

И.М. ПОПОВА, Л.Е. ХВОРОВА

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

И.М. Попова, Л.Е. Хворова

**ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Курс лекций

Тамбов

◆ Издательство ТГТУ ◆
2004

ББК Ш4я73-2
П58

Р е ц е н з е н т ы:

Доктор филологических наук ТГУ им. Г.Р. Державина
С.В. Пискунова

Доктор филологических наук, профессор ТГТУ
М.Н. Макеева

Попова И.М., Хворова Л.Е.

П5
8 Проблемы современной русской литературы: Курс
лекций. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004.

104 с.

Суммируется и обобщается многолетний опыт работы авторов по чтению курса "История русской и мировой литературы".

Рассматриваются важнейшие проблемы русской литературы в контексте развития национального самопознания. Внимание авторов сосредоточено на теоретических аспектах методологических подходов к описанию литературных произведений, проблемах взаимосвязей русской и зарубежной литературы, а также с другими видами искусств, музыкой, театром, кинематографом, соотношением традиций и новаторства в ходе литературного процесса современности.

Введение, первая и четвертая лекции написаны профессором Ириной Михайловной Поповой, а вторая и третья – профессором Людмилой Евгеньевной Хворовой.

Предназначается для молодых исследователей-филологов: студентов, магистрантов, аспирантов, преподавателей литературы.

ББК Ш4я73-2

ISBN 5-8265-0279-5

© Попова И.М., Хворова Л.Е., 2004

© Тамбовский государственный

технический университет (ТГТУ), 2004

Учебное издание

ПОПОВА Ирина Михайловна
ХВОРОВА Людмила Евгеньевна

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Курс лекций

Редактор Т. М. Федченко
Инженер по компьютерному макетированию М. Н. Рыжкова

Подписано к печати 17.06.2004

Формат 60 × 84 / 16. Бумага офсетная. Печать офсетная
Гарнитура Times New Roman. Объем: 6,04 усл. печ. л.; 6,4 уч.-изд. л.
Тираж 100 экз. С. 449

Издательско-полиграфический центр
Тамбовского государственного технического университета
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

ВВЕДЕНИЕ

История литературы связана с историей чувств и историей ментальности человека. Литературный процесс имеет волнообразный характер и напоминает траекторию маятника, в амплитуде которой крайней точке рационализма и прагматизма соответствует последующий накал романтизма и сентиментализма: так "эпоха Просвещения, с ее доминантной установкой на возможности человеческого разума, сменяется эпохой романтизма, растворенного в мистических исканиях Александровской эпохи, та, в свою очередь уступает место русскому вульгарному утилитаризму и нигилизму, на смену которому приходит народничество с его ментальностью, патетикой и морализмом, и, наконец, марксизм, претендующий на онтологизм, универсализм и мессианство" [Николаева, 2002 : 279].

На смену мономентальной советской культуре закономерно пришла культура калейдоскопическая и эклектичная, постмодернистская. И тем не менее корни ее, при всей оппозиционности – и идеологической, и стилистической – уходят в советскую почву.

Мощную советскую литературу, которая оформляла советскую идеологию и воспитывала "нового человека": железного борца и строителя коммунизма (приукрашенный натурализм или своеобразный классицизм), декларирующую себя как метод "жизнеподобия и создающую образ такой реальности, где идеологически сконструированное "должное" выдается и принимается за действительное, сменила постмодернистская, по сути представляющая собой "диктатуру плюрализма".

Постмодернизм предполагает прежде всего антиуниверсализм, так как отвергает любую систему как таковую, будь то вероучения, схема или обобщающая теория, претендующая на обоснование закономерностей мира. Вместо единой Истины здесь выступает множественность относительных, частных "истин", взаимоприспособившихся в рамках плюралистического пространства.

Любому стилю постмодернизм предпочитает эклектику, насаждающую игровое и ироничное отношение к духовным и культурным ценностям, а также полное разрушение эстетики как метафизического принципа, за этим стоит осознание кризисности мира, поругание реализма святости, красоты и морали.

В связи с этим особый статус приобретает постмодернистское "ничто" – виртуальная реальность, создание которой сопровождается умерщвлением больших идей, высоких смыслов и сверхличных ценностей.

"Новая культура родилась в лоне великих сомнений в возможности дальнейшего творчества; она родилась из оскудения творческих сил, из иссякших источников: все уже написано и сотворено – нового создать невозможно. Новое может явиться из деструкции старого-написанного и сотворенного. Из разложения целого. Из соединения несоединенного" [Николаева, 2002 : 374].

Понимание литературы меняется в каждую новую историческую эпоху. Литературоведение тоже развивается волнообразно. Бывшие маргинальные явления ныне возводятся в ранг центральных, отменяются границы интерпретаций художественных произведений. Но и при анализе постмодернистских текстов, построенных по принципу "ризомы", децентрализации, компасом для объективной оценки всегда являются историзм, детерминированность и целостный анализ поэтической структуры.

Постмодернизм обладает такими чертами, как экстравертность, игровой характер, отказ от захватывающей фабулы (ориентация на новый тип читателя), вольное ироничное отношение к классике (игра осколками), повышенный интерес к массовой культуре, калейдоскопичность повествования. "Постмодернизм преобразил литературу последнего сорокалетия, придав ей плюралистически монистические параметры, эстетическую многомерность и поливариантность" [Скоропанова, 2001 : 56].

Понять закономерности развития литературы позволяет концепция стадийности М. Эпштейна. Ученый выделял в истории литературы несколько повторяющихся фаз. Каждый цикл литературного развития включает 4 фазы: социальную, моральную, религиозную и эстетическую. Деление условное и основывается на доминирующей в данный момент тенденции. Сначала, как правило, доминирует идея гражданского служения (классицизм), затем мир чувств (сентиментализм), потом, религиозная мистика (романтизм), а после этого начинает преобладать эстетическая установка (модернизм).

В XX веке третий цикл – соцреализм сменился в 1960-е годы оттепелью – морально-сентиментальной фазой, когда особую важность приобрело нравственное совершенствование, усилился интерес к "маленьким людям", (исповедальная проза). Происходил процесс поиска нравственных устоев (А. Солженицын, Р. Распутин, В. Астафьев, Ю. Казаков, Ю. Трифонов, В. Тендряков).

Религиозная стадия проявилась в "тихой поэзии" и "деревенской прозе" (А. Ким, Ю. Мамлеев, В. Тендряков, Ч. Айтматов).

Последняя фаза – эстетическая особенно ярко выражается в постмодернизме с его ориентацией на игровое отношение к предшествующим культурным кодам. Концепция М. Эпштейна выделяет только центральные тенденции в развитии литературы, ценность заключается в том, что предложенные схемы исторического развития искусства позволяют увидеть коренные закономерности и антизакономерности.

В отличие от сторонников циклической концепции литературного развития, Д.С. Лихачев утверждал, что приход новых форм происходит не сразу, а по мере накопления иной традиционности: "В сущности, это не "замена", а общее изменение традиционности, появление новых традиционных форм в неожиданных положениях" [Лихачев, 1986 : 3].

Современная литература представляет собой настолько сложное смешение стилей, что ее невозможно описать в традиционных рамках понимания эволюции как смены канонизированных форм новыми.

В связи с этим в первой лекции мы представляем методологическую базу, анализируем комплекс подходов к явлениям литературного творчества, с помощью которого изучается литературное произведение в наше время, а затем обращаемся непосредственно к наиболее значимым проблемам эстетического воссоздания действительности в современной русской литературе.

Современная литература – это сложный комплекс трансформаций основных положений, складывающихся веками. В связи с этим совершенно очевидно, что представляется необходимым рассмотреть процесс более глубоко с целью выявления взаимосвязей, взаимовлияния русской и зарубежной литературы и шире – культур, осмыслить роль культуры России в общеевропейском культурном развитии, обнаружить синтетизм различных жанровых разновидностей – соединение театра, музыки, литературы и кинематографа.

Лекция I СОВРЕМЕННАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Наука о литературе в настоящее время претерпевает те же изменения, какие происходят и в самой художественной литературе: размываются границы различных методов, происходит слияние, совмещение нескольких подходов. Однако редко в практике разных научных школ и теоретических концепций совмещения эти гармоничны.

При всем различии и разнообразии исходных научных принципов, обусловленных как соотносительностью каждого исследовательского метода с определенным типом идеологии (и, шире, культуры), так и законами поступательного развития человеческих знаний, типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения.

Первое исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на часть выражения чего-то более значительного, чем самый текст – личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В этом случае текст будет интересовать исследо-

вателя не сам по себе, а как материал для построения перечисленных выше моделей более абстрактного уровня.

В истории литературоведения каждая из этих тенденций знала периоды, когда именно ей приходилось решать наиболее актуальные научные задачи, и времена, когда, исчерпав отпущенные ей данным уровнем развития науки возможности, она уступала место противоположному направлению.

Теоретическая мысль последующей эпохи решительно отказалась видеть в произведении нечто подавляющее. В тексте искали выражение духа истории, эпохи или какой-либо иной внеположенной ему сущности. И поскольку лежащая вне текста субстанция мыслилась как живая и бесконечная, а само произведение представало как не до конца адекватная ее одежда, "плен души в материальном выражении", конечный образ бесконечного, то задача читателя и исследователя (по-прежнему предполагалось, что это одна задача, что – исследователь – это квалифицированный читатель) – пробиться сквозь текст к лежащим за ним субстанциям. С этой точки зрения решающее значение приобретало отношение текста к другим текстам, их складывание в единый поток или отношение текста к внележащей реальности, как ни понималась эта реальность: как развитие мировой души или борьба общественных сил. В борьбе литературных мнений XX века, на которую общий характер эпохи наложил печать глубокого драматизма, неоднократно раздавались голоса об исконной порочности то одной, то другой из названных выше тенденций.

1 ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В 20-е годы XX столетия возникает формальная школа литературоведения. В отличие от существовавшего сравнительно-исторического метода А.Н. Веселовского и психологической школы А. Потебни, формальная школа была направлена на изучение только поэтики художественного произведения.

Кроме В. Шкловского в нее входили В. Жирмунский, В. Виноградов, Б. Томашевский. Научные принципы формальной школы следующие.

- Литература – это сумма художественных приемов.
- Прием – единственный герой изучения литературы.
- Предмет литературоведения – не литература, а литературность.
- Произведение не имеет непосредственной связи с судьбой и личностью творца, а тем более с жизнью и идеологическими направлениями.
- Развитие литературы совершается путем автоматизации приемов отстранения (психологического обновления), путем отвлеченного новаторства.

Основное достоинство формальной школы заключалось в том, что она обеспечила поворот к точным статистическим, лингвистическим и стиховедческим приемам, давшим продуктивные результаты.

Формальная школа возникла как реакция на импрессионизм, символическую критику и академический эклектизм предшествующих теоретико-литературных направлений, она оспаривала методологию культурно-исторической, психологической и социологической школ.

Поворотным пунктом развития формальной школы стали работы Ю. Тынянова и Я. Проппа, которые 1) ввели в теорию понятие литературной функции; 2) развеяли представления о разнзначности одних и тех же элементов в разные литературные эпохи; 3) доказали, что элементы произведения не суммируются, а соотносятся.

Деградация академического литературоведения вызвала ответную реакцию в работах молодых ученых, представителей так называемой формальной школы ("Московский лингвистический кружок" в Москве, ОПОЯЗ в Петрограде, критики и теоретики футуризма, позже – ЛЕФа). Исходным положением и основной заслугой этого направления было утверждение, что искусство не есть лишь подсобный материал для психологических или исторических штудий, а искусствоведение имеет собственный объект исследования. Декларируя самостоятельность объекта и исследовательской методики, формальная школа на первый план выдвигала проблему текста. Полагая, что этим они становятся на почву материализма, ее сторонники утверждали, что значение невозможно без материального субстрата – знака и зависит от его организации. Ими было высказано много догадок о знаковой природе художественного текста. Ряд положений формальной школы предвосхитил идеи структурного литературоведения и нашел подтверждение и интерпретацию в новейших идеях структурной лингвисти-

ки, семиотики и теории информации. Через Пражский лингвистический кружок и работы Р. Якобсона теория русской формальной школы оказала глубокое воздействие на мировое развитие гуманитарных наук.

Однако на ряд уязвимых мест в концепции формальной школы было указано уже в самом начале полемики, которая не замедлила разгореться вокруг работ молодых литературоведов. Критика формалистов прежде всего исходила со стороны столпов символизма, занимавших видные места в литературоведении начала 1920-х годов (Брюсов и др.). Привыкшие видеть в тексте лишь внешний знак глубинных и скрытых смыслов, они не могли согласиться с сведением идеи к конструкции. Другие стороны формализма вызвали протест у исследователей, связанных с классической немецкой философией (Г. Шпет), которые видели в культуре движение духа, а не сумму текстов. Наконец, социологическая критика 1920-х годов указала на имманентность литературоведческого анализа формалистов как на основной их недостаток. Если для формалистов объяснение текста сводилось к ответу на вопрос: "Как устроено?", то для социологов все определялось другим: "Чем обусловлено?".

Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутри-текстового анализа и желанием заменить метафизическое представление о "приеме" как основе искусства диалектическим понятием художественной функции. Здесь особо следует выделить труды Ю. Тынянова.

В 1930-е годы формальный метод пытается обновиться, сближаясь с "семантическим анализом" А.А. Югардса, объединявшего "глубинную психологию в духе Фрейда и принципы отвлеченно-формального анализа". В Англии и США этот метод получил название "новой критики". Представители этого метода устранились от историко-литературного и биографического контекста произведений, стремясь к "закрытому прочтению" текста (Брукс), и искусству интерпретации, вследствие чего критик имеет право на расширенное, многозначное толкование текста.

Методологические принципы формального метода на Западе (Дибелиус, Флешенберг, Шпитцер) сводились к "пристальному чтению" художественного произведения при игнорировании всех "вне-литературных компонентов". В формальном методе эти разногласия позволили выделить недостатки: 1) утверждение статистической описательной методики в науке о литературе; 2) отказ от генетического и эволюционного подхода; 3) полный отход от продуктивного сравнительно-исторического метода. Идеи структуралистического метода выросли на базе критики формальной школы.

2 СТРУКТУРАЛИСТСКИЙ МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Структурализм возник во второй половине 1940-х годов в трудах французского этнолога Ж. Леви-Стросса. Исследуя методологию племен Южной и Центральной Америки, Леви-Стросс противопоставлял уровень наблюдения поверхностных структур, вариантов текстов и уровня наблюдения конструкторов – глубинных структур, инвариантов "языка" мифа. Миф рассматривался им как коллективно-бессознательная инвариантная структура, проявляющаяся в ряде вариантов разных сказок, обрядов, песен (табу в волшебных сказках, тотем в сказках о животных).

Структурализм исследует прежде всего коды, с помощью которых передается художественное сообщение: один и тот же миф в своих существенных частях может быть рассказан, изображен в драме, спет в песне, воссоздан в танце и т.д.

Основные черты структуралистического метода:

- структурализм уделяет большее внимание отношениям между элементами структуры, чем самим элементам;
- при структурном анализе в изучаемой структуре выделяются бинарные оппозиции: жизнь – смерть, мужское – женское;
- структурализм разработал теорию архетипов, понятия контекста и подтекста;
- структурная поэтика использует методологию непрерывного имманентного исследования произведения: художественный текст исследуется как целое, ограничиваясь "внутренним анализом".

Исследователь выявляет элементы художественного текста и рассматривает связи между ними, производя следующие операции:

- выделение определенного уровня или среза;
- изолированное рассмотрение этого от соседних, предыдущих или последующих;
- анализ внутренней структуры произведения с точки зрения иерархически организованных уровней.

Четыре основных момента структуралистического метода состоят в выявлении *структурности*, *знаковости*, *коммуникативности* и *целостности* художественного произведения.

Рассматривая литературное произведение как органически развивающуюся структуру, структурализм анализирует его как систему элементов, выделяя существенные определяющие взаимоотношения между ними, так как только при включении в структурное целое можно установить их реальное значение и функции. В отличие от традиционно-интерпретационного подхода, стремящегося к выяснению индивидуально-неповторимого смысла отдельных произведений, структурализм ориентирован на познание тех общих законов, которые управляют появлением литературного текста.

По мнению французского структуралиста В. Тодорова (Поэтика прозы, 1971) нужно отвергнуть вообще биографический подход к исследованию литературы, а изучать 1) интерпретацию текста; 2) произведения всей этой группы, сходные по структуре. При этом исследование художественного произведения оказывается сродни дешифровке или переводу: поскольку задача исследователя расшифровать поэтический код.

Структурализм провозглашает – литературное произведение выполняет свою общественную функцию потому, что при этом обладает особой внутренней организацией текста. Это можно исследовать в трех аспектах: с точки зрения 1) связи с определенной исторической реальностью; 2) в отношении к другим литературным текстам; 3) с позиций анализа внутренней организации художественного целого. Именно последний аспект позволяет увидеть красоту художественной литературы, определить приемы эстетического воздействия текста.

Назовем этапы структурного анализа.

- Аксиоматизация – нахождение не подлежащего дальнейшему доказательству основания для деления на элементы.
- Диасоциация – обоснованное разделение по установленному в результате аксиоматизации основанию исследуемого объекта на элементы структуры.
- Ассоциация – нахождение связи между элементами структуры.
- Идентификация – определение по существенным признакам элементов типа отношений между ними.
- Интеграция – рассмотрение всей совокупности элементов, составляющих структуру, не как простой суммы, а как единого целого.

Категории системы структурного анализа

- 1 Элемент – единица, составляющая предмет исследования.
- 2 Система – упорядоченное множество связанных друг с другом элементов.
- 3 Отношение – связь между элементами.
- 4 Структура – вся совокупность внутренних отношений системы.
- 5 Уровень – расположение однопорядковых элементов по их ценностному значению.
- 6 Иерархичность – внутренняя организация элементов с учетом их соподчиненных значений.
- 7 Положения – размещение (топология) элементов в системе или отношения в структуре.
- 8 Оппозиция – бинарное положение противопоставленных элементов в системе.
- 9 Модель – теоретический эквивалент анализируемого произведения.

3 ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИЙ МЕТОД (ДЕКОНСТРУКЦИЯ)

Названный этот метод выступает как своеобразный антипод структуралистического метода изучения художественного произведения.

Смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, "наивным" читателем, но ускользающих и от самого автора ("спящих", по выражению Жака Дерриды) "остаточных смыслов", доставшихся в наследие от рече-

вых, иначе – дискурсивных, практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи.

Все это и приводит к возникновению в тексте так называемых "неразрешимостей", т.е. внутренних логических тупиков, изначально присущих природе языкового текста. Когда его автор думает, что отстаивает одно, а на деле получается нечто совсем другое. Выявить это "историческое бессознательное" ученые пытаются в литературе различных эпох, начиная с эпохи Возрождения. Для каждой исторической эпохи существует своя эпистема – проблемное поле достигнутого к данному времени "культурного знания", образуемого из дискурсов различных научных дисциплин.

Эпистема – единая система знаний. Различается эпистема культурно-бессознательного, определяющая языковое поведение, мышление отдельных индивидов. Она господствует в обществе. Но существует и отчетливая эпистема безумцев и преступников (де Сада, Ницше, Арто) – идеальных интеллектуалов, обладающих "шизофреническим дискурсом".

Постструктурализм отвергает:

- концепцию универсализма, т.е. любую обобщающую теорию, претендующую на выявление закономерностей действительности (мир как хаос) эпистемологическая неуверенность;
- идею роста или прогресса в области научных знаний;
- идею рационализма, а утверждает возможность познания только через подсознательное (болезненно патологическая завороченность);
- рассматриваемый язык не просто как средство познания и инструмент социальной коммуникации, но и как весь мир. Ничего нет кроме текста. Весь мир текст.

Деррида сформулировал основные положения своей системы взглядов, составивших канон теории постструктурализма. В ходе исследования художественного произведения необходимо выявить:

- децентрацию структуры (ризому);
- "следы" письма;
- произвести критику понятия бинаризма;
- утвердить принципы "свободной игры мысли";
- показать, что человек и мир как текст, а феномен письменной культуры в интертекстуальности;
- исходить при анализе из того, что нет литературы серьезной (история, философия науки и т.д.) и литературы "несерьезной", основанной на вымысле, т.е. литературы художественной. Все есть литература;
- зависимость сознания индивида от языковых стереотипов своего времени.

Поясним особенно важные положения метода деконструкции.

1 В понятие децентрации структуры постструктуралистов входит понятие "ризома". Ту же самую проблему различий Делез впоследствии развил в совместной с Гваттари работе "Ризома" (Делез, Гваттари, 1976), где, используя метафору ризомы – корневища, подземного стебля, попытался дать представление о взаимоотношении различий как о запутанной корневой системе, в которой неразличимы отростки и побеги, и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой, что якобы "парадигматически" соответствует современному положению действительности. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует "поперечные связи" между "дивергентными" линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, она разделяет и прерывает эти цепочки, бросает их и связывает, одновременно все дифференцирует и систематизирует (т.е. стирает различия).

Тем самым, "различие" структуры теряет свое онтологическое значение, которое оно имело в доктрине структурализма; "инаковость" оказывается "одинаковостью", по сути, постулируется тождество, которое объявляется его "магической формулой", поскольку различие поглощается и теряет свой четкий маркированный характер.

Примечательно, что ризома вообще стала рассматриваться многими как эмблематическая фигура постмодерна. В частности, итальянский теоретик литературы Умберто Эко, создавший, пожалуй, самый популярный на сегодняшний день "постмодернистский" роман "Имя розы" (1980) и написавший не менее известное к нему послесловие "Заметки к роману «Имя розы»" (1983), охарактеризовал ри-

зому как своеобразный прообраз лабиринта и заметил, что руководствовался этим образом, когда создавал свое произведение.

2 Смысл постструктуралистической критики структурализма заключается в разрушении доктрины бинаризма. Это достигается двумя способами: либо чисто логическим постулированием множества переходных позиций, что начал делать еще Греймас в пределах собственно структуралистической доктрины, либо, – и этот путь выбрало большинство постструктуралистов – доказывая наличие такого количества многочисленных различий, которые в своем взаимоотношении друг с другом ведут себя настолько хаотично, что исключает всякую возможность четко организованных оппозиций. Хаосу может противостоять только порядок (или какая-либо упорядоченность). Когда же постулируется существование только неупорядоченного хаоса, то в нем, естественно, не остается места для четкого противопоставления одного другому. В результате и сами различия голос – письмо, звук – молчание, бытие – небытие, сознание – бессознательное, внутри – вне, реальность – образ, вещь – знак, наличие – отсутствие, означаемое – означающее, истинное – ложное, сущность – кажимость перестают восприниматься как таковые.

4 ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ МЕТОД АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Данный метод возник на основе эстетико-философской концепции "диалогизма в современном литературоведении" (Бахтин М.М.). В науке о литературе одновременно употребляются (как пересекающиеся и идентичные) для обозначения "диалогизации текстов" три термина: "прецедентный феномен", "чужое слово в тексте" и "интертекстуальность".

Кристева Ю. разработала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления труда М.М. Бахтина "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", в котором развитие литературы представлено как постоянный творческий "диалог" между текстами, составляющими "великий интертекст" культурной традиции.

Основы понятийной базы интертекстуальности произведения художественной литературы были заложены еще в 1920-е годы в трудах В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума, М.М. Бахтина и других ученых.

Бахтинское понимание текста как единицы диалога автора со всей предшествующей и современной ему культурой развито в работах Ю.М. Лотмана о "принципиальной многосоставности всякой коммуникации", о "ноосфере как объединении текстов в общечеловеческую культуру или семиносферу", где структура текста не столько целостное построение, сколько "результат динамической интерференции нескольких (обычно двух) структурных принципов – взаимодействия, придающего процессу создания и восприятия текстов открытый и непредсказуемый характер".

Дальнейшее осмысление теории интертекстуальности получает в трудах О. Ронена, Ж. Леви-Стросса, Якобсона, Р. Барта, М. Фуко, У. Эко, М. Волошинова и Б.М. Гаспарова.

При исследовании интертекстуальных элементов "происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциальные значения смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса".

Чем больше обнаруживается таких элементов, чем интенсивнее ассоциативные связи, тем более глубоко постигается эстетическое единство художественного произведения. При этом многие компоненты текста, которые казались случайными, изолированными, обретают в результате осознания роли и функции "чужого слова" осмысленную идейную и эстетическую связь, текст обретает большую слитность, связанность, многие детали соединяются в цепь сквозных мотивов, взаимно высвечивающих друг в друге различные оттенки художественного смысла.

Именно такой результат: углубление и расширение смысла текста – может и должен служить основанием и критерием, определяющим анализ того или иного элемента интертекстуальности.

Интертекстуальность может сознательно программироваться автором текста, а может иметь неосознанный характер. Обычно в произведении присутствуют одновременно обе разновидности "чужого слова".

Авторы коллективного сборника "Интертекстуальность: формы и функции" немецкие исследователи У. Бройх, М. Пристер и Б. Шульте-Мидделих, исследуя проблему функционального значения интертекста, "стремились противопоставить интертекстуальность как литературный прием, сознательно используемый писателем, постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного коллективного бессознательного, определяющему деятельность художника вне зависимости его воли, желания и сознания".

Определить был ли введенный интертекстуальный элемент результатом сознательного авторского намерения или "плодом интуитивного ассоциативного процесса" помогают биографические и историко-культурные материалы, свидетельства современников, публицистические высказывания художников слова. Естественно, что автор не способен предусмотреть и продумать до конца все возможные смысловые наложения тем, мотивов, символов.

Уровни интертекстуальности

"Чужое слово" в тексте – это "линза", через которую можно увидеть "оптическое поле" произведения (Арнольд И.). Поскольку интертекстуальные связи разнообразны по характеру и проявляются на разных уровнях текста – звуковом, семантическом, структурном, идейном, композиционном, сюжетном – исследователь З.Я. Тураева предлагает несколько классификаций, учитывающих:

- интертекстуальность по степени связанности текста и прототекста (глобальная связь или частное соответствие);
- соотнесенность "чужого слова" со словесными текстами или другими знаковыми системами (живопись, скульптура, музыка, фольклор);
- связь интертекстового элемента с предметным миром – по типу иконического знака;
- интертекстуальность на основе общности персонажей.

Французский исследователь Ж. Жаннет предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов.

- 1 Интертекстуальность как "соприсутствие" в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат, экранизация, инсценировка и т.д.).
- 2 Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.
- 3 Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст.
- 4 Гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого.
- 5 Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

Лингвистическими средствами реализации интертекстуальных связей является тождество элементов, повторы на разных языковых и структурных уровнях: симметричные, варьированные, асимметричные.

К *симметричным* лингвостилистическим средствам создания интертекстуальности относятся: цитаты, заглавия, эпиграфы, аллюзии, антономасии, повторы ритмикосинтаксических моделей.

К *варьированным* лингвостилистическим средствам можно отнести: видоизмененные цитаты, неидентичный повтор – синонимика, дериваты, новые трактовки традиционных образов и сюжетов.

Асимметричными являются повторы с противоположным смыслом, стилизация, словесная игра.

Методика интертекстуального анализа художественных произведений состоит из выявления интертекста и установления его функциональности для более глубокого понимания авторского замысла.

Функции интертекста

Варьированные и неварьированные цитаты выполняют различные функции:

- играют роль авторитетного фольклорного или литературного свидетельства;

- указывают на изменение или, наоборот, "вечную неизменность" образов, сюжетов, символов;
- расширяют семантику текста за счет подключения различных ассоциаций, "культурных отсылок";
- служат средством характеристики персонажа;
- передают колорит изображаемой эпохи;
- формируют необходимый баланс эстетических отношений между автором произведения и адресатом.

Цитаты могут приобретать форму не только прямых и скрытых (варьированных), но и "пересказанных", а также сборных цитат – аппликаций, но в основе цитирования в художественном произведении всегда лежит усиление эмоционального восприятия прототекста в новом контексте, на фоне которого воссоздается цитирующий текст.

Цитаты (в том числе и цитаты заглавия), эпиграфы, аллюзии, антономасии относятся к "*симметричным*" лингвостилистическим средствам выражения интертекстуальности.

Асимметричными являются те средства, которые выполняют функции противоположные функции соответствия, гармонии. Это, как правило, контраст, снижение, развенчивание, иронизирование, пародирование, высмеивание – несущие сатирическую функцию, которую могут выполнять также цитаты – сравнения, метафоры, гиперболы, символы. Частные функции обусловлены спецификой каждого конкретного употребления в каждом конкретном произведении.

5 НАРРАТИВНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

Метод используется представителями школы нарратологии (теории повествования). Художественное произведение предстает как эстетическая коммуникация между нарратором (повествователем) и реципиентом (читателем). Нарратологический метод исследования занимает промежуточное место между структуральным и рецептивно-эстетическим.

Центральное понятие исследовательского метода – глубинная структура произведения.

Основные этапы нарратологического анализа.

- 1 Выявление коммуникативной природы литературного произведения.
- 2 Представление об акте художественного творчества как о многоуровневом повествовательном процессе.
- 3 Выявление различных дискурсов.
- 4 Теоретическое обоснование многочисленных повествовательных инстанций.

Представители нарратологии исходят из того, что коммуникативная природа литературного произведения предполагает наличие:

- коммуникативной цепи, включающей отправителя информации;
- сообщения (коммуниката) автора произведения (лит. текста);
- получателя сообщения (читателя).

Коммуникат носит знаковый характер, требующий предварительного кодирования знаков текста отправителем.

Очень важно соотношение коммуниката с внелитературной реальностью. Нарратологи считают, что в своих формальных параметрах произведение не исчерпывается сюжетом.

Если исходить из введенного формалистами определения, что фабула – это *что* рассказывается в произведении, а сюжет – *как* это рассказывается, то понятия сюжета недостаточно для определения произведения.

Нарратологи выделяют два аспекта сюжета:

- 1) формальная структура повествования, касающаяся способа подачи и распределения повествуемых событий (строго хронологии или ахронологического изложения фактов и ситуаций) времени, пространства и персонажей;

2) подача этой формальной структуры с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем (диалогизм – интертекст).

Иногда в рамках нарратологии выделяют специфическое направление – "анализ дискурса", относя к нему позднего Р. Барта, Ю. Кристеву, Л. Дэлленбаха, М.Л. Пратт, М. Риффатерра, Ж. Курте, К. Кебрат-Ореккиони и др.

Основное различие между этими двумя направлениями заключается в том, что первое в основном исследует нарративные уровни, а второе – дискурсивные. Смысл этого разграничения, отчасти условного, состоит в следующем.

В первом случае в центре анализа – взаимодействие повествовательных инстанций на макроуровне художественного текста в целом. Этот макроуровень и образует комплекс иерархически организованных нарративных уровней, каждому из которых соответствует своя пара отправителя и получателя (конкретный автор – конкретный читатель, абстрактный автор – абстрактный читатель, фокализатор – имплицитный зритель). Все эти инстанции, как правило, не реализуются в форме, непосредственно зафиксированной в тексте, а проявляются только косвенно и могут быть определены лишь на основе анализа своих "следов" в дискурсе. В известном смысле они находятся *над* текстом или *вокруг* него в виде "коммуникативной ауры".

Во втором случае, когда речь идет об "анализе дискурса", в центре внимания – микроуровень различных дискурсов, наглядно зафиксированных в тексте.

Сторонники "дискурсивного анализа" в основном заняты исследованием внутритекстовой коммуникации, понимаемой ими как взаимоотношения разных дискурсов: дискурса текста и дискурса персонажей, дискурса о дискурсе (моего дискурса о моем дискурсе, моего дискурса о его дискурсе, его дискурса о моем дискурсе), дискурса в дискурсе (своем или чужом). Таким образом, в "дискурсивном анализе" изучается круг вопросов о рефлексивности и интертекстуальности художественного текста, близкий проблематике взаимоотношения "своего" и "чужого" слова, как она была сформулирована Бахтиным.

Нарратор – повествователь, рассказчик – одна из основных категорий нарратологии, носящая сугубо формальный характер и противопоставленная конкретному, реальному автору. Кайзер В. в свое время утверждал: "Повествователь – это сотворенная фигура, которая принадлежит всему целому литературного произведения". Фридман предложил классификацию сначала из восьми нарративных форм: 1) "редакторское всезнание"; 2) "нейтральное всезнание" (neutral omniscience); 3) "Я как свидетель" (I as witness); 4) "Я как протагонист"; 5) "множественное частичное всезнание"; 6) "частичное всезнание"; 7) "драматический модус"; 8) "камера" (the camera).

Основными характеристиками "редакторского всезнания", или "всеведения", когда автор выступает в роли "издателя-редактора", являются обзорность, всезнание и авторское "вторжение" в повествование в виде общих рассуждений о жизни, нравах и обычаях.

Особый вид наррации возникает при обращении рассказчика к самому себе ("Изменение" М. Бютора, "Драма" Ф. Соллерса), порождая форму, часто встречающуюся в дневниковых жанрах, драматических монологах, "самооткровениях" внутреннего монолога и т.п.

Необходимо теоретическое разграничение нарратора и имплицитного читателя, наиболее отчетливо проявляющееся в произведениях с явно дидактическим началом, например, в романах просветительского реализма или политических романах. Классическим образцом использования разных типов нарратора может служить роман Чернышевского "Что делать?" с его, на первый взгляд, "избыточным" количеством адресатов: "проницательный читатель", "читательница", "простой читатель", "добрейшая публика", "просто публика", "всякий читатель".

6 РЕЦЕПТИВНЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

Рецептивная эстетика – направление в литературоведении, исходящее из идеи, что произведение "возникает" и "реализуется" только в процессе "встречи", контакта литературного текста с читателем, который благодаря "обратной связи", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем

самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Если нет рецепции, то нет и произведения.

Основным предметом изучения рецептивной эстетики является рецепция, т.е. восприятие литературного произведения читателем или слушателем.

➤ Рецептивная эстетика вводит в сферу исследования читателя и общество, представляя литературный текст как продукт исторической ситуации, зависящей от позиции интерпретирующего читателя.

➤ Рецептивная эстетика выявляет особый интерес к явлениям массовой культуры (развлекательно-тривиальная литература, газетно-журнальная продукция, комиксы и т.д.). Рецептивная эстетика связана с социологическими исследованиями, педагогикой, прикладными литературоведческими дисциплинами.

➤ Для рецептивной эстетики характерен отказ от классических канонов и норм в качестве литературных и литературно-критических критериев. Основным критерий оценки произведения – общественная практика, социальная действенность искусства в той мере, в какой она проявляется в читательской реакции.

➤ Спектр исследования рецептивной эстетики исключительно широк – в него входят практически любые литературные тексты, от судебного кодекса до поваренной книги. "Высокая" литература из центра рассмотрения последовательно перемещается на периферию, а маргинальные жанры – в обратном направлении, к центру.

Существенной составной частью рецептивной эстетики является круг герменевтических проблем, как бы перекидывающих "мост" от

а) структуры произведения к реципиенту; б) "понимающей структуре". В работе Х.Г. Гадамера "История художественного воздействия" литературоведение предстает не как научный метод, направленный на изучение определенного художественного объекта, а как некое экзистенциальное явление: "Понимать произведение, – значит, в первую очередь, понять в данной области самого себя, и лишь во вторую очередь – выявить мнение другого лица по этому вопросу". Отсюда следует, что интерпретатор не должен приглушать, преодолевать собственное бытие, свою собственную "историчность" и кроющиеся в ней предрассудки, предубеждения и ограниченность; напротив, в интересах максимального постижения объективной сущности своего предмета (художественного произведения) интерпретатор должен вносить все эти качества своей личности в процесс понимания. Понять текст, по Гадамеру, – означает "применить", "приложить" его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации, точно так же, как юрист "применяет" (конкретизирует) закон, а теолог – Писание.

Концепция Гадамера носит двойственный характер. С одной стороны, понимание, определяемое им как самовыражение интерпретатора с помощью документальных свидетельств прошлого опыта, отделяется от романтического субъективизма. С другой стороны, "смысл" не становится предметом строгого научного анализа.

Основные понятия рецептивной эстетики

➤ *Горизонт ожидания* – термин, обозначающий комплекс эстетических, социально-политических, психологических и представлений, определяющих отношение автора и произведения к обществу (и к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению, обуславливающий, как воздействие произведения на общество, так и его восприятие обществом.

Так, Сервантес в "Дон Кихоте" первоначально создает горизонт ожидания, ограничивающийся традиционными представлениями о рыцарских романах, чтобы тем ярче затем спародировать эту литературу и образ жизни своего героя. Так же и Дидро в "Жаке-фаталисте" посредством фиктивных вопросов читателя, задаваемых рассказчику, создает горизонт ожидания, отвечающий представлениям о модном сюжете "романа путешествий", оснащенном традиционной романной фабулой, чтобы впоследствии противопоставить ожидавшемуся роману путешествий и любовному роману "истину истории" в совершенно нероманном духе, последовательно разрушая лживость канонического художественного вымысла с помощью изображения хаотической действительности. Пушкин в "Евгении Онегине" разрушает горизонт ожидания романтической истории.

➤ *Актуализация* – другой термин рецептивной эстетики – оживление, овеществление детали или эпизода литературного произведения читателем, – превращение мимолетной сценки в развернутую картину, порождающую разветвленную сеть ассоциаций в эмоциях. Как считает Р. Ингарден, актуализация является одним из способов объективизации и конкретизации художественного изображения и в определенной степени запрограммирована самим литературным текстом. Читатель слышит и воспринимает,

а затем и актуализирует, т.е. овеществляет, оживляет, развивая и дополняя средствами собственной фантазии не любые, а лишь содержащиеся в произведении намеки – детали, черты, слова, образы и т.п.

Актуализируется (а не просто порождается свободной фантазией реципиента) лишь то, что дано (большей степенью в свернутом виде) в произведении. В актуализации фрагментов текста читатель, сохраняя известную свободу от авторской воли, не может полностью отстраниться от произведения. По мнению Р. Ингардена, актуализация (как и конкретизация) деталей содержания, как правило, представляет собой наиболее трудно реализуемую часть читательского восприятия – здесь возникают наибольшие отклонения от авторских интенций, здесь читатель наиболее самостоятелен.

Механизм актуализации текстуальных фрагментов представляется сторонниками рецептивной эстетики следующим образом: читатель, "натолкнувшись" в тексте на какие-либо упоминания об определенной ситуации или ее деталях, жестах, пейзаже, выражении лиц персонажей, подробностях интерьерера и т.п., начинает слышать, видеть, обонять и осязать звуки, краски, запахи, тела и вещи. Характерная особенность актуализации, граничащая с парадоксом, заключается в том, что наиболее яркие актуализации вызываются не законченными, всеобъемлющими описаниями и картинами, а именно фрагментами, словами, сказанными как бы случайно.

7 МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ИЛИ МИФО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МЕТОД

Мифологическое – влиятельное методологическое направление в англо-американском литературоведении XX века, именуемое также "ритуальной" и "архетипной" критикой.

"Ритуальная" ветвь мифологической критики берет начало в исследованиях Дж. Фрейзера; "архетипная" порождена концепциями К. Юнга.

Современная мифологическая критика представляет собой оригинальную литературоведческую методологию основанную преимущественно на новейших учениях о мифе. (Подобие о ней можно найти в деятельности известной мифологической школы (XIX в.) в литературоведении, а рудименты этой методологии проступают даже в античности.) Основные ее положения таковы.

➤ Все литературно-художественные произведения или называются мифами, или в них отыскиваются столько структурных и содержательных элементов мифа, что последние становятся определяющими для понимания и оценки данного произведения.

➤ Термин *мифологема* означает заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение их в более поздних фольклорных или литературных произведениях.

➤ В основу мифокритической методологии положена идея о мифе как решающем факторе для понимания всей художественной продукции человечества.

Миф рассматривается как естественный источник художественного творчества, генератор литературы.

Один из крупнейших представителей русской мифологической школы в литературоведении А.Н. Афанасьев следовал за М. Мюллером, связывая рождение мифов с особенностями древнего языка, его богатой метафоричностью, ведущей к путанице понятий и стимулирующей "детское" воображение мифотворца. Близкий же к мифологической школе в литературоведении А.Н. Веселовский опирался на концепции английских антропологов, осуждавших лингвистическую теорию мифа.

Большое влияние на становление и развитие американской мифологической критики оказали работы Р. Чейза и Н. Фрая, выступивших в качестве не только исследователей литературы, но и теоретиков рассматриваемой методологии. Р. Чейз решительно осудил все попытки определить мифологию как древнюю философию или идеологию. "Миф – это только художественное произведение и ничего более", – утверждал исследователь. "Я понимаю миф как производное от искусства, а не наоборот. Миф и является в сущности искусством". Примером такого вычитывания является фрейдитская концепция мифа.

Определив миф как разновидность словесного творчества, Р. Чейз сделал генератором этого творчества вечное стремление человека "связать естественное со сверхъестественным". Поскольку

это стремление есть всегда, как всегда существует загадочное, таинственное и неизвестное, то и мифотворчество является постоянной функцией человечества, считает исследователь.

Фрай Н. повторяет вслед за К. Юнгом, что с "первобытным", т.е. "архетипом", постоянно встречаются в произведениях классиков, и, более того, "существует общая тенденция к воспроизведению этих формул".

Он даже определяют "центральный миф" всего художественного творчества. Это связанный с природными циклами и мечтой о золотом веке миф об отъезде героя на поиски приключений.

Мифокритическая методология, будучи изначально плюралистической, открывает широкие возможности скорее для творческой, чем для строго научной, критики. Этому способствует и отсутствие строго научной критики, и отсутствие строго научной концепции мифа. Творческие возможности мифологической критики в значительно большей степени проявились в США, чем в Англии, где приверженцы теорий Дж. Фрейзера не слишком часто позволяли себе выходить за рамки позитивистских представлений и методов анализа. Опираясь на теоретические работы Р. Чейза, Н. Фрая, а также на исследования мифа

М. Элиаде, Б. Малиновского и др. Американская мифологическая критика в 1940 – 60-е годы стала одним из ведущих литературоведческих направлений в своей стране. Ее широко использовали исследователи драмы и романа. В меньшей степени применялась мифокритическая методология для анализа поэтических произведений.

Сегодня мифо-поэтический метод с успехом применяется при анализе мотивной структуры произведений.

8 ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Феноменология – одно из наиболее влиятельных философских течений XX столетия. Основатель феноменологии – немецкий философ-идеалист, математик Эдмунд Гуссерль (1859 – 1938), стремившийся превратить философию в "строгую науку" посредством феноменологического метода. Его ученики Макс Шелер, Герхард Гуссерль, Мартин Хайдеггер, внедрили феноменологические принципы в этику, социологию, юриспруденцию, психологию, эстетику, литературоведение. Феноменологические школы в литературоведении во второй половине XX в. представляют не меньший интерес, чем в первые два его десятилетия. Феноменологии близок экзистенциализм, который, став наиболее влиятельным направлением в западноевропейской культуре после второй мировой войны, основывался на феноменологии Гуссерля и на философии Кьеркегора.

Предмет феноменологического исследования – "эстетический объект", отграниченный от объектов физического ряда и имеющий трансцендентный характер. Структура художественного произведения – это способ его существования, его сущность. В его познании огромную роль играет интуиция, иррациональная мистика.

Ясперз К. рассматривал вопросы искусства на трех уровнях:

1) спиритуально-психологическом; 2) экзистенциально-метафизическом; 3) универсально-логическом. Именно на этом последнем уровне возникали проблемы языка искусства и литературы. Штайгер Э. наиболее полно использовал феноменолого-экзистенциальную ориентацию в исследовании литературного творчества в книге "Время как воображение поэта" (1939). Монография В. Кайзера "Произведение словесного искусства" (1938) стала продолжением исследования литературы в этом направлении. Пфайфер Дж., популизатор творчества Хайдеггера, Ясперза и М. Гейгера, в своей диссертации дал определение феноменологического метода исследования. Основным принципом германского феноменолого-экзистенциалистского подхода к литературе является рассмотрение художественного произведения, как замкнутого в себе и "совершенного" выражения человеком своих представлений. Согласно этой концепции, произведение искусства выполняет свое назначение самим фактом своего существования. Указывается, что произведение искусства не должно и не может иметь иной цели, кроме онтологическо-эстетической. Отличительной чер-

той французских философов искусства является то, что они придерживаются более строгой в научном отношении методологии и гораздо более рациональны в подходе к произведениям искусства (Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти).

Методологические принципы феноменологического анализа литературных произведений базируются на утверждении, что феноменология – дескриптивный научный метод, рассматривающий феномен вне контекста, исходя из него самого. Сложные феномены препарируются на отдельные составные части, уровни, пласты, тем самым выявляется структура феномена.

Феноменологическое описание и раскрытие структуры составляют первую методологическую ступень в исследовании литературного произведения. Дескриптивный и структурный анализ приводит к феноменологическому анализу.

Главный момент феноменологического анализа – рефлексия.

Рефлексия – термин феноменологии, обозначающий осознание собственных мыслей и переживаний. Обычно опыт осознания произведений искусства проходит анонимно, внимание исследователя не направлено на этот опыт. "В бодрствующей жизни, – пишет Э. Гуссерль, – мы всегда заняты чем-то, – то этим, то тем, причем на низшей ступени – непсихическим; например, воспринимая, мы заняты восприятием ветряной мельницы, направлены на нее и только на нее, в воспоминании мы заняты воспоминаемым, в мышлении – мыслями, в чувственно-оценивающей жизни – соответственно, прекрасным или каким-либо иным образом ценным для нас, в волевом стремлении – целями или средствами... Только рефлексия, поворот взгляда от непосредственно тематического к психологическому вводит как тему в поле зрения психическую жизнь... В рефлексивном восприятии и вообще опытном постижении она охватывается и сама становится темой разнообразных занятий".

9 ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Герменевтика – это теория толкования текста и наука о понимании смысла, получившая широкое распространение в современном западном литературоведении. На принципах герменевтики базируется построение новейшей теории литературы.

С герменевтикой традиционно связано представление об универсальном методе в области гуманитарных наук. Как метод истолкования исторических фактов на основе филологических данных герменевтика считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведения искусства согласно его абсолютной художественной ценности.

Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т.е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения.

Основоположником современной герменевтики считается немецкий ученый Фридрих Шлейермахер (1768 – 1834), автор трактата "Герменевтика".

Особенность метода Шлейермахера – это включение в толкование произведения не только логики и риторических категорий, но и инстинкта, "бессознательного" понимания произведения путем "внутренней логики".

Другой немецкий ученый В. Дильтей написал книгу "Происхождение герменевтики", в которой призывал постигать "внутреннюю реальность" духовной жизни художника.

В литературной герменевтике обосновывается вывод, что произведение искусства нельзя понять само по себе как единичный продукт творческой деятельности. Произведение искусства является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда она намечает выход в непрерывность культурной традиции (Гадамер). Художественное произведение является фактором культуры, и при его интерпретации необходимо реконструировать его место в духовной истории человечества.

Герменевтический анализ – это реконструкция текста. Интерпретация произведения должна определяться системой ценностей автора, его этическим выбором.

Если в процессе деконструкции текста создаются совершенно произвольные и самостоятельные его интерпретации, то в процессе реконструкции текста, которую отстаивает Хирш, все созданные интерпретации должны быть соотнесены с авторским замыслом. Авторское намерение является для Хирша "центром", "оригинальным ядром", которое организует единую систему значения произведения в парадигме многочисленных его интерпретаций. "Принцип авторской авторитетности" Хирш вводит как основу, благодаря которой можно судить о достоверности или недостоверности интерпретации.

Главное в герменевтической интерпретации не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное усреднение нашего исторического контекста с контекстом исторического произведения, но и расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя.

Герменевтика связана с рецептивной эстетикой тем, что последняя дополняет изложенные принципы социально-историческими представлениями.

Основные понятия герменевтики

Герменевтический круг – парадокс несводимости понимания и истолкования текста к логически непротиворечивому алгоритму. Многие ученые видят традиционную исходную трудность герменевтики именно в концепции Гаданера, в понимании так называемого "круга части и целого". Наиболее емко это явление зафиксировано в формулировке

В. Дильтея, что для всякого истолкования характерно такое продвижение вперед, которое переходит от восприятия определенно-неопределенных частей к попытке захватить смысл целого, чередуясь с попыткой, исходя из смысла этого целого, точнее определить и сами части. Неудача этого метода обнаруживается в том случае, когда отдельные части не становятся при этом понятнее.

Двойной код – понятие герменевтики, должное объяснить специфическую природу художественных модернистских текстов.

Французский ученый Р. Барт – как теоретик постструктурализма и предшественник постмодернизма, в любом художественном произведении выделял пять кодов (культурный, герменевтический, символический, семический, и праайретический или нарративный). Слово "код" не должно здесь приниматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представления об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого "уже". Любое повествование, по Барту, существует в переплетении различных кодов, их постоянной "перебивке" друг другом, что и порождает "читательское нетерпенье" в попытке постичь вечно ускользающие нюансы смысла.

Голландский ученый Д. Фоккема отмечает, что код постмодернизма является всего лишь одним из многих кодов, регулирующих производство текста. Другие коды, на которые ориентируются писатели, – это прежде всего лингвистический код (естественного языка – английского, французского и так далее), общелитературный код, побуждающий читателя прочитывать литературные тексты, обладающие высокой степенью когерентности, жанровый код, активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с выбранным жанром, и идиолект писателя, который в той мере, в какой он выделяется на основе рекуррентных признаков, также может считаться особым кодом. Ф. Джеймсон выдвинул понятие "двойного кодирования". По его представлению, все коды, выделенные Бартом, с одной стороны, и сознательная установка постмодернистской стилистики на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений – с другой, выступают в художественной практике постмодернизма как две большие кодовые свехсистемы.

Интерпретация (толкование) – основной термин герменевтики, основанный на идее Канта, рассматривающего сознание как объект мира. Мир понимается как предшествующее всяким субъективно-объективным отношениям. Истинное искусство состоит в том, чтобы снова научиться видеть мир.

Для герменевтики важен не только феномен понимания, но и проблема правильного изложения понятого. Принципиальная связь языка и мира означает онтологическую сущность и направленность понимания и интерпретации. Поскольку только в языке личные переживания человека находят наиболее полное, исчерпывающее и объективно постигаемое выражение, интерпретация развивается по преимуществу вокруг толкования "письменных памятников человеческого духа" (Дильтей). Интерпретация этих памятников стала со временем отправной точкой для филологии.

Для герменевтики интерпретация представляет собой определенный тип знания, которое стремится к научному обоснованию того, что оно представляет. По Ф. Шлейермахеру, искусство интерпретации состоит в том, чтобы "с объективной и с субъективной стороны приблизить себя к автору текста". С объективной стороны это осуществляется через понимание языка автора, с субъективной – через знание фактов его внутренней и внешней жизни.

Только через толкование текстов можно выявить словарный запас автора, его характер, обстоятельства его жизни. Словарный запас и историко-культурный слой эпохи автора составляют единое целое, на основании которого тексты должны быть поняты как элементы, а целое понимается из них. Таким образом, искусство интерпретации непосредственно связано с концепцией *герменевтического круга*, утверждающей, что все особенное может быть понято лишь из общего, частью которого оно само является, и наоборот. Шлейермахер в своей "Герменевтике" выводит общее методологическое правило для интерпретатора: "а) следует начинать с общего представления о целом; б) продвигаться вперед одновременно в двух направлениях – грамматическом и психологическом; в) идти дальше только в том случае, если для каждого отдельного места оба вида (истолкования) совпадают, дают одинаковый результат; г) при несовпадении следует возвратиться назад и найти ошибку".

Итак, в разнообразии современных методов исследования литературы можно выделить два основных направления.

Первое направление – *сциентистское* – составляют методы, которые роднят, прежде всего, их стремление построить методологию строго научного исследования, придать своим концепциям форму точной науки и исключить из сферы рассмотрения мировоззренческие, социальные и идеологические проблемы (формальный, структуралистский, интертекстуальный, деконструктивный методы).

Второе направление – *антропоцентрическое*. Странники второго направления, напротив, исходят из фиксации моральных, психологических состояний творящей и воспринимающей личности. Они считают, что произведение искусства не может быть лишь пережито, прочувствовано, интуитивно познано (герменевтический, феноменологический, мифопоэтический, рецептивно-эстетический анализ). Традиционно представление об универсальном методе в области гуманитарных наук связывалось с герменевтикой. Именно герменевтика как метод истолкования исторических фактов на основе филологических данных, считалась универсальным принципом интерпретации литературных памятников. Функция герменевтической интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности, т.е. интерпретация рассматривается как производная от восприятия литературного произведения. В традиционной герменевтике обосновывался вывод о том, что произведение искусства нельзя понять само по себе, как единичный продукт творческой деятельности. Произведение искусства является материальной объективацией традиции культурного опыта, поэтому его интерпретация имеет смысл лишь тогда, когда она намечает выход в непрерывность культурной традиции. Герменевтическое "понимание" направлено на реконструирование смысла, расшифровку исторического текста с целью осознания непрерывности духовного и культурного опыта человечества, на приобщение нового поколения и новой эпохи к прошлому, к традиции.

В современной науке используются все перечисленные методы анализа художественного произведения в различных комбинациях, которые определяются особенностями исследуемого авторского текста.

Лекция II ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1 ПУТИ СБЛИЖЕНИЯ И ОТТАЛКИВАНИЯ

В начале XIX века Европа испытала натиск революционных бурь. Рушились вековые основы многих традиционных представлений. Радикально менялась одежда, которая была привычна в течение многих столетий, менялся уклад семьи, быт. Низвергались монархии. Великая французская революция породила новую волну тирании. В литературе, живописи, поэзии возникает тече-

ние, которое принято называть романтизмом. Дело в том, что Европа открывает в это время для себя не только древний классический мир, как в XVIII веке, но открывает и так называемое средневековье, христианскую культуру запада, т.е. свою собственную культуру.

Правомерно ли сочетание "христианская культура?"

Общеизвестно, что корни культуры вообще уходят в религии тех или иных народов. Можно говорить об индуистской, мусульманской или буддийской культурах. Им присущи те специфические черты, которые позволяют определить их принадлежность к той или иной религии.

Православие одухотворило архитектуру, литературу, живопись Древней Руси. Свой облик имеет католическая культура Европы. Протестантство дало мощный импульс германской культуре. В странах Африки, Азии и Америки христианство рождает новые культурные формы. Христианство получило от иудаизма добрые навыки – не замыкаясь вбирать все истинно ценное, что накоплено другими культурами.

Нуждается в пояснении и следующее утверждение, а именно: почему Европа в XIX веке открывает для себя свою же культуру?

В эпоху Ренессанса или Возрождения формируется новый подход к жизни, который можно было бы определить как эстетический. Жизнь перестает быть паломничеством к вечности, она превращается в утонченное искусство. Не ученый и не философ становятся в это время властителями духа новой культуры. В это время человек потерял свое центральное место, он перестал быть связующим звеном между Богом и Землей. Именно в это время зародилась идеология, которую принято называть гуманистической, т.е. "живое" стало подменяться гуманистическими мечтами. Деизм XVIII века был лишь тенью христианства. Он сохранял ряд основных христианских положений – веру в благо Творца, идею всемогущего Провидения, основные заповеди христианской морали, но все это было лишено тайны сверхъестественного содержания.

Основные понятия эстетического гуманизма были развиты Фридрихом Шиллером в работе "Письма об эстетическом воспитании". В ней особенно ярко выступает безрелигиозное толкование человека. По Шиллеру, и сфера познания, и моральная сфера зависят от эстетической среды, а ее первичность дает новое понимание духовной жизни человека, его творческой активности. Философы и художники нового времени утверждали, что эстетическим переживаниям способствует особая свобода – все определяется и оправдывается вдохновением, которое не знает само по себе ни моральных, ни рациональных ограничений и поэтому легко может нас отрывать и от моральности, и от разумности. Эстетический гуманизм сближает и моральную, и эстетическую сферы, но постепенно происходит потускнение моральной стороны.

В чем христианство соотносится с искусством? Нет нужды оспаривать тезис, что религия создала искусство и литературу – все, что было великого в самой глубокой древности, все находится в зависимости от религиозного чувства, без него не было бы ни философии, ни поэзии, ни нравственности. Эти мысли высказал когда-то А.С. Пушкин, и они абсолютно справедливы. Вопрос состоит лишь в том, в какой мере обнаруживается эта связь в разных типах культур?

Ценности, которые сейчас принято называть общечеловеческим, выработаны именно христианством. Им же выработано и само понятие прогресса. Христианство не было пассивным во взаимодействии с унаследованной культурой, но наполняло ее новым содержанием.

Следует подчеркнуть, что острота проблемы "искусство и религия" – не расовое, национальное, а сверхсознательное, т.е. духовное. Позволим себе сказать: специфически христианское. Как следует это понимать – сверхсознательное?

Богословы условно делят наше внутреннее существо на три аспекта. Подсознание – это стихийное существование духа и души, где они сплетены, где они корнями связаны с общечеловеческим единством – с Адамом. Сознание – это та промежуточная область, которая все это выводит на свет Божий, немножко объединяет. Сверхсознание – это та область, где сознание не исчезает, а расширяется настолько сильно, что оно способно ощущать присутствие Божие, ощущать другого человека, как себя. Это психологи передать не могут, это не наука. Об этом много писал канадский ученый Бекк. Он называл это космическим сознанием.

Почему мы говорим: специфически христианское?

В других религиях дело ограничивается отношениями в основном внешне нормативными, т.е. на уровне тех или "запретов" или "разрешений". В христианском сознании напряженность проблемы глубинная и сущностная, другими словами вопрос заключается в том, как традиционно воспринимаются христианским сознанием те или иные положения и нормы.

Христианская истина неотмирна, она как бы Небом дана Земле. Искусство в ряде своих главных черт отмирно, оно земными средствами стремится достигнуть Неба или свести Небо на Землю. Отец Александр Мень подчеркивал, что человек имеет две родины, два отечества. Одно отечество – эта та земля и та точка земли, где ты родился и вырос. А второе отечество – этот тот сокровенный мир духа, который око не может увидеть и ухо не может услышать, но которому мы принадлежим по природе своей. Мы – дети земли и в то же время – гости в этом мире.

Одно из важнейших условий христианской жизни – борьба со страстями, которые в большей или в меньшей степени поработают дух человека и мешают стремлению к истине, поэтому искусство невозможно без изображения истинных страстей и само часто замешано на страстях. Искусство в своем воздействии на людей плюралистично, у него много истин, столько же, сколько и творцов. Для христианства (или какой-то иной религии) – истина одна.

Итак, искусство можно считать духовным или бездуховным; все дело в том, в какой именно мере оно стремится или не стремится к Высшей истине.

Начало XIX столетия – период "Бури и натиска", великих потрясений и войн, период Наполеона, период героики и разочарования в тиранах. Героические установки служили основанием тому, что поэтов, прозаиков, драматургов привлекал прежде всего Ветхий Завет.

Как известно, господство романтических тенденций наблюдается прежде всего в эпохи нестабильности и разочарования. И в начале XIX и, спустя столетие, в начале XX века было именно так. В основе романтической эстетики лежит следующее положение: разум (господствующий в век Просветительских идей), оказывается не состоятелен, не всесилен, а можно верить только сердцу, т.е. чувству. Другими словами, к познанию истины активно подключается душевное начало. Именно поэтому развиваются и становятся властителями умов именно романтические жанры – стихотворения, поэмы, баллады. На Западе особенно популярен в это время Франсуа Шатобриан, французский поэт и прозаик, который подходит к христианскому наследию, к Библии, прежде всего с эстетической точки зрения. Главное для него показать, что именно со Священным Писанием в Европу пришло новое эстетическое искусство.

В России поэтами-романтиками являются поэты-декабристы, т.е. сторонники прежде всего "внешних" социально-общественных перемен – К. Рылеев, В. Кюхельбеккер. Но не только. Патриархом русского романтизма считают В.А. Жуковского, в творчестве которого особенно очевидны религиозные мотивы.

В русскую литературу в это время активно входят новые романтические жанры: элегия, раздумье, баллада. В русском романтизме несколько трансформируются эти жанры и возникнут так называемые лиро-эпические – дума. Для думы (К. Рылеев) характерны философские настроения, несколько мистическое, таинственное проникновение в прошлое. Это также навеяно пафосом разочарования: настоящее не приносит удовлетворения, и идеал следует искать в далеком прошлом.

Для романтизма очень характерно субъективное начало, т.е. в произведениях отчетливо слышен авторский голос. Особенно это очевидно проявляется в балладах Жуковского.

Это направление не приживется надолго в русской литературе и культуре в целом, и заявит о себе, спустя столетие, в преддверии и на фоне новых социально-общественных катаклизмов. Его назовут "революционным", и оно будет связано прежде всего с героическими настроениями. Постереволюционный литературный герой – романтик, борющийся за народное счастье. Под влиянием таких настроений будет создано немало талантливых произведений – "Разгром" А. Фадеева, "Железный поток" А. Серафимовича. Герой в них, как правило, многое может, независим, горд, уверен в себе, а главное – он борется за счастье своего народа. Героический момент обязателен. Спустя десятилетие, в тридцатые годы, в литературе активно заявит о себе романтизация труда ("Цемент" Ф. Гладкова, например). Оно было малоинтересно, трудночитаемо и также не стало классическим образцом.

Шатобриан создает поэму в прозе "Мученики". В ней происходит встреча двух юных, любящих душ, молодого человека и девушки, на фоне борьбы раннего христианства с угасающим язычеством. Автор не противопоставляет одно другому, а сравнивает то и другое. В древнюю кровь языческого Запада вливается новая кровь христианства. Шатобриан делает акцент на конкретности, лаконичности, определенности древнееврейского библейского языка, который уступает греческому в способности передавать тончайшие повороты мысли, но обладает лаконизмом: каждое слово – живое существо, оно многогранно, многопланово.

Французский классик Оноре де Бальзак в свое время, подводя итоги своему гигантскому произведению – "Человеческой комедии", отмечал, что вся эпопея написана им в духе христианской религии. В данном случае Бальзак имел в виду не что иное как свою собственную духовную позицию, духовный идеал. Если же иметь в виду художественное пространство данного, конкретного произведения, то в нем христианского духа как раз мало. В нем есть многое: это действительно панорама человеческой жизни, но жизни приземленной, погруженной в быт, страсти, порою мелкие, а взлетов духовных фактически нет. То же можно сказать и о Г. Флобере, Ч. Диккенсе и о многих других западных писателях, у которых жизнеописания заслоняют "вечные" вопросы.

В это время на Западе были созданы великие романы, где критика социальной действительности достигла апогея. Автор в этих произведениях не просто воссоздает жизнь такой, какова она есть, но и критически, а иногда и весьма беспощадно оценивая ее.

"Критическое" направление в русской литературе со всей силой разовьют революционные демократы 1860-х годов, и будет это сделано по-русски бескомпромиссно – стоит изменить несправедливые социальные отношения между людьми – и тотчас все изменится к лучшему. Критические настроения возникнут и у позднего Льва Толстого. "Война и мир" и "Воскресение" – очень разные романы. Именно за последний роман писателя отлучат от церкви. Связано это будет с тем, что Толстой возьмет на себя миссию проповедника, будет критиковать Евангелие, создаст свое собственное нравственное учение, даже существенно отклонится в сторону буддизма. В самом деле, в "Воскресении" он обрушится на все и вся. Из беспросветного жизненного мрак он попытается "убежать" в природу, которая сможет дать человеку удовлетворение. Но в век бурного развития научно-технического прогресса сделать это будет невозможно.

С точки зрения этических установок русской классической литературы писатель не вправе создавать истину. Он может быть только проповедником ее, взывать к пробуждению человеческой совести.

В начале XIX века происходит формирование двух основополагающих жанров, которые будут долгое время бытовать как в русской, так и в западной литературе: поэма (природа которой имеет романтические истоки) и роман.

Поэма – это большая форма лиро-эпического жанра. Она основана на сочетании повествовательной характеристики действующих лиц, событий и их раскрытии через восприятие и оценку лирического героя. Последний выступает в роли повествователя, и она, эта роль, является основополагающей. Для романтической поэмы характерно изображение героя с необычной судьбой. Однако при этом обязательно обнажаются какие-то грани самого автора. Сюжет в поэме лаконично сжат, пунктирен. Движение сюжета часто заменяется повествовательной характеристикой персонажа или же представлено развитие душевного состояния лирического героя.

Роман – это крупная форма эпического жанра, произведение с четко выраженной повествовательной организацией. В центре – герой или совокупность действующих лиц, которые объединены по каким-либо параметрам, например, семейным, общественно-политическим, духовным, социально-бытовым и т.п. Герой может группировать вокруг себя остальных действующих лиц, а они, в свою очередь, способствуют выявлению его характерных особенностей. Это не мешает остальным героям сохранять свою самостоятельность. Роман также характеризуется многолинейностью сюжета, может охватывать судьбы многих поколений. Часто имеет место предыстория героя. Роман характеризуется также большим объемом, по сравнению с рассказом или повестью.

Основоположником русского романа считается М.Ю. Лермонтов с его "Героем нашего времени". Это произведение необычно по своей форме и жанровой структуре. Оно состоит из разножанровых частей, которые расположены с нарушением хронологии. В нем два предисловия, две

повести – "Бэла" и "Княжна Мери", путевой очерк "Максим Максимыч", жанр воспоминаний (мемуарный) – "Тамань" и философское эссе "Фаталист". Почему автор нарушает хронологию? Ему нужен показ героя от общего плана к крупному. Повесть "Бэла" написана от лица автора, и автор при этом не знаком с главным героем. В повести о главном герое сначала рассказывает его приятель Максим Максимыч, и первые сведения о герое представляет он. Во второй повести автор встречается с героем случайно и представляет полный моментальный психологический портрет персонажа. Остальные три произведения – рассказы уже самого героя о себе. Первое – "Тамань" – воспоминание о том, что случилось какое-то время назад. Страсти успокоились, многое забылось. Далее – дневник, то, чему доверяется обычно самое сокровенное. Здесь уже характеристика персонажа представлена обнаженно-крупным планом. Сняты все маски. Крик души и исповедь самого героя. Таким образом мы имеем возможность составить представление о герое наиболее искреннее и непредвзятое.

Лермонтов в своем романе заявляет многоплановость принципов изображения. Сюжетные интриги играют очень важную, но, тем не менее, не основополагающую роль. Более важны психологические характеристики героев, духовная ориентация, нравственная позиция. Читатель следит не только за сюжетными перипетиями, но и за историей души героя.

О некоторых особенностях западно-европейского романа

Зачинателями реалистического направления в западной литературе считают нескольких писателей: во Франции – Мериме, Бальзака, Стендаля, в Англии – Чарльза Диккенса.

Точное воспроизведение исторических событий либо, по крайней мере, стремление к таковым – характерная черта французских реалистов. Большое внимание в своих романах они уделяли развитию интриги с максимально-точным воспроизведением бытовых подробностей. Это было существенно и для русских писателей, но в русской классике это, как правило, не выходило на первый план.

В изображении нравов своего времени западные реалисты, как правило, не были бесстрастными летописцами тех или иных событий (к чему призывал, например, Пушкин). За "обличительными" характеристиками зачастую слишком явно ощущался идейно-нравственный пафос писателя. Диккенс, к примеру, не ограничивается изображением событий, а часто возвышает свой авторский голос, типа: "Проснись, жестокий отец!", "Проснись, угрюмый человек!" (Домби и сын).

Флобер Г. требует от писателя бесстрастия, но при этом ссылается не на вечные истины и библейские принципы, но прежде всего на данные современной науки. Он сравнивает писателя с естествоиспытателем, который вскрывает, например, лягушку, будучи бесстрастным.

В середине XIX века писателями широко используются так называемые "внутренние монологи" для воссоздания более точной психологической характеристики персонажа. Таковы прежде всего произведения Стендаля. В русской классике "внутренние" монологи широко использовали Толстой, Тургенев, Гончаров и многие другие.

Реалисты, в противовес романтической эстетике, утверждают понятие "среды". Новизна художественных приемов состояла в фиксации социальных, профессиональных, бытовых особенностей, привычек, достопримечательностей. Изображение типических особенностей непременно связывалось с попыткой уловить закономерности развития жизни, постигнуть материальные, экономические факторы, влияющие на поведение людей, формирующие их характеры. За детальными подробностями быта, за обилием изображенных вещей (как, например, у Бальзака), стоял, как правило, общественный опыт писателя, итог его наблюдений.

2 ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛИЗМА И ЕЕ РЕШЕНИЕ В РУССКОЙ, АНГЛИЙСКОЙ, ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ. БАЙРОН, ПУШКИН, МЕРИМЕ. РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОРДЖА ГОРДОНА БАЙРОНА (1788 – 1824)

Байрон – выдающийся европейский романтик. Его по праву называют вождем европейского романтизма в одном из его самых воинствующих, бунтарских вариантов. Он с огромной остротой

ощущал несоответствие между утопическими верованиями просветителей и реальными результатами революции. В Англии, как известно, состоялся так называемый промышленный переворот, вызвавший колоссальный рост индустриальных городов, бурное развитие научно-технического прогресса, с другой, как любой общественный катаклизм, породил массовый голод, проституцию, рост преступности, обнищание и окончательное разорение деревни.

Байрон разделял стоическую верность идеалам революции. В них он видел не только программу реальных политических действий, но и тот нравственный критерий, с которым он подходил к оценке окружающей действительности. Несмотря на это, его восприятие принципов просветительской жизненной философии уже во многом носило полемический характер. Байрон уже не мог разделять полностью веру просветителей во всемогущество разума как главного двигателя истории. Однако он никогда не ставил под сомнение нравственную и этическую ценность просветительских идей – учение о благой природе "естественного" человека. Из ощущения величия просветительских революционных идеалов и из горьких сомнений в возможности их реализации возник сложный комплекс "байронизма" с его глубокими противоречиями, с его колебаниями между "светом" и "тенью", с героическими порывами к невозможному и трагическим осознанием непреложности законов истории.

Творческая личность Байрона была трагической и противоречивой. Тот имидж, который сложился в так сказать, "массовом" сознании сквозь времена, далеко не исчерпывает весь трагизм его личности. Первое, что вспоминается о нем, что он был красавцем, покорившим сердца многих женщин. Однако он был очень ранимой натурой, талантливейшим поэтом. Развивая в своем творчестве героическое начало и даже культивируя его, он всю жизнь мучился существованием Божьим, постоянно читал Библию, художественно воссоздал несколько библейских сюжетов. Об этом в советском литературоведении говорилось крайне мало.

Поэма "Паломничество Чайльд Гарольда" – крупнейшее событие в истории европейского романтизма. Материалом для поэмы послужила поездка по Европе в 1809 – 11 годах.

Сначала он посетил Португалию, которая в это время еще не обрела государственной независимости. Поэт делает вывод, что Португалия смиряется с трагической для себя участью.

Далее посещается Испания. Байрон убеждается, что патриотические силы доблестно сражаются против вторжения французской армии. Очень сильное впечатление оставляет у него Греция. Она была колыбелью европейской культуры, но только во время путешествия он осознанно прочувствовал, что страна изнемогала от тирании турецкого султана. Греки накапливали гнев, который должен был вылиться в неминуемый взрыв. В 1823 году он вновь прибывает в эту страну, чтобы с оружием в руках сражаться за ее освобождение. Это качество существенным образом отличает его от его героя.

Поэма Байрона по жанру романтическая. В ней ощутима трагическая несовместимость идеала и действительности. Противопоставляется природное начало как воплощение прекрасного и великого целого испорченному миру людей, индивидуализму. Путешественник Гарольд не наделен никакими добродетелями. Он – пассивный созерцатель того, что происходит во время путешествия.

Положив в основу своего произведения разрозненные дневниковые записи, Байрон объединил их в одно поэтическое целое, придав ему некую видимость сюжетного единства. Сделав "скрепляющим" началом своего повествования идею странствия главного героя Чайльд Гарольда, поэт воспользовался этим мотивом для воссоздания широкой панорамы современной Европы. Облик различных стран, созерцаемых Гарольдом с борта корабля, воспроизводится поэтом в чисто романтической живописной манере, с обилием лирических нюансов. Однако, рассуждая об индивидуальном и художественно воссоздавая его, поэт стремится дать целостную панораму жизни тех стран, которые посещает герой – Албании, Испании, Греции, Португалии.

Источником внутренней монолитности поэмы является прежде всего героическая идея – идея борьбы против порабощения народов.

С подлинным тираноборческим пафосом поэт показывает, что дух свободы, совсем недавно окрыляющий человечество, не угас до конца. Он еще живет в борьбе испанских крестьян с иноземными завоевателями их родины. В Греции, где некогда процветала демократия, теперь на-

блюдается забвение свободлюбивых традиций. Современный грек – запуганный и покорный раб. Он уже ничем не напоминает гражданина Древней Эллады. Но поэт верит в возможность возрождения былой Греции.

Поэма состоит из более чем сорока стихов.

В начале лирический герой обращается к поэтическому дару, к музе. Он выступает за "земную" поэзию, отказывается от Богоугодных тем. И это вступление как бы вводит в характеристику главного героя. Он склонен к праздным развлечениям, распутству, кратким связям. Его сопровождает радостная толпа собутыльников.

Предки Гарольда снискали славу и почет, но потомок предает их память. В девятнадцать лет ему все кажется мерзким: родина – тюрьмой, отчий дом – могилой. Он вскоре теряет всякий интерес к праздным наслаждениям и решает покинуть отчий дом.

Герой – горд и одинок. Дружеские советы он встречает с презрением. По-настоящему его не любила ни одна женщина. Уехав, он не прощается ни с матерью, ни с сестрой. Родину он оставляет без слез.

Во время путешествия он играет грустные мелодии. Он думает о своем доме, сожалеет, что нет приятных воспоминаний.

Прибыв в Португалию, Гарольд восторгается красотой этого края. Однако на его земли вторглись палачи, и поэт устами своего героя шлет им проклятия. А завоеватели – это Франция и его родная Англия. Лиссабон очень красив, но его портит надменный английский флот. Англия – это страна, где невежество возведено в закон, по разумению Байрона. Автор осуждает и жителей Португалии, называя их рабами, сетует на то, что судьба отдала им такую прекрасную землю. Байрон представляет очень красивый романтический пейзаж, рассказывает о красоте легенд и народных сказок. Прошлое противопоставляется современному настоящему. Байрон клеймит позором свою родную страну и сулит ей на века. В отличие от поэта, герой его бежит от тревог и забот, как типичный представитель современной Англии. Автор считает, что пройдет еще немало времени, пока Гарольд осознает цель в жизни.

Байрон в художественном мире Пушкина

Время пушкинской юности – время "общественной" моды на Байрона. Мода как феномен предполагает отражение целого спектра процессов, которые происходят в обществе в конкретное время. Философия и история занимают модой мало. Между тем она является упрощенным выражением серьезных, фундаментальных процессов, происходящих в обществе.

Мода на Байрона – отражение трагической ситуации более в духовном, нежели в социальном смысле.

После падения монархий в Европе жизнь меняется мало, и это вызывает напряженный поиск, а иногда – болезненное разочарование и горечь.

Период увлечения английской литературой для Пушкина – южная ссылка. В это время он очарован Байроном и его поэзией. В значительной степени под влиянием южной природы, а также увлечением не только Байроном, но и английской поэзией в целом, создается "Бахчисарайский фонтан". Однако период восторгов был коротким, и ему на смену пришло критическое отношение к своему кумиру. После смерти Байрона Пушкин напишет целый ряд критических замечаний о его творчестве. Понятие "критический" в данном случае не предполагает бессмысленного осуждения. Пушкин изучает творческую историю английского поэта, называя его "мучительным и милым", "властителем наших дум", "волшебником", "пламенным демоном", а его поэзию – "мрачной", "богатырской", "сильной". В 1835 году он начинает работать над статьей-биографией о Байроне.

В судьбах Байрона и Пушкина много общего. Как и последний, английский поэт был фактически выслан с Британских островов по причине глубокого социально-политического конфликта с правящими кругами; так же как и Пушкин в молодости, Байрон был человеком свободомыслящим в религиозных вопросах. Он был сторонником как Английской, так и Французской революций. Как и Байрон, Пушкин любил Вольтера и других писателей, подготовивших революци-

онный дух во Франции. Байрон был чрезвычайно независим, смел и оригинален в поступках. Он действительно ненавидел лицемерие, ханжество, крепостничество и вместе с тем высоко ценил свое древнее дворянство и никогда не забывал о принадлежности к английской знати. Пушкин приходит к выводу, что не только аристократическая, но и духовная гордость приводит творчество Байрона на грань демонизма, между тем как душа его до конца жизни была полна глубоких и искренних религиозных сомнений и исканий.

Уже будучи в Одессе, Пушкин делает вывод, что творческий путь Байрона зашел в тупик. В письме к Вяземскому он рассуждает:

"Я рад его смерти как высокому предмету поэзии. Гений Байрона бледнел вместе с его молодостью. Его поэзия видимо изменялась. Он весь создан был навыворот; постепенности в нем не было; он вдруг созрел и возмужал – пропел и замолчал: и первые звуки его уже ему не возвратились".

Пушкин отрицательно высказывается об активном участии Байрона в греческой революции: "Греция мне огадила. О судьбе греков позволено рассуждать как о судьбе моих братьев-негров, можно тем и другим желать свободы от рабства нестерпимого, но чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией – это непростительное ребячество".

В это время Пушкин серьезно занимается изучением творчества У. Шекспира – соотечественника Байрона. Напрашивается невольное сравнение. Пушкин восклицает: "До чего изумителен Шекспир! Как мелок по сравнению с ним Байрон! Байрон, который создал всего один характер. Этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера: одному он отдал свою гордость, другому – свою ненависть, третьему – свою тоску и т.д. И таким путем из одного цельного характера, мрачного, но энергичного, создал несколько ничтожных – это вовсе не трагедия". Пушкин признает, что все глобальные, масштабные иногда неразрешимые конфликты демонстрирует Шекспир. По-видимому, в том числе и на творчестве Шекспира он учится рассуждать и мыслить в общечеловеческом масштабе. Он убежден, что истинно художественное творчество должно быть вневременным.

Неприятие Пушкиным творческой манеры Байрона отразилось, таким образом, в целом ряде его последующих высказываний и в конкретных произведениях и, в частности, в поэме "Цыганы", в трагедии "Борис Годунов", поэме "Полтава". С конца 1824 года заметен сознательный отход от творческой манеры Байрона, связанной с романтическим мировосприятием. То же следует сказать и об отношении Пушкина к религиозным и политическим взглядам Байрона. Южная ссылка для поэта не прошла даром. Спустя несколько лет он публично покается за свою поэму "Гавририада". В период Михайловской ссылки Пушкин, работая над своими великими драматическими произведениями, будет серьезно и тщательно изучать Библию.

О глубоко интимном личном отношении к Байрону как к человеку свидетельствует тот факт, что в первую годовщину его смерти 7 апреля 1825 года он заказал по Байрону заупокойную службу в селе Тригорском. Это была, может быть, единственная служба, произведенная по Байрону. Заупокойная служба была не только публичным политическим действием Пушкина – русского собрата Байрона по перу – она также продемонстрировала симптом поворота Пушкина к русскому национальному быту и к русским религиозным национальным корням и к русским народным обычаям. Местные священники восприняли этот переворот в мировоззрении Пушкина недоуменно, но одобчительно.

Отечественные литературоведы советского периода чрезвычайно ревниво относятся к рассуждениям о том, что на становление Пушкина как поэта существенно повлияла английская литература. Но здесь следует учитывать тот факт, что литература – это единый мировой процесс, и без взаимовлияния никогда ничего не происходит.

Несмотря на то, что Байрон как поэтическая фигура существенно повлиял на становление Пушкина, тем не менее, именно период так называемого "отречения от Байрона" стал для него "золотым". В критике всегда существовало не вполне очевидное, но все же деление его творчества на два периода: период влияния творцов Европы на развитие его гения и период зрелого, глубоко самобытного творчества. Если это деление справедливо, то второй период начинается поэмой "Цыганы".

Главное существенное различие между автором "Цыган" и Байроном состоит в том, что последний так и не сумел прийти к своей внутренней творческой гармонии. Умерев молодым, он так и остался тираноборцем. Его и в Библии особенно привлекала книга Даниила о тиранах, которые хотели заставить людей отречься от Бога и о тех, кто предпочел стоять насмерть, погибнуть в огне, в печи Вавилонской.

Борьба личности с обществом у Байрона носила конкретный бытовой характер, поэтому все внимание в его произведениях сконцентрировано на развитии так называемого "событийного" сюжета, на бессознательной цепи интриг.

В "Цыганах" Пушкина событийность не играет существенной роли. Очень важное значение имеет у Пушкина глубинный философский и психологический подтекст. Пушкину важно проследить за всем масштабом личности Алеко, выявить психологизм его трагедии. У Байрона отчетливо просматриваются причины, вызвавшие мощный протест одинокой, но сильной личности. В гордых установках байроновских героев отчетливо улавливается неудовлетворенность обществом именно того времени, в котором герой живет. Проблема индивидуализма, как правило, окроплена кровью, бесплодно пролитой здесь, на земле. В "Цыганах" же эта проблема отличается внепространственностью и вневременностью – это высший синтез вне всякой зависимости от эпохи и среды. Проблема обнажается вне рамок быта, места и времени.

Поэма "Цыганы" стала решительным осуждением "байроническому" и демоническому герою; осуждением и одновременным прощением с ним: "Оставь нас, гордый человек", – говорит старик цыган, обращаясь к Алеко. Пушкин прокладывает себе путь к оригинальному творчеству, в основе которого лежали русские национальные традиции, в сущности своей – религиозные. Это было разрывом с "гордым индивидуализмом" и предчувствием того, что спасение личности обретается в соборном начале. Тут подсказывается "русский" вариант решения "проклятого" вопроса на народной вере и правде: "Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек и прежде всего потрудишься на родной ниве. Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе: овладей собой – и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя, и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя – и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь наконец народ свой и святую правду его. Не у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее не достоин, злобен и горд и требуешь жизни даром, даже и не предполагая, что за нее надо заплатить" (Достоевский Ф.М.).

Проблема индивидуализма лежит в основе мировой трагедии. На ней основана греческая трагедия. Она является стержнем зрелых произведений Гете, Шекспира, Шиллера, Байрона.

Пушкин, начиная с "Цыган", старается постичь сущность трагедии индивидуализма безотносительно современным ему историческим условиям. Алеко – личность исключительная, выходящая за рамки общественных норм и морали, гордая индивидуальность, которую тяготит неволя "душных городов, где люди в кучах, за оградой, любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег да цепей". Пушкин, используя романтические приемы, пытается создать обобщенную символическую картину действительности, которая выходит, повторим, за рамки конкретного исторического периода. Поэт не предъявляет претензии одной, конкретной личности или обществу, ибо там, где общество, так или иначе цепи неминуемы.

Байроновское решение проблемы: он сосредоточил бы внимание на внешней стороне борьбы с обществом или на моменте успокоения где-нибудь на фоне природы с диким, первобытным племенем.

Пушкин, выявляя проблему в ее сущности, ограничивается только сжатой формулировкой всех обвинений, предъявляемых всякому обществу, и идет дальше (сюжет развивается дальше) – ставит вопрос так, как затем ставит его вся русская литература XIX века: возможно ли вообще успокоение для гордой и одинокой личности? Здесь трагедия даже и не в том, что личность выше общества; одинокая гордая личность, говорящая "да" лишь тому, что оправдывается ее могучей волей, ставящая себя в центр мироздания и на весь мир глядящая лишь с точки зрения своего

"я", нигде не приобретет покоя. Она обречена на вечные скитания с печатью проклятья на своем гордом челе.

Сюжет поэмы пересказать очень просто. Он дан в поэме схематично. Старик Цыган ждет свою дочь Земфиру. Она появляется не одна, а со своим новым другом, человеком из другого мира – цивилизованного, сложного, непонятного для цыган. Старик принимает гостя. Некоторое время все идет хорошо: Алеко счастлив с Земфирой, но проходит время, и она изменяет ему в силу своих привычек, нравственных установок. Алеко вне себя. Он не может понять, как это могло произойти по отношению к нему. Он убивает Земфиру, т.е. совершает преступление. Цыганы не мстят Алеко; они лишь просят, чтоб он оставил их.

Развитие действия построено на противопоставлении, антитезе: с одной стороны – одинокая личность, с другой – дети природы, живущие в единстве между собой и с природой. Пушкину очень важно проследить столкновение таких разных людей. В какой-то мере это и урок позднему Толстому: "гордый" сын цивилизации со своей осложненной душой не обретет духовной гармонии, убежав в "золотое детство". Так же, вероятно, как и цыганы не найдут себе приюта в усложненном мире.

Алеко у цыган любит свое спокойствие, свое благополучие, любит свою лень сердечную, свой отдых. Он любит их быт, но так и не сливается с ним.

В отличие от Шекспира, который в трагедии "Отелло" показал, что ревность – всепоглощающая страсть, способная довести и неординарного человека до катастрофы, Пушкин продемонстрировал ревность как производную индивидуализма. Психологию преступления Пушкин связывает с психологией индивидуализма. В своих лучших произведениях, где он достиг высочайших вершин творчества, он всегда трактует вопрос преступности именно в сочетании с индивидуализмом. Он заставляет проявлять своих героев это качество активно, в виде преступлений ("Борис Годунов", "Моцарт и Сальери", "Полтава"). У него всегда исключительные личности, наделенные слишком выявленной индивидуальностью, – неминуемые преступники. "Дайте эгоизму огромный объем, – писал Белинский, – прибавьте к нему большой ум, сильные страсти, способность глубоко чувствовать и понимать всякую истину – и пред вами Алеко". Зло, исходящее от индивидуализма, всегда титаническое, выходящее за рамки конкретной ситуации, хотя и свершающееся в этой конкретной ситуации.

Реалистическое искусство Проспера Мериме (1803 – 1870)

Творчество Мериме интересно в плане сопоставления двух литератур – русской и французской.

Мериме – выходец из семьи художников; по своим взглядам и убеждениям – скептик и атеист, в целом равнодушный к политической борьбе своего времени, блестящий эрудит, в течение более чем двадцати лет занимающийся исторической наукой. В эпоху его творческой зрелости Франция уже пережила падение Наполеона.

Мериме – основоположник социально-бытового очерка и новеллы. По форме новелла сходна с рассказом, однако есть отличие, хотя и не вполне принципиальное: она, как правило, завершается трагически.

Основные черты реализма Мериме

- 1 Создание социального характера, воплощающего конкретные типические черты современного общества.
- 2 Утверждение понятия "среды". Человека формирует и воспитывает среда. Он покоряется ей.
- 3 Изображение "типических" обстоятельств, выявление определенных закономерностей взаимодействия личности и общества в конкретных обстоятельствах.
- 4 Обличение пороков буржуазного общества.

Реализм, по суждению Мериме, – искусство новое и современное. Основная цель его – правдивое и точное изображение конкретной исторической действительности и прежде всего человека, взятого в его непосредственных отношениях с другими людьми и с обществом в целом. Характер человека, его образ мыслей, поведение всецело определяется воздействием окружающей

конкретной социальной среды. Он стремится к правдивому отображению действительности, включая подробные бытовые детали. Он также не избегает и грубых, натуралистических подробностей, будучи уверенным в том, что эти подробности порождены опять-таки конкретной социальной обстановкой.

В 1830 – 40-е годы Мериме утверждает в своем творчестве жанр новеллы. Он ищет синтетический жанр, который позволил бы ему передать многообразные оттенки действительности в сжатой форме. Произведения этого периода Мериме печатает как по отдельности, так и в произвольном сочетании друг с другом. Чуть позже, в 1850-е годы, Мериме публикует переводы русской литературы – "Пиковую даму", "Цыганы", "Гусар", очерк "Николай Гоголь".

Новеллы французского писателя не имеют строгой цикличности (у Пушкина цикличность строго выражена: "Повести Белкина", "Маленькие трагедии").

Первая половина XIX века – время активной разработки новых жанровых систем и поэтому появляется много переходных форм. Как и у Пушкина повести, у Мериме новелла представляет собой так называемый "переходный" жанр: она близка не только повести, но и роману. (Как известно, и повести Пушкина, например, "Капитанскую дочку", часто не без оснований называют романом.)

В отличие от своих соотечественников Стендаля и Бальзака, Мериме не пытается усложнять свои произведения глобальными общественно-политическими проблемами. Так, в частности, новелла "Кармен" – это история трагической любви двух людей: баска Дона Хосе и цыганки Кармен. Автор обращается преимущественно к вопросам частной жизни и показывает своих героев вне больших и сложных перипетий эпохи. Мериме сосредоточил свое внимание на анализе внутреннего мира человека, его сердца (не забыт и романтизм), но самое главное, что этот внутренний мир всегда определяется воздействием конкретной социальной среды.

Новелла Мериме усложнена по форме. Она имеет эллипсную структуру. Под эллипсом в литературоведении подразумевается такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров. Они относительно самостоятельны и, в принципе, могут существовать отдельно. Принцип эллипсности существовал в литературе давно (например, он широко использовался в творчестве Шекспира). В XIX веке он стал жанрообразующим признаком той переходной формы, к которой обратился, в частности, Мериме. В принципе, такая форма построения характерна и для некоторых повестей Пушкина. В традиционной новелле – один центр, в романе – множество. Эллипсная новелла, разрывая рамки единичности, сохраняет в то же самое время предельный лаконизм.

В эллипсе обычно усматривается связь с романтическим двуединством. У Мериме, однако, используется два полюса не с целью создания романтического противопоставления, контраста, а, напротив, усилить целостность произведения посредством совмещения контрастных, разнообразных проявлений, которые случаются в жизни, сотканной из бесконечных противоречий.

Такова новелла "Кармен" (1845). Первый ее центр представляет собой этнографический очерк о быте и нравах, образе жизни испанских цыган. Он фактически не связан непосредственно с содержанием произведения. Начинается новелла скупым рассказом археолога. В центре эллипса (мы знаем, что эта фигура именно к центру расширяется) – печальная история Дона Хосе. Он сам рассказывает о своей жизни.

У Пушкина также повести многослойны, в них порою несколько рассказчиков ("Станционный смотритель"), однако части повести менее самостоятельны и не рассматриваются изолированно.

В отличие от "Цыган" Пушкина, Мериме отходит в своей новелле от романтических принципов изображения действительности. У него все погружено в современный быт: вместо романтического пейзажа – тюрьма, солдатская казарма. По дорогам Севильи бродят разбойники. На фоне бытовых подробностей Мериме старается объяснить поведение своих героев. Характеристика Кармен изобилует натуралистическими подробностями: "На ней была очень короткая красная юбка, позволяющая видеть белые шелковые чулки, довольно дырявые, и хорошенькие туфельки из красного сафьяна, привязанные лентами огненного цвета. (...) То была странная и дикая кра-

сота, которая на первый взгляд удивляла, но которую нельзя было забыть. В особенности, у ее глаз было какое-то чувственное и в то же время дикое выражение".

Судьба Хосе особенно драматичная потому, что унаследованный им от своего народа жгучий темперамент, в полной мере раскрывшийся в его любви к Кармен, вступает в данном случае в конфликт с традиционным для этого же народа пониманием долга, чести, супружеской верности.

Кармен представлена жестокой, лживой, вероломной, но обворожительной, а главное – внутренне свободной и независимой. Подобных детальных характеристик Пушкин в своих произведениях избегает.

В центр конфликта Мериме ставит сложную ситуацию взаимоотношений представителей двух разных народов. Как уже было сказано, Хосе – баск, Кармен – цыганка. Для Хосе свято все, что отвергается Кармен, и наоборот. Юноша дорожит домом, любит свою семью, брак для него священен, поэтому он не может смириться с вольным поведением своей возлюбленной. История Кармен и Хосе завершается, как и в "Цыганах". Героиня погибает со словами: "Кармен свободной родилась, свободной и умрет".

Написанная тридцать лет спустя опера Ж. Бизе "Кармен" станет гораздо более популярной в силу того, что композитор символизирует сюжет, в истории любви Кармен и Хосе выведет на первый план тему трагической страсти, напишет великолепнейшую музыку. Бизе сделает этот сюжет вечным, по-пушкински "вневременным", несмотря на то, что поначалу опера провалится. Аристократическая публика не поймет и не примет те самые натуралистические детали, которые использовал Мериме и повторил Бизе. Публику шокирует оформление интерьера (тюрьма, казарма, фабрика), внешний вид Кармен.

3 ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА И ВЛАСТИ И ЕЕ РЕШЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ТРАГЕДИЯ А.С. ПУШКИНА "БОРИС ГОДУНОВ"

Историческая справка

Второй сын Ивана Грозного Федор отличался слабыми умственными способностями. Правление фактически перешло в руки шурина царя – Бориса Годунова. Удалив опалой и ссылкой всех своих противников, Годунов окружил себя преданными людьми и сделался полновластным правителем государства. Он поддерживал отношения с Западом, строил города, гавани.

В 1591 году убит царевич Дмитрий, через шесть лет умирает Федор. После отречения от престола царицы Ирины созван Земский собор 1598 года. Подозрительность царя и опасение козней со стороны бояр вызвали многочисленные опалы и ссылки. Бояре озлобились, обрушились бедствия на Московское царство. Народ во всем винит царя, хотя тот совершает массу благотворительных дел: оказывает помощь голодающим, раздает милостыни. Народ верит слухам о появлении законного царя Дмитрия. Собирается первая интервенция, начинается война русских с русскими. Пушкину важно показать страшные последствия смуты, братоубийственную войну. Впоследствии Достоевский произнесет пророческие слова: "Один вид войны ненавистен и пагубен. Это братоубийственная война... Она мертвит государство, разлагает его и народ на целые столетия".

В 1822 году выходят очередные тома Истории государства Российского Н.М. Карамзина. Пушкина особенно волнует период так называемого "смутного времени" в истории Российского государства.

Во многом Пушкин был согласен с Карамзиным, но отвергал эпиграф: "История народа принадлежит царю". "История народа принадлежит поэту" – заявлял он. Почему? Только поэт может и должен стать голосом совести нации, особенно в экстремальный период. Поэт способен довести до сознания народа Высшие истины, не претендуя сам на их открытие.

Именно в период работы над "Борисом Годуновым" Пушкин выводит для себя важнейшую формулу, которая станет для него основополагающей. "Поэт, – пишет он, – беспристрастный, как судьба... он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Ни он, ни его

политический образ мыслей, ни его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки" [Пушкин, 5 : 163].

Исторические проявления смуты

Голод, житейское неустройство, несколько походов Польши на Россию, засухи.

Духовные особенности – отсутствие в обществе единого духовного мировоззрения, единого согласия по важнейшим, принципиальнейшим вопросам человеческого бытия.

Трагедия состоит из двадцати трех сцен, одна из причин сложности постановки этой пьесы. В основе трагедии очень важен внутренний конфликт самого царя. Борис – неординарный, очень интересный человек: понимает роль знаний и наук в обществе, целенаправленно действует в политике, он, кроме всего прочего – отличный семьянин. Почему же народ не принимает такого умного царя, не верит и не молится за него? Борис пришел к власти через кровь, а деспотизм в сознании народа всегда связан с кровью. Летописец Пимен говорит о том, что на народе лежит проклятье детоубийства: "Прогневали мы Бога, согрешили, царем детоубийцу нарекли". Не случайно Пушкин использует здесь местоимение "мы", ибо весь народ несет ответственность в равной степени вместе с государем. Власть имеет народные корни, и народ – индикатор этой власти.

"Борис Годунов" – многослойное произведение

В советском литературоведении в основном акцентировалось историческое содержание трагедии. Обращение Пушкина к молитвам в художественно-философском пространстве этого произведения считали лишь приметой времени, не более. Во всяком случае, в соответствии с господствующей идеологией было принято считать именно так.

В настоящее время исследователи пришли к выводу, что молитвы в этом произведении имеют важное художественно-философское значение. Доказывая это, сопоставляли разные редакции трагедии, также нередко слишком категорично утверждают, что Пушкин, якобы, не заботился об исторической достоверности, но поэт – не летописец; есть грань между художественным произведением и жизненными реалиями. На первый план в любом художественном произведении выходит так называемое художественное преувеличение – нарочитое заострение каких-либо фактов, мотивов, тем, которые нужны писателю для углубления основной идеи, которую он хочет довести до сознания читателей. Художественный вымысел нельзя путать с искажением исторических фактов.

В частности, сознательно заостряет Пушкин в этом произведении значение молитвенного действия. Для него историзм и религиозно-нравственное содержание образуют некий художественный комплекс. Мотив молитвы – сквозной в трагедии. Молится патриарх, юродивый Николка.

При всей насыщенности трагедии молитвами в ней есть один герой, который не молится и никто не молится за него. Это – царь Борис. При той самой молитвенной насыщенности это обстоятельство выглядит тем более странным.

Из произведения Карамзина Пушкину было известно, что Борис очень заботился о том, чтобы за него молились – даже повелел сочинить в свою честь молитву.

В пьесе есть очень важная сцена. Когда Годунов просит юродивого Николку помолиться за него, тот ему отказывает: нельзя молиться за царя ирода – Богородица не велит. Когда происходит венчание Бориса на царство, народ произносит здравицы в его честь, но это не молитвы.

Простой народ разделяет отношение бояр к Годунову, которые его также не признают. Пушкин усиливает трагизм государственного деятеля и человека, подчеркивает его внутреннее одиночество. Это хорошо видно в седьмой сцене. Почти вся сцена – ключевой монолог Бориса. Пушкин не случайно использует возможности монолога внутреннего, т.е. это такой монолог, когда человека никто не слышит. Борис глубоко переживает несчастья своей страны, сам себе признается, что он виноват: "Жалок тот, в ком совесть нечиста", – произносит он. Но при всем при этом Борис так и не совершает покаянного действия.

Он ходит в церковь, но при этом посещает колдунов и кудесников, т.е. Пушкин нарочито подчеркивает маловерие царя, его разорванную связь между Богом и Землей.

Молитвенное "бездействие" особенно ярко проявляется в сцене кончины Бориса Годунова. В свой предсмертный час он, кажется, впервые обращается к Богу, но не с покаянием, не с молитвой. Он словно бы оправдывается перед Всевышним. "О, Боже, сейчас явлюсь перед тобой, но душу мне некогда очистить покаянием". Даже на пороге смерти он продолжает думать о земном: о политических наставлениях сыну, обращается к своим подчиненным боярам и просит отпущения грехов: "Простите мне соблазны и грехи и вольные и тайные обиды". После всего этого Борис чувствует, что он вполне готов называться святым.

Итак, Борис не кается. Это очень показательный факт, если учесть основополагающий вектор развития русской литературы в XIX веке. Сцена кончины Годунова – сцена ухода некаящего грешника: его встречает "небесный могильный хлад". Вольно или невольно получается, что именно через молитву как бы воплощается нравственный идеал в этом произведении. Это можно доказать текстуально. В XIX веке писатели крайне бережно относились к высказанному слову. Советское литературоведение культивировало в "Борисе Годунове" мотив социальный, но при этом оно не могло не признать, что Бориса преследует вина за убийство. Они видели в этом, как правило, роковую неизбежность. И уж, конечно, не признавалась важность, чудодейственность, целительность покаяния.

Подход Карамзина к истории как к единому и целенаправленному процессу и месту человеческой совести в нем, предопределил пушкинскую художественную концепцию истории. Непомнящий В. правомерно подчеркивал, что история в этом произведении – есть функция больной и искаженной совести людей – как царя, так и народа. Царь – преступник, а народ попустительствовал приходу именно такого царя, и, следовательно, он тоже виновен. Нераскаянный грех тянет за собою множество других грехов. Пока люди, по выражению Карамзина, думают не об истине, а только лишь о пользе, – истинное царствует и правит. Так главное "действие" Бориса – замкнуть слух от голоса совести.

Насколько серьезны подобные рассуждения?

Диакон Андрей Кураев в своих размышлениях упоминает о, пожалуй, одном из самых жестких государей в российской истории – Иване IV – Грозном: "В истории народа, хоть чем-то проявившего себя на арене мировой истории, есть подобный тиран. Но Иван Грозный уникален. Да, он мстил и убивал, да, он бывал рационально бессердечен и жестоко безрассуден. Но еще он – калялся. Искренне, надрывно калялся. (...) что-то кроме тиранического "окаянства" было в душе у этого русского царя" [Кураев, 2003 : 11].

Почему в творчестве Пушкина появилась такая трагедия? Непомнящий В. писал, что разрыв Пушкина с идеологией декабризма, окончательно определившийся в пору написания "Бориса Годунова" (эта работа сыграла большую роль и в формировании монархической позиции поэта), с одной стороны, дал поэту известную стабильность поэтического мировоззрения, привел к позитивной программе взаимоотношений с властью; а с другой – к чувству невольной вины перед друзьями, которых он в свое время вдохновлял своими стихами, и которые заплатили смертью и каторгой за свои поступки. Осознанность и зрелость новой политической позиции не могли заглушить укоров совести.

Поэтому в 1927 – 28 годах появляется целый ряд стихов, где то громче, то глуше в разных сюжетах звучит мотив измены. Высказывание это основано на глубокой текстологической работе. Автор прав, что именно в эти годы Пушкин напишет свои великие произведения. Но следует подчеркнуть, что гораздо ранее он создает "Цыган", где ставит те же высоконравственные духовные вопросы.

Наступление духовной апостасии и ее художественное воплощение в творчестве Н.В. Гоголя (на примере повести "Вий")

Академик Сергей Аверинцев заметил: "Христианство создало поистине виртуозную культуру усмотрения собственной виновности". В самом деле, если привести здесь же высказывание Андрея Кураева: "Какая же еще культура учила, что заметить свой грех, заметить свою вину пред миром и людьми – значит заметить самое

важное?" [Кураев, 2003 : 12], то правомерно, говоря о произведениях русской классики XIX столетия, констатировать глубокую духовную апостасию, царящую в общественном сознании уже в те времена.

Апостасия – отступничество от Бога, погружение в материю, полное забвение духовного начала.

Этическое кредо Гоголя

В 1844 году Гоголь в письме к матери написал: "Старайтесь видеть лучше во мне христианина и человека, чем литератора".

Это очень показательная фраза, которая, как правило, в советском литературоведении не учитывалась. В середине XIX века Гоголь отчетливо осознает, что причина многих общественных заблуждений – далеко не в невежестве личностном и общественном. "Материалистическо-атеистическое" сознание желает лишь внешними средствами избыть мировое зло. "Я встречал много прекрасных людей, которые совершенно сбились (...) думают, что преобразованными реформами можно поправить мир. Благосостоянье общества не приведет в лучшее состояние ни беспорядки, ни пылкие головы. Брожение внутри не исправить никакими конституциями (...) нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное гражданство" [Мочульский, 1995].

Гоголь был убежден, что каждый человек обладает нравственной интуицией – различение добра и зла. У него было особое чутье, как бы особый орган восприятия зла в мире и в самом себе. Для него зло – не абстрактное понятие, а онтологическая сущность: он был подлинно верующим человеком: "Дьявол выступил уже без маски в мире" – писал он. Эти слова нужно понимать в прямом смысле.

Реализм Гоголя некоторые критики называют "мистическим". "Фантастическое в его произведениях вырастает корнями в быт; "дьявольское" начало принимает, так сказать, материализованную форму: Дьявол наводит сон на людей, околдовывает их скукой, пошлостью, тоской: "И непонятною тоскою уже загорелась земля; черствее и черствее становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только (...) исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже, пусто и страшно становится в Твоем мире". Безблагодатная стихия вторгается в Божий храм в повести "Вий", третьей по счету в цикле "Миргород".

Ведя речь об этой повести, важно осознавать различие души и духа именно с христианской точки зрения. Дух – это то, в чем запечатлен образ и подобие Божие, то, что есть только у человека. Это начало творческое, начало мыслящее, самосознающее, незримое и бессмертное. Душа – психика, она тесней связана с телом. Душа есть и у животного, по-своему – и у растения. Душа – это реакция организма на окружающую среду: страх, поиск пищи и так далее. Душа – это элементарная психика, усложняющаяся путем эволюции и являющаяся телом для духа. Дух – это творчество, совесть, сознание.

Описывая нравы семинаристов, Гоголь демонстрирует разрушение самих основ веры. Так он рассказывает о будущих духовных пастырях православного народа: "Богослов был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен, и когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне, и семинарии стоило большого труда его сыскать там".

Философ Хома Брут поминает вперемешку и Бога, и черта: "Ей Богу! (...) Ни чертова кулака не видно", что очевидно свидетельствует о том, что все перемешалось в жизни.

Примеров таких в тексте предостаточно. Особенно сильно сказано об отражении Божьих храмов в прекрасных очах панночки-ведьмы: "Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей". Итак, золотые главы церквей даны как бы отраженными в глазах нечистой силы, т.е. и тут очевидно немыслимое соседство дьявольского и Божественного.

Характерно и пророчески-символическое изображение церкви в "Вие". Можно обнаружить решительное наступление апостасии: "Церковь деревянная, почерневшая, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней уже давно не отправлялось никакого служения".

В финале второй части повести "положительные" и "отрицательные" высшие силы окончательно совмещаются в посрамлении Божьей святыни: "Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. (...) Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, оросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги" [Гоголь, 1999, 1 : 450].

Последняя фраза воспринимается как поистине пророческая. Достаточно вспомнить гонения на церковь, предпринятые большевиками после прихода их к власти в 1917 году. Следует признать и еще один существенный факт. Наступление сильнейшего духовного кризиса в середине XIX века предопределило дальнейший трагизм революционных потрясений, обрушившийся на Россию в XX веке. Пушкина, Гоголя и Достоевского называют пророками в этом отношении. Именно они, по замечанию К. Мочульского, наметили "пророческий и мессианский пафос" всей русской литературы.

В повести автором мастерски выписана сцена встречи Хомя Брута с ведьмой и воплощенными в ее лице злыми духами. Растеряв в себе стойкие духовные основы, он в решительный момент не смог противостоять ведьминым чарам, т.е. Гоголь демонстрирует, насколько свободно злой дух может овладеть человеком: "Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах. Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. Все это случилось так быстро, что философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. Когда уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: "Эге, да это ведьма" [Там же, 1 : 417, 418]. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. (...) Он чувствовал какое-то бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. (...). Изнеможенный, растерянный, он начал припоминать все, какие только знал, молитвы. Он перебирал все заклятия против духов – и вдруг почувствовал какое-то освежение; чувствовал, что шаг его начинал становиться ленивее, ведьма как-то слабее держалась на спине его" [Там же, 419]. Молитвы помогли, но лишь на мгновение; герой спускается на землю.

Эта сцена воспринимается символически. Очень показательно, что именно в этот момент героем совершается убийство: оно свершается тогда, когда Хома уже не помнит себя. Он уже не в состоянии выполнить свою христианскую миссию – отдать молитвенный долг покойнице. Не помогло и вино, к которому он был пристрастен. Очевидна для Гоголя и следующая истина: духовно падшему человеку будет в церкви страшно, тогда как "просветленному" – спокойно и умиротворенно.

**Жанр "пасхальный рассказ" и его значение
для русской литературной традиции
(на примере анализа повести С.Н. Сергеева-Ценского "Чудо")**

Изучение этого вопроса в художественно-поэтической структуре произведений отечественной словесности на сегодняшний день находится лишь в начальной стадии. Думаем, наибольший интерес, а главное – серьезную научную обоснованность представляют размышления В.Н. Захарова [Есаулов, 1998].

Литературное значение Светлого Христова Воскресения как главного праздника Православных определил Н.В. Гоголь. Ему, по напоминанию Захарова, удалось связать Пасху с националь-

ным характером русского народа, определить эстетическое значение этого праздника и предопределить его возможный художественный смысл в русской литературе. Пасхальный рассказ, таким образом, жанр собственно-русский, в противоположность западно-европейскому Рождественскому, и его литературное значение в отличие от последнего, пока не в достаточной степени признано.

"Пасхальный рассказ" как жанр возник в русской словесности спонтанно, и в этом нет ничего удивительного, если вспомнить отмеченную нами "деликатность" русских писателей по отношению к божественной тематике. Тем самым следует вести речь о формировании особого самобытного – пасхального архетипа русской словесности. С другой стороны, "данность" этого жанра в отечественной литературе определялась, как и было единственно возможно: обнаружить себя в художественной структуре произведения пасхальный рассказ мог лишь посредством интуитивного метода или, иначе говоря, духовная природа праздника Пасхи не могла допустить некой разумной заданности пасхального содержания. Следовательно, характерной чертой русского пасхального рассказа является как будто "внешняя светскость" повествования, а "душеспасительное" содержание, как правило, является одним из скрытых "слоев" конкретного произведения.

Несмотря на это, провозвестниками жанра, по замечанию Захарова, как бы считаются А. Хомяков и Ф. Достоевский. Именно Хомяков своеобразно перевел на русский язык "Рождественскую песнь в прозе" Ч. Диккенса, придав ее русский колорит, заменив Рождество на Пасху.

Получив разное художественное значение, Пасха была в русской литературе просто условной весенней датой, приметой православного быта русского человека, его образа жизни. Впрочем, далеко не всегда (и это надо подчеркнуть особо) это давало повод рассуждать именно о жанре.

Сформулируем основные приметы пасхального рассказа.

Основной примечательной чертой этого жанра являлось, как правило, душеспасительное содержание – назидательность характера, призывание напомнить читателям евангельские истины. В основе сюжета, при этом обнаруживалось духовное проникновение, нравственное преображение, прощение, озарение, воскрешение мертвой души, обретение Божественной благодати. Кульминационным моментом, почти всегда являлось неожиданное и внешне немотивированное прозрение героя, несмотря на сложность его "земных" испытаний.

Основной идеей, заложенной в таких произведениях, является идея воскрешения русского человека, а иногда и России в целом.

Пасхальный рассказ может быть в произведении ключевым эпизодом, неким контрапунктом, ("Мужик Марей" в Дневнике писателя Ф.М. Достоевского) и одновременно при этом самостоятельной художественной структурой в каком-либо крупном произведении. Возможно и все произведение в целом назвать "пасхальным рассказом", независимо от его размеров, в том случае, если "душеспасительный" эпизод является в нем ключевым либо основополагающей идеей имеет "пасхальный" характер.

Символическое значение может иметь не только Пасха, но и все другие православные праздники.

Повесть С.Н. Сергеева-Ценского "Чудо" (1921) также не отличается сложностью событийного сюжета.

Во время немецкой оккупации в 1918 году идущий в Ялту катер наскочил на мину. Погибли все, за исключением дьякона, который, покалеченный, сумел доплыть до берега, до того места, где жил хирург, вылечивший его. В этом дьякон усмотрел чудо. Он отрекся от своего сана, решив стать водовозом. За скандал, устроенный в храме, его посадили в немецкую комендатуру. После долгих и мучительных раздумий наедине с самим собой дьякон Никандр пересмотрел всю свою жизнь и пришел к выводу, что призван служить церкви. Дьякон решил: "Хоть и обманывает иногда вера, все-таки лучше верить, чем совсем не верить".

Сначала читателю даже не ясно, кто же будет героем произведения. Во всяком случае, трудно в этом отношении подумать именно о дьяконе, который до поры до времени находится как бы в тени. Тем не менее, при внимательном чтении обнаруживается, что рассказывает писатель имен-

но о нем. Словно исподволь мы узнаем его историю: он ничем не привлекательный человек, более того, обнаруживает явные греховные, особенно для служителя церкви, качества – выпивает, не слишком обращает внимание на свою семью, лишен эрудиции и, как будто, даже и не вполне "православно" верит в Бога. Во всяком случае, о событии, происшедшем с ним, он рассказывает как о некоем "мистическом явлении" и все ищет логические пути объяснения, того, что с ним произошло однажды "в скорости после Пасхи": ему, идущему в монастырь, самым чудесным образом за несколько минут удалось преодолеть расстояние почти в семнадцать верст. Будучи "этим чудом всю жизнь свою жив", дьякон, однако, чистосердечно признался, что "святости в нем нет никакой". Заметим, что здесь как раз следует вспомнить притчу о необходимости Преображения Христа, сущность которого, как мы писали, заключалась в том, что Он почувствовал потребность как бы в наглядном демонстрировании преобразования, дабы объяснить сущность истинного верования.

Далее с дьяконом произошло то, что фактически стало сюжетом повести, однако вся эта цепь событий, мучительных исканий и раздумий никак не повлияла на его духовное преобразование, напротив, он даже решил переменить профессию.

Судьбе, однако, было угодно, чтобы дьякона посадили в комендатуру, т.е. лишили свободы. Чудесное и мгновенное превращение произошло именно тогда и совпало по времени с радостным праздником Преображения Господня. Обратим внимание, что такое действие, случившееся именно в неволе, стало в русской литературе устойчивой традицией. Вспомним, к примеру, чудесное возвращение князя Игоря из половецкого плена и заключительный путь его к Православному храму. Обращает на себя внимание и происшедшее с Раскольниковым в условиях каторги. И даже у "внецерковного" Льва Толстого в романе "Война и мир" имеет место ключевой эпизод, относящийся к развитию сюжетной линии Пьера Безухова: "Прежде он искал Его в целях, которые он ставил себе. Это искание цели было только искание Бога; и вдруг он узнал в своем плену не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством то, что ему давно уже говорила нянюшка: что Бог вот Он, тут, везде. Он в плену узнал, что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной".

Итак, лишившись свободы внешней, дьякон, как и его предшественники, обретает свободу внутреннюю.

Как это происходит?

Опираясь на устойчивую литературную традицию, Сергеев-Ценский, тем не менее, решает свою задачу оригинально по форме: он разрабатывает многоуровневый "поток сознания" – прием, обычно не свойственный реалистической прозе. Десятая глава повести – это по содержанию (но не по форме) фактически внутренний монолог дьякона, где полифонически переплетаются комментарии автора с размышлениями и действиями самого героя. Дьякон совершает неосмысленные поступки; его мысли лишены четкой и логической последовательности (что, собственно, и характеризует всякий "поток сознания"). Именно выбранная писателем форма помогает читателю понять, что с героем действительно происходит нечто, не поддающееся "земной" логике. В самом деле, бросив сперва равнодушный взгляд на картину Леонардо да Винчи "Тайная вечеря", дьякон постепенно видит в ней икону, которая в конце концов оживает: "И на картину, которую с детства привык называть иконою, дьякон смотрел с восторгом. Вот почему такие прекрасные лица у этих рыбаков: они верили в Иисуса, Иисус был сам – весь красота и святость: чему поверишь, то и наследуешь. И дьякону, неотрывно глядевшему на картину, казалось, что она отделилась от стены, что это как будто прозор в стене и тут же за стеною творит вечерю Иисус с учениками. От одного созерцания этой вечера вблизи лицо самого дьякона – он сам о себе чувствовал это – становилось апостольски прекрасным. – Вот оно что значило мое чудо! – сказал он вслух. Теперь объяснение было найдено раз и навсегда" [Сергеев-Ценский, 1922 : 181].

В чем же сущность преобразования дьякона?

В первую очередь – это следующая за воскресением, а значит, и более существенная ступень в духовном рождении человека: воскреснувшему необходимо стать преобразенным.

Начало "прозрения" связано с ощущением жалости к ближнему так остро, словно к самому себе: "Стало жаль квелую дьяконицу и даже почему-то себя самого, точно и он и квелая жена была тоже он" [Там же, 175].

Далее к дьякону приходит убежденность в том, что необходимо трудиться на том месте, на которое поставил тебя Бог и не стремиться при этом занять чужое: "И он довольно ярко и живо представлял себя каменщиком, плотником, машинистом, капитаном парохода, нотариусом, мировым судьей, директором гимназии, бетонщиком, кровельщиком, (...) Однако, последовательно переходя от одного вида труда к другому, он очень ясно увидел то простое, что как-то ускользало от него раньше, – что не только художником, бондарем, директором банка или шофером, даже порядочным мужиком не может быть, он, дьякон, как ни один порядочный мужик не может быть сразу дьяконом, таким опытным и знающим все церковные службы, как он" [Там же, 176].

Картина "Тайная вечеря", воспринятая героем как живая икона, как бы сняла пелену с глаз, открыв красоту законного пейзажа – и произошло чудо: в сознании и в сердце возникло духовное единение со страной: "Эх, сила какая земля наша!.. (...) Эх, красота!" ... (...) теперь он весь был полон того подъема, какой переживал когда-то, вкладывая в свою музыку псалом. "Ррооссия! Сидел-бы целый день, нажимая педаль фисгармонии, и расцветивал-бы аккордами это слово!.. Но слово это хорошо было только для музыки, а для обихода все хотелось переделать его просто-народно: Расея!.. Расеюшка!.. Так выходило сердечнее совсем по родному, точно больную мать ласкаешь, и теперь именно это подходило бы к разоренной, раненой в самое сердце стране. Была щемящая жалость: Расеюшка! Эх, родная! – и почему-то хотелось плакать" [Там же, 178].

Одновременно пришла и уверенность, что страна, переболев, обретет силы и возродится, причем, говоря о России, дьякон уже вроде бы говорил о себе самом: "Ничего справится! – утешал себя

дьякон.

– Даже не знал, живя здесь пятнадцать лет в этих татарских горах у моря, что такая дорогая она для него – Расеюшка, как не знает человек о воздухе, которым дышит, что это – самое нужное для него изо всего решительно что есть на земле, что если оторвать его от воздуха на минуту только, – он погибнет" [Там же, 178]. Думается, что здесь голос героя во всей полноте слился с авторским.

Боль за Россию и одновременно великая, тихая, не оглушительная любовь к ней запечатлена Сергеевым-Ценским как бы "мотивированно" – в виде привычного уже пейзажа, рожденного в воображении дьякона, но знакомого, однако, читателю (сон Матийцева): "Опять представился белгородский большак в полях, белые церковки со всех сторон горизонта, шестикрылые ветряки, точно полевые серафимы..." [Там же, 179]. Одновременно пришло покаяние: "... и странная мысль явилась: – Как же я смел веселым быть, когда она раненая была, – Расея? Как мог я быть беспечный?.. Вот почему меня в голову долбануло: чтобы я это понял и почувствовал: как могу я быть здоров и беспечен, ежели Россия больна?!" [Там же, 179].

Мысль Сергеева-Ценского, несомненно, сводится к очень важному выводу как для повести, так и для всей эпопеи в целом: пока человек не осознает неразрывного единства со своей родиной, пока не почувствует необходимости своего личного участия в ее судьбе, не шумного, крикливого, истеричного, разрушительного, а тихого, незаметно-будничного созидательного, страна не излечится, не возродится, а это значит, что Бог не пошлет благодать.

Оценил дьякон Никандр значение и могучую силу веры: "Вот почему надо мною чудо случилось: чтобы сам я верил и других бы учил верить, что будет им лучше. Если же людям говорить, что хуже им будет, – это все равно, что ходить возле них с винтовкой и то одного к стенке, то другого – к стенке, то третьего... Веру в человеке убить – все равно, что самого себя убить"... Очевидна парафраза с письмом Сергеева-Ценского к Горькому, написанным в это время: "Для устрашения населения прохаживались босоногие и безрубахие мальчишки с винтовками..."

Пришло желание помолиться от глубины сердца: "Перед картиной, которую он привык с детства называть иконой, так как видел ее над царскими вратами во всех церквях, он стал на колени и в первый раз за очень долгое время до чуда и за все время после чуда грозного дьякон молился искренне и долго, как ребенок (...), с большим выражением, сам вдумываясь иногда впервые за всю свою жизнь в каждое слово молитвы, и молитвы эти показались ему сложными необыкновенно мудрыми людьми" [Там же, 182].

Важна и функция бытовых деталей. Писатель подчеркивает настойчивое желание своего героя испить воды. Он уже не был подвластен искушению попробовать какое-либо вино, к чему был пристрастен так недавно. Если вспомнить для сравнения похождения Раскольников, ли-

шенного благодати, то автор постоянно подчеркивал его не только отвращение к воде (заказывал в трактире лишь пиво), но нежелание даже омовения своего тела.

"Пасхальность" повести заключается в том, что дьякон обрел желанную духовную свободу – наиважнейшая лейтмотивная мысль эпопеи. Вспомним: именно о такой свободе мечтает и Сыромотов, и Ливенцев, и Аксютин.

Раскрытие основной идеи "пасхального" рассказа способствует выбор писателя-художника Сергеева-Ценского устойчивой цветовой гаммы, имеющей своего рода символическое значение. Светлое, православное у него, как и у многих других авторов, восходит к миру Древней Руси.

Современные исследователи обратили внимание, что древнерусская культура, "являющая собой «умозрение в красках»", в качестве выразителей светлого зафиксировала белый, голубой, золотистый цвета с их различными оттенками. На древнерусских иконах они представлены удивительно гармоничным сочетанием. Та же поэзия красок и в старинных архитектурных памятниках: в основании храмов – белый цвет, вверху – золотистые купола, возносящиеся к голубому небу.

Примечательно, что Ценский, будучи мастером художественного слова, тончайшим выразителем в слове сочетания смысла, звука и цвета, использует названные оттенки лейтмотивно – тогда, когда это необходимо для углубления, конкретизации авторской мысли.

Россия представляется дьякону устремленной в "даль синюю", "золотистые купола церквей" и "белые церковки со всех сторон горизонта". Примечательно, что здесь сочетаются образ России с топосом дали, горизонта, небесной глубины.

Характерно, что писатель в эти мгновения окружает своих героев тишиной, ибо умолчание в произведениях христианской тематики – характерный прием: "светлые чувства гармоничны тишине – и порой сообщают больше, чем слово". Тишина мудрее шума. Напомним, для дьякона – внутренний монолог, причем данный автором как завершающий цепь бесконечных полифоничных, сложных по смыслу сказовых диалогов.

4 ПОЭЗИЯ, МУЗЫКА, ТЕАТР, КИНЕМАТОГРАФ. ТЕОРИЯ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА БЕРТОЛЬДА БРЕХТА И ЭСТЕТИКА МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ И КОМЕДИИ НА ТАГАНКЕ

Теория эпического театра Брехта оказала огромное влияние на драматургию и театр XX века. Она складывалась в эстетике драматурга в 1920-х годах. Первой идеей было предложение сблизить театр со спортом. Театральная система Брехта складывается одновременно и в органичной связи с формированием в его творчестве метода социалистического реализма. Основа системы – эффект ия – эстетическая форма знаменитого положения "Тезисов о Фейербахе": "Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его". Первым произведением, воплотившим такое понимание ия, была пьеса "Мать" (1931) по мотивам романа М. Горького.

В статье "О театральности фашизма" (1939) Брехт писал: "...самое замечательное свойство человека – это его способность к критике... тот же, кто вживается в образ другого человека, и притом без остатка, тем самым отказывается от критического отношения к нему и к самому себе (...) Поэтому метод театральной игры, взятый на вооружение фашизмом, не может рассматриваться как положительный образец для театра, если ждать от него картин которые дадут в руки зрителей ключ к разрешению проблем общественной жизни" [Брехт, 1965, 2 : 337]. И драматург связывает свой эпический театр с обращением к разуму, не отрицая при этом чувства. Зритель, по Брехту, должен не сопереживать, а спорить. При этом было бы совершенно неверно отторгать от этого театра чувство.

Эпический театр Брехта органично нес в себе основные черты так называемого социалистического реализма. Это заключалось в стремлении сорвать с действительности мистические покровы, в выявлении подлинных законов общественной жизни во имя ее революционного изменения. Эти положения были изложены Брехтом в статьях "О социалистическом реализме", "Социалистический реализм в театре".

В основе, так сказать идеологии эпического театра, лежат четыре основные положения:

- 1 Театр должен быть философским.**
- 2 Театр должен быть эпическим.**
- 3 Театр должен быть феноменальным.**
- 4 Театр должен давать отчужденную картину действительности.**

Философская сторона пьесы раскрывается в особенностях ее идейного содержания. Брехт использует принцип параболы ("повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку.

Раскрывая эпические черты пьесы, необходимо обратиться к структуре произведения, которое наглядно иллюстрирует брехтовскую систему – пьесе "Мамаша Кураж и ее дети". Сам Брехт уточнял, что эпическое начало сказалось и в мизансценах, и в рисунке образов, и в тщательной отделке деталей, и в непрерывности действия. К средствам эпического театра относится также монтаж, т.е. соединение частей, эпизодов без их слияния, без стремления скрыть стык, а наоборот, с тенденцией его выделить вызвав тем самым поток ассоциаций у зрителя.

Если сравнить эпическую форму театра с традиционной драматической, то сопоставление будет выглядеть следующим образом:

Драматическая форма

Сцена воплощает событие; зрители вовлекаются в действие, их активность изнашивается, пробуждая их эмоции; зритель переносится в другую обстановку, ставится в центр события и сопереживает происходящему, проявляет интерес к развязке, обращаясь к его чувству.

Эпическая форма

Сцена рассказывает о событии; зритель ставится в положение наблюдателя, стимулируется его активность – ему необходимо принимать решение; зрителю показывается другая обстановка, он ставится в центр событий и изучает эту обстановку; у зрителя возбуждается интерес к ходу действия, автор апеллирует к его разуму.

Воплощение принципов эпического театра в пьесе "Мамаша Кураж и ее дети"

Изложение содержания в начале каждой картины, широкое использование рассказа, введение зонгов, авторские ремарки.

Решение, которое должен принять зритель: войне должен быть положен конец. Война извращает людей, делает добрые поступки ненужными. Зритель подводится к радикальному выводу о порочности и бесчеловечности существующего строя, при котором подлость обеспечивает успех и процветание, а добродетели ведут к гибели.

В пьесе демонстрируется конкретный фрагмент тридцатилетней войны в хронологической последовательности.

Автор строго следует за реальными историческими событиями, сообщает о политических и военных действиях, о лагерных стоянках, о передвижении масс.

Каждая картина представляет собой законченное действие.

Зритель понимает, что большие дела на войне не делают маленькие люди, что борьба против войны стоит любых жертв.

Философская сторона в пьесе раскрывается следующим образом.

Повествование удаляется в эпоху тридцатилетней войны, но, двигаясь по кривой, возвращается к современным событиям (канун второй мировой войны). Первый план изображения – размышления автора над современной действительностью, второй – историческая хроника.

"Мамаша Кураж" – пьеса-предупреждение; она обращена не в далекое прошлое, а в ближайшее будущее.

Историческая хроника составляет второй, параболический план пьесы. Брехт обратился к роману писателя XVII века Х. Гриммельсхаузена "Простаку наперекор сиречь диковинное описание прожженной обманщицы и побродяжки Кураж" (1670). В романе на фоне событий тридца-

тилетней войны изображались похождения маркитантки Кураж (т.е. смелой, бесшабашной). В хронике Брехта представлены двенадцать лет жизни (1624 – 1636) Анны Фирлинг, прозванной мамашей Кураж, ее путешествия по Польше, Моравии, Баварии, Саксонии.

Сопоставление зачина этой пьесы и ее финала тоже содержит параболически выраженную идею о несовместимости материнства с военной коммерцией. Подчеркиваем, что представленный Брехтом период – лишь фрагмент в Тридцатилетней войне (1618 – 1648), начало и конец которой теряются в потоке лет. Отправляясь на войну с верой в барыш и удачу, Анна Фирлинг теряет на войне все, что она имела.

Одним из важнейших, философски насыщенных образов пьесы, является образ войны. Избран "великий компромисс" как способ существования на войне, Кураж все равно терпит поражение, проигрывая в своем внутреннем конфликте между матерью и маркитанткой.

Что понимал Брехт под феноменальностью театра?

В старом, "аристотелевском" театре подлинно художественным явлением считалась прежде всего и в основном только игра актера. Остальные компоненты как бы подыгрывали ему, дублировали его творчество. В эпическом театре каждый компонент спектакля, помимо работы актера и режиссера, должен быть художественным явлением или "феноменом", каждый должен играть самостоятельную роль в раскрытии философского содержания произведения, а не дублировать другие компоненты.

Так, например, показательное значение в этом плане имеют декорации. На сцене создается лишь образ, но не копия мира. При этом нет смысла держать занавес. Перестройки на сцене могут производиться при раздвинутом занавесе, оформление спектакля носит "намекающий" характер. Оно чрезвычайно скупое, содержит лишь самое необходимое, т.е. минимум декораций, передающих характерные признаки места и времени, и минимум реквизита, широко применяются маски; действие иногда сопровождается надписями, проецируемыми на занавес и доносящими в предельно заостренной форме социальный смысл фабулы.

Все основные эпические показатели пьесы объединяет эффект отчуждения.

Главным источником теории ия была философия Гегеля. Техника ия основана на законе отрицания отрицания. В первый момент предмет представляется знакомым и понятным (тезис). Ия, показывая его в новом, непривычном ракурсе, на какое-то время мешает ощущению того, что он знаком и понятен (антитезис). Лишь дойдя до нашего сознания через призму ия, он снова, но теперь уже на высшей ступени, по-настоящему становится нам знакомым и понятным (синтез).

Образная основа ия – метафора. Ие – одна из форм театральной условности, принятие условий игры без иллюзии правдоподобия. Актер не должен в этом случае сливаться с героем.

Полное слияние, по Брехту, может таить опасность. Не всегда образ должен вызывать симпатию, часто он должен призывать к изменению чего-либо в своем характере.

Московский театр драмы и комедии на Таганке, возникший как некая эстетическая альтернатива театру "Современник" на спаде "оттепели", взял за основу эстетику Брехта, продолжил в то же время традиции Е. Вахтангова и Вс. Мейерхольда, политического агиттеатра 1920-х годов. Он на самобытной основе возродил так называемый метод представления, доказав мощное эстетическое воздействие открытой театральной условности, которая была порождена конкретными историческими реалиями 1950 – 60 годов. Совершенно верно заметил В. Кулиничев, сказав, что это был театр технологически изощренной, граждански активной, бескомпромиссной режиссуры, провоцирующей в актерах авторское начало.

Следует заметить, что и брехтовский театр, и московский на Таганке возникли в условиях жесткого тоталитаризма; и в первом случае, и во втором в основе лежала методика "протеста" и беспощадного "отрицания". Но если в первом случае задача стояла – переделать мироустройство, то во втором – улучшить его, обнаружить его не востребуемые резервы. Следует, правда, признать, что подтекстно, как бы исподволь в недрах театра созревала мысль и о полной реставрации существующей социальной системы.

Как и театр Брехта, московский театр был синтетическим феноменом, соединившим в себе прозу, поэзию, музыку, публицистику и даже элементы пластики, балетного искусства, спортивные номера.

Показательно, что театр на Таганке дебютировал именно с брехтовского спектакля. Каждому представлению предшествовали стихи немецкого драматурга, рекомендовавшего артистам искать театр, "разыгрывающийся на улице": Повседневный, тысячеликий и ничем не прославленный, но зато столь жизненный, земной театр, корни которого уходят в совместную жизнь людей, в театр улицы.

В принципе, театр – один из самых демократичных видов искусства. Таким его старались сделать создатели во главе с Ю.П. Любимовым. С первых шагов ими активно использовалась поэзия и проза. На сцене этого театра ставились "Антимиры" А. Вознесенского, революционная документальная проза Джона Рида "Десять дней, которые потрясли мир", ставилась поэзия Маяковского и Есенина. Актеры, играя в этих спектаклях, сами писали для них частушки, песни, куплеты. На сцене ставилась и современная поэзия. Постановщики как бы расщепляли стихи, высвобождали сжатую внутри стихотворных строк энергию: эта энергия приводила в движение пластику актера, рождала неожиданные ассоциации у зрителей, создавала особую, неповторимую жизнь на сцене.

В театре утверждается чтение стихов ритмическое и интонационное. Исполнители старались почувствовать природу стиха, театральны обыгрывали те или иные строки.

Актеры активно пользовались брехтовским методом, т.е. методикой "представления". Отношения актеров и публики складывались свободно, непосредственно. Актер что-то хочет сообщить публике, предоставляя ей право домысливать и додумывать. Эффект ия самое будничное способен сделать необычным. Самые банальные явления перестают казаться скучными, благодаря тому, что их изображают как необыкновенные. Зритель уже не бежит из современности в историю, а сама современность становится историей.

Методика Брехта, внедренная в иной социальный и культурный опыт, обогащенная русской театральной и литературной традицией, сделала театр на Таганке неповторимым, самобытным и поистине уникальным явлением.

Проблема синтеза искусств и творчество Андрея Тарковского

Следует признать, что все искусство XX столетия, века бурного развития научно-технического прогресса, в той или иной степени синтетично. В век всеохватывающего развития кинематографа, а чуть позже – и телевидения, и не могло быть иначе. Сущность этого явления заключается во взаимопроникновении и взаимодействии, взаимовлиянии друг на друга прежде всего литературы, кинематографа, театра, живописи.

Природа синтетизма в российском искусстве проявляет себя многопланово. С одной стороны, мы почти всегда имеем дело с "синтетическими" личностями: М.Ю. Лермонтов – прозаик, поэт, художник

(в прозе цветопись имеет огромное значение); А.П. Бородин – композитор, ученый, врач, химик; А.П. Чехов, М.А. Булгаков – врачи, писатели; А.А. Вознесенский – архитектор, поэт.

В 1960-е годы синтетизм проявляет себя в самых причудливых сочетаниях. Так В.М. Шукшин – писатель, режиссер, актер, В. Высоцкий – поэт, прозаик, актер, режиссер, композитор, певец – жанровая природа его творчества до сих пор не получила серьезной, глубокой оценки.

С другой стороны, явление синтеза обнаруживается и непосредственно на уровне художественного произведения. Оно, в частности, как нельзя более откровенно проявляет себя в творчестве А. Тарковского.

Эстетика Тарковского слишком своеобразна. Если говорить о его художественных созданиях только как о кинокартинах, можно, в принципе, утверждать что угодно (как, кстати, поступают очень многие, в частности, известные кинорежиссеры), например: фильмы Тарковского скучны, длинны, донельзя растянуты; они утомляют зрителя, далеко не всем понятны, порою понятны только ему одному; так нельзя снимать кино; Тарковский – диктатор, не слушает своих соавторов, а принимает лишь индивидуальные решения и т.д. Это обобщенные мысли, высказанные либо откровенными оппонентами, либо некомпетентными людьми. Впрочем, если обобщить эти мысли, то многое, быть может, окажется логичным, но при одном несомненном условии: если видеть в Тарковском только лишь кинорежиссера. В этом случае следует отметить:

1 Фильмы Тарковского рассчитаны не на массового зрителя, а на подготовленную аудиторию.

2 Фильмы Тарковского в самом деле "авторские" – но это не диктат, а логичное и феноменальное явление конкретной эпохи.

3 Фильмы Тарковского затянуты, длинны, но это не эстетические издержки, а феномен многожанровости.

Тарковский – поистине уникальное явление в области не только и не столько кинематографа, а в области культуры в целом, причем культуры самобытной. Тарковский в своих творениях – и режиссер, и литератор (не как автор киносценариев, разумеется, а по ткани фильма), и фотограф, и художник. Одним словом, он создатель нового, своего оригинального жанра, не похожего ни на что. Как известно, в истории культуры так случается редко, но если случается, следует вести речь о смене эпох, причем смене кардинальной. О зависимости жанров и эпох часто напоминал Д.С. Лихачев.

Следует признать, что Тарковский – явление оригинальное, но не единственное такого рода в период 1960 – 70-х годов. Об этом нами уже было сказано выше. Оригинальность его заключается в том, что он продемонстрировал синтетизм непосредственно на живой ткани своего художественного творения.

Фильмография А.А. Тарковского

В 1961 году вышел фильм "Каток и скрипка" (дипломная работа). Первый фильм его как режиссера сложившегося – "Иваново детство" (1962). Событием в кинематографической жизни страны стал фильм "Андрей Рублев" ("Страсти по Андрею" 1966 – 1971). В год окончания "Рублева" вышел фильм "Солярис", в 1974 году – автобиографический фильм "Зеркало", в 1979 году – знаменитый "Сталкер" по роману братьев Стругацких. В 1984 году был снят документальный фильм в содружестве с итальянскими коллегами – "Время путешествий". В 1984 году, уже будучи на западе, Тарковский снял фильм "Ностальгия". Последний фильм "Жертвоприношение" был снят тяжелобольным режиссером в 1986 году.

"Иваново детство" А. Тарковского

Когда состоялся просмотр фильма "Иваново детство", Михаил Ромм заявил о том, что такого на нашем экране еще не было. Фильм был снят по рассказу В. Богомолова "Иван".

Литература о Великой отечественной войне пережила несколько этапов. И на всех этих этапах она была различной, с различными акцентами.

Писателя Богомолова война сформировала как личность. И поэтому ему важно было показать именно это – как война формирует человеческий характер, как человек, еще совсем молодой, формируется на войне.

Тарковский сместил в своем фильме все акценты.

Рассказ ведется от лица молодого лейтенанта и написан он по отношению к герою как бы извне с добротной документальностью, которая стала отличительной чертой военной прозы на раннем этапе.

Фильм Тарковского по отношению к рассказу снят как бы с обратной точки: не Иван увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война увиденны глазами Ивана. Можно сказать, что Иван для Тарковского – своего рода лирический герой. Начало рассказа – в классической манере зачина – на передовую доставляют несчастного мокрого, продрогшего ребенка. Фильм сознательно начинается с безмятежного летнего утра, просвеченного ярким солнцем. Оно тем более выразительно проявляет себя на черно-белом экране. Полностью, сознательно дана установка на крупный план – представлены образы безмятежного детства – тишина, свет, покой, мир и счастье. Неторопливость изображения здесь играет важную роль: покой длителен – не быстротечен.

В этот просвеченный солнцем и счастьем мир война входит внезапно, как внезапно всегда посещает человека любая беда, даже предвидимая и ожидаемая. Тарковский находит оригинальное и очень красивое решение этой самой внезапности: он дает перевернутый кадр – опрокинувшееся материнское лицо. Психологический надлом показан нереалистическим приемом.

Следует заметить, что фильм "Иваново детство" очень метафоричен. Автор использует типичный литературный прием – плавный, почти невидимый переход от сна к яви. Явь – это тем-

нота, мрак, черный, мрачный сарай, из которого во что бы то ни стало надо выскочить незаметно. За порогом – опустошенная земля.

Война для Тарковского – это прежде всего разрушение, и он представляет ее через образы-символы разрушенного, например, разрушенный, мертвый комбайн (именно комбайн, очевидно, потому, что он олицетворяет собой одну из самых мирных профессий на земле).

Метафоричны в "Ивановом детстве" даже пейзажи и образы.

Пейзаж дан как образ войны в навсегда потрясенном воображении.

Лес – мертвый, безучастный; в лице Ивана стерты детские черты. При просмотре фильма сразу же обращает внимание его недетский взгляд, неприятные командные интонации, с настойчивым навязыванием всем своего собственного исключительного значения. Командный пункт батальона – это не только место действия, а образ, иносказание, и детали повторяются и становятся лейтмотивами: коптилка, сооруженная из патронной гильзы. Рюмка – чернильница, в подвале валяется разрушенный колокол.

Автору фильма очень важно подчеркнуть недетскую озлобленность Ивана; мотивы мести пронизывают все художественное пространство фильма. Важную роль в этом отношении играет гравюра Дюрера "Зловещие всадники апокалипсиса": под их копытами запечатлены смятые ужасом людские толпы. Иван рассматривает трофейный альбом вновь с откровенным чувством ненависти. Страшно, что он, ребенок, принимает как повседневную реальность, обыденность искаженные образы насилия.

В финале фильма даны кадры немецкой хроники: обугленный, искореженный труп Геббельса и пяти бледных трупиков убитых им собственных детей. Здесь переплетается несколько значимых мотивов: возмездия, искалеченного и уничтоженного детства, самоубийство фашизма как его логичный и неизбежный финал.

Метафорично представлена в фильме и сама война: разбитые дороги, по которым тянутся войска; какие-то одинокие фигуры, бредущие по пустому полю – пленный немец и конвоир; искалеченные деревья (постоянный лейтмотив Тарковского), искореженный металл. Последний также часто символизирует в его фильмах тотальное разрушение.

Уже говорилось о том, что в этом произведении откровенно проявилось авторское я Тарковского; он принадлежал к поколению Ивана и воспринимал войну практически его глазами. Поэтому весь фильм построен на ассоциации памяти.

От абсолютной реальности Иван может освободиться только в снах, именно поэтому сны выполняют значимую смысловую нагрузку. Сны для героя – это не просто воспоминания, а еще и игра воображения, то душевное состояние, когда он имеет возможность стать самим собой, когда человек оказывается свободен. Здесь автор снова активно использует крупный план. Крупный план подчеркивает ситуацию воспоминания: яблоки под дождем, какая-то девочка в кузове грузовика и мальчик, протягивающий ей яблоко.

Тарковскому важно подчеркнуть несовместимость "двух половинок": сон как явь и явь как страшный, мучительный сон. В этих двух половинках словно бы два Ивана: в одной он – мститель, забывший о самом себе, в другой он – Ваня, ребенок. Не случайно и фильм называется именно "Иваново детство".

Метафорически показана и любовь на войне, где неуместна интрижка, а любовь невозможна.

Тарковский выбирает "томительную эротику" Холина и Маши, демонстрируя жизнь, вышедшую из привычной колеи.

Как в нереалистических фильмах, сюжет чрезвычайно скуп; он обрывается там, где подвиг разведчика только начинается, отсутствует приключенческая интрига. Весь фильм пронизан значимыми мотивами, метафорами, которые затем, в следующих фильмах, будут повторяться и станут тарковскими.

Лекция III РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 1970 – 90-х годов: ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ ПРОЗЫ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

1 КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Конец 1970 – начало 90-х годов в развитии русской литературы можно охарактеризовать как период культурного промежутка, в котором в новой ситуации осуществлялось функционирование и диалог самых разных (традиционных и только формирующихся) феноменов, отражающих как этико-эстетические установки, выработанные предшествующим временем, так и рождение новых. "При этом происходила системная трансформация, в прозе ярче всего выраженная стилевой доминантой" [Аверинцев, 1988, 2 : 210].

Главным фактором этого периода стал процесс "возвращения" литературы, находившейся или под цензурным запретом, или в изгнании (литература русского зарубежья). Это произведения В. Набокова, Вл. Ходасевича, Б. Поплавского, И. Бродского, А. Солженицына, В. Аксенова, Ю. Алешковского, Э. Лимонова, Саши Соколова, С. Довлатова, В. Максимова и других. Реалистические тенденции сочетались в их творчестве с модернистскими.

Постмодернизм появился в промежутке между культурными эпохами. В каждую культурную эру складываются особые системы ментальности, общих представлений о фундаментальных феноменах бытия – об основах существования и механизмах функционирования вселенского универсума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром. Формируется тип модели мира как Космоса (Лейдерман Н.М.), особый тип личности и особенный характер конфликта между личностью и миром.

Общеизвестно, что между культурными эрами всегда есть некие хронологические промежутки – переходные эпохи: поздний эллинизм (II – V в. н.э.); поздняя готика (XV в.); эпоха барокко (XV в.).

Общее у них в том, что главной особенностью духовной жизни в такие эпохи является острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствовавшие прежде ценностные ориентиры, ниспровержение художественных норм и традиций, которые опираются на космографическую модель мира, энергичная разработка художественных стратегий, которые моделируют мир как хаос.

Такой же переходной эпохой были 1980 – 90-е годы в России, когда существовавшая более семидесяти лет тоталитарная общественная система распалась, вызвав глобальные потрясения в умах. Только с учетом всех этих процессов становятся ясными масштаб и своеобразие литературы XX века и ее место в масштабах истории мировой культуры. Ведь только в сопоставлении с этими переходными эпохами становится очевидным, что XX век, с его апокалиптическими пророчествами и катастрофическими потрясениями, отмеченный расцветом модернизма, кризисами реализма и его "возрождениями", характеризующийся сложной конфигурацией художественных тенденций, был очередной переходной эпохой, на этот раз – между той культурной эрой, которую называют Новым временем.

Наиболее ярко и полно эти процессы отражаются не столько в гениальных личностях (гений – всегда исключение из правил), сколько в художественных талантах "второй величины". К таким художникам слова относится Владимир Емельянович Максимов, который в ранней прозе творил в "рамках" соцреалистической системы ("Мы обживаем землю", "Жив человек", "Дорога"), затем перешел к православной аксиологии, вводя библейский контекст в свои произведения ("Ковчег для незваных", "Семь дней творения", "Карантин").

И в 1980 – 90-е годы в поздний период своего творчества испытал явное влияние постмодернистской этико-эстетической парадигмы ("Прощание из ниоткуда", "Кочевание до смерти"). Поэтому мы подробнее остановимся на анализе трансформации стилевой доминанты творчества Владимира Максимова как на наиболее показательном примере взаимодействия различных стилевых течений и разных художественных систем в эпоху постмодернизма.

При анализе произведений постмодернистской эпохи необходимо сочетание герменевтического, феноменологического и типологического подходов к лучшим образцам современной литературы, так как такое сочетание позволяет выявить мастерство, словесное и композиционное, на основе которого определяется эстетическая содержательность созданной художником формы. Любое художественное произведение творится по эстетическим законам, но в отдельных произведениях эти законы реализуются неповторимо, эффективно, приводя к ярким художественным открытиям. Также при анализе используются элементы мифопоэтического подхода (выявление архетипических мотивов, библейского подтекста) и интертекстуального анализа (определение культурных кодов и иронического подтекста в произведении).

2 СИСТЕМНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОЗЫ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1970 – 80-х годов



Максимов Владимир Емельянович (Самсонов Лев Алексеевич), родился 27 ноября 1930 года в Москве, прозаик и публицист. После профессионального училища работал строителем. В 1963 году был принят в Союз советских писателей СССР, в 1973 году был лишен членства в нем за публикацию текстов на Западе и в самиздате. Эмигрировал во Францию (1974), основал известный журнал "Континент" и до 1992 года был его главным редактором. Известность принесли ему два первых романа: "Мы обжигаем землю" (1961) и "Жив человек" (1962), герои которых, жизненные банкроты, вовлеченные в драмы неудач, переживающие свои вины и комплексы, пытаются найти смысл своего существования. Очередные романы Максимова "Семь дней творения" (1971) и "Карантин" (1973) пронизаны критическим осуждением тоталитарной системы и преклонением перед христианскими принципами.

Вскоре были изданы: роман "Ковчег для незваных" (1976), исполненная драматизма запись судеб людей, "Заглянуть в бездну" (1986), роман о А. Колчаке, автобиографический роман "Прощание из ниоткуда" (1973 – 1982).

Библейский и литературный интертекст прозы Владимира Максимова 1970-х годов

Романы "Семь дней творения" (1971), "Карантин" (1973) и "Ковчег для незваных" (1976) представляют собой своеобразную трилогию, в которой евангелистский текст становится аксиологической платформой художественной системы писателя. Во всех этих произведениях звучит мотив явной и подсознательной Веры, которая помогает героям переосмыслить исторические события, которые они переживают, изменить свое отношение к людям, увидеть свет "невечерней звезды" и родиться духовно заново. Все названия романов несут в себе библейскую символику.

Роман "Семь дней творения" включает библейский хронотоп: уже начиная с заглавия и эпиграфа, настраивая читателей на вселенский масштаб обобщений. Как Бог творит для вечности, так человек тоже "творит", формирует свою душу всеми средствами земной жизни: образом своего существования, поведением, поступками, отношением к ближним.

Семь дней библейского сотворения мира параллельны семи главам романа, в каждой из которых свое время и пространство, но в них по-разному протекает один и тот же процесс "сотворения личности", т.е. постепенного ее восхождения к Небесному.

В первой главе показан процесс возрождения души деда, Петра Васильевича Лашкова, "железного большевика", фанатически преданного революции. Библейская истина: "По плодам узнаете правду" открывается герою только в конце жизни, когда он видит плоды своей самоотверженной жизни: дети и внуки несчастны, одиноки, потеряли смысл жизни. Народ еле носит в себе "дряхлающую душу" России.

Дед Лашков, несмотря на свою работу "путейца", был прикован к родному городку Узловску. А остальных членов семейства носит по земле как перекасти-поле, потому что "все сдинулось" в России, все мечутся, побросав домашние очаги, разорив семейные гнезда.

Его брат Андрей и внук Вадим Лашковы воспринимают пространство страны как поле войны людских душ или как "безлюдную степь", где все ощущают "богооставленность".

Андрей гонит стада колхозных коров подальше от немецких захватчиков, а Вадим "гонит" себя по просторам родной земли, чтобы забыться. Оба считают время относительным, быстротекущим, а себя "скоросмертными", проживающими единый миг в бою и в работе. Иногда герои останавливают бег времени, это происходит только в моменты любви.

Андрею кажется, что его захлестывает вода жизни, а он не может ухватиться за землю, так как берег все время обламывается. И только имя Христа спасает его от гибели "в воронке войны". Какая-то страшная сила "гоняет людей из стороны в сторону, сталкивает друг с другом, ожесточает их души, лишает людского облика". Герой ощущает "близость конца". И только "крест как бы освещал ему его путь" [Максимов, 1991, 4 : 143].

В русской природе Андрей "слышит печаль" и чувствует свою нераздельность с нею ("никакая сила уже не сможет раззять его с этой бесконечной тишиной и покоем"). Всюду в пространстве каждую

секунду он ощущает "будто кто-то незримый и неведомый ему ... каждодневно устраивает проверку каждому его поступку и мысли...". Перед величием природы Андрей кажется самому себе "убогим и беспомощным кутенком" [Максимов, 1991, 4 : 155].

Его восприятие мира вмещается в понимание окружающего как "звездной бездны", которая "бежала" по жизни вместе с ним. Причастность ко всем тайнам вселенной, ощущение себя "былинкой божественного промысла" характерно для хронотопа Андрея.

Поселившись в лесу, этот герой "перешел вещей рубеж", после которого жить стало яснее, проще, просторнее и спокойнее. Таким образом, Андрей Лашков тоже обрел хронотоп вечности, который противопоставлен "вечности" старухи Шоколинист, живущей в ожидании возврата старых времен [Максимов, 1991, 4 : 170].

Каждый из героев выводит истину, что если человек "перешел какой-то рубеж, черту какую-то урочную" в своей жизни, преодолел страх перед тоталитарной системой, то "миновав ... этот поворот, увидел перед собой путь, свободный от помех до самого горизонта...". [Максимов, 1991, 4 : 79]. Только этот рубеж преодолевают все по-разному и в разное время, под воздействием "пороговых" жизненных ситуаций: болезни, смерти близких, предательства друга или "переступание через" себя.

Петр Лашков, перейдя рубеж гордыни и сомнения, под "вечер жизни" обрел "утро, так как понял, что его ошибка, горестная промашка" заключалась в том, что он "зыбкой чертой оградил себя даже от родных детей своих" [Максимов, 1991, 4 : 88].

Он познал вечность, так как, думая о родившемся внуке, неся его по широкой дороге, он мечтает о "делах Правды", которые спасут его народ, Россию. Если раньше пространство сужалось и время убегало от него, то кардинально изменившийся хронотоп свидетельствует о духовном преображении главного героя романа "Семь дней творения".

У Владимира Максимова в его прозе применяется особая библейская символика, позволяющая выявить основные эстетические ориентиры писателя. Речь идет прежде всего о словах-концептах, раздвигающих бытовую план и выводящих сюжет на философские обобщения. Символы романа "Семь дней творения" расширяют рамки повествования и ведут от земного, временного ко вселенскому, небесному, вечному. Самые важные среди них антиномии: дом – бездомье, земля – небо, звезда – солнце, день – ночь, дорога (простор) – забор (дверь, черта, бездна). Все эти символические знаки, взаимосвязанные и взаимодополняемые, работают на единую художественную идею, пронизывающую весь роман Владимира Максимова.

Поскольку в "Семи днях творения" повествование поделено на шесть глав (седьмая заключительная глава состоит из одной библейской цитаты), каждая из которых посвящена отдельному герою, то и названные выше концепты одновременно и близки друг другу по смыслу, заложенному в них, и отличаются в меру индивидуальных особенностей каждого из главных персонажей, видящих окружающий мир по-своему.

Семантика земного дома, утраченного рая, включает в себя осознание всей России как единого Божьего дома, в котором в результате социальных катаклизмов все вывернулось вверх дном и по сути превратилось в свою противоположность, в "бездомье": люди оставляют свою землю, свои дома и огороды, опустошенные и разоренные революцией, гражданской войной раскулачиванием, репрессиями и устремляются куда глаза глядят.

Устами плотника Ивана Левушкина автор провозглашает основную жизненную ценность: "Дом – это божье дело и здесь шутки шутить нельзя. Такое дело недоделать – грех. И – тяжкий". [Максимов, 1991, 4 : 226].

Дом строят всю земную жизнь, уходя из него "к Богу". Дом – это не только жилье, но прочные духовные связи между людьми. Дом – это прежде всего вместилище любви к ближним.

Домом для большинства героев становятся тюрьма, лагерь, "желтый дом", европейская богадельня. Монастырский дом "братства" превращается в приют для умалишенных. Верующие люди ассоциируются теперь с ненормальными. Все вывернулось и в духовном мире человека.

Дом воспринимается интеллигенцией (Марк Крепс, Вадим Лашков, генерал Ткаченко) как "выгребная яма". А простые крестьяне, типа Горшкова считают, что "езде дом" и одинаково приспособляются к жизни и в психушке, и в тюрьме, и в вагонах при переездах, и в хлеву для скота, и в бетонных городских "кельях", в деревенских "деревянных коробках" [Максимов, 1991, 4 : 304, 332, 288].

Персонажи Владимира Максимова потеряли чувство надежности дома. "Утлость" – это ощущение постоянной опасности, ожидание катастрофы. Все дома обрели некую "одинаковость". Они теснят людей как пчелиные соты, как коробки, как гробы, где каждый ждет своей смертной участи.

Василий Лашков в конце земного пути понял, что хотя домов множество, как и судеб людских, но небо на всех одно. А значит людям надо вместе взглянуть в небо и понять, что они должны жить "по-людски".

Земное "бездомье" приводит героев к желанию обрести хотя бы небо. Символическим видится снос дома Штабеля, когда-то объединившего лучших людей московского двора в "братство". Автор романа подчеркивает: "Дом умирал, словно живое существо... И когда его разрушили окончательно, то он белым костром взметнулся в высокую и праздничную голубизну неба". Василий Лашков считал домик Штабеля частью самого себя, потому что дружба и любовь обитали под его низкими сводами. И поэтому он чувствует, как разрушенный дом "уходит в небо", как будто душа человеческая поднимается к Богу.

А Василий теряет с домом жизненную опору и вскоре умирает. Автор назвал домик Штабеля "колизей", подчеркнув его вневременную ценность.

Парадоксально, что только "скорбный дом" может дать другому герою – Вадиму Лашкову ощущение прочности и надежности. Больные люди говорят каждый о своем, но все понимают друг друга, а значит стены такого дома объединяют, даже если это стены психиатрической больницы. Измученный "бездомьем", Вадим сумел обрести душевную гармонию только среди душевнобольных.

Концепт "дом – бездомье", как показывает анализ, смыкается с символом "небо" (варианты: "звезда", "свет"), которые чаще всего используются для характеристики образов и выражения авторской позиции.

Так, Петр Лашков не видит неба вообще, он занят сугубо земными делами. Только узрев своего брата Андрея в безумии, в буйном помешательстве, глава лашковского клана впервые обратил внимание на "низкое небо", которое ему показалось "с овчинку".

Петр "голубиную душу погубил", потому что жил только "землей", а его жена Мария – "небом". Жизнь, прожитая яростно, но вслепую, без жалости и разбора открылась в своей глубинной сути только после того, как он обнаружил над головою "небо" [Максимов, 1991, 4 : 73].

Подобное озарение постигло в конце концов и Андрея Лашкова. "Веще единство всего сущего" открывается ему через природу: лес и небо. Вначале он такой же "заземленный", как и Петр. Небо герой видит как "часть грубой земли": "Оттуда, из-за мохнатого частокола густых елей выползло тяжелое облако. Облако виделось ему похожим на валяный сапог с полуоторванной подошвой, причем голенище отливало тусклым оловом, переходя к пятке в сплошную чернь" [Максимов, 1991, 4 : 93].

"Бокастые, как бабы, облака сопровождают Андрея в его раздумьях о тщете и суетности жизни". "Изреженное скудеющими облаками небо", "брюхатые облака", "разлапистые тучи", "жиденькое небо" сменяются "золотой полоской света на фоне церковного купола". Вместе с любовью входит в сердце Андрея "глубокое, словно бы умытое небо" [Максимов, 1991, 4 : 117 – 145].

Подобные метаморфозы с небом и его атрибутами (звездами, облаками) происходят и в восприятии других персонажей. Любовь или разлука, смертельная болезнь или другое несчастье с близкими изменяют отношение того или иного героя к "небу". "Голубое", "синее", "яркое", "глубокое", "близкое", "родное", "светоносное" небо бывает в минуты радости или когда человек ощущает прикосновение к вечности, прозревает судьбы человечества, осознает значимость любви.

Небо становится "линялым", "студеным", "далеким", "каменным", "серым", "проливающим ледяные слезы", "закопченным", "мутным", "аспидно-черным", "низким", "брюхатым", "свинцовым", "бездонным" и превращается в "безнебье", если человек не имеет Веры, Надежды, Любви.

Таким образом, библейские символы связаны в романе "Семь дней творения" с осознанием таинственности и вещей сущности человеческого бытия, соприкасаемого с вечностью. Философская наполненность символов позволяет вместе с тем автору использовать их для характеристики образов, в основном для описания процесса духовного преображения героев романа.

В романе "*Ковчег для незваных*" смысл заголовка – библейской цитаты – подчеркнуто символичен. Он несет в себе развенчание идеи богооставленности человека в мире. Земля в целом, а в частности послереволюционная Россия оказываются ковчегом спасения для "незваных Богом", т.е. для людей с глубинной верой в Бога. В эпитафии же утверждается, что "много званых, но мало избранных", т.е. даже среди услышавших зов Бога мало спасенных от духовной гибели. Тогда получается, что "незванным", не слышавшим голос Бога тем более нет надежды на спасение?

Это кажущееся противоречие между заголовочным комплексом и эпитафией разъясняется библейским интертекстом романа и, прежде всего, симметрично варьируемыми библейскими сюжетами в нем. На самом деле, эпитафия теснейшим образом связан с названием романа. Его суть раскрывается в притче, изложенной в Евангелии от Матфея. "Царство небесное подобно человеку царю, который сделал

брачный пир для сына своего. И послал рабов своих звать званых на брачный пир, и не хотели идти" [Максимов, 1992, 6 : 2 – 4].

"Званые" пренебрегли зовом Бога из-за работы на поле и торговли, т.е. из-за различных суетных земных дел, и убили посланных рабов. Господь в гневе уничтожает убийц: "И тогда говорит он рабам своим: брачный пир готов, а званые не были достойны; Итак пойдите на распутья и всех, кого найдете и зовете на брачный пир" [Максимов, 1992, 6 : 8 – 9].

Получается, что все люди "званые" Богом, но не все слышат этот внутренний зов и становятся "незванными".

Суть притчи – в утверждении бесконечного милосердия Бога и бесконечных грехах людей. Господь доверяет всем, но если большинство званых не оправдывают его надежд, то и незваные, "глухие сердцем", сотворившие много грехов, могут быть спасены. Очень мало таких людей, которые сохранили в жестокой жизненной буре в сердце чистоту и доброту бескорыстия. В романе В. Максимова такими "незванными", случайно попавшими на "пир Господа", оказываются Федор, его мать и отец, бабка, умершая "без брачной одежды", т.е. без покаяния, причастия и христианского погребения, и даже Люба – смиренница, ждущая ребенка.

Эти герои все же сохранили способность, хотя бы в предсмертии, внять "зову Господа" и потому именно они остаются недостижимыми ни для природной стихии, ни для социальных сил зла, насилия, предательства. Они – слепые и глухие ("отверзи нам очи и уши небесные"), но инстинктивно тянущиеся к добру и поэтому спасающие свои души.

Другой библейский сюжет о вселенском потопе тоже используется в романе "Ковчег для незваных".

Все перемешал, все переломал потоп революции, но Федор все же ощущает "звездное небо над собой". Оптимистическая концовка первой главы свидетельствует о том, что постоянно с потерявшими себя людьми пребывал "Тот, Кто берег их для Своего Дня" [Максимов, 1992, 6 : 13].

Писатель вводит образ Земли-ковчега, оберегаемого и спасаемого богом. Это осознает главный герой романа: "Морозная ночь ранней весны несколько протрезвила Федора. Он медленно ступал безмолвным, почти без огонька городом, и душа его, постепенно стряхивая хмель, начинала обретать сознание, а с ним и окружающий мир ... земля показалась ему огромным, плывущим сквозь ночь кораблем куда-то к еще неведомым ей самой берегам. И в него хлынул неведомый дотоле восторг: "Господи, братцы, нам бы только жить да жить, в такой красоте, а мы весь век одно дело – глотки друг дружке рвем!" [Максимов, 1992, 6 : 13].

Так, с самого начала присутствуют в романе по крайней мере три значения библейского сюжета о потопе: потоп оказывается и наказаньем Божьим (разрушительной силой), и очищением от скверны, с помощью чего душа смывает всю нечисть и устремляется в чистоте помыслов к Вечности, а также потопом забвения и покорности.

Для главного героя – Федора Самохина как и его будущей жены Любви Овсянниковой потоп – это очищение. Для Ильи Золотарева – это кара Господня за предательство и неправедную жизнь. Очищение и спасение души Золотарева может совершиться только в момент его физической гибели, так как он исчерпал свои земные духовные возможности, погубил душу грехом Иуды. Герой оказывается посмертно спасенным. Только потому, что последние дни очистил душу покаянием. Золотарев вступил в "ковчег спасения для незваных", уготованный Господом в момент своей смерти. Ковчегом для Ильи оказалась океанская волна, унесшая его в небытие и избавившая от тяжелейших мук совести.

Особая частота употребления символики спасительного ковчега говорит об особой важности данного сюжета для идейного смысла романа.

Сюжет о потопе имеет кроме символического плана еще и план реальный: потоп – цунами на Курилах в 1946 году выступает как историческая и природно-катаклическая реальность, круто повернувшая судьбы героев романа: гибнет Золотарев, а Федор и Люба оказываются за пределами России, в Японии.

Зло искуплено, и героям предоставлена возможность начать свою жизнь сначала, но испытания духа продолжались: "Море вокруг гудело и дыбилось, в этой, казалось бы, бессмысленной пляске проглядывалась какая-то целенаправленная сила. Трудно было предположить, что это была за сила и куда ее несло, но темная глубина, ощущаемая в ней, обещала путнику горные выси и великие бездны" [Максимов, 1992, 6 : 174].

Потоп – это путь человечества в Истории и во Времени, в который вовлекаются все, но не все выдерживают его тяготы. "Вся Россия струнулась..." Архетип пути, дороги, судьбы пересекается в художественном сознании писателя с образом потопы. В главе тринадцатой Владимир Максимов пишет: "Путь, который отделял теперь этих людей от земли, где они родились... не измерялся днями и километрами, но только Историей и Временем. Этой дороге исполнялось в те поры тридцать, а может быть,

триста или, что еще вероятнее, три тысячи лет. Ручеек Курильского переселения... втекал в гудящий водоворот всеобщего русского Безвременья, бесследно растворяясь в нем, как ржа в щелочи. В сердцах сорванная со своей оси, основы, стержня. Россия раскручивала людские массы в винтовом кружении одного лихолетья за другим..." [Максимов, 1992, 6 : 242]. Люди сами составляют потоп, образующий гигантские воронки и втягивающий миллионы судеб.

Для автора романа архетипы дороги и потопа осмысляются как некое единство с ветхозаветным сюжетом о блуждании богоизбранного народа в Синайской пустыне и с евангельским сюжетом о предательстве Иудой Христа.

Библейский интертекст Владимир Максимов выделяет курсивом и оформляет как авторские предисловия к основному тексту, в котором разворачивается сюжет романа. Тем самым достигается тройной эффект: утверждается позиция автора объясняются исторические события с позиции вечности, вневременности, вечной циклической повторяемости мировых процессов и создается патетический пафос, подчеркивающий важность всего происходящего для судеб России и всего человечества в целом. Владимир Максимов не просто пересказывает библейскую историю, а комментирует, осмысляет по-своему, излагает в варьированном варианте, выделяя особо значимые для него как художника моменты.

Для романиста важно донести идею, что все мытарства русских имеют смысл, который заключается в искоренении рабства из людских сердец: "...Чтобы, похоронив рабов, мы вышли отсюда свободными" [Максимов, 1992, 6 : 25].

В романе "Карантин" (1973) при решении сходных задач библейский интертекст на равных совмещается с литературными цитатами, реминисценциями, сюжетным варьированием и другими видами интертекстуальности.

Возомнивший себя богом, Сталин прилагает к себе святы символы сути Христа, обнажая свою смрадную дьявольскую сущность, внушая страх глубинами адской бездны в своей "мертвой душе".

Дополнительный свет на трактовку образа Сталина проливает глава "Преображение тихого семинариста" в романе Владимира Максимова "Карантин". "Болезненное самолюбие – следствие бедности и далеко идущих замыслов", "комплекс неполноценности" из-за перенесенной оспы, "экстатическая сущность", непомерная гордыня, боязнь женщин толкают Сталина в юности из духовной семинарии в политику. Эту точку зрения излагает священник Акоп, друг Жгенти. Обозревая ушедшую сталинскую эпоху, он уверен в невиновности Сталина, духовные поиски которого были направлены в "бесовское русло" лукавым старцем Игнатием из Нового Афона. Юный семинарист Джугашвили жаждал подвига во имя Христа, но был совращен словами "священного старца" и направлен в политику для отмщения людям. "Если человеку не достало крови Спасителя, чтобы прозреть, пусть умоется он своею собственной. Может быть, тогда он оторвет свой взор от земли и взглянет наконец в небо... Снесешь ли ты эту ношу, сын мой избранный?" [Максимов, 1991, 3 : 86].

Упомянутая глава романа "Карантин" спроецирована на "Легенду о Великом инквизиторе" Ф.М. Достоевского не только своим содержанием, но и стилем. Став стариком, Сталин чувствует себя Великим инквизитором, прошедшим "крестное восхождение", но в душе его живут "брезгливое презрение" к людям, страхи и одиночество богооставленности. "Господь не принимает его боязливых попыток вновь приблизиться к небесному престолу... Лишь... в последние... минуты перед небытием он внезапно видит возникшего у двери Спасителя. Распятый молча смотрит на него и в скорбных глазах гостя не таится ни вызова, ни укора" [Максимов, 1991, 3 : 89].

Сталин в романе Владимира Максимова "Ковчег для незваных" тоже прежде всего служит антихристу. Всеобъемлющей любви Христа противопоставлена его всепожирающая ненависть и презрение к людям, его патологическое стремление к абсолютной власти и подавлению всех. И хотя библейский потоп в образе цунами на Курилах сметает только Золотарева, не затрагивая Сталина, стихия символизирует грядущую гибель дьявольского мира и погружение на дно истории кровавого деспота. Триумфальный путь Сталина – это лишь "блуждания души" вождя всех народов в пустыне смертельного одиночества и страха.

Одиночество и страх испытывает максимовский Сталин все больше и больше. И ему не за что зацепиться в земной жизни, так как его "пустыня адская". Лишенный способности любить, он обречен на "вечное блуждание в пустыне духа". Он постоянно чувствует, что его настигает "необъяснимая, но удушливая тоска, от которой у него тягостно ныло сердце и холодели ноги, а в памяти всплывает изможденный облик отца Сандро, преподававшего у них в семинарии старославянский язык, с укоряюще воздетым над ним костистым пальцем: "Гореть тебе, Джугашвили, в адском огне из-за твоей гордыни, помяни мое слово!" [Максимов, 1991, 3 : 78].

Сталин и Золотарев считают себя "избранными", так как в них живет горделивое сознание своей причастности к некоему избранному кругу, к племени победителей, к тем, кто управляет, а не подчиняется. В "смертельной игре случайностей" они оказываются наверху, у макушки власти. Но дорога их жизни "змеится впереди" [Максимов, 1991, 3 : 127], т.е. фактически является путем "вниз", в ад, в погибель.

Невозможность для сталинской души подняться к Богу подчеркивается его отношением к собственной матери. Единственная фраза, сказанная каким-то пьяницей "мстительным шепотом" о незаконнорожденности Сталина, вызвала в нем лютую ненависть к матери. Иосиф Виссарионович понимает, что это наглая, нелепая сплетня. ("Он знал почти наверняка, что это ложь, что у матери, по горло занятой поденщиной, просто не оставалось времени для себя и своих интересов и что сплетня... пущена каким-нибудь забулдыгой под пьяную лавочку, в духане, в застольной ссоре с его отцом, но убедить себя в этом до конца так и не смог, а может быть, и не хотел". Сталин проклинает даже уже покойную мать, обращаясь к ней как к дьяволу: "Будь ты проклята ... – думать не хочу, изыди!" Ненависть к матери несправедлива, беспричинна по сути, но злобная гордость Сталина не может ее одолеть: "...Это было его пыткой и проклятием, его Гефсиманией, Страстной Пятницей, Голгофой" [Максимов, 1991, 3 : 63]. Он пытался избежать этого иссушающего душу наваждения, погружаясь в разврат, сыскные оргии, но не смог осилить даже тогда, когда запер мать в особняке, стараясь забыть о ней, и не приехал даже на ее похороны.

Автор вводит в несобственно прямую речь этого героя аллюзии на евангельские сюжеты страданий Христа перед распятием: в Гефсиманском саду, когда Он просил у Отца духовной помощи, в Страстную Пятницу в своем пути на Голгофу. Это делается для того, чтобы читатель глубоко осознал ту кощунственную подмену, которую совершил русский народ, поклоняясь вождю КПСС как богу.

Используя средства интертекстуальности, вводя библейские и литературные образы символы, сюжеты Владимир Максимов в своих романах "Семь дней творения", "Карантин", "Ковчег для незваных" достигает эффекта совмещения пластов истории: древнейшего библейского, дореволюционного прошлого России и современного сюминутного, отмечая не только их смысловую близость, но и вечную цикличность исторических процессов, имеющих общую цель: восхождение людских душ из потопа земных страстей и странствий по земной пустыне и духовной разъединенности к вечным ценностям, к Богу.

Сдвиг различных временных пластов, сосуществование эпох в одном срезе позволяет наиболее полно и глубоко уяснить авторскую идею о взаимосвязанности "всех и вся", о единстве земного и вечного.

3 ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ДИФФУЗИЯ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1980 – 90-х годов

Динамика русской литературы конца XX столетия определяется жанрово-стилевой диффузией, "синестезией" жанров, обусловленной закономерностями имманентного литературного развития и социокультурными условиями. "Особенностью современного культурного процесса является одновременное существование (без доминирования одного над другим, как это было в русской литературе начала XX века, когда, например, модернизм осознавался как единственная перспектива свежих и новых сил, или 1930 – 50-е годы – период господства социалистического реализма) реалистических, модернистских и постмодернистских стиливых течений, причем границы подвижны и проницаемы не только стиливыми течениями внутри реализма, модернизма и постмодернизма, но и между самими этими художественными системами, что вовсе не отменяет закономерной "замкнутости и локальности систем" [Нефагина, 2003 : 21].

В творчестве писателей не первой звездной величины, как говорилось, особенно отчетливо проявляются характерные приметы литературного процесса. Поздняя проза Владимира Максимова являет собой выразительный пример жанрово-стилевой диффузии, обусловленной изменением аксиологических параметров реалистической художественной системы.

В реалистических произведениях 1970 – начала 80-х годов ("Семь дней творения", "Карантин", "Ковчег для незваных", "Заглянуть в бездну") Владимир Максимов, критикуя систему тоталитаризма, утверждает философско-христианские ценности в отношении героя и мира, отражает причинно-следственную обусловленность характеров социальными обстоятельствами. В прозе Максимова создается конкретно-историческая модель действительности, в которой личная судьба героя связана с жесткими общественными условиями не только советского государственного устройства, но и общемировых социальных процессов. Характеры героев "Семи дней творения", "Карантина", "Ковчеха для незваных" и

"Заглянуть в бездну" сочетают психологические и социально-исторические мотивации и основываются на представлениях автора о типизации как главном принципе художественного обобщения в реализме. Это типы рабочего-пролетария (братья Лашковы, Храмовы), интеллигента "из рабочих кровей" (Вадим Лашков, Лева Храмов) и т.д.

Поскольку "литературный тип в реалистическом произведении должен быть рассмотрен как индивидуальное (отдельное) проявление конкретной социально-исторической (особенной) формы общечеловеческого (общего)" [Тими́на, 2002 : 310], то Максимов изображает целые родовые кланы, прослеживая судьбы различных их членов, как правило, из крестьянско-рабочих семей. История семейства Храмовых писателем воссоздается на протяжении десяти веков. А "говорящей" фамилией Храмов наделяются герои во всех трех названных романах, что демонстрирует особую значимость православной аксиоматики.

Авторская позиция в этих романах выражается открыто то в монологической форме, то в форме этической инвективы, то в виде публицистического пафоса, то в размышлениях автора или героя – носителя авторского идеала (Антонина в "Семи днях творения", Иван Иваныч в "Карантине", Федор Самохин в "Ковчеге для незваных"). В реалистической прозе Максимова широко используется библейский контекст, выступающий как значимый сюжетообразующий компонент. Таковы сюжеты о сотворении мира и о бесплодной смоковнице в романе "Семь дней творенья"; предательство Иуды, "Христос и 12 апостолов", "Притча о брачном пире", "О всемирном потопе" в "Ковчеге для незваных"; сказание о страшном суде в "Карантине". Библейский интертекст выводит текст на уровень неомифологического сознания.

Ориентация на архетипы и мифологию, как на интуитивное средство психологического постижения мира и коммуникацию через коллективное бессознательное, а также как на способ упорядочивания восприятия мира говорит об определенных выходах писателя в эстетику модернизма. Такой прорыв в иной метод у Максимова, думается, связан с неспособностью охватить все аспекты бытия исторически и социально детерминированной моделью мира, которая разработана в реализме.

У Максимова, очевидно, существовала потребность выразить "неотъемлемые сферы микрокосма человеческой души" (подсознание, суггестивные состояния, генетическая память, "немое общенье" родственных душ), и макрокосм человеческого состояния (те несомненные связи, которые существуют между человеком и природой, человеком и Вселенной). Его волновала область метафизического, трансцендентального, того, что называется отношениями человека с Богом. Автор "Ковчеге для незваных" для этого осуществляет "перекодирование" ветхозаветных и новозаветных сюжетов (грехопадение Адама и Евы, строительство Ноева ковчеге, очищение блудницы, возвращение блудного сына, предательство Иуды). Во всех романах 1970 – 80-х годов, мифы налагаются на исторические события XX века. Такое параллельное сопоставление библейской и современной истории придает особый глубинный подтекст изображаемому и превращает его в неомифологическое повествование. Основная мысль этих произведений выражена устами Ивана Ивановича, героя из романа "Карантин": "Всякий человек есть сам по себе запись всей земной истории" [Максимов, 1991, 3 : 117].

Концепция времени здесь модернистская, разрушающая хронологическую, фабульную последовательность, построенная на аллюзиях, реминисценциях, внутреннем монологе, иногда трансформированном в поток сознания (романы "Карантин" и "Ковчег для незваных").

Здесь возможно говорить о постреализме, как определяют этот феномен Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Г. Нефагина, когда на грани XXI века образовалась пограничная область, стилевое течение взаимодействия между реализмом и модернизмом.

В последующем творчестве Владимира Максимова после нескольких лет жизни в эмиграции отразились произошедшие в дальнейшем изменения в системе художественных ценностей, проявившиеся в отходе от христианско-православной концепции мировидения в сторону экзистенциальных ощущений и разочарований в аксиологии западно-демократического общественного устройства. Романы "Прощание из ниоткуда" и "Кочевание до смерти" написаны с явными воздействиями постмодернистских установок.

Постмодернизм в науке трактуется и как универсальная система современности, основанная на радикальном плюрализме, и как специфический стиль художественного творчества. Очень важно, что "в русской литературе постмодернизм первоначально проявляется как модернистская (авангардистская) интерпретация соцреализма" [Лейдерман, 2001, 3 : 29]. Если западный постмодернизм был деконструкцией культуры модернизма, то "русский постмодернизм был рефлексией на монологичную советскую литературу". Основной целью его было разрушение соцреалистической культуры, поиск новых методов отражения действительности.

Исследователи И. Ильин и Г. Нефагина считают, что "человек в постмодернизме ощущает социум, когда как рационально организованный, но несоразмерный человеческому восприятию, когда "личность оказывается объектом тотальных манипуляций в некоей макросистеме, состоящей из норм, кодов, конвенций, цитат, лишенных первоначального смысла лозунгов" [Лейдерман, 2001, 3 : 30].

Восприятие жизни как "симулякра", как тотальной подмены, "муляжа" частично уже присутствует в романе "Семь дней творения", но в поздней прозе писателя оно становится самодовлеющим.

В романах "Прощание из ниоткуда" и "Кочевание до смерти" основным принципом моделирования действительности является постмодернистский игровой характер отношений между внутренним героем произведения и интертекстовой реальностью. Последние романы Максимова откровенно центонны. Целые абзацы художественного текста, состояются из различных цитат, иронически обыгрываемых.

Наряду с интертекстом русской классики XIX века и советской литературы XX века, (с включением в нее традиционной народной поэтической культуры и литературных кодов мировой литературы) особое место в позднем творчестве Владимира Максимова занимают логосферные знаки эпохи, которые художник использует в процессе создания основной идейно-эстетической концепции того или иного произведения. Авторское слово становится пространством, в котором сосуществуют смысловые акценты и обертоны политических лозунгов, газетных объявлений, социальных клише, входящих в логосферу культуры (понимаемую как преобладание определенных ключевых слов, характеризующих отдельную историко-социальную эпоху).

Преувеличенно игровое отношение к "чужим текстам", сознательная ориентация на осмысление и творческое освоение литературных знаков и кодов в процессе создания собственных произведений, ирония, самоирония (стиль пастиш) характерно для романа "Кочевание до смерти". Приведем некоторые примеры.

Своеобразным символом эпохи строительства социализма в СССР, которую изображает Максимов, становится многократно обыгрываемая им цитата из стихотворения О.Э. Мандельштама: "Мне на плечи кидается век-волкодав". "Век-волкодав" подмял под себя несколько поколений русских людей, ибо длился, по мысли Владимира Максимова, более семидесяти лет.

"Слоганом эпохи" воспринимается русская народная поговорка "Лес рубят – щепки летят". В интерпретации И.В. Сталина ("На лесосеке щепы не считают"), оправдывающая бесчисленные кровавые жертвы сталинского террора, эта поговорка на все лады повторяется в речах персонажей и воспринимается ими как высшая истина: "Новую жизнь строим, а кругом враги, мы им как в горле кость", – говорит майор Карпович, ребром ладони ломавший на допросах людям шейные позвонки одним ударом [Максимов, 1994 : 595]. Кто был "ничем", тот стал "щепкой" в сталинской "мясорубке", ибо до такой степени обесценилась человеческая жизнь.

Логосфера тоталитарного общества агональна, направлена на смертельную борьбу, поэтому главное в такой логосфере – нахождение и заклеивание врага, однако враг представляется власть имущими не только и не столько опасным, но в большей степени нелепым, комичным, вызывающим издевку. Враги – "цепные псы империализма", "собаки", поэтому советские люди у них "как кость в горле". Владимир Максимов использует подлинные выражения исторических лиц, наиболее частотные ключевые слова эпохи, которые в изобилии встречаются в политических речах Сталина и его окружения, цитируются начальниками и зеками в лагерях, чиновниками в государственных учреждениях и простыми людьми, искренне верившими во "вредительство" и сплошное вражеское окружение вокруг первой страны социализма.

Цинизмом веет от фразы Сталина "Жизнь становится лучше, жить становится веселей" [Максимов, 1992, 5 : 101]. Издевка над измороженным голодом, рабством и страхом, советским народом тоже иронически обыгрывается в тексте.

"Культурным" кодом эпохи стал в романе "Кочевание до смерти" памятник Сталину, возвышающийся на сотни метров посреди тундры, "где людей меньше чем зверья, а он стоит, возносится к небу, словно сфинкс в пустыне, – загадочный и неповторимый" [Максимов, 1992, 5 : 621]. Культура приобрела кошунственные фантастические формы. И негр из стихотворения Маяковского в отрепьях сидит недалеко от статуи Сталина. Выражение: "Культура – легкий грим на обезьяне", принадлежащее троцкисту-фельдшеру, становится итогом авторских размышлений о советских людях.

Строка из бардовской песни "Госка по родине – известная морока", – дополняет характеристику логосферы эпохи. Людям стало все равно, где жить, большинство превратилось в перекасти-поле, сорвалось с корней, утратило "любовь к отеческим гробам". Очутившись за рубежами России, герои Владимира Максимова не испытывают ни просветления, ни ностальгии, ощущая только "мороку". Цинизм и

разочарование во всех человеческих ценностях становится спутником писателей-эмигрантов Михаила Бармина, Саши Горелика, Левы Самсонова, Эдуарда Лимонова и других.

Истина для таких людей с "выхолощенной, хлипкой душой" раскрывается в известной шутке поэта Михаила Светлова: "Вскрытие покажет" [Максимов, 1994 : 589], которая проходит через роман "Кочевание до смерти" наряду с другими горько-циничными известными выражениями автора "Рабфаковки".

Лозунг, висевший во всех тюрьмах СССР: "На свободу с чистой совестью", используется Максимовым для иронической характеристики советских людей, замученных рабством до такой степени, что они ощущали себя несвободными и лживыми везде, когда девизом жизни человека стало слово "выжить" [Максимов, 1994 : 726].

Важным интертекстуальным кодом можно считать обыгрывание в романе ленинского выражения о человеке, как "о колесике и винтике в партийной машине".

"Тебя эта машина еще не совсем затянула в свою безумную карусель, ты еще не стал ее составной частью, ты в ней инородное тело,

она не успела перемолоть тебя и навязать тебе свою игру" [Максимов, 1994 : 684], – говорит один советский писатель другому. Но оба чувствуют себя винтиками.

В игровом аспекте используется афоризм Кромвеля: "Революция пожирает своих детей" [Максимов, 1994 : 528]. Выражение включает авторскую оценку эпохи социалистического строительства. "Проорали революцию", – говорит казак Гордей, участник гражданской войны. Два слогана одной эпохи, когда наступило общее разочарование в результатах радикального преобразования мира, когда свирепствовали сталинские репрессии, говорят о существовании непримиримой оппозиции в осмыслении революционного прошлого нашей страны.

Эти слоганы дополняются документальной вставкой из обращения генерала Каледина к донскому казачеству, выходцами из которого были Гордей и его сын Михаил Бармин.

Сообщая о предательстве казачьих полков, расположенных в Донецком округе, генерал Каледин заключает: "... От болтовни Россия погибла!". В тот же день генерал Каледин выстрелом в сердце покончил жизнь [Максимов, 1994 : 624].

Выражение "заострение боевитости", которое употребляет литературная марксистская критика, словосочетание, превратившееся в клише журналистов и литературоведов – это следующий культурный код эпохи, который призван "спасти завоевания революции". На самом деле он оказывается "пустышкой", "очередной болтовней" и "трескотней" [Максимов, 1994 : 531]. В этом случае "чужое слово", ставшее для писателя одним из концептов изображаемой им эпохи, не подвергается существенному переосмыслению.

Максимов вводит такие культурные коды, как надгробные надписи, свидетельствующие о мудрости завещаний потомкам, которые были обречены на вечные странствия, вечные печали и скорби.

Надгробье протоирея Льва Липеровского с ликующим зовом на могильном кресте "Радуйтесь!" призывает преодолеть смертный грех уныния и жить надеждой на возрождение России. Эта надежда выражена и в надписи на гробнице братьев Василия и Николая Кудрявцевых, добровольцев Северной армии, завещавших потомкам молитву: "Боже, спаси Россию".

Оптимистические воззвания, устремленные из небытия к потомкам, составляют единственную радостную ноту веры, которую ненадолго обретают герои "Кочевания до смерти" на кладбище, хороня "московского собутыльника" Мишани, барда Сашу Горелика. Правда, этой веры хватает русским эмигрантам, только для того, чтобы снова погрузиться в "шаловой вихрь" эмигрантской жизни. Помещенные без комментариев выдержки из парижских газет (объявления эмигрантов из России) демонстрируют их беспредельное отчаяние.

Нередко художник использует текст-источник неоднократно, варьируя его и превращая в лейтмотивный элемент собственной художественной системы. При этом каждое последующее обращение к культурным концептам эпохи писателем акцентируется, углубляется его мысль в той сфере, в которой в данном контексте он наиболее адекватен мировоззрению героев или автора.

Оперируя ключевой лексикой, расхожими клише, лозунгами, составляющими логосферу культуры эпохи 30-х, 50-х годов XX века, Владимир Максимов создает ощущение документальной реальности, правдоподобия моделируемой в романе "Кочевание до смерти" симулякральной сюжетной ситуации, осуществляет плавный переход "чужого слова" в "свое" авторское.

Синтезируя реалистическое, модернистское и постмодернистское, Владимир Максимов в своей поздней прозе (в особенности в романах "Прощание из ниоткуда" и "Кочевание до смерти") сумел вывить узловые вопросы, касающиеся развития личности и общества в сложнейший период русской ис-

тории – накануне ломки старой социальной системы и распада СССР и воплотить их в оригинальной поэтической форме, включающей элементы различных художественных систем.

Синтез реалистического и постмодернистского
в поздней романистике Владимира Максимова

Обращение к прозе Владимира Максимова конца 1980-х – начала 90-х годов важно в связи с тем, что развитие современной литературы настоятельно требует осмысления различных культурных источников постмодернизма, в свете чего поздняя романистика русского писателя предстает как характерное художественное явление, связанное с освобождением от эстетического диктата и поиском новых художественных форм. Максимов В. своеобразно связывает традицию реалистической прозы с постмодернистской поэтикой.

Оставаясь в рамках реалистической эстетики, В. Максимов воплотил в своих поздних романах "Прощание из ниоткуда" (1981) и "Кочевание до смерти" (1994) некоторые постмодернистские принципы: "текст как игра", "мир как текст", "культура как игра". Придя к постреализму, пытаясь освободить традиционный реализм от груза идеологического официоза, писатель все же воспринимал исторический процесс и общественное развитие в черно-белом контрасте, в целом сохраняя доктринерский тип мышления (как Зиновьев, Солженицын, Владимов).

Постреализм 1990-х годов характеризовался усиленным философским поиском и "знаком достигнутого (хотя и обязательно непрочно) философского компромисса в постреализме становится эмоционально-интуитивное постижение героем "связи всего сущего", выражающееся прежде всего через обретение личной ответственности".

Герой постреализма похож на постмодернистского автора тем, что воспринимает мир как хаос, но первый принимает на себя ответственность не за весь мир, а за то, с чем он непосредственно связан (пространственно-временной фрагмент мира).

При естественном свободном самоопределении Максимова-художника, при условии признания, что нельзя прикрепить все творчество прозаика к определенному стилевому течению, необходимо подчеркнуть, что в романах "Прощание из ниоткуда" и "Кочевание до смерти" происходит определенное синтезирование реалистических и постмодернистских тенденций. Особенно ярко этот процесс проявляется на уровне субъектной организации произведений, в различных формах авторского присутствия в тексте.

В классическом реалистическом произведении, как правило, центром эстетического видения становится фокус точки зрения автора-творца. В романах Владимира Максимова вводится автобиографический образ автора, наряду с автором-творцом романа и образом "альтер-эго", что указывает на многомерность художественной реальности произведения. Автобиографический образ воплощает черты личности автора как феномена психической жизни, а не феномена эстетической реальности.

Неоднократно в "Прощании из ниоткуда" и "Кочевании до смерти" подчеркиваются факты биографии писателя Владимира Максимова, что усиливает исповедальность и автобиографизм романа. Вводятся не только указания на уже изданные и получившие популярность произведения самого автора (романы "Семь дней творения", "Карантин", повесть "Жив человек", стихи и драмы), но и приводятся подлинные отрывки из них. Самоцитация подчеркивает близость авторского сознания к мировосприятию главного героя первого произведения – Влада Самсонова, и второго – Мишани Бармина.

В романе "Прощание из ниоткуда" зона безличного повествования (от третьего лица) пересекается с зоной главного героя (от первого лица) и голосами других персонажей по следующей схеме. Вначале повествуется от третьего лица о событиях из жизни Влада Самсонова, которые даются в хронологическом порядке: первое осознание себя как личности, дом, двор, школа, пионерский лагерь, уход из дома, скитания по огромной стране, по Средней Азии, Кавказу, России, по детприемникам, тюрьмам, стройкам социализма, "психушкам". Каждый эпизод воспринимается главным героем, (который выступает одновременно как герой автора, наделенный суммой автобиографических черт) в качестве "урока жизни".

После безличного повествования об определенном жизненном событии идет краткое рассуждение о дальнейшей судьбе персонажа, или его смерти. Затем следует "покаяние" от первого лица, зачастую в

форме молитвы. Покаяние может оформляться и от третьего лица. А иногда совершается переход в лоне одной фразы или одного абзаца от третьего лица к первому и наоборот.

Первая книга романа "Памятное вино греха" построена строго по этой схеме, так как она призвана подчеркнуть драматизм и торжественность момента бытия, когда люди прощаются с Родиной навеки, ввергают себя в неизвестность, резко ломают привычный уклад жизни.

Первый эпизод снова завершается безличным повествованием, которое окаймляет "голос" Влада. Вторая часть главы начинается обращением Влада к себе (к своему сердцу), оформленному во втором лице: "Да, да, откуда и зачем ты появился здесь, на этой земле, мой мальчик?" [Максимов, 1991, 4 : 7]. Это – обращение к истоку, к первопричинам развития личности, данное в форме рефлексии.

Ржевский Л., говоря о "новизне и исключительности" творческой манеры Владимира Максимова в "Прощании из ниоткуда", отмечал:

"В части структурной это прежде всего – присутствие в повествовании двух героев: героя действующего – мальчика – подростка – юноши Влада, с его тяжелой судьбой, и героя – рассказчика, комментирующего. Такое раздвоение <...> довольно обычно в жанрах мемуарно-автобиографической литературы, но в "Прощании из ниоткуда" оно – целеустремленный прием. При этом "я" этого второго, комментирующего героя сливается с повествующим "я" самого автора, то словно бы принадлежит голосу некоего неведомого нам собеседника". По мнению исследователя, "Прощание из ниоткуда" сочетает в себе черты автобиографической хроники и романа, публицистического дневника и исповедальной прозы.

Слияние нескольких голосов повествователей присутствует в романе изначально: в тот момент, когда Влад "ощутил свое присутствие, объемность действительности, он слышит зовущие его голоса родителей и дворовых обитателей: дворника дяди Саши, домоуправа Иткина, плотника Ивана Кудинова, старухи Дуровой. В самоопределении ребенка сыграл большую роль и "голос" государственной идеологии, прозвучавшей в тексте газеты "Правда" и вызвавший желание прославиться, писать стихи, клеймящие позором "предателей Родины", "наймитов" и "выродков" [Максимов, 1992, 5 : 13].

Каждое воспоминание о детстве и юности героя сопровождается его возгласами о прощении и покаянии: "Господи, если бы я еще сохранил способность плакать!" [Максимов, 1992, 5 : 17]. Взрослый Влад отслеживает путь предательства, когда мальчик отказался от отца и "не существовал сам по себе, как отдельно взятый Влад Самсонов, а его "я" слилось с восхитительным и обличающим "мы"... за его спиной встала вдруг сила, способная смять, раздавить любого, кто посмеет на него замахнуться" [Максимов, 1992, 5 : 20].

Безличное повествование переходит в наррацию с прямым обращением, когда Влад вспоминает о своем деде Савелии, а затем снова "течет" рассказ от третьего лица. Создается эффект особой доверительности, которая сложилась между мальчиком и "потомственным путейцем-большевиком", так как именно дед станет для Влада мерилom справедливости, чистой совести и долга.

"Прямое слово" героя передается также через переписку Влада с родными: реальную и воображаемую. В первой книге романа преобладают виртуальные диалоги. Например, после описания поездки с отцом к деду идет глава, в которой в форме письма звучит "покаянное слово" Влада перед умершим дедом: "Здравствуй и прощай, дед мой родимый, Савелий Ануфриевич! "Здравствуй", потому что я снова встречаюсь с тобой, и "прощай", потому что другой встречи у нас не будет. Я имею в виду "здесь", а "там" – это не нам знать. Поверь, что мера моей вины перед тобой равна моему раскаянью. Все человеческое во мне от тебя, а ведь этому нет цены и за это не придумано расплаты" [Максимов, 1992, 5 : 60].

Безличный повествователь обладает в романе "Прощание из ниоткуда" функцией всеведения и обычно, описав "встречу" очередного персонажа с главным героем, показывает его дальнейшую судьбу, кратко очерчивая весь земной его путь.

В "объективно поданную" информацию иногда напрямую вторгается взволнованная мысль автора, при этом происходит смешение зон повествователя и выразителя авторского сознания. Так, например, изображая события начала Великой Отечественной войны, Владимир Максимов сперва дает сводку информбюро о продвижении советских войск, а затем тут же передает в экспрессивной форме свое, авторское отношение к этим событиям.

Замещение повествователя прямым выражением авторского сознания чаще всего происходит тогда, когда Владимир Максимов изображает становление Влада-писателя. В этих эпизодах появляется иронический модус, который свидетельствует о том, что для автора именно тема писательского труда, тайны творчества, существования художника в тоталитарном государстве была наиболее значимой и даже в чем-то болезненной.

Вторая книга романа "Прощание из ниоткуда", где изображен зрелый Влад Самсонов – известный писатель, очевидно, поэтому более иронична и критична по отношению к советской литературе и ее представителям. Здесь используется интертекст классической литературы, "слово" Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Блока, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Гумилева и так далее. Это та литература, на которую Владимир Максимов опирается, в которую стремится "вписаться", потому, что она "милость к падшим" призывает. А от литературы "соцарта", созданной "по всем правилам заданной игры", он отрекается, иронически обыгрывая ее стереотипы.

Говоря о способах выражения авторского сознания в романе "Прощание из ниоткуда", необходимо отметить своеобразный прием максимовской наррации: выделение в тексте заглавными буквами ключевых для повествователя, или, точнее, для авторского сознания, слов. Это своеобразные островки текста, сигнализирующие об особой важности смысла в них. Причем в описаниях детства и юности Влада преобладают слова – муляжи, "полюе", без семантической и реальной жизненной наполненности символы, а затем в сознании героя загораются слова, несущие в себе Истину. Впервые "заглавные" слова возникают в тексте, когда Влада учат "фискалить", следить за друзьями и "закладывать" их.

Рядом со словами Левки, что "Бог – это любовь", звучат другие страшные слова, с помощью которых мальчики "приобщались к Торжественной Тайне Табака, Великому Волшебству Вина, Лжи, Легкой Любви" [Максимов, 1992, 5 : 95]. Это были уроки Улицы, а затем Уголовного Кодекса.

Приходит время, и рядом с концептами, символизирующими Государство (ГАПУ, ГУЛАГ, Красный крест, Госторг, Санэпидемстанция, Всесветное Нищенство), зазвучат в сердце другие слова: Божьи Законы, Книга Судеб, Суд, Закон, Совесть, Божественный дар Совесть, Царствие Небесное, Надежда, Вера, Истина, Господь, Любовь, Откровение, Мастер, Милосердие, Голгофа, Победа, Дом, Двор, Встреча, Жизнь, Царевна. Именно эти слова выделены автором большими буквами в качестве доминантных понятий, на концептах которых зиждется душа человека. Это символы – указатели становления личности героя.

Используя текстовый прием выделения ключевых слов заглавными буквами, Владимир Максимов в романе "Прощание из ниоткуда" пополняет типы повествователей романа еще одним способом выражения авторского сознания через оформление текста, расставляя важнейшие акценты в художественном тексте произведения, маркируя его глубинные смыслы.

В субъектную организацию романа "Прощание из ниоткуда" входит система внутренних повествователей, с помощью которых расширяется картина мира, создаваемая художником в своем произведении. "Внутренние нарраторы" вносят в романский текст свои "голоса", оформленные как "внутрироманные жанры".

Каждый "внутренний" повествователь – это "драматизированный нарратор", так как он участвует в развитии сюжета "Прощания из ниоткуда", являясь его полноправным персонажем. Через свою монологическую или диалогическую речь он передает не только внешние события, но и мироощущение, моделирует собственную "сокращенную Вселенную".

В романе "Прощание из ниоткуда" Владимира Максимова помещается множество "исповеданий" различных персонажей, выполняющих важные идейно-художественные функции.

"Голос" веселого московского забулдыги Валеры Левятова, который звучит в этой же части романа в его "рассказце" под названием "Действие равно противодействию", углубляет тему сострадания и милосердной любви. Валера раскрывает эту тему "с обратным знаком", демонстрируя, как жестокость и равнодушие, проявленные однажды человеком, вовлекают в свой порочный круг всех "ближних" и в конце концов возвращаются к тому, кто проявил бездушие первым.

"Рассказец", построенный в форме притчи со множеством высказываний героев, отличается предельным лаконизмом и скупостью средств изобразительности. Он в наивной сказовой форме передает глубочайшую библейскую мудрость, что нарушение основного закона человеческого общежития: "Воз-

любви ближнего своего как самого себя", ведет к неисчислимым бедам, страданиям и унижениям каждого человека, ибо зло не остается безнаказанным.

В тюрьме Влад слышит, как "в соседней клетке у взрослых кто-то басовито устоявшимся речитативом дотравливал соседям начатую видно, еще на стоянке байку" [Максимов, 1992, 5 : 187]. Рассказчиком был авторитетный пахан, сын раскулаченного, сбежавший в Сибирь. Байка продолжала тему возмездия за зло, причиненное людям. Обида за погубленную при раскулачивании семью, (где все были работяги и "горбом и кровью кусок хлеба, потом политый, себе добывали земляным черным трудом", вынудила "сказителя" мстить "служителям власти".

Рассказ Сереги Руммера "Баллада о проданном верблюде", байки Майданского, а также легенда Бориса Есьмана "О мастере, который знал..." выполняют функцию углубления основных проблем, поставленных в романе "Прощание из ниоткуда", придания проблеме творчества многоаспектности.

Тема писательского труда получает свое глубокое разностороннее философское обобщение в поздней прозе Максимова.

Авторское сознание в последнем произведении Максимова также включено в эстетическую реальность одновременно в нескольких ипостасях. Это им создается открытость позиции автора, которая выражается насыщением авторской рефлексией художественного мира произведения, раскрытием тайн писательского мастерства, психологии создания текста; также возможностью увидеть автора как художественный образ и как предмет изображения одновременно, т.е. осознать внешнего по отношению к автору-творцу героя, близкого писателю автобиографически, и, наконец, выявить внутреннего автора в субъектно-речевой организации произведения, как личность, управляемую механизмом ассоциации, субъект которых четко не проявлен.

Определяя троичную доминанту авторского присутствия в поздней прозе Владимира Максимова (автор как "я", автор как интерпретатор реального лица, автор как творец "Другого") можно увидеть, каким образом происходит синтезирование реалистического и постмодернистского в его романном творчестве 1980 – 90-х годов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем издании тезисно и до известной степени схематично обозначены некоторые проблемы литературоведения, заявившие о себе со всей очевидностью на современном этапе. В соответствии с этим внимание авторов было сосредоточено на их именно разнородном, но, тем не менее, синтезе: на историко-литературных нюансах и теоретических аспектах методологических подходов к описанию ли-

тературных произведений, изложенных в первой лекции; на проблемах взаимодействия русской и зарубежной литературы, взаимосвязей литературы и других видов искусств, наконец, на ключевых вопросах литературы русского зарубежья на материале творчества крупнейшего русского прозаика Владимира Максимова.

Дискуссионными на современном этапе признаются такие общие и частные литературоведческие проблемы, как поиски истоков самобытности тех или иных литератур, проблема традиций и новаторства, соотношение понятий "традиция" и "интертекстуальность", проблема так называемой "потаенности", жанровое и стилевое соотношение произведений разных эпох и культур, диффузия "реалистических" и "модернистских" критериев и в связи с этим системная трансформация современной прозы и ряд других.

Авторы стремились не просто обозначить насущные проблемы современности на конкретном этапе литературного развития, но и показать, что история литературы – это многоаспектный, зачастую калейдоскопический процесс взаимодействия, взаимопроникновения и взаимовлияния различных эпох и литератур, несмотря на то, что каждая страна в этом полифоническом единстве имеет свое самобытное лицо.

Разноаспектный анализ произведений, представленный в издании, дает основу для последующих самостоятельных работ и дискуссий, индивидуального осмысления, которые могут быть реализованы в самых разнообразных формах и видах деятельности: в выборе конкретных проблем, решаемых на уровне курсовых, дипломных, диссертационных и монографических исследований, в творческих дискуссиях, осуществляемых в рамках семинарских и практических занятий, в практике вузовского и школьного преподавания.

Работая над данным пособием, авторы опирались на теоретические, историко-литературные и философские труды классиков и современников отечественного и зарубежного литературоведения представленные в списке литературных источников.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ И ДИСКУССИЙ

- 1 Какие литературные направления были основополагающими на западе и в России?**
- 2 Как решали проблему индивидуализма Байрон, Пушкин, Мериме? В чем сходство и различие их положений?**
- 3 Раскройте понятие "эллипсная новелла". Каково отличие новеллы от рассказа?**
- 4 Обоснуйте основные особенности реалистического искусства Бальзака.**
- Какова основополагающая идея новеллы "Кармен"?
- Правомерно ли определение "христианская культура"?
- Каковы основные принципы драматургии А.С. Пушкина?
- Раскройте сущность конфликта в трагедии "Борис Годунов".
- В чем смысл соотношения реального и фантастического в повести Гоголя "Вий"?
- Что значит определение "духовная апостасия"? Почему в этой связи правомерно вести речь именно о Гоголе?
- Каким было отношение Байрона к Библии?
- Прокомментируйте отношение Пушкина к Байрону.
- Каковы основные особенности жанра романа?
- В чем отличие западно-европейского романа от русского?
- Романтизм в России. В чем своеобразие его бытования?
- Каковы цели и основные принципы теории эпического театра Брехта?
- Каким образом принципы эпического театра воплотились в пьесе "Мамаша Кураж и ее дети"?
- 18 Раскройте идейное содержание пьесы "Мамаша Кураж и ее дети" и его воплощение в сюжете.**
- 19 Обоснуйте понятие "принцип параболы".**

20 **Понятие "эпическое" и его художественное воплощение в московском театре драмы и комедии на Таганке.**

21 В чем заключается принцип феноменальности театра Брехта?

22 В чем смысл "эффекта очуждения"? Его философская база.

23 Прокомментируйте определение "театр улицы".

24 Что значит "поставить стихи"?

25 В чем смысл синтетизма Тарковского?

26 Что значит "авторское кино"?

27 Какой основной литературный прием лежит в основе фильма

28 Тарковского "Иваново детство"? В чем смысл его использования? Прокомментируйте основополагающие принципы эстетики Тарковского.

29 **Какова основная идея фильма Тарковского "Иваново детство" и в чем ее отличие от идеи рассказа Богомолова "Иван"?**

30 Каковы основные метафоры в фильмографии А. Тарковского?

31 Раскройте содержание основополагающего модернистского принципа "Поток сознания".

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1 **Аверинцев С.С. Византия и Русь: Два типа духовности: В 2 ч. // Новый мир. Ч. 1: 1988. № 7. С. 210–220; Ч. 2: 1988. № 9. С. 227–239.**

2 Андреев Д.Л. Роза мира. М.: Урании, 1999. 608 с.

3 Анненков Е.И. Исторический путь и этика православия в концепции А.С. Хомякова и Н.В. Гоголя // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 209–224.

4 **Белая Г.А. Закономерности стиливого развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977. 254 с.**

5 Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков // Соч.: В 5 т. YMSA-PRESS: Христианское изд-во, 1997. 578 с.

6 Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры, искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 2. 510 с.

7 Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1990. 336 с.

- 8 Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5. С. 220–345.
- 9 Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. Л.: Наука, 1975. 279 с.
- 10 Булгаков, Сергей. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991. 700 с.
- 11 **Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. М.: Наука, 1969. С. 151–156.**
- 12 Бычков В.В. Философия искусства Павла Флоренского // Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Искусство, 1996. С. 285–333.
- 13 Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994. 368 с.
- 14 Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 150 с.
- 15 Гулыга А.В. Русский философский ренессанс и творческая судьба Вл. Соловьева // В.С. Соловьев. Сочинения. С. 5–12.
- 16 Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Библиосфера, 1999. Т. 1. 622 с.
- 17 Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Собр. соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 4. 542 с.
- 18 Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 3 ч. Ч. 1: М., 1996. 220 с; Ч. 2: М., 1997. 480 с; Ч. 3: М., 1997. 576 с.
- 19 Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: ПГУ, 1995. 287 с.
- 20 Есаулов И.А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1998. С. 349–362.
- 21 Есаулов И.А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Проблемы исторической поэтики: Вып. 5. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1998. С. 42–53.
- 22 Есаулов И.А. Революционно-демократическая мифология как фундамент советской истории русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Вып. 5. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1998. С. 191–202.
- 23 Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы: Избранные труды. Л.: Наука, 1977.
- 24 Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и запад. Л.: Наука, 1979. 493 с.
- 25 Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / Вступ. статья Д.С. Лихачева. Л.: Наука, 1977. 407 с.
- 26 Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1994. С. 249–253.
- 27 Золотусский И.П. Гоголь и Блок // Новый мир. 1989. № 4. С. 244–251.
- 28 Иванова Е. Флоренский подлинный или мнимый? // Литературная учеба. 1990. № 6. С. 109–123.
- 29 Иванов В.В. Наш язык // Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. 33 с.
- 30 Иеромон Серафим (Роуз). Православный взгляд на эволюцию. СПб., 1997. 196 с.
- 31 Ильин И.А. Путь к очевидности // Соч. М., 1998. 912 с.
- 32 Ильин И.А. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 254 с.
- 33 Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.
- 34 Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 3: В конце века 1986 – 1990-е годы. М.: Эдиторнал УРСС, 2001. 160 с.
- 35 Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. литература, 1987. Т. 2. 493 с.
- 36 Максимов Вл. Собр. соч.: В 8 т. М.: Терра, 1992. Т. 4. С. 143.
- 37 Михальская Н.П., Пуришев Б.И. Практические занятия по современной литературе. М., 1981. 224 с.
- 38 Николаева О. Православие и свобода. М.: Изд-во Московск. подворья, 2002. 398 с.

- 39 Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта, 2003. 305 с.
- 40 Отец Александр Мень отвечает на вопросы. М., 1999. 320 с.
- 41 Палиевский П.В. Русские классики. Опыт общей характеристики. М., 1987. 154 с.
- 42 Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1950. Т. 5. 680 с.
- 43 Рассадин С.Б. Очень простой Мандельштам. М.: Книжный сад, 1994. 160 с.
- 44 Русская литература XX века (Дооктябрьский период): Сб. ст. Калуга: Изд-во Калужского пед. ин-та, 1968. 292 с.
- 45 Сергеев-Ценский С.Н. Чудо. Южный альманах. Кн. 1. 250 с.
- 46 Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2001. 416 с.
- 47 Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве // Сочинения. М., 1994. 448 с.
- 48 Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.
- 49 Сухих С.И. Технологическая поэтика формальной школы. Н. Новгород, 2001. 159 с.
- 50 Тинина С.И. Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. СПб.: Логос, 2002. 586 с.