеживается во всех произведениях, написанных до повести «Смерть в Венеции» (1911). При этом писатель приходит к выводу об опасностях, таящихся в каждой из этих форм: этический ригоризм ведет к духовной диктатуре, тогда как «чисто эстетическое отношение» завершается художественным гурманством или обывательской пошлостью. Теоретическое осмысление этого тупика (проявлением его в творчестве самого писателя была склонность к пародии и самопародии) побуждало Т. Манна с особым вниманием относиться к выдвинутой Ницше мысли о необходимости «прорыва»<sup>10</sup>.

Вопрос о способах «прорыва» к человеческой общности раньше всего ставится в новелле «Смерть в Венеции». Для героя этой новеллы, писателя Густава Ашенбаха, как и для Т. Манна возврат к старому гуманизму, к либеральному, позитивистскому, «цивилизаторскому» мышлению уже невозможен. Перед нами стоит иной вопрос: нужно ли для обретения новой свободы, нового духовного подъема соприкоснуться с силами первоначального хаоса, который был, по мысли Ницше, подлинным источником человеческой культуры, или «этот путь есть гибельный, грешный, который неизбежно ведет в беспутье»<sup>11</sup>. «Героический стоицизм» Ашенбаха (VII, 455), так же как «культурный консерватизм» самого Т. Манна, обнаружил к этому времени свою недостаточность: он превратился в лучшую очень импозантную, но внешнюю форму. Автор предпосылает «трагедии утраты собственного достоинства» (как он называл новеллу) рассказ о **духовном** разоружении героя перед агрессивными, антигуманными, нигилистическими силами современности, говорит о «сходстве» между личной судьбой автора (т. е. Ашенбаха) и судьбой его поколения» (VII, 456). Здесь и следует искать истоки того перелома, который Ашенбах определяет сам как «чудо возрожденного простодушия» (VII, 459).

Порыв Ашенбаха носит характер романтического бегства, его сущность — в стремлении противопоставить социальному пониманию личности безусловную индивидуальную свободу. Этот бунт против социальных концепций буржуазного гуманизма сохраняет принципиальное сходство с противоречивыми отношениями, которые существовали между романтизмом и просветительством в конце XVIII века. Не случайно и сам Т. Манн определяет «главную тему» «Волшебной горы», «Смерти в Венеции» и «Размышлений аполитичного» словами «Романтизм и Просвещение» (И. Понтену, 6. VI. 1919)<sup>12</sup>.

Отрицание традиционных представлений о гуманизме как устаревших, недостаточных (т. е. негативная сторона этого перело-



ма) соответствовало позиции Т. Манна в вопросах культуры. Однако, если Ашенбах поддается соблазну «дионисийской» вседозволенности, то сам Т. Манн уже тогда искал иного пути, и мысль о том, что «антитеза той «цивилизации», какую мы знали, называется отнюдь не варварством, а общностью» (письмо П. П. Сагаву от 28. I. 1946. выделено автором, — М. Б.)<sup>13</sup>, была близка ему<sup>14</sup>.

Общность эту Т. Манн мыслил найти, разделяя «ложный путь» своего народа, если воспользоваться выражением А. Абуша. Первая мировая война должна была, по мнению Т. Манна, очистить нравственную атмосферу европейской вообще и немецкой в особенности жизни, оздоровить культуру, дав ей новые идеалы и цели, способствовать «преодолению политического пруссачества», обеспечить возможность начать новую главу немецкой и мировой истории, однажды пресупив заповеди гуманизма. В одном из писем (Р. Демелю от 14. XII. 1914) Т. Манн пишет: «Чувствуется, что все должно обновиться после этого глубокого, могучего постижения и что немецкая душа выйдет из него более сильной, более гордой, свободной и счастливой»<sup>15</sup> (выделено автором, — М. Б.). Эти взгляды отразились в книге «Размышления аполитичного» и в статьях военных лет. Забытые романтические идеи А. Мюллера оживают на страницах этой книги. В «Размышлениях аполитичного» часты и ссылки на Достоевского. Т. Манна привлекает у русского писателя его отношение к западной цивилизации. Сам Т. Манн полемически заостряет свое произведение против «литератора цивилизации» (своего брата Генриха), видя в нем защитника либерально-демократической политической системы Запада, лишенной национальной почвы, носящей потребительский характер. Достоевский действительно мог быть союзником в такой борьбе, поскольку и он мучительно осознавал пропасть, разделявшую русское мыслящее общество, интеллигенцию и народ. Буржуазная цивилизация Запада и ее «рационалистические теории» (в том числе революционные и социалистические идеи) представлялись ему «внеположенными» русской национальной стихии. В то же время «Достоевский... был... захвачен пореформенным брожением русской жизни, чувством личности и его противоречиями» до такой степени, что возлагал надежды не на его отсталость, общину, патриархальность, а «на силы самого человека, на всех людей в их предельном напряжении, которое возможно где-то в будущем»<sup>16</sup>. Вернуться к народу должна полностью развившаяся личность. «Почвенничество», общее для обоих литераторов, отнюдь не отрицает понятия «выделившейся» личности, а возлагает надежды на ее развитие и зрелость<sup>17</sup>.

Страстное отрицание бесчеловечной капиталистической цивилизации присуще не только публицистике Достоевского. Все его главные герои стоят на распутье, и выбор в пользу «закона че-

ловечности» означает для них разрыв с тем ложным, внешним, бездушным, что несет с собой европейское начало в русской действительности.\* В этом смысле особенно интересен роман «Преступление и наказание». Об отношении Достоевского к буржуазному прогрессу говорят отталкивающая фигура Петра Петровича Лужина, картины Петербурга, образы разного рода «Лавиз Иванов»; теории утопических социалистов скомпрометированы карикатурным изложением их устами Лебезятникова и полемическими замечаниями Разумихина («все на одну только кладку кирпичиков да на расположение коридоров и комнат в фаланстере свели!»<sup>18</sup>); индивидуалистические идеи, носившиеся в воздухе (от книги Наполеона III и теории Карлейля до бакунистов) соотнесены с образом мыслей главного героя, ведущим его к преступлению.

Однако Раскольников одновременно и близок автору: часть — негативная — его суждений отражает искания самого Достоевского. Раскольников не принимает мира буржуазного делячества (отношение к Лужину), его нравственную чистоту оскорбляет цинизм Свидригайлова, злополучная Алена Ивановна для него наиболее омерзительное выражение эгоистического мира. Романтический бунт вырывает Раскольникова не только из «контекста» буржуазной цивилизации, порождением которой бунт и является и которую Раскольников страстно отрицает, но и из человеческого общества. Трагизм как раз и состоит в том, что прийти к новой человечности герой Достоевского может лишь в результате бунта («вкусив вторично от древа познания»).

Достоевский видит выход в сближении с национальной жизнью и народным сознанием на религиозной основе. Его герой может принять человеческое тоже лишь через национально-религиозное.

Состояние мира, в котором живут герои Достоевского и Т. Манна, характеризуется чертами кризиса, вызываемого бесчеловечностью буржуазной цивилизации. Герои находятся в ситуации выбора (типично романтической), они ищут выхода в «новом слове» (Раскольников), в «чуде возрожденного простодушия» (Ашенбах). Путь этот оказывается ложным, потому что «выталкивает» героев из человеческого общества (безнравственная любовь стареющего Ашенбаха, как и преступление Раскольникова) и безусловно осуждается всем ходом мысли авторов, несмотря на «склонность к безднам», в которой исповедовался Т. Манн в одном из писем той поры, несмотря на то, что Достоевский был, по мнению Т. Манна, «скорей великий грешник», чем великий художник» (С. Цвейгу от 28. VII. 1920)<sup>19</sup>. «Примкнуть опять к людям» — эта задача решается для героев Достоевского и для него самого в форме христианской религиозности с известной долей национализма, для Т. Манна — в сочувствии национальной

идею в период первой мировой войны. Для героев немецкого писателя тоже обязательно пройти этот путь заблуждений вместе со своим народом (Ганс Касторп в «Волшебной горе», Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» и др.)<sup>20</sup>.

Сказанное не означает, что роман Достоевского оказал прямое воздействие на новеллу «Смерть в Венеции», но теперь становится понятным обращение к мыслям Достоевского в «Размышлениях аполитичного», так как «...проблемы, исследуемые... в этом труде... существовали до войны... все было налицо еще до войны, все это она только актуализировала и осветила ярчайшим, зловещим полыханием» (IX, 124).

Проблему слияния с «миром» Т. Манн рассматривает затем в глобальном плане: по его мнению, война есть способ прорыва Германии в европейское сообщество народов. В 30-й главе романа «Доктор Фаустус» герой-рассказчик Серенус Цейтблом проповедует философию такого «прорыва» и ссылается при этом на упомянутую нами статью Клейста «О театре марионеток». Сущность высказываний Серенуса Цейтблома сводится к следующему: «Прорыв к мировому господству... означает прорыв в мир — из одиночества, которое мы с болью ощущаем» (V, 399), так как «жажда вырваться из скованности, из прозябания в безобразном... это — ...глубоко немецкое свойство» (V, 401). В письме к Максу Рихнеру от 24.XII. 1947 года писатель замечает, что суждения эти «довольно точно соответствуют» его взглядам в те годы<sup>21</sup>.

Уже стало чем-то вроде традиции говорить, что Т. Манн в героях своих произведений дает «тайные автопортреты». Применительно к роману «Доктор Фаустус» это так же верно, как и в отношении «Тонно Крегера» или «Смерти в Венеции». Но в романе два «протагониста», «обязанные скрыть слишком большую тайну — тайну их тождества» (IX, 260). Увлеченный своей идеей, Серенус Цейтблом не замечает главной опасности «прорыва» (как не замечал ее в годы первой мировой войны сам писатель). Видит и определяет ее в том же разговоре Адриан Лехверкюн: «Я понял так, что Кайзерсасерн хочет стать столицей мира» (V, 401). Он же формулирует и главный вопрос: «Как прорваться? Как выйти на волю? Как разорвать куколку или стать бабочкой?» (V, 400). Для Т. Манна этот вопрос оставался нерешенным, хотя в известные моменты своей жизни он сознательно сближал себя с идеями революционного «прорыва» к массам, с идеями социализма.

«Сделка с чертом как бегство от тяжелого кризиса культуры. страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы **любой ценой** (выделено мной — М. Б.) и сопоставление губительной эвфории, ведущей, в конечном счете, к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа» (IX, 218) — так определил Т. Манн замысел своего романа в одной из пред-

варительных бесед. Гениально одаренный композитор Адриан Леверкюн отвергает «терапию корней», как он именуется продолжение буржуазно-гуманистической культурной традиции, он ищет «нового слова», причем не только и не столько в сфере музыкальной культуры (роман не исключает и такого толкования), сколько в общечеловеческом плане. Черт поучает композитора: «Ты не только освободишься от разъедающих сомнений, ты прорвешь тенеты века с его «культом культуры» и дерзнешь приблизиться к варварству, — усугубленному варварству, вновь наступающему после эры гуманизма; хитроумнейшей терапии корней и буржуазной утонченности» (V, 317). Заклучив «пакт с дьяволом», Адриан Леверкюн, в сущности, предлагает и новый нравственный закон (как известно, в герое романа своеобразно преломилась личность Ницше), и это приводит его к полной отъединенности от человечества. В личном плане это означает последовательное устранение всего; что может быть воспринято как проявление человеческой теплоты, сочувствия, взаимопонимания: вначале это просто плотная изоляция под лозунгом «не прикасайся ко мне», потом сознательное принесение в жертву сначала любимой, затем друга, наконец чудесного ребенка, племянника композитора, Непомука-Эхо, что предопределяется договором с дьяволом: «Не возлюби»<sup>22</sup>. В плане общекультурном запрет проходит через музыку Леверкюна и завершается попыткой «отменить» 9-ю симфонию Бетховена с ее призывом «Обнимитесь, миллионы!» В плане социальном это означает отказ от гуманизма, о чем свидетельствует разговор композитора с Серенусом Шейтбломом в 45-й главе (после смерти Непомука): «...не должно быть... доброго или благородного... того, что зовется человеческим... Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы» (V, 617).

Композитор кончает безумием. Его судьба, как и упоминавшийся знаменитый разговор с чертом и даже некоторые черты композиции, отсылают к роману «Братья Карамазовы». Но необходимой представляется и ссылка на «Преступление и наказание». «Новое слово» Раскольникова — это тоже, в известном смысле, договор с чертом, предполагающий самоопределение человека. Раскольникову предстояло «перетащить на себе» тяжесть нового нравственного закона. Исполнение замысла, «убийство принципа» сделало его чужим для человеческого общества, и он последовательно рвет все связи, заключая себя в «безвыходное и тяжелое уединение»: «Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу! Да, я их ненавижу: физически ненавижу, подле себя не могу выносить...» (6, 212). Вновь соединиться с человечеством он может, только приняв на себя страдание, приняв добровольную искупительную муку. Таков был и мистически трансформированный смысл попытки Адриана Леверкюна, уже помраченного

в разуме, покончить с собой: «По моему предположению, едва ли не переросшему в уверенность, за этим неудавшимся бегством из мира крылась мистическая идея спасения, хорошо знакомая старому богословию, и, в первую очередь, раннему протестантизму: а именно, что заключившие союз с чертом могут еще спасти свою душу путем принесения в жертву тела» (V, 655).

Есть глубокая закономерность в том, что Достоевский делается особенно привлекательным для Т. Манна в эпохи наиболее острых кризисов. В годы первой мировой войны русский писатель был одним из «советчиков» «консерватора» Т. Манна (наряду с А. Мюллером и Г. Трейчке). В годы работы над «Доктором Фаустусом» настроения «Размышлений аполитичного» были давно и радикально преодолены, идейный контакт с Достоевским уже не существовал. Однако теперь объектом углубленного исследования стала трагедия национального духа и трагедия европейской культуры. Как идеолог Достоевский в эту эпоху уже не мог быть союзником Т. Манна, но как художник он помог немецкому писателю показать драму современного мира.

---

<sup>1</sup> В частности, советскими исследователями Т. Мотылевой, А. Русаковой и др.

<sup>2</sup> См., например: Назиров Р. Г. Достоевский и романтизм. — В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Изд. МГУ, М., 1971; Тамарченко Н. Д. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Н. А. Некрасов. Сб. научн. работ под ред. Н. Н. Скатова, Л., 1974.

<sup>3</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. T. I, Lpz., 1964, S. 12.

<sup>4</sup> Начало «губительных перемен в романтизме» Н. Я. Берковский связывает с «Речами» Шлейермахера (см.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 201).

<sup>5</sup> Гете. Собр. соч. в 13 т., т. XIII. Письма II, М., 1949, с. 334.

<sup>6</sup> Bietak W. Lebenslehre und Weltanschauung der Jungere Romantik, Lpz., 1936, S. 33.

<sup>7</sup> Ibid., S. 208.

<sup>8</sup> Есть основания полагать, что в период работы над «Смертью в Венеции» Т. Манн с интересом изучал эту статью.

<sup>9</sup> Ср., напр., прямые утверждения Т. Манна о правомерности такого толкования его романа «Королевское высочество» и замечание об Иосифе как об «артистической натуре, живущей в религиозной сфере» (Mann Th. Briefe 1889—1936, hsg. von Erika Mann, Aufbau Verlag, Brl. und Weimar, 1965, S. 430).

<sup>10</sup> Выражение это писатель не раз использовал в специфическом значении, а именно как преодоление изоляции, прикосновение к потребностям народа, страны, эпохи, мира, как отказ от эзотерики, герметизма.

<sup>11</sup> Mann Th. Собр. соч. в 10 т. М., 1959—61, т. VII, с. 523. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (том обозначен римской цифрой, страница — арабской).

<sup>12</sup> Mann Th. Briefe, 1889—1936, S. 185.

<sup>13</sup> Mann Th. Briefe 1937—1947, hsg. von Erika Mann, Aufbau Verlag, Brl. und Weimar, 1965, S. 507.

<sup>14</sup> См., напр., указание на присутствие «антииндивидуалистического» начала в романе «Королевское высочество» в письме К. Мартенсу от 11.1.1910 (Mann Th. Briefe 1889—1936, S. 96); противопоставление «германству» Вагнера авторитета Гете как «вождя» и «национального героя» в письме Ю. Бабу от 14. IX. 1911 (Ibid., S. 109).

<sup>15</sup> Mann Th. Briefe 1889—1936, S. 134.

<sup>16</sup> Фридлиндер Г. М. Эстетика Достоевского. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей... М., 1972, с. 70—71.

<sup>17</sup> Ср. высказывание Т. Манна в автобиографии: «Этот тяжкий путь я прошел вместе со своим народом... и я считаю это за благо» (IX, 124).

<sup>18</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 6, Л., 1973, с. 197. В дальнейшем ссылки даются в тексте с обозначением тома и страницы арабскими цифрами.

<sup>19</sup> Mann Th. Briefe 1889—1936, S. 205.

<sup>20</sup> Т. Манн одобрительно откликнулся на замечание М. Рихтера о «катарсисной функции» «Размышлений аполитичного» в его жизни.

<sup>21</sup> Mann Th. Briefe 1937—1947, S. 617.

<sup>22</sup> Мотив Непомука Шнейдевейна может быть соотнесен с темой детского страдания у Достоевского, той «единой слезки» ребенка, которая мешаёт Ивану Карамазову принять установленную богом «мировую гармонию».

**Н. А. ПЕТРОВА,**  
аспирант,  
Донецкий университет

## **ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ ХАРТА КРЕЙНА «МОСТ» И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ**

«С чем я действительно имею дело... это с мифом Америки», — писал Крейн О. Кану, объясняя замысел поэмы «Мост»<sup>1</sup>. Крейн задумывал произведение антиэлиотовского плана, по утверждающему пафосу противоположное «Бесплодной земле». Работая над «эпосом современного сознания», возвеличивающим Америку и воссоздающим историю ее завоевания, он ориентировался на уитменовскую традицию (одна из глав поэмы, «Катти Сарк», должна была стать «одой Уитмену»).

Крейн называл себя «последним романтиком»<sup>2</sup>, большинство исследователей относят его творчество к неоромантическому течению 20-х годов XX века. Это положение аргументируется «интенсивностью сознания» и «визионерством»<sup>3</sup>, особенностями восприятия реального мира и реакции на него<sup>4</sup>, романтической дилеммой субъективного сознания и внешней исторической реальности<sup>5</sup>, стремлением к преодолению этого разрыва<sup>6</sup>, обретению «духовно-го единства»<sup>7</sup>. Настаивать на тождественности крейновского метода романтизму XIX века не приходится. Беда Крейна, по замеча-

нию одного из пишущих с нем авторов, состоит в том, что он решился поддержать миф о величии Америки во времена, когда вера в мифы и видения безвозвратно утрачена<sup>8</sup>. Крейн понимал, что эпоха надежд прошла («Я могу только избегать очевидного и разыгрывать Дон Кихота безнравственно сознательным образом. Американское духовное достоинство похоронено в ушедшем веке Уитмена»)<sup>9</sup>, он разделяет отчасти скептицизм Эллота, но не желает принимать его. Борьба утверждающей и отрицающей тенденций проявляет себя в жанровой структуре поэмы.

«Мост» состоит из «Пролога: Бруклинскому мосту» и 8 глав, вторая глава включает в себя пять подглавок, пятая — три. Крейн подразделял текст поэмы на две части, раздел проходит между главами «Катти Сарк» и «Мыс Гаттерас». В каждой половине есть по одной многочастной главе — «Дочь Поухэтена» и «Три песни». Хронологической или причинно-следственной связи между главами нет. Композиция поэмы может быть названа стансовой (по аналогии со стихотворением), как и у Эллота. Главы объединены мотивом путешествия в пространстве и времени. Герой-повествователь путешествует на запад, в прошлое свое и континента и возвращается на восток, в настоящее и, дальше, в будущее. Его alter ego, Колумб, также отправляется в путешествие на запад в поисках новой земли. Образ Колумба в американской поэзии сопряжен с устоявшимся комплексом идей. Уже в «Колумбнаде» Дж. Барло плавание Колумба обернулось поиском более нравственного и героического состояния человеческого духа. В поэме Уитмена «Путь в Индию» (тематически близкой и цитируемой в «Мосте») оно становится путешествием «более, чем в Индию», «по всей истории», оно соединяет времена, континенты, людей, возвращает человека самому себе. В соответствии с религиозными представлениями народов, земной рай находится на востоке. Крейн как будто бы больше считается с историей, чем с этими представлениями. Но его путешествия на запад представляют собой путь испытания и познания, отчаяния, через которое герои приходят к надежде и возможности нового бытия. Это возрождение через смерть может быть уподоблено дантовскому духовному путешествию. Сюжетная схема утраты — поиска — обретения дублируется в каждой главе «Моста». Путешествие служит не столько воссозданию исторических событий, сколько осмыслению в различных исторических ситуациях романтической оппозиции существующего и идеального, сформулированной уже в «Прологе».

Каждая художественная система нового времени вырабатывает свое понимание природы отчуждения и свои методы его преодоления. Романтический конфликт возникает как отколотовость СОЗНАНИЯ, утрата ЧУВСТВА единства с мировым целым. Вина за раскол возлагается на человека, забывшего свое истинное

предназначение, поиск путей преодоления переносится в ту же сферу сознания. Этим объясняется внеисторический (точнее, вневременной) характер романтической оппозиции. Разрешение конфликта силой воображения утопично, романтическое действие как акт воображения представляет собой «видение» — таковы поэмы Уитмена, Элиота, Крейна.

В поэзии начала века структура романтического конфликта значительно изменяется в результате расширения сферы отчуждения, усиления враждебной активности мира. Трагичность частного момента в поэзии Уитмена снималась сбалансированностью целого. Гармония его мира складывалась из бесчисленных противоречий, уравновешивающих друг друга на тождественности своей функции по отношению к целому; каждая оппозиция демонстрировала «единство в многообразии». Такой же устойчивой целостностью наделено и сознание уитменовского героя, равноправного и равновеликого миру. Он может перевоплощаться в любого из своих персонажей, включать их в себя, открывая единство человеческой природы за многообразием конкретных проявлений. В поэзии Элиота вызревает мысль об окончательном распаде индивидуального сознания — отчуждение распространяется на внутреннее самоощущение человека. Элиот стремится обратить эту утрату в достоинство, добровольно отказаться от себя, с тем, чтобы в литературной традиции обрести целостность, спасающую от хаоса бытия. Несмотря на декларацию неоклассицизма, он во многом остаётся романтиком, подменяя органическую гармонию, достигаемую с помощью воображения, понятием традиции, где всеобщее (цель романтического поиска) доминирует над индивидуальным с излишней авторитарностью. На смену герою романтической поэмы приходит множественный герой, расплывающийся в массе ликов, но не лиц. Неустойчивые, перетекающие друг в друга маски «Бесплодной земли» — вечные типы, но способные к перевоплощению в силу личностной незаполненности. Герой Уитмена — коллективная личность, вбирающая в себя судьбы других людей, герой Элиота примеряет чужие судьбы в мире, лишенном ценностных критериев.

«Мост» представляет собой попытку преодоления распада индивидуального сознания, зафиксированного Элиотом, и достижения гармонического единства мира и человека. У Крейна, как и у Уитмена, Колумб — проекция «я» повествователя в прошлое, объективирующая и символизирующая поиск утраченной гармонии. Два повествователя приравнены друг к другу рядом сюжетных ситуаций: фигура «я», одиноко стоящего у моста в ожидании тьмы, когда символическая значимость моста становится более очевидной, дублируется фигурой Колумба, также одиноко стоящего на палубе корабля, возвращающегося в Испанию; круговорот города — испытание «я», шторм — Колумба; стремлению «я» к



любвонной близости с миром параллельна мечта Колумба о земном рае — Кэзэй (старое название Китая). Ради этого покидает Колумб Геную, где чувствовал себя изгнанником, оказываясь «меж двух миров» в третьей стихии моря. Так «я» стоит между чуждым ему настоящим и миром идеального. Его третья стихия, сознание, подчиняет себе время, свободно перемещаясь в нем и осмысляя его; таково и море, принимающее в себя реки, как вечность — время.

В таком же состоянии междумирья находятся и все герои главы «Дочь Поухэтена». Полусон «Рассвета в гавани» — третий мир между забытием и явью, когда еще не утрачено сознание органической растворенности в мире, «это время», еще могущее стать временем «всегда» («400 лет и больше...»), а женщина рядом — воплощением женского начала, предвестницей появления Покэхантес, духа и плоти американского континента:

Твои руки в моих руках — это деяние;  
мой язык на твоём горле — пение  
руки вместе; глаза широки, в них нет сомнения,  
темны,

пьют рассвет —  
лес содрогается в твоих волосах!<sup>10</sup>

Рип Ван Винкль — человек, проспавший свое время; бродяги «Реки» стоят между природой и цивилизацией, Ларри в «Индиане» — между землей и морей, настоящим и будущим; его мать — между прошлым и настоящим, для нее судьба сына повторяет судьбу отца. «Междумирье», когда время открывается все сразу в пространственной развернутости, — кратко: наступает утро, Рипу напоминают о времени («Рип, ты купил свою «Таймз?»); река, несущая «мимо шума и лозунгов года», возвращает в настоящее.

Система символической образности («апокалиптической» или «демонической», как определяют ее некоторые исследователи со ссылкой на Н. Фрая)<sup>11</sup>, намечает связи между этими героями, Колумбом и «я». Колумб обращается к деве Марии «Thou», как «я» — к мосту<sup>12</sup>, Рип, как «я», движется по бедламу города. Сложная система символики подкрепляет эти соответствия. Рип возвращает «я» повествователя к временам собственного детства, герои индийских мифов («Танец») — к детству континента; образы Колумба и Ларри сопоставляют частный опыт человека начала XX века с американской историей, Рип и моряк из «Катти Сарк» (он заставляет вспомнить «Старого Морехода» Колриджа) — с литературной традицией. Образы героев «Моста» формируются на стыке двух начал — элиотовских масок и уитменовского (глубже, эмерсоновского) стремления опереться только на самого себя. По Эмерсону, «история общества и природы, история искусства и литературы должны быть объяснены из индивидуальной

истории»<sup>13</sup>. Повествователь Крейна обращается прежде всего к своему опыту, ища в нем основы доверия к жизни; вместе с тем, история в «Мосте» складывается из разных опытов и судеб, отнюдь не настолько идентичных друг другу, как в поэмах Уитмена. Герой Крейна, колеблющийся между верой и безверием, примеряет к себе судьбы других людей, объединяемых общностью поиска. Маски Крейна имеют большую конкретно-историческую определенность, чем маски Элиота, и большую смысловую наполненность в противовес его «полым людям». В масках Крейна осуществляется слияние индивидуального и социального, переход от частного к всеобщему. «Я» — повествователь, размноженный в масках, «мучим историей», лирический сюжет становления целостного индивидуального сознания неотделим от эпического — становления целостности общечеловеческого сознания и мира.

Иллюзия гармонии достижима в мифическом прошлом («Танец»). Коллективной памяти индейцев — ритуалу, жертвенному танцу Макокиты (умирающего и возрождающегося бога), его союзу с Покэхантес (союзу времени и пространства) удается возродить ощущение родового единства — «Лги нам — втанцуй нас обратно, во времена родовой общности!» Популярность образов танца являет собой язык плоти, выражение напряженно живущего не рефлектирующего бытия; тем значимее символика танца при ярко выраженном распаде рефлектирующего сознания. Во второй части, в «Трех песнях», танец возрождения через смерть травестируется танцем одинокой смерти, конечной, лишенной амбивалентности. Танец и здесь — прорыв к жизни, попытка прорваться к естеству сквозь наслоения цивилизации, но попытка, провизанная трагической пронией безнадежности. Обращение к Макоките снижено обращением к Магдалине: «Тогда ты, бурлеск нашего желанья — и веры, Тащи нас вспять к жизни, — младенческой жостью за кость».

«Три песни» о любви продолжают тему песен трех «дочерей Темзы» из «Бесплодной земли». В романтической эстетике любовь — универсальное средство постижения гармонии. У Элиота невозможность любви, страх перед ней — еще одно свидетельство гибели мира. Героиня песен Крейна — «безымянная женщина» (Ева, Магдалина, Мария). В первой песне она реализуется как прародительница рода человеческого («Южный крест»), во второй — исполнительница стриптиза («Национальный зимний сад»); обе вызывают только безлюбное, бесплодное желание и не дают спасения. Действие третьей песни происходит весной на родине Покэхантес, она кончается обращением к Марии, покровительнице Колумба, имя которой носит его корабль, христианскому эквиваленту Покэхантес. Но пасторальная тема на фоне песенки из мюзикла 20-х годов также приобретает бурлескный оттенок.

«Я» — повествователь первой части не претендует на роль поэта, тема творчества вводится именами Уитмена («Мыс Гаттерас»; этой главы не было в первоначальном плане, и тема Уитмена предназначалась «Катти Сарк»), Дикинсон и Дункан («Холм квакеров»), По («Туннель»). «Катти Сарк», последняя глава первой части (с эпиграфом из Мелвилла), завершает тему путешествия в прошлое — цель не достигнута, путешествие обернулось бесконечным трагическим скитанием. «Мысу Гаттерас» предпослан эпиграф из Уитмена: «Все моря пересечены, пройдены все мысы, путешествие окончено...» Для Уитмена — это время установления братства и любви, когда Младший брат обретет себя в Старшем. Для Крейна герой этой главы — поздний Уитмен, «врачеватель ран», «нежнейший любовник мира», но и «Великий Навигатор без корабля», пророк, чьи предсказания до сих пор не сбылись. Первоначальное название этой главы — «Война»; «алкоголь пространства», опьянявший Уитмена, теперь пьянит пилотов, сеющих смерть; великие открытия умножили несчастья человечества; Уитмен — поэт братства, но наступили времена братоубийства на Сомме; идея квакерского содружества не воплотилась, на месте их соборов — новый отель. Эмилиа Дикинсон и Айседора Дункан познали «любовь из отчаяния — когда любовь предвидит свой конец», любовь Эдгара По отнята у него смертью.

Уитмен писал, что когда цель будет достигнута, «придет поэт, заслуживающий этого имени, истинный сын бога придет, распевая свои песни». «Природа и человек не будут больше разъединены и рассеяны. Истинный сын бога полностью сольет их»<sup>15</sup>. «Слово» у Крейна способно только «вернуть нас домой к нашим сердцам». Судьбы поэтов сопоставляются с судьбами «я», Колумба — героев первой части: Уитмен — навигатор, путь домой в «Туннеле» — возвращение «генуэзца», в «Туннеле» звучит тема Рипа; в «Холме квакеров» — «Рассвета в гавани». Путешествие второй части проходит по кругам города, войны, подземки — абсолютного низа, смерти; возрождение же возможно только в «Слове». Только поэты, пройдя через утраты и отчаяние, могут преобразовать их, «выстроить любовь из всего, к чему мы прикасаемся, и принести ее к Вратам («Вратам Страшного суда», которые, по Блейку, в эпиграфе к «Туннелю», находятся в конце пути на запад). Колумб в этом смысле равен поэтам, Кэзей для него не только неведомая земля, но и «непознаваемое Слово Рая».

«Туннель» завершает тему путешествия, замыкает кольцо, перекликаясь с «Аве Мария». Обе главы кончаются обращением к Богу, «Огненной Ручке» — «Te Deum laudamus o Thou Hand of Fire» (91); «Kiss of our agony Thou gatherest, O Hand of Fire gatherest» — (581) — воплощающей идею безграничной любви и

милосердия, даруемого свыше<sup>16</sup>. «Слово» гармонизирует духовную жизнь своего открывателя над хаосом мира и вопреки ему.

Этот уровень завершения еще не окончателен для всей поэмы. В главе «Мыс Гаттерас» ставится вопрос о том, что есть история — «лабиринт» или уитменовский «Открытый путь», куда движется мир. Тема утверждения развивается, в основном, символическим планом поэмы. «Три песни» как будто бы констатируют невозможность спасения через любовь, но символика цвета и времен года (в третьей песне — весна и золото волос) предсказывает возможность возрождения. Через всю поэму проходят символы «звезды» (надежды, идеального стремления) и «огня» (любви, желанья, страсти). Романтический принцип «единства в многообразии» сохраняет значение и для Крейна — «отрнсь многообразиє и ты увидишь», но общая основа мира у него менее ощутима. В поэтике Уитмена любое противопоставление неумолимо вело к торжеству идентичности. У Крейна есть только сходство, обнаруживаемое с трудом и постоянно ускользающее. Символика Крейна не имеет однозначной определенности: подземка — абсолютный низ, но как средство передвижения, перемещающее человека в пространстве и времени, она равна по функции трансатлантическому экспрессу, самолету, реке и, в конечном счете, мосту. В каждом символе реализуется то позитивный, то негативный смысл: танец — Макоциты, Магдалины и падающего самолета; круги — гармонической завершенности, «слепого экстаза» и «мародерствующие круги» войны; огонь — божественное милосердие, первое желание и «сгоревшая спичка в писсуаре». Установление тождества через символическое обозначение не снимает противопоставления. Неоднозначность символики связана с природой конфликта, противопоставленностью существующего и идеального. Каждое из них имеет свою пространственно-временную организацию и включает символ в свою систему понятий.

Настоящее — это «железный год», приметы которого обнаружимы в любом историческом времени (начало XX века — время жизни повествователя, исторически близкое время золотоискателей, исторически далекое — Колумба). «Железному году» противостоит «золотой век», в понятии которого сливаются мифическое прошлое (когда континент еще не был открыт Колумбом) и мифическое будущее («Атлантида»). «Железный год» отмечен распадом частного и всеобщего, разъединением времени и пространства («змен» и «орла»). «Золотой век» — слиянием человека и мира существуют одновременно, сюжет поэмы развивается в лиме расходитя кольцеобразно от природного цикла до последнего круга, соединяющего прошлое и будущее. Но вместе с тем, оба мира существуют одновременно, сюжет поэмы развивается в линейном сопоставлении миров. Мир идеального существует «вне времени», над ним.

Пространственно эти миры соотнесены как «низ» (подземка, люк) и «верх» (к мосту надо подниматься эскалатором); пространство идеального мира бесконечно как вечность («eternity» и «infinity»), его эквиваленты в настоящем — река, море, небесная сфера. Бесконечность отличается замкнутой завершенностью. Идея круга — знака гармонической завершенности, залога вечной жизни, восходящая к Платону (эпиграф из Платона предшествует «Атлантиде») и актуализированная романтиками, — важна и для Крейна. Размышления Колумба о боге Элохиме и сапфировом колесе, охватывающем все от Луны до Сатурна, перекликаются с тем колесом, которым заставляла кружиться мальчишек Покэхантес и которым кружилась она сама, обнаженная, — воплощение животворящей силы и любви. Круг — слепое испытание бесконечного пространства — сопоставляется с «Площадью Колумба» («Columbus Circle»). В мире настоящего сохраняется предметность («Врата» — Золотые ворота в Сан-Франциско, «Мост» — конструкция Реблинга), в идеальном она утрачивается.

«Мост», основной символ поэмы, адекватен уитменовской «траве», но представляет собой одновременно творение цивилизации и природы (полет чаек второй его дуге). В романтической эстетике «мост» есть «акт воображения», сводящий существующее и идеальное. У Крейна уже в «Прологе» дуга моста противопоставлена вертикальной оси верха — низа. Эскалатор, поднимая из подземки к мосту, «выкидывает нас из наших дней», возвращает из времени — вечности, убивает, чтобы возродить к новой жизни. В «Прологе» дуга моста должна была донести до бога «миф», в «Атлантиде» она сама становится «истинным Мифом», мостом к любви, ее «белой вездесущей Парадигмой». Мост уравнивается со «Словом», с «Псалмом Кэзэй» — «аркообразные пряди песни» выполняют ту же функцию, что и дуга моста.

В уитменовской поэме «На Бруклинском перевозе» видение перевоза рождает ощущение стабильности мира — «подобия прошлого и будущего», где «каждый существует отдельно и все же является частью всеобщего», играет «старую роль» — «исполняет свою партию по отношению к вечности». Понятие о роли, мало-согласуемое с идеей органической целостности, возникает в этой поэме не случайно. Она — о борьбе с сомнением и преодолении его: «путь вызывает подозрения, результат неясен, возможно разрушителен»; но протагонисту Уитмена все доступно, он заменяет собой бога и способен в одиночку, «силой воображения» сотворить новый мир — «Только я смогу быть своей душой и твоим идеалом» (149—156). Вид моста вызывает у Уитмена мысль о будущем, о тех, что пойдут по нему через пятьдесят или сто лет.

У Элиота вид Лондонского моста вызывает мысль о смерти — «Лондонский мост на веку повидал столь многих, Я и не думал, что смерть унесла столь многих» (49). В последнюю главу «Бес-

плодной земли» вводится песенка: «Лондонский мост рушится, рушится, рушится»; заключительные слова — «Мир, который выше всякого ума» — несут в себе ироническое двусмыслие, гимн миру и констатацию его непознаваемости.

В какой-то степени иронично и завершение «Моста». Уитмен для Крейна — учитель, но и несостоявшийся пророк. Патетическое провозглашение скорого и светлого будущего на этом фоне звучало бы наивно; пафос «Атлантиды» уравнивается скепсисом последних строк:

— Одна Песнь! Один Мост Огня! Это ли Кэзэй.

Состраданьем напоена трава, и радуг круг

Орла соединяет со змеею.

Чуть слышный антифон вторгается в лазурь... (62).

Столкновение линейного антифона и кольцевой замкнутости неразрешимо, они одновременны и постоянны. Человек призван существовать между двух миров, преобразуя хаос мира в гармонию души.

Эта с трудом постигаемая целостность требует сложного многослойного крепления: отсылки к литературным предшественникам и современникам, система эпитафий, использование популярных образов массовой культуры (песенки, Покэхантес, Кэзэй, уже введенный в литературный обиход Э. Паундом), библейская символика. Собственный поэтический мир выстраивается на фоне и из примет чужих поэтических миров, осмысляемых с точки зрения личного жизненного и творческого опыта. Такой тип построения требует от читателя способности ориентироваться во всем этом материале<sup>17</sup>. В том же письме О. Кану Крейн пояснял свой «архитектурный метод»; совмещая самые разные принципы организации текста (5 подглавок «Дочери Поухэтена» — символика этапов человеческой жизни, «Река» — джаз, «Танец» — миф, «Катти Сарк» — fuga с чередованием голосов времени и вечности) — Элиот был вынужден писать, пусть иронический, но комментарий к своей поэме. «Эпос современного сознания» демонстрировал его коллажный характер.

Лишенная уитменовской сюжетной целостности, поэма Крейна более жестко организована композиционно. Крейн отказывается от уитменовского свободного стиха, хотя начинал именно так, иногда прибегает к рифме, лейтмотивы выделяет курсивом. При кольцеобразном обрамлении поэма сюжетно разомкнута за пределы текста, в прямое обращение к читателю, в самом тексте конфликт реального и идеального остается незавершенным. Разрешение конфликта в романтическом ключе — «Словом» — признается недостаточным. Ориентированная на романтическую систему, поэма включает в себя ее пересмотр, сомнение в ее действительности. Необходимость корректирования связана с утратой

поэтом претензии на роль демиурга, разрушением определенности его взгляда на мир.

<sup>1</sup> Hart Crane. Letter to Otto Kahn: American Poetic Theory. Ed. by G. Perkins. Eastern Michigan Univ. Holt, Rinehart and Winston Inc., 1972, p. 296.

Далее письмо цитируется по этому изданию. Об антиэлиотовской направленности также говорится в письмах Крейна, см.: Dembo L. S. Hart Crane's Sanskrit Charge: A study of The Bridge. Cornell Univ. Press. Ithaca, N. Y., 1960, p. 11; Paul Sh. Hart's Bridge. Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1972, p. 293.

<sup>2</sup> Свидетельство А. Тейта. — Tate A. Essays on Four Decades. The Swallow Press Inc., Chicago, 1968, p. 327.

<sup>3</sup> Ibid., p. 321.

<sup>4</sup> Combs R. Vision of the Voyage. Hart Crane and the Psychology of Romanticism. Memphis State Univ. Press, 1978, с привлечением «Феноменологии духа» Гегеля для объяснения романтического пессимизма и бихевиористской теории для характеристики особенностей построения поэмы.

<sup>5</sup> Lewis R. W. B. The Poetry of Hart Crane. A Critical Study. Princeton, New Jersey. Princeton Univ. Press, 1967, p. 227.

<sup>6</sup> Leibowitz H. A. Hart Crane. An Introduction to the Poetry. Columbia Univ. Press, N. Y., 1968, p. 112; Dembo L. S., Ibid., p. VIII.

<sup>7</sup> Письмо Крейна, цитируется по: Paul Sh. Ibid., p. 195; Haso S. Hart Crane. An Introduction and Interpretation. Barnes & Noble, Inc., N. Y., 1968, p.

<sup>8</sup> Lewis R. W. B., p. 231.

<sup>9</sup> Цитируется по кн.: Lewis R. W. B., p. 228.

<sup>10</sup> Crane H. The Complete Poems. Ed. by W. Frank. N. Y. 1958, p. 11. Все цитаты — по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>11</sup> Lewis R. W. B., p. 333; Dembo L. S., p. 25; Paul Sh., p. 234.

<sup>12</sup> Об образе Марии как символе «моста» между богом и человеком см.: Sister M. Bernetta Quinn. The Metamorphosis Tradition in Modern Poetry. Rutgers Univ. Press. New Jersey, 1955, pp. 148—150.

<sup>13</sup> Emerson R. W. The Complete Works. In Two Volumes. London, Bull & Dadly, 1873, v. I, p. 7.

<sup>14</sup> Kermode F. Romantic Image. The Macmillan Company, N. Y., 1957, p. 49—92.

<sup>15</sup> The Portable Walt Whitman. Ed. by M. Van Doren, Penguin Books. 1977, p. 279. Все цитаты — по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>16</sup> У Элиота:

Горящий, горящий, горящий

О Господи! Ты выхватишь меня.

О Господи! Ты выхватишь.

(Элиот Т. С. Бесплодная земля. Пер. А. Сергеева. М., Прогресс, 1971, с 58). Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>17</sup> О значении отношений автор-читатель в «тематическом» (нефабульном) типе повествования и возможности определения типа повествования по названию произведения см.: Fryl N. Anatomy of Criticism. Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1957, pp. 53—54.

## ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ И СТРУКТУРА РОМАНА (О романе ГДР 70-х годов)

Концепция человека и структура романа — начала взаимосвязанные. Хотя связь эта не прямая, не жесткая, она заметна на всех этапах истории жанра. В современной литературе, нередко обнаруживающей склонность к открытой демонстрации содержательной функции форм, связь эта предстает порой очень наглядно.

Смена этапов в истории романа всегда была прежде всего сменой представлений о человеке и его взаимоотношениях с окружающим миром. Внутренняя многослойность современного романа, растущее многообразие форм его субъектной и объектной организации, широкое многообразие смешанных форм по-своему отражают процесс все более глубокого проникновения в диалектику этих взаимоотношений. Интерес к проблеме личности при этом периодически обостряется, что, как правило, вызывает актуализацию жизнеописательного сюжета и субъективно-личностной формы повествования. Но каждый из таких периодов отмечен своими особенностями постановки проблемы, сказывающимися на структуре жанра.

В литературах социалистических стран, в том числе в литературе ГДР, поворот к личностной проблематике, как известно, наметился с середины 60-х гг. Конечно, и раньше, наряду с общим, прорисовывалось и частное, но акцент все же чаще делался на общности социально-исторических судеб, а не индивидуальных различиях. С середины 60-х гг. обозначился рост интереса ко многим частным ситуациям, к индивидуальным исканиям и особенностям; к тому, что отличает людей друг от друга, а не только к тому, что их объединяет. Возросло внимание к ценности личности, к психологическим сторонам ее формирования, к нравственной проблематике. Все это не могло не сказаться на художественной структуре романа, что в свою очередь не осталось незамеченным критикой. Роман-отчет, роман подведения итогов, роман нравственного самоанализа, гомоцентрический роман — эти и им подобные определения стали частыми в критике социалистических стран<sup>1</sup>.

Новые тенденции можно увидеть яснее, если сопоставить произведения, созданные в разное время, но однотипные тематически и сюжетно. Показательны, в частности, структурные изменения в жизнеописательных романах, посвященных периоду вой-



ны и послевоенным дням, появившихся в ГДР в 70-х гг., сравнительно с романами рубежа 50—60-х гг. на ту же тему. Изменения отчетливо прослеживаются и в системе образов, и в особенностях объектно-субъектной организации повествования, и в мере сгущенности изображения, и в характере соотношения конкретно-изобразительного и обобщенно-поэтического планов повествования.

На рубеже 50—60-х гг. создавались книги о поколении. Переоценка ценностей, выбор позиции, внутренняя эволюция героя — все это предстало как часть судьбы поколения. В книгах 70-х гг. речь идет о тех же процессах, о том же поколении, но акцент чаще делается при этом на личности, на ее ответственности и возможностях. В романах Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта» («Die Abenteuer des Werner Holt», 1960), М. В. Шульца «Мы не пыль на ветру» («Wir sind nicht Staub im Wind», 1962), Э. Штритматера «Чудодей», кн. 1 («Der Wundetäter», 1957) даны варианты судеб внутри поколения. В произведениях Г. Канта «Остановка в пути» («Der Aufenthalt», 1976), К. Вольф «Пример одного детства» («Kinderheitsmuster», 1976), В. Хайдучека «Смерть у моря» («Tod am Meer», 1977), В. Ленца «Как Эрвин Грассник выпустил свою сову» («Wie Erwin Graßnick seinen Steinkanz fliegen ließ», 1975) система образов, включающая тоже не мало персонажей, строится по иному принципу: Марк Нибур, герой романа Канта, одинок в густо заселенной тюремной камере, судьбы сверстников Нелли Иордан, героини произведения К. Вольф, составляют лишь сопровождающий фон к ее судьбе. С образа поколения акцент сдвинут в сторону образа главного героя, его укрупненное изображение оттесняет тенденцию к многогеройности.

В романах о непотерянном поколении господствовало объективированное повествование эпического типа, теперь же герою предоставляется широкая возможность самораскрытия, самоанализа, применяется форма повествования от первого лица, Ich-Form, что свидетельствует о концентрации внимания не столько на судьбе героя, сколько на его духовной сущности. Роман, однако, не становится лирическим, поскольку внутренний мир героя раскрывается во всей своей обусловленности миром внешним<sup>2</sup>. Самораскрытие героя сопровождается комментарием и корректировкой либо авторскими, либо, что чаще, идущими от героя же, но оглядывающегося из настоящего в прошлое, поднявшегося до самопрони, самооценки, самоосуждения, до нового уровня сознания. В «Примере одного детства» эпизоды рождаются в ходе рассказа повествователя о своем прошлом, адресованного дочери. Сюжет образуется аналитическими раздумьями о природе памяти, о ее границах и возможностях. Монтаж эпизодов воспроизводит ход взросления героини, демонстрируя вместе с тем функционирование памяти, а рядом идут размышления о страхе и его пре-

одолеени, о правде и лжи, об относительности границ между ними, о разуме, который может стать и глушителем истины, о насилии, рабстве, братоубийстве, о причинах и последствиях обывательского невмешательства, о зависимости памяти от воли и гражданской совести человека и о роли памяти в воспитании этих качеств. В «Остановке в пути» Канта каждая глава организуется столкновением внешних впечатлений героя с ассоциативной работой его мысли, памяти, воображения и с активной оценкой всей ситуации со стороны повествователя. Фабульный ряд — пленение, арест, тюремный быт, допросы, освобождение — сопровождается размышлениями героя о том, как вести себя с конвоирами и сокамерниками, о голоде и еде, о холоде и тепле, о том, что есть справедливость, о том, что такое совесть, о матери, об отце, о матерях немецких и польских и т. п., повествователь же неизменно показывает дистанцию между подлинным смыслом вещей и уровнем их понимания героем. В романе Канта все время звучит самоирония рассказчика, герой то приближен к рассказчику, то отдален от него, местоимения «я», «ты», «он» по отношению к герою могут не раз сменять друг друга в рамках одного эпизода. В романе К. Вольф коррективная доведена до, казалось бы, полного разделения на повествователя и героя, образ которого объективирован, отчужден от повествователя. Однако читателю с самого же начала известно, и автор все время напоминает ему об этом, что герой и повествователь — одно и то же лицо, только в разные периоды своей жизни.

В современной литературной науке, отмеченной возрастающим интересом к проблемам организации повествования, есть разные типы классификации форм романа по характеру соотношения между автором, повествователем и героем. М. Бахтин выделяет два типа построения характера: классический и романтический. При классическом построении «герой с самого начала дан нам как целое»<sup>3</sup>, автор же «критичен» и «использует все привилегии своей внеаходимости герою»<sup>4</sup>. При романтическом построении «характер самочинен и ценностно инициативен»<sup>5</sup>, «внеаходимость автора романтическому герою... менее устойчива, чем это имело место в классическом типе»<sup>6</sup>. Б. Корман различает повествователя, личного повествователя и рассказчика, руководствуясь степенью выявленности в тексте субъекта сознания. «Сама же эта выявленность, «заметность» — указывает исследователь, — зависит от того, насколько субъект сознания — повествователь, рассказчик и т. д. — связан с объектами-героями фразеологической точкой зрения»<sup>7</sup>. Западногерманский литературовед Ф. Штанцель говорит о трёх повествовательных ситуациях: аукториальной, отмеченной присутствием личного, открыто заявляющего о себе повествователя, стоящего, «так сказать, на пороге между фиктивным миром романа и действительностью автора и читателя»<sup>8</sup>; я-ситуации,

при которой повествователь относится к миру характеров романа, и персональной ситуации, при которой повествователь отказывается от прямого вмешательства в повествование. Весьма подробную классификацию типов повествователя приводит польский ученый Г. Маркевич, ссылаясь на труды ряда западных исследователей<sup>9</sup>.

В данном случае перед нами, однако, роман, типологические свойства которого не предусмотрены в полной мере ни в одной из упомянутых классификаций.

В моносубъектной форме повествования сопрягаются, сталкиваются друг с другом, корректируют одно другое разные сознания, разные типы мировосприятия, отражающие вместе с тем разные этапы внутреннего развития повествователя, — такова важнейшая особенность художественной структуры характеризуемых произведений. Перед нами не лирический, не полисубъектный, и, пожалуй, не тот тип романа, который Д. Затонский назвал «д'артезовским»<sup>10</sup>, хотя в нем есть черты каждой из названных форм. Здесь все рассказывается, как в романе «д'артезовского» типа, но при этом рассказчик раскрывает себя изнутри и переоценивает ценности, в том числе и свои собственные представления и позиции. Нечто подобное, хотя и не в такой акцентированной форме, есть в романе И. Бехера «Прощание» («Abschied», 1940). В поэтике «Остановки в пути» вообще немало сходного с поэтикой «Прощания». Новизна организации повествования в романах 70-х гг. не в том, что герой вспоминает о своем прошлом, когда он стал уже другим, — эта форма достаточно хорошо известна, — а в резкости противопоставления разных уровней его мировосприятия, в постоянной и подчеркнутой демонстрации этой разницы. Суть даже не в эволюции героя, не в показе процесса его воспитания. Этот процесс не везде так уж виден. Он тщательно прослежен в «Остановке в пути» Г. Канта, замечен в книге В. Ленца, однако, почти не выявлен в «Примере одного детства» К. Вольф, где акценты другие, и поставлен под сомнение в романе В. Хайдучека. Но в каждом из этих произведений отчетливо обозначены очень разные уровни бытия и сознания героя и тем самым утверждается реальность глубокого обновления личности и тогда, когда речь идет о человеке, все представления которого, казалось бы, целиком зависят от того, что ему внушено.

В такой структуре свои немалые возможности художественного анализа отношений личности и действительности, и они тем шире, чем выше активность субъекта повествования, носителя или носителей сознания. Активность такого рода — решающее условие внутренней раскованности произведения, его насыщенности и динамизма. Нужно заметить, что с середины 70-х гг. роман в литературе ГДР (и не только в ней) стал обнаруживать тенденцию к некоторому упрощению ранее усложнявшейся формы. Усилилась роль автобиографической или иной фактической и документаль-

ной основы, менее частой стала такая активная стилевая игра, такая стилевая многослойность, как, например, в романах Э. Штрिटтматтера «Оле Бинкоп» («Ole Bienkopp», 1963) или же И. Бобровского «Литовские клавиры» («Litauische Claviere»; 1966), такая наглядная полисубъектность повествования, как в произведениях Г. Канта «Выходные данные» («Das Impressum», 1972) или Э. Нойча «В поисках Гатта» («Auf der Suche nach Gatt», 1973), менее резкими сделались пересечения времен и пространств, стала виднее хронологическая последовательность событий, жизнеописательная линия. Роман, однако, не утратил достигнутой им содержательной многослойности. Скорее следует говорить о тенденции укрупнения одного из пластов внутри многослойной картины. Вместе с тем обращает на себя внимание высокая степень насыщенности эпической прозы 70-х гг. конкретным, вещественным жизненным материалом.

Плотность, густота изображения — одно из характерных свойств романа ГДР. Это качество связано с содержательной напряженностью литературы XX в., о которой пронизательно писал В. Адмони<sup>11</sup>. Но в нем отражаются также (конечно, в трансформированном виде) национальные художественные традиции: густота эпизодов и материально-вещественного изображения, восходящая к романам Г. Гриммельсгаузена; конкретность бытописания, отличающая областническую литературу; текучесть и многовариантность явлений, связанные с влиянием виталистической концепции жизни как саморазвивающейся стихии (оно заметно, например, в творчестве А. Деблина); дуплановость и символичность образов и ситуаций, присущие романтическим произведениям. Тенденцию сгущения изображения усиливает рост интереса к многообразию индивидуального. Отсюда перенасыщенность ряда произведений эпизодами, происшествиями, вариантами характеров и судеб. «Выходные данные» Г. Канта — наглядное тому свидетельство.

«Пример одного детства» К. Вольф, «Остановка в пути». Г. Канта сосредоточены на одной судьбе, но сгущенность изображения в них ничуть не меньше. Она порождается прежде всего стремлением к предельной конкретизации обстоятельств. Именно это определяет множественность персонажей, обилие внешних подробностей.

Здесь уместно сказать об одной примечательной особенности второй волны литературы о войне. Книги второй волны часто отличаются более бесстрашно-откровенное и дифференцированное изображение тех трудных дней, чем в произведениях, создававшихся по свежим следам событий. Временная дистанция как бы снимается, подробности множатся и укрупняются. Как и почему это происходит, очень хорошо видно, например, в повести К. Да-вида «Выжившая» («Die Überlebende», 1972).

Повесть строится на сопоставлении того, что хотел написать о действиях и судьбе польско-немецкой партизанской группы некий немецкий писатель, и того, как все это происходило на самом деле. Писатель — герой этой повести — вместе с бывшей партизанкой группы, единственной, кто остался в живых, через 25 лет после войны проходит по местам былых событий, переживая их заново, и тут открывается многое, что раньше оставалось скрытым. Было и раньше, например, известно, что партизанскую группу уничтожил карательный отряд, состоявший из польских жандармов. Но только теперь обнаруживается, что это были за люди, каковы были их возраст, семейное положение, привычки и т. п., то есть выясняются подробности, раньше казавшиеся неважными перед общим смыслом событий, но очень важные для того, кто хочет сегодня понять, что такое обыкновенный фашизм. Потребность знать о том времени все, не упускать ничего ни из внешне событийных, ни из психологических моментов — характерная черта второй волны книг о войне, поднявшейся не только в ГДР. Густота изображения в книгах 70-х гг. обусловлена, однако, не только военной темой. Она — результат углубленных представлений о связях между человеком и миром. В книгах этих полнее, чем прежде, показано, как сложны и многообразны эти связи, видна авторская установка на их тщательное выявление. К. Вольф в интервью литературоведу Г. Кауфманну подчеркнула, что долг писателей, особенно тех, кто жил при фашизме, как можно более полно ответить молодежи на ее настойчивые вопросы о людях того времени<sup>12</sup>. Еще более прямо заявил о том же Г. Кант в эпиграфе к роману «Остановка в пути», заимствованном у Б. Брехта:

«Так формируется человек — когда говорит «да», когда говорит «нет»,

Когда он бьет, когда бьют его,

Когда он присоединяется к тем,

Когда он присоединяется к этим,

Так формируется человек, так он изменяет себя,

Так является нам его образ,

Когда он с нами схож, и когда не схож»<sup>13</sup>.

(Перевод Е. Витковского)

Г. Кант и К. Вольф учитывают неоднозначность взаимодействия человека и обстоятельств, сложность природы человеческой индивидуальности, сознание и подсознание человека, спюмнутые впечатления и весь предшествующий духовный опыт, который живет в нем.

Повествуя об эпизодах детства своей героини, о ее повседневных поступках и реакциях, К. Вольф всякий раз анализирует их психологические истоки, выясняет, что побудило к ним героиню,

страх ли, привычка, упрямство, отзывчивость. Каждый частный случай становится поводом для нравственного обобщения. Кант обнажает связи сознания и подсознания, выявляет активную роль последнего. Техника психологического анализа в романе Г. Канта порой заставляет вспомнить открытия М. Пруста. Работу мысли, развитие целой цепи ассоциаций могут вызвать мельчайшие, казалось бы, совершенно случайные внешние впечатления или ощущения. Д. Затонский обратил внимание на эпизод с найденным Марком школьным пеналом и придуманную им историю польской девочки Ядвиги Серп, которой принадлежал этот пенал<sup>14</sup>. В романе немало примеров подобного рода.

Марка ставят на разгрузку угля — он воображает себя угольщиком в своем родном городе Марне, а заодно его обитателей, свои встречи и отношения с ними. И все это очень зримо, конкретно. Ему велят снести остатки полуразрушенной бомбежкой стены, — он размышляет о разных способах, которыми он мог бы разрушать стены Варшавы при соответствующих обстоятельствах, в его сознании появляется «смутное представление смутного представления», что вовсе не так уж бессмысленно дать ему, раз уж он находится в Варшаве, «именно таким манером потрудиться над ее стенами»<sup>15</sup>, пытается представить себе, что он будет делать, если вдруг найдет стеной сейф, беспокоится, как он его откроет, радуется, что его грязно-белые штаны (следует подробное описание этих штанов)\*смогут вместить в себя найденное сокровище, соображает, как бы его поосмотрительнее израсходовать, и т. п.

В романах о непотерянном поколении тоже воспроизводилось ассоциативное мышление, но порой уж очень выпрямленное. Вернер Хольт, герой Дитера Нолля, начинал осознавать смысл того или иного факта только после того, как об этом факте ему напоминал другой, похожий. Хольт, например, не слушает, когда его однокашник Петер Визе рассказывает ему о бомбардировке Гамбурга. Слова Визе «фосфор, кошмарные раны... обугленные человеческие тела»<sup>16</sup> доносятся до Хольта как бы издалека, не доходя до сознания. Позже он не соглашается со своей приятельницей Утой Барним, когда та говорит, что фашизм обречен. Но в его глазах встает видение: «фосфор, ужасные раны, обуглившиеся тела»<sup>17</sup> и т. п. В романе Канта ассоциативные связи выглядят произвольнее, разветвленное, их функции неоднозначны. Одна из главных — демонстрировать множественность обликов героя, разные моменты его существования, разные возможности его развития. Тому же служат и многочисленные эпитеты, которыми Марк Нибур характеризует себя сам и которыми его наделяют другие: незнайка, эксцентрик, Иисус-младенец, убийца, донсторическая птица, старший по камере, оборванец-новобранец, песик среди тигров и т. п. Это тот же прием, что использован И. Бехером в романе «Прощание», рисующем Германию 1900—1914 гг.

Ганс Гастль, герой романа, переживающий трудный процесс расчёта с прошлым, со старыми идейными представлениями, именуется Скотской образиной, Неотступно вопрошающим, Чемпионом по плаванию; Тайно читающим книги, Искателем счастья и т. п.<sup>18</sup>.

Третий источник сгущенности повествовательной ткани — интенсивность авторского осмысления взаимоотношений героя и мира. За наполненностью изображения стоит не только густая динамика самой жизни, но и напряженность авторской мысли, постигающей сложные, не лежащие на поверхности связи вещей. Аналитически направленный монтаж сцен и эпизодов, их внутренняя композиция и наполнение обнажают эти связи.

К. Вольф сопоставляет юность Нелли, в которой было так много неправды и тьмы, с чистой юностью ее дочери, годы тридцатые с семидесятыми, преступления немецкого фашизма с войной во Вьетнаме, с фашистским переворотом в Чили. Кант показывает, как расширяются связи человека с миром по мере интенсификации в нем работы сознания, даже если он замкнут в тюремной камере. Сама сгущенность изображения становится формой внутреннего смысла явлений, меры напряженности их внутренних противоречий. Социальная, бытовая, психологическая конкретизация служит широким обобщениям не только социально-исторического, но и философско-поэтического уровня.

В романе Г. Канта немало эпизодов и подробностей, прямо рассчитанных на библейские ассоциации: неудавшаяся попытка Нибура устроиться в промерзших яслях, приход к нему трех тюремных надзирателей, подобный явлению трех волхвов к Иисусу, его прозвище «Иисус-младенец» и т. п. Путь Марка представлен, таким образом, как путь всякой плоти<sup>19</sup>, но и как пародия на этот путь и преодоление его. В романе К. Вольф тоже недаром упоминаются и Адам, и ковчег, не раз говорится о братоубийстве. Символика, лейтмотивы разного рода занимают в поэтике романов К. Вольф и Г. Канта (особенно Канта) немалое место, чуть ли не каждый эпизод осмысливается в них и конкретно-жизненно, и на философско-поэтическом уровне. Но символика эта не выпячена, не отделена от конкретно-жизненного изображения, а тесно примыкает к нему. Когда один из сидящих вместе с Марком нацистов втискивает его голову в выемку унитаза (Марк потом мысленно называет свое распухшее лицо «клизотной физиономией»), то это не просто низменные подробности тюремного быта, а и символическое изображение того, во что превращало многих простых немцев непротивление фашизму. Когда Марк, которого ведут под конвоем по улицам почти совершенно разрушенной Варшавы, видит у изрытых пулями стен доски с именами расстрелянных поляков, перед ним не только следы войны, но и символические знаки гордого мужества непокоренного народа.

Сюжет, взятый в целом, также получает в каждом из произведений не только конкретно-исторический, но и философско-нравственный смысл. Смысл этот связан с проблемой очеловечивания человека. В романах К. Вольф и Г. Канта все время сопоставляются, сталкиваются человечность и обесчеловеченность, люди и нелюди, живое и мертвое. В «Примере одного детства» показано, как может обесчеловеченность войти в быт, в кажущуюся привычной повседневною, стать обычной, незамечаемой. Вопрос «Люди или животные?» — вот один из лейтмотивов романа. В произведении Канта, где есть и эта линия, — на первом плане трудный процесс очеловечивания, противостоящий нечеловеческому погружению в грязь, мерзость, гниение. Процесс этот отнюдь не отчужден от постижения идеологических истин, составляющего главный мотив романов о непотерянном поколении, но не ограничен им.

Здесь обнаруживается преемственная связь антифашистского романа ГДР 70-х гг. с традициями немецкой гуманистической литературы 30—40-х гг. Романисты 70-х гг. вслед за И. Бехером дают ощутить сложную динамику противоречий во внутреннем мире человека, множественность потенциальных возможностей развития личности, сложность взаимодействия этих возможностей и разнородных внешних факторов. Но, как и Бехер, они подчеркивают также, что в конечном счете главное — способен ли человек быть таковым. Как и в романе «Прощание», в книгах 70-х гг. одновременно действуют две разнонаправленные линии: линия разукрупнения, уточнения, выявления динамики и оттенков настроений, позиций, поведения персонажей и линии обобщения, сведения всех этих оттенков к антагонизму людей и нелюдей. Герои литературы 70-х гг. идут к осознанию той самой идеи, того нравственного требования, которое было сформулировано Т. Манном в романе «Лотта в Веймаре» («Lotte in Weimar», 1939), — не дать превратить себя в средство, «иметь мужество сделать из себя самодель»<sup>20</sup>. С той только существенной разницей, что они уже позволили превратить себя в средство и теперь с трудом перестают быть им. «Я пребуду сам собой», — постоянно твердит себе Марк Нибур. Он, однако, далеко не сразу понимает, что для того, чтобы стать личностью, мало самоизолироваться от нелюдей, надо почувствовать свою принадлежность к людям, свою ответственность перед ними. Этапы пути Марка Нибура в чем-то повторяют этапы жизни и исканий героя трилогии Т. Манна «Иосиф и его братья» («Joseph und seine Brüder», 1933—1943): вначале самоизоляция, самоотделение от некоей общности, в которой он был растворен, потом осознание своей связи с людьми и своего долга перед ними.

В истории литературы нередки случаи, когда большая идея вначале воплощается в условной форме, через образ и судьбу от-



нюдь не рядовые, далекие от прямого жизнеподобия, а позднее та же идея получает широкое бытование, раскрывается через образ среднего человека, изображенного конкретно-реалистически. В этом есть, наверно, своя закономерность.

С проблемой самоосуществления человека связан и вопрос об имени героя, мотив установления его личности. Этот мотив в романе Г. Канта имеет не только непосредственный смысл. Перед нами та самая проблема идентичности, к которой обращаются сегодня многие писатели Запада. Решение этой проблемы не случайно совпадает для Марка Нибура с осознанием необходимости думать с моментом, когда он понял меру своей вины и ответственности.

В структуре содержания романов К. Вольф, Г. Канта (в каждом из них по-своему) пласты идеологические, социально-исторические, индивидуально-психологические сочетаются с философско-нравственными мотивами, связанными с проблемой личности, как она ставится в гуманистической литературе нашего века. В этом находит свое проявление одна из примечательных и плодотворных тенденций жанрового развития современного романа.

---

<sup>1</sup> См.: Schlenstedt D. *Ankunft und Anspruch*. — *Sinn und Form*, 1966, N 3; Мотылева Т. Достояние современного реализма. М., Советский писатель, 1973, с. 419; Бернштейн И. Жанровая структура современного романа. — *Вопросы литературы*, 1976; № 2, с. 157—163; Plavius H. *Gewissensforschung*. 6 — *Neue deutsche Literatur*, 1977, N 1, S. 139—151; Ничев Б. Жизнеспособность жанра. — *Вопросы литературы*, 1978, № 12, с. 25; Кант Г. Форма человеческого самоопроса. — *Вопросы литературы*, 1978, № 12, с. 209; Млечина И. Трудный поиск истины. О некоторых тенденциях в развитии романа ГДР 60—70-х годов. — *Вопросы литературы*, 1980, № 2, с. 87, 94 и др.

<sup>2</sup> Разграничение эпической и лирической линий развития романа на основе концепции человека, которая может быть как эпической, когда персонаж «реализует себя в соответствии с законом, присущим данному миру», так и лирической, когда отстраняется «существование внутренней суверенной личности», обосновано Н. Т. Рымарем в кн.: *Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы*. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1978, с. 63, 58.

<sup>3</sup> Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. М., Искусство, 1979, с. 151.

<sup>4</sup> Там же, с. 152.

<sup>5</sup> Там же, с. 156.

<sup>6</sup> Там же, с. 157.

<sup>7</sup> Корман Б. О. *Практикум по изучению художественного произведения*. Ижевск, 1977, с. 24.

<sup>8</sup> Stanzel F. *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964, S. 16.

<sup>9</sup> Маркевич Г. *Основные проблемы науки о литературе*. М., Прогресс, 1980, с. 195—196.

<sup>10</sup> Затонский Д. *В наше время*. М., Советский писатель, 1979, с. 170—210.

<sup>11</sup> Адмони В. *Поэтика и действительность*. Л., Советский писатель, 1975, с. 12 и др.

<sup>12</sup> In: Kaufmann Hans. Gespräch mit Christa Wolf. — Weimarer Beiträge, 1974, N 6, S. 99.

<sup>13</sup> Кант Г. Остановка в пути. — Новый мир, 1979, № 10, с. 219. Перевод И. Каринцевой и С. Шлапоберской.

<sup>14</sup> Затонский Д. Указ. соч., с. 400.

<sup>15</sup> Кант Г. Остановка в пути, с. 123.

<sup>16</sup> Ноль Д. Приключения Вернера Хольта. Перевод Р. Гальпериной и В. Курелла. М., Изд-во Иностранной литературы, 1962, с. 98.

<sup>17</sup> Ноль Д. Указ. соч., с. 115.

<sup>18</sup> Об этом я писала подробнее в кн.: Немецкий роман 1918—1945 годов. Эволюция жанра. Пермь, Пермский ун-т, 1975, с. 188—192.

<sup>19</sup> См. об этом: Книпович Е. Историческая сознательность художника. — Иностранная литература, 1979, № 2, с. 199.

<sup>20</sup> Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. М., Госполитиздат, 1959—1961, т. II, с. 730.

## СОДЕРЖАНИЕ

### I. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В. И. Тюпа. Типология и целостность. (Из истории современной литературоведческой мысли).	3
Н. Д. Тамарченко. Сюжет и диалог в «романе становления» (К типологии реалистического романа XIX века).	10
Н. Э. Бакиров. К спорам о концепции полифонического романа Достоевского.	22
С. Н. Бройтман. К проблеме диалога в лирике (Опыт анализа стихотворения О. Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность...»).	33
Т. И. Печерская. О культурно-типологической модели в произведениях Ф. М. Достоевского («Записки из подполья»).	44
П. Б. Чижиковский. Тютчев и карнавальная культура.	52

### II. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО

М. Н. Дарвин. О своеобразии авторской позиции в стихотворении А. С. Пушкина «Деревня».	62
Л. А. Ходанен. О природе художественной целостности «Русских ночей» В. Ф. Одоевского.	71
Н. Г. Яшина. «Дни нашей жизни» Л. Андреева как натуралистическая драма.	78
Г. А. Каро Нуньес. Проблема времени и пространства в романе Хулио Кортасара «Выйгрыши».	82
Л. С. Тамарченко. Ритм в лирическом романе («Бильярд в подвине десятого» Г. Белля).	93
М. Г. Тюпа. Тип авторской позиции в повести П. Лэне «Кружевница».	104

### III. ТИПОЛОГИЯ ЖАНРОВ И НАПРАВЛЕНИЙ В АНАЛИЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Т. Л. Власенко. Опыт целостного анализа стихотворения В. А. Жуковского «К Нине» (К проблеме творческого метода поэта).	113
--	-----

С. Л. Сухарев-Мурышкин. Стихотворный период и тип целостной организации лирического произведения (Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» и сонет Джона Китса «When I Have Fears...»).	122
В. А. Пронина. Повесть А. А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин» (К проблеме драматизации прозаических жанров в литературе романтизма).	132
М. И. Бент. Томас Манн и Ф. М. Достоевский (К вопросу о преемственности одной романтической коллизии).	141
Н. А. Петрова. Жанровая структура поэмы Харта Крейна «Мост» и романтическая традиция в американской поэзии.	149
Н. С. Лейтес. Проблема личности и структура романа (О романе ГДР 70-х годов).	159

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ КАК ПРЕДМЕТ  
ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

**Межвузовский сборник научных трудов**

**Редактор Н. Д. Тамарченко  
Технический редактор Е. М. Сидорова  
Корректор Н. Н. Калашников**

Сдано в набор 30. 09. 81. Подп. в печ. 15. 05. 81. ОП02734 Формат  
60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Бумага газ. Гарнитура литературная. Печать высокая.  
10 п. л. 11 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Заказ 10693. Цена 80 коп.

---

Немеровский госуниверситет, г. Немерово, ул. Красная, 6.  
Полиграфкомбинат, г. Новокузнецк, ул. Орджоникидзе, 11.