ВЕСТНИК

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

23 (734)
2015

Ministry of Education and Science of the Russian Federation
Federal State-Funded Educational Institution
for Higher Professional Education
"Moscow State Linguistic University"

VESTNIK
of Moscow State Linguistic University

The year of foundation – 2015

Issue 23 (734)

LINGUISTICS AND LITERARY STUDIES

CREATIVE CONSCIOUSNESS AND REALITY

Moscow
FSFEI HPE MSLU
2015

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Московский государственный лингвистический университет»

ВЕСТНИК
Московского государственного лингвистического университета

Год основания издания – 2015

Выпуск 23 (734)

ЯЗЫКОЗНАНИЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Москва
ФГБОУ ВПО МГЛУ
2015

Печатается по решению Ученого совета
Московского государственного лингвистического университета

Главный редактор издания
доктор педагогических наук, профессор, академик РАО
И. И. Халеева

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК МГЛУ»

Халеева И. И. (*председатель*)
Нечаев Н. Н. (*заместитель председателя*)

Гаджиев А. А. (Азербайджан)
Баранова Н. П. (Белоруссия)
Бурнацева З. К.
Голубина К. В.
Воронина Г. Б.
Гаспарян Г. Р. (Армения)
Гусейнова И. А.
Дудик Н. А.
Имомов М. С. (Таджикистан)
Ирисханова К. М.
Ирисханова О. К.
Касюк А. Я.
Краева И. А.
Красноженова Г. Ф.
Кунанбаева С. С. (Казахстан)
Лодейро Ф. Г. (Испания)
Лю Лиминь (КНР)
Маркес Д. С. (Испания)
Медведева Т. В.
Моисеенко Л. В
Мусаев А. И. (Кыргызстан)
Ноздрина Л. А.
Потапова Р. К.
Прохоров Ю. Е.
Радченко О. А.
Русецкая М. Н.
Семенова Т. И.
Сорокина Т. С.
Сухарев Ю. А.
Тарасова А. Н.
Титкова О. И.
Убин И. И.
Ли-Янке Х. (Швейцария)
Ченки А. Д. (Нидерланды)
Шулепов Н. А.
Форстнер М. (Германия)

Редакционная коллегия Выпуска 23 (734)

д-р пед. наук, проф., чл-корр. РАО Ю. Н. Караулов (*ответственный редактор*);
д-р филол. наук, проф. А. П. Бондарев (*зам. ответственного редактора*);
канд. филол. наук, проф. В. Н. Белоусов;
д-р филол. наук, проф. Видас Каваляускас (Вильнюс, Литва);
д-р филол. наук, доц. О. В. Евтушенко;
д-р филол. наук, проф. Е. В. Жаринов;
д-р филол. наук, проф. Захари Захариев (София, Болгария);
д-р филол. наук, проф. М. А. Таривердиева;
канд. филол. наук, проф. Хазанов Сейфал (Баку, Азербайджан);
Д. А. Беляков (ответственный секретарь)

Издание входит в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук

© ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2015

Издание зарегистрировано 10 октября 2014 г. ЭЛ № ФС77-59634 Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (РОСКОМНАДЗОР)

Доменное имя сайта: VESTNIK-MSLU.RU

Учредитель: ФГБОУ ВПО МГЛУ

Перепечатка материалов возможна при обязательном письменном согласовании
с редакцией издания. Ссылка на издание при перепечатке обязательна

СОДЕРЖАНИЕ

Бондарев А. П.
Замысел и воплощение 7

Беляков Д. А.
От испытания к становлению:
жанровая объективация этапов эволюции главного героя
романа Т. Манна «Волшебная гора» 38

Ганин В. Н.
Паломничество из Гулля в Лондон (комментарий
к стихотворению Филипа Ларкина «Свадьбы в Троицу») 67

Голикова М. С.
Специфические особенности жанра «exemplum»
в древнеримской литературе на примере
«образцов верности» («exempla fidei») 77

Евтушенко О. В.
Нарушения логики как источник информации
о взаимодействии языка и мышления при речепорождении 86

Жаринов Н. Е.
Мифологическая пара «сакральное» и «насилие»
как близкая мифологической паре «герой» – «трикстер»
в антропологии и теории повествования 98

Жук А. Д.
Элегическая ода в английской, немецкой
и французской литературах последней четверти XVIII и XIX веков 109

Мында Н. Б.
Тема божественной помощи в античной литературе 131

Перова Е. Ю.
Сакральный язык в русской культуре XX века 143

Смирнова И. Б.
Роль цвета в цикле о пари 154

Сомова Е. В.
Роман У. Пейтера «Мариус-эпикуреец»
в контексте философских и эстетических исканий
второй половины XIX века 172

Таривердиева М. А.
Западноевропейское литературное Средневековье:
христианская вера и научное знание 182

Шопина Н. Р.
Мотив женского самопожертвования в трагедиях Еврипида 190

CONTENTS

Bondarev A. P.
The Idea of Literary Work and its Actual Incarnation 7

Belyakov D. A.
From Ordeal to Formation: Genre Objectification
of the Protagonist's Evolution in Th. Mann's Novel "The Magic Mountain" 38

Ganin V.N.
Pilgrimage from Hull to London (Commentary to Philip Larkin's
Poem «The Whitsun Weddings») 67

Golikova M. S.
Specific Features of the Exemplum Genre in Ancient Roman Literature 77

Evtushenko O. V.
Logical Errors as the Source of the Information on Interaction between
Language and Thinking during the Speech Production 86

Zharinov N. E.
Mythological Pair «Sacral» and «Violence» as Close Mythological Pair
of «Hero» – «Trickster» in Anthropology and Narrative Theory 98

Zhuk A. D.
Elegiac Ode in English, French and German Literatures in 1775–1900 109

Mynda N. B.
The Theme of Divine Assistance in Ancient Literature 131

Perova E. U.
Sacred Language in the Russian culture of the XX Century 143

Smirnova I. B.
The Role of Colour in the Series on Bet 154

Somova E. V.
Walter Pater`s «Marius The Epicurean:
his Sensations and Ideas» in Philosophical and Aesthetic Context
in the Latter Paet of the 19th Century 172

Tariverdieva M. A.
West-European Literary Middle Ages: Christian Faith
and Scientific Knowledge 182

Shopina N. R.
The motive of a woman's self-sacrifice in the tragedies of Euripides 190

УДК 82.0

А. П. Бондарев

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы МГЛУ;
e-mail: literatura_mglu@mail.ru

ЗАМЫСЕЛ И ВОПЛОЩЕНИЕ

В статье исследуется диалектика сюжетообразующего взаимодействия замысла и воплощения. Различаются: процесс воплощения и окончательная редакция. На большом историко-литературном материале – от «Божественной комедии» Данте до «Доктора Фаустуса» Т. Манна – прослеживается тенденция неуклонного возрастания познавательного, этического и эстетического значения окончательного варианта. По богатству конкретно-исторического содержания «сказавшееся» произведение убедительно превосходит предваряющий его абстрактный замысел. Делается вывод о том, что в феномене воплощения находит выражение процесс расширения когнитивного сознания автора.

Ключевые слова: замысел; воплощение; когнитивное сознание автора; внутренняя диалектика события; преднамеренное; непреднамеренное; тенденциозность; спонтанность; тематизация; проблематизация; сказывающееся произведение.

Bondarev A. P.

Ph. D. (2nd d.), Prof., Head of the Department of Literature, MSLU;
e-mail: literatura_mglu@mail.ru

THE IDEA OF LITERARY WORK AND ITS ACTUAL INCARNATION

The article examines the plot creative dialectical interaction of idea and its actual incarnation. The process of plot realization and its final redaction differ. The tendency of steady growth importance of cognitive, ethic and aesthetic meaning of definitive variant is observed on a vast literary field – from «The Divine Comedy» by Dante to «The Doctor Faust» by T. Mann. As for the wealth of its literary-historical contents, the «told» work convincingly exceeds the previous abstract idea. In the issue the phenomenon of incarnation proves the process of cognitive author's consciousness extension.

Key words: idea; actual incarnation; cognitive author's consciousness; internal event dialectics; premeditated; non-premeditated; tendentiousness; spontaneity; thematisation; problematisation; literary work told by itself.

Если бы автор не воспринимал свой замысел иерофанически, как божественное откровение, ничто не побудило бы его взяться за нелегкий труд воплощения. Творческая интуиция внушает художнику,

что выпавшему на его долю уникальному жизненному опыту суждено претвориться в новое знание о мире и человеке. Однако, приступив к воплощению, вдохновенный творец замечает, что его замысел наталкивается на сопротивление, исходящее от своеволия внутренней диалектики изображаемого события. В результате продуктивного конфликта между замыслом и воплощением рождается аподиктический, наделенный статусом всеобщности и необходимости, художественный образ.

Какой степени сложности механизмы работают в смысловом поле взаимодействия замысла и воплощения? «Процесс личного творчества, – писал А. Н. Веселовский, – “покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет” (Шпильгаген); но мы можем ближе определить его границы, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин» [9, с. 22]. Внутренняя законность, ограничивающая личный почин, – это спонтанное когнитивное взаимодействие замысла и воплощения, направляющее вектор литературной эволюции.

Технология воплощения замысла предполагает его тематизацию – многоступенчатую процедуру построения *высказывания* [7]. Теоретическое литературоведение различает тематизирующую авторскую *преднамеренность* и проблематизирующее ее *непреднамеренное* взаимодействие элементов композиционной формы [17]. Художественное задание сталкивается с сопротивлением, исходящим от «внутренней законности» сказывающегося произведения. Флуктуация преднамеренного и непреднамеренного модифицирует когнитивное авторское сознание. Продуктивный диалог между гносеологической моделью и внутренней диалектикой фабулы рождает произведение, перерастающее границы первоначального замысла.

Преднамеренность в искусстве *тенденциозна*. Непреднамеренность – спонтанна. Художественный эффект непреднамеренности *эстетичен* в той мере, в какой способен удержать в перцепции противоречивую многозначность события. Эстетика воплощения преодолевает этику замысла.

В «Апологии Сократа» Платон поднимает вопрос об интуитивной природе художественного творчества. Представитель «мудрого незнания» Сократ захотел понять, что имел в виду дельфийский оракул (Пифия), назвавший его самым мудрым из греков. Ведь сам

он весьма скромно оценивал познавательные возможности своего «вопрошающего сознания». Поэтому мыслитель отправился к тем, кого считал мудрее себя и, среди прочих, – к поэтам. И что же? «Стыдно мне, афиняне, сказать вам правду, а сказать всё-таки следует. Одним словом, чуть ли не все там присутствовавшие лучше могли бы объяснить творчество этих поэтов, чем они сами. Таким образом, и о поэтах я узнал в короткое время, что не благодаря мудрости могут они творить то, что творят, но благодаря некоей природной способности, как бы в исступлении, подобно гадателям и прорицателям; ведь и эти тоже говорят много хорошего, но совсем не знают того, о чем говорят. Нечто подобное, как мне показалось, испытывают и поэты» [19, с. 21]

Творческое «исступление», в которое, как установил Сократ, впадают поэты, было обусловлено «эпическим состоянием мира». Как предварительное условие возникновения эпических поэм оно исключало саму возможность конфликта между автором и его произведением. «Коллективный субъективизм эпоса», «коллективная эмоциональность сказителя и слушателей поэмы» (А. Н. Веселовский) отождествляли замысел и воплощение – преднамеренное и непреднамеренное. Их релевантность была невозможна в архаичных культурах и в эпохи господства нормативных поэтик, жанровая система которых априорно объективировала архетипических героев в архетипических обстоятельствах. Начало распада ноуменального и феноменального приходится на эпоху Возрождения. Эволюция литературы Нового времени отражает неуклонное возрастание ценности уникального жизненного опыта.

Конфликт между тематизирующей аллегорией и проблематизирующей метафорой – драматургия «Божественной комедии» Данте Алигьери

Аллегория (*греч*. allēgoría – иносказание), по определению Шеллинга, – такой «способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное» [24, с. 106]. В «Лекциях по эстетике» Гегель призывал не задерживаться на рассмотрении предметной стороны аллегорического образа, но погрузиться в созерцание идеи, к которой он отсылает.

Свое определение аллегории Данте дал в трактате «Пир» (1303–1306). Развивая традицию одноименного диалога Платона,

обосновывающего учение о пределе – восхождении от материального мира к идеальному, Данте приглашает читателей на пир мудрости – дифференциацию иерархической многозначности аллегории. Автор трактата усматривает в аллегории четыре смысловых уровня: «Первый называется буквальным (и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов – таковы басни поэтов). Второй называется аллегорическим; он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью». Данте выделяет также моральный смысл, а вслед за ним – анагогический, «сверхсмысл, или духовное объяснение писания. <…> Через вещи означенные, он выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе» [12, с. 202].

Художественный образ рассматривается Данте как ступенчатое восхождение сознания от конкретного (буквального) значения фабульного события к его обобщающему анагогическому смыслу. Сошествие поэта в ад с последующим восхождением по семи кругам Чистилища к Раю вырастает в аллегорическую иллюстрацию духовного пути человечества от природной необходимости к божественной свободе.

Композиция поэмы, направляющая циклическое время «вечного возвращения» по вертикали нравственного становления, подсказана Данте наследием популярного в Византии и в Западной Европе афинского философа I в. Дионисия Ареопагита. В трактатах «О божественных именах», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии» Ареопагит постулировал иерархическую модель мира. «Тема корпуса “Ареопагитик” – мир как “космос”, как структура, как законосообразное соподчинение чувственного и сверхчувственного, как иерархия, неизменно пребывающая во вневременно́й вечности. <…> Без влияния “Ареопагитик” были бы невозможны философские построения Иоанна Скота Эриугены и Николая Кузанского, эстетика света и символа, выраженная у Сугера и Вителло и воплощенная как в готическом искусстве, так и в поэзии Данте» [1, с. 106–107]

Согласно этой модели ад, объективирующий телесное состояние как недолжное, экзотеричен, Чистилище как движение от незнания к знанию – эпистемологично, Рай как разрешение от бремени жизни и конечная цель духовного развития – эзотеричен. Ад увековечивает безысходность загробных мук. Рай – вечного блаженства. Чистилище – исторический путь искупления, устанавливающий причинно-

следственную связь между поляризованными состояниями души. Композиционная форма «Божественной комедии» воплощает все четыре имплицированных в ней смысла.

В самом деле, познавательное путешествие поэта по Аду, Чистилищу и по Раю воспринимается буквально как преодоление экстремальных состояний. Герою-рассказчику приходится карабкаться по скалистым кряжам, спускаться в ущелья и расщелины, задыхаться от ядовитых испарений, страдать от жара, дрожать от холода. В аду Данте, аллегорический паломник за знаниями, оказывается в царстве не усмиренных благой волей разрушительных инстинктов. Притягательность ада для низких душ получила мистическое истолкование в трактате Мануэля Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» (1758). Сведенборг полагает, что грешника спонтанно увлекает к аду его злая воля: «Кто хочет и любит зло на земле, тот хочет и любит то же самое зло и в той жизни и не терпит, чтоб его тогда разлучали с ним, поэтому человек, находящийся во зле, привязан к аду и духом своим действительно пребывает в аду, а после смерти своей ничего большего не желает, как быть там, где его зло» [20, с. 499].

Современный психоанализ интерпретирует визионерское сошествие в ад как мужественное вступление сознания во тьму бессознательного. Диссоциированная психика навязывает индивиду необходимость аналитического разбирательства со структурой душевного конфликта. Ужасаясь компульсивности аффектов, вживаясь в безысходность состояния грешников, Данте обретает душевную зрелость, дарующую ему право проникнуть в сферы Рая, сияющего чистым светом божественной истины.

Традиционной форме комедии, унаследованной от Аристотеля и действенной в эпоху Данте, не дано было вместить и ценностно освоить всё богатое многообразие реального драматического содержания поэмы. В письме к своему другу и покровителю, правителю Вероны Конгранде делла Скала, Данте пояснял, что назвал свое творение «комедией», потому что так нормативная поэтика определяла произведение «среднего стиля» с драматической завязкой и благополучной развязкой. Написанная на вольгаре, народной латыни, комедия Данте стала доступной для не искушенного в классической латыни простого народа. Джованни Боккаччо, первый биограф Данте и комментатор «Комедии», присоединил к жанровому определению «Комедии» эпитет «божественная», охарактеризовавший

и духовный строй, и эмоциональное напряжение ее поэтической формы. Боккаччо полагал, что, прибегнув к вольгаре, Данте неопровержимо доказал, что и на народном языке можно вести речь о самых глубокомысленных предметах.

Понятие «средний стиль» отражает стремление синтезировать в художественном единстве высокое и низкое, трагическое и комическое, лирическое и прозаическое. Воплощение беспрецедентного замысла побудило Данте отказаться от куртуазных канонов «поэзии нового сладостного стиля», которому он отдавал дань в юности. Канцона «О благородстве» засвидетельствовала:

Настало время путь избрать иной.
Оставлю стиль и сладостный и новый,
Которым о любви я говорил.

Перевод И. Голенищева-Кутузова

Шеллинг увидел в «Божественной комедии» воплощенное единство эпоса, лирики и драмы. Согласно общей эстетике философа, сочетание эпического (объективного) и лирического (субъективного) проявляется в том, что Данте отправляется в паломничество за эзотерическим знанием не только как частное лицо, но и как посланец всего христианского мира. Маршрут членится на дискретные драматические эпизоды, связываемые приемом нисходящей, а затем – восходящей градации. Повествование ведется от первого лица, события воспринимаются с субъективной точки зрения, которая в то же время выражает эсхатологическое мировосприятие, свойственное эпохе классического Средневековья.

Композиция «Божественной комедии» осмысляется Шеллингом как аллегорическое выражение трех периодов мировой культуры: древней мифологии, историзма Нового времени и некоего грядущего состояния, которое Шеллинг именует «абсолютом» – конечной целью эволюции человека. Этот новый человек, от неизменных «родовых образований» проходя через очищающий искус исторической «изменчивости и чередований», предстанет «общезначимым через высшее своеобразие» [26, с. 447]. Философская антропология Шеллинга усматривает назначение истории в возвращении индивида к всеобщности на правах ставшей личности, которая, переплавив в себе родовое начало, свободно представительствует от его имени.

Трем этапам мировой Истории соответствуют три рода искусств, каждое из которых отражает необходимые моменты духовного

развития: 1. Аллегорическое (древнее). 2. Историческое (новое). 3. Символическое – новейшее искусство, взятое как перспектива, как абсолют, требующий, чтобы «общее всецело было особенным, а особенное в свою очередь всецело было общим, а не только обозначало его» [24, с. 110]. Трихотомии «Божественной комедии» по силам объединить природу, историю и искусство. Природа (или мифология) – это ночь сознания, История – его пробуждение и устремление к Искусству – духовному венцу эволюции. В соответствии с тремя эпохами мировой культуры, ад, царство природных инстинктов, – «скульптурен». Чистилище – «живописно». Рай – «музыкален» в силу своей невыразимости. От Ада к Раю возрастает идеальность сменяющих друг друга родов искусства.

Данте был охарактеризован Ф. Энгельсом как «последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени» [13, с. 311], потому что его христианская эсхатология вступала во всё более острое противоречие со складывающейся исторической картиной мира. Средневековую аллегорию сменяла ренессансная метафора. Вертикальная концепция истории уступала место горизонтальной.

Аристотель определяет метафору (*греч.* – metaphora) как перенесение свойств одного предмета на другой по принципу их сходства или отличия: «Переносное слово – это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [2, с. 669]. Новое время ставило перед европейским человечеством задачу постижения направления и смысла линейной истории. Мифологической дедукции предстояло уступить место исторической индукции.

Если бы художественное сознание Данте оставалось последовательно аллегорическим, устойчивая вертикаль «Комедии» не подрывалась бы изнутри автономной логикой межличностных отношений, в которые автор-паломник вступал с персонажами дискретных эпизодов «Комедии».

В каждом из девяти кругов ада грешник казнится сообразно тяжести совершенного им преступления: адское наказание выступает инобытием греха. Степень личной ответственности отступника возрастает пропорционально его эмансипации от родового начала. Чем осознаннее грех, тем суровее наказание в недрах подземной воронки. Такая инфернальная топография «означает сознательное

запечатление и выявление былой земной сущности человека и того особого места, которое отведено ему в божественном замысле миропорядка», – уточняет Эрих Ауэрбах [3, с. 201].

Во втором круге Ада избывают грех сладострастники, те, кто в земной жизни потворствовал плотским вожделениям. Среди них Данте узнает Ахилла, Елену, Париса, Тристана и других, провинившихся перед аскетизмом «человеческой, слишком человеческой» (Ф. Ницше) любовью к жизни.

То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая[1].

Форма наказания нуждается в поясняющем образном истолковании: желая вызвать у читателя представление о состоянии гонимых адским ветром душ, Данте обращается за аналогией к реалиям земной жизни, прибегает к сравнению как к развернутой метафоре:

Как журавлиный клин летит на юг
С унылой песнью в высоте надгорной,
Так предо мной, стеная, несся круг
Теней, гонимых вьюгой необорной…

Конфликт преднамеренного и непреднамеренного наглядно проявляется в эпизоде встречи Данте с Паоло и Франческой да Римини. Франческа была выдана замуж за хромого и уродливого Джанчотто Малатеста – старшего брата Паоло. Когда Джанчотто застал жену и младшего брата в любовных объятиях, он, в приступе бешеной ревности, заколол их мечом.

Каково отношение Данте к этому событию? Как «последний поэт Средневековья», он выступает тенденциозным проводником аллегорического замысла. Однако «как первый поэт Нового времени» он не может не сострадать несчастным влюбленным:

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Мое чело покрыла смертным потом;

И я упал, как падает мертвец.

Конфликт между морализирующим теологом и сочувствующим человеком проявляется в логическом сбое, свидетельствующем об

[1] Здесь и далее перевод М. Л. Лозинского.

эпистемологическом разрыве между этическим автором и эмпирическим событием.

В восьмом круге Данте помещает «лукавых советчиков», среди которых казнится гомеровской Улисс. Обвиненный на основании буквы закона в гибели своих спутников, путешественник избывает муку в огненном пламени, символизирующем горение устремленного к познанию духа.

«О, братья, – так сказал я, – на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, ока еще не спят

Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!

Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены».

И море поглотило смельчаков.

Исполненные благородства и величия слова, которые Данте вкладывает в уста Улисса, свидетельствуют о власти непреднамеренного над тенденциозным замыслом. Непреклонная суровость поэта не в силах погасить латентное восхищение осужденным. С чувством, для выражения которого Средневековье еще не выработало адекватных понятий, он прозревает в деянии Одиссея героические подвиги будущих мореплавателей, тех, кому Новое время отведет почетное место пионеров Великих географических открытий: Америго Веспуччи, Христофора Колумба, Васко да Гама, Педру Алвариша Кабрала.

Данте-систематик осуждает социально-природные аффекты с позиции христианской этики. Однако спонтанное торжество воплощения над замыслом свидетельствует о латентном противоречии между моделью сознания и смысловой структурой эмпирического события, предопределившим неизбежность смены Средневековья Возрождением. Борьба средневековой аллегории с ренессансной метафорой отражает гротескный переход от преднамеренной небесной вертикали к непреднамеренной исторической горизонтали. «Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира, – отмечает Бахтин. – Ее создает борьба живого исторического времени

с вневременно́й потусторонней реальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед горизонталь. Между формообразующим принципом целого и исторически-временно́й формой отдельных образов – противоречие, противоборство» [4, с. 308].

Эпистемологическая поэтика романа Сервантеса «Дон Кихот»

Роман Мигеля де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (первая часть – 1605; вторая – 1615) был задуман как бурлескная пародия на рыцарские романы, однако предпочитал своевольно сказываться в продуктивном сюжетообразующем конфликте между замыслом и воплощением. Реализуя *бурлескную пародию* на отжившие рыцарские саги, Сервантес столкнулся с отвергающим легкомысленную насмешку наивным благородством «Рыцаря Печального Образа».

«Первый выезд» идальго, обедневшего провинциального дворянина, непосредственно тематизирует авторскую преднамеренность. Прибегая к резкой, переходящей в сатиру, пародии, автор высмеивает интроверсию «завороженного идеей» рыцаря. Для испанского уха имена собственные, которыми Сервантес наделяет своих персонажей, травестируют высоких куртуазных героев. Кихот (кихада) – челюсть; Росин – кляча, анте – прежде. Росинанте – «бывшая кляча», одр; Пансо – брюхо; Санчо – нарицательное имя придурковатого персонажа испанской поговорки: «Вон Санчо едет на своем осле». Дульсинея Тобосская – пародия на Диану, Филису, Галатею, Филиду и других идеализированных пасторальных героинь: Дульсе – сладостная; Тобосо – провинциальный городок, славившийся производством глиняных горшков. Дульсинея Тобосская – «сладостная горшечница». «Да я ее прекрасно знаю, – отозвался Санчо после данных Дон Кихотом разъяснений. – Девка ой-ой-ой, с ней не шути, и швея, и жница, и в дуду игрица, и за себя постоять мастерица, и любой странствующий или только еще собирающийся странствовать рыцарь, коли она согласится стать его возлюбленной, будет за ней, как за каменной стеной».

Интровертная «ассоциация идей», во власти которой находится новоявленный рыцарь, превращает постоялый двор в замок, двух девиц «из числа тех, что, как говорится, ходят по рукам» – в двух принцесс, хозяина постоялого двора – в «доблестного рыцаря». Курьез с «бдением над оружием» и безжалостная расправа с незадачливым

погонщиком мулов, вознамерившимся под утро снять с водопойного корыта доспехи неофита, жестокость Хуана Адульдо, нарушившего обещание не подвергать побоям мальчика Андреса – плачевные следствия интровертивной психики Дон Кихота.

Пародийную функцию выполняет и эпизод с купцами, от которых странствующий рыцарь потребовал заочно признать, что «госпожа его сердца», Дульсинея Тобосская, – прелестнейшая из смертных. Прагматически мыслящие купцы не пожелали на слово поверить преградившему им путь воинственному сумасшедшему. Их непростительное, с точки зрения Дон Кихота, незнакомство с «Биографий трубадуров», прославлявших куртуазную «любовь издалека» к «прекрасной даме» (princesse lointaine), вывело странствующего рыцаря из себя. Он пришпорил Росинанта, но на всем скаку постыдным образом вывалился из седла, понеся предусмотренное пародийным замыслом наказание за неспособность соизмерять поступок с его последствиями.

Очевидная неадекватность книжных ассоциаций героя, некритически экстраполируемых им на современность, призвана была проиллюстрировать пагубность беспочвенных фантазий. Однако эпизод ревизии библиотеки засвидетельствовал о начале коррекции замысла. В ходе инвентаризации выяснилось, что не всякая «поэзия» ниже «правды», равно как и не всякая «правда» выше нравственного идеала. Избегли аутодафе творения Боярдо, Ариосто, роман «Амадис Галльский», наряду с «Дианой» Монтемайора, «Арауканой» Алонсо Эрсильи, «Австриадой» Хуана Руфо, «Монсерратом» Кристоваля де Вируэса, названными «вершиной испанской поэзии». Если бы домашние цензоры продолжали действовать в духе пародийного замысла, они уничтожили бы *всю* библиотеку хитроумного идальго.

И вот «второй выезд» выдержан уже в более снисходительных тонах, свидетельствующих о постепенном осознании автором амбивалентной природы своего протагониста. Томас Манн, проницательный читатель Сервантеса, отметил, что в «Дон Кихоте» уважение автора к герою «непрерывно возрастает в течение всего повествования, и, быть может, процесс этого роста – самое захватывающее во всём романе, едва ли даже не самодовлеющий роман; притом, он тождествен росту уважения автора к своему произведению, задуманному непритязательно, как некая грубоватая сатирическая шутка, без представления о том, какой символической вершины человечности герою суждено будет достичь» [15, с. 197].

Продуктивное взаимодействие замысла и воплощения формирует эпистемологическую поэтику романа, проявляющуюся в том, что в лице Санчо Пансы Дон Кихот постепенно обретает не столько бурлескного «оруженосца», сколько здравомыслящего собеседника, пытающегося переориентировать книжное сознание своего господина на анализ объективного смысла набегающих на него событий. В восьмой главе первого тома, после поражения, нанесенного рыцарю ветряными мельницами, Санчо, более прочно стоящий на почве реальности, растолковывает Дон Кихоту: «Не говорил ли я вашей милости, чтобы вы были осторожнее и что это всего-навсего ветряные мельницы? Их никто бы не спутал, разве тот, у кого ветряные мельницы кружатся в голове».

Подкрепленные пословицами и поговорками призывы Санчо сообразовываться с действительностью звучат отрезвляющим контрапунктом априоризму Дон Кихота. Однако компульсивность книжника надежно оберегает его сознание от вторжения разрушительных эмпирических содержаний: Алонсо Кихано прибегает к «отрицанию реальности» и к «смещению» – распространенным механизмам психологической защиты: «Помолчи, друг Санчо. Должно заметить, что нет ничего изменчивее военных обстоятельств. К тому же я полагаю, и не без основания, что мудрый Фрестон, тот самый, который похитил у меня книги вместе с помещением, превратил великанов в ветряные мельницы, дабы лишить меня плодов победы, – так он меня ненавидит. Но рано или поздно злые его чары не устоят перед силою моего меча».

«Мудрый Фрестон» – это, конечно же, фольклорный «вредитель», завидующий Дон Кихоту, – фольклорному «дарителю», и стремящийся обесценить его подвиги травестирующей магией. Это он превращает принцесс в продажных девиц, рыцарские замки в постоялые дворы, золотой шлем Мамбрина в бритвенный таз, рыцарское войско в стадо баранов, Дульсинею в грубую скотницу, а ее фрейлин в неопрятных поселянок.

Экзистенциальный психоанализ диагностировал бы казус Дон Кихота как «перенос ответственности»: «Параноидальные пациенты очевидным образом делегируют ответственность другим индивидам и силам. Они отрекаются от собственных чувств и желаний, неизменно объясняя свою дисфорию и свои неудачи внешними влияниями. Главная и часто неосуществимая терапевтическая

задача в работе с параноидальными пациентами состоит в том, чтобы помочь им принять собственное авторство спроецированных ими чувств» [29, с. 255].

Эта диагностика подтверждает актуальность отрезвляющего замысла романа, направленного на критику интровертной завороженности Дон Кихота. Вместе с тем *альтруистическая* ориентация героя Сервантеса принципиально отличает его от замкнувшихся на собственных эгоцентрических целях компульсивных пациентов И. Ялома. По мере того как Сервантес сводил свихнувшегося идальго с пастухами, кабатчиками, проститутками, погонщиками мулов, ремесленниками, арестантами, бродягами, шарлатанами, скотницами, авантюристами, разлученными влюбленными и другими посланцами действительности, он всё отчетливее осознавал преимущества ушедшего в прошлое «золотого века» рыцарства, бескорыстный альтруизм которого выгодно отличался от корыстного эгоцентризма пасынков жизненной необходимости.

Воплощая замысел, Сервантес мало-помалу становился читателем собственного произведения – творцом «самодовлеющего романа», наблюдающего за тем, как его персонаж превращается из трикстера в героя воспитательного романа, сталкивающегося с необходимостью выработки критериев адекватной формы поведения. Такая задача трансформирует волшебника Фрестона из завистливого «вредителя» в дальновидного «дарителя», не позволяющего консервативному разуму довольствоваться предрассудками априорных аналитических суждений. Воспитательная педагогика Фрестона – обращенный к человеку Нового времени призыв занимать активную познавательную позицию по отношению к обоюдоострой диалектике исторического события.

«Враждебность» Фрестона побуждает героя не навязывать действительности свои представления, но и не приспосабливаться к ее унизительным требованиям. Обе эти крайности препятствуют задаче самоидентификации. Слепое самодовольство так же безрезультатно, как и безнадежное уныние. Восстановление законосообразности сознания и бытия предполагает познавательный труд, включающий теоретическую обработку опытных данных и их экспериментальную верификацию – эволюцию познавательного процесса от конкретного созерцания к абстрактному мышлению и от абстрактного мышления к практике как критерию истины.

Анализ содержания «вставных новелл» подводит к выводу, что донкихотство – распространенное человеческое свойство. Вставные новеллы на многочисленных примерах, значительно расширяющих романный диапазон, иллюстрируют феномен драматического несовпадения гносеологической модели с диалектикой события.

Первая новелла о Хризостоме и красавице Марселе, рассказанная в XII главе молодым пастухом, повествует о губительной тенденциозности восприятия, неспособного вникнуть в суть явления.

Напоминает Дон Кихота и герой другой вставной новеллы – Карденьо.

Если сознание склонно переусердствовать в экстраполяции своих представлений на действительность, то действительность отвечает интроверту тем же, подрубая под корень само основание его жизни. Таков глубокий смысл «Повести о Безрассудно-любопытном», засвидетельствовавшей, что феномен донкихотства отнюдь не комическое исключение из правила.

Надежды, возлагавшиеся гуманистическим Возрождением на мудро управляющие жизнью законы природы, отвергались барочной реальностью. На глазах европейских гуманистов – Ф. Рабле, Э. Роттердамского, В. Шекспира – культеранистская непостижимость происходящего разрушала классические формы платоновско-пифагорейской гармонии. Этиология Мифа неумолимо трансформировалась в эпистемологию Истории.

Сложный механизм коррекции замысла поднимал писательский труд на экспериментальный уровень. «Дон Кихот» – классический образец романа Нового времени, воспринявший и претворивший в детективный сюжет откровения своевольно творящей Истории.

Поучительные жизни доктора Фауста

И. В. Гёте задумал трагедию «Фауст» как полемику с мифологической картиной мира, противопоставляя ей формирующуюся в его сознании идею необратимого процесса исторического становления. Между тем проблематизирующее противодействие непреднамеренности растянуло работу над второй частью трагедии на всю оставшуюся жизнь Гёте. Итог судьбы Фауста, эволюционирующего «чернокнижника», ретардировался непрерывно накапливаемыми данными эмпирических наук, нуждающимися в столь же непрерывном их осмыслении. Позитивные знания требовали теоретического

освоения в духе эмпиризма Фрэнсиса Бекона, который, отклонив метод рационалистической дедукции, обосновал индуктивный принцип систематизации результатов эмпирического опыта: «И оставалось только одно, – провозглашается в предисловии к “Новому Органону”, – заново обратиться к вещам с лучшими средствами и произвести восстановление наук и искусств и всего человеческого знания вообще, утвержденное на должном основании» [8, с. 57–58].

Между тем, требование жанрового завершения не могло быть осуществлено, поскольку вступало в противоречие с объектом изображения – принципиальной незавершимостью исторического процесса.

Фауст не верит в возможность «преодоления истории», ибо провидит благое, наполненное трудом познания будущее. Он заключает с Мефистофелем договор в твердой уверенности, что магическим заклинанием никогда не остановит поступательный процесс расширения своих познавательных возможностей:

Ведь если в росте я остановлюсь,
Чей жертвою я стану, все равно мне[1].

Фауст претерпевает предначертанные испытания не аллегорически, как Данте в сопровождении Вергилия и Беатриче, а метафорически, осваивая пространственные ценности горизонта, на линии которого, в исторической перспективе, должны сойтись небо и земля – идеальное и материальное.

В споре с Богом, оживляющем сюжет библейской «Книги Иова», Мефистофель формулирует проблему человека эпохи романтизма: воодушевляющий романтика идеал абсолютной полноты бытия обесценивает любое земное состояние как конечное:

И требует у неба звезд в награду,
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски не привели.

Эти строки поэтически перелагают главную идею статьи Гёте «Шекспир и несть ему конца»: «В древних произведениях преобладает конфликт между долженствованием и свершением, в новейших – между волением и свершением». <…> «Воление, превосходящее силы индивидуума, – порождение Нового времени» [10, с. 414, 417].

[1] Зд. и далее перевод Б. Пастернака.

Проблема романтического человека осмысляется Гёте как противоречие между стремлением к бесконечному и унижающими это стремление конкретно-историческими условиями его существования.

Спор между Богом и Мефистофелем разворачивается вокруг вопроса об исторической судьбе человечества. Чувство физического бессмертия даровано животному в компенсацию за его бессознательное присутствие в вечном настоящем. Наблюдение за пасущимся стадом навело Ф. Ницше на мысль, что каждое переживаемое животным мгновение тождественно вечности: «Зрелище это для человека очень тягостно, так как он гордится перед животным тем, что он человек, и в то же время ревнивым оком смотрит на его счастье – ибо он, подобно животному, желает только одного: жить, не зная ни пресыщения, ни боли, но стремится к этому безуспешно, ибо желает он этого не так, как животное» [18, с. 161].

Человек мечтает не о бессознательно животном, а о сознательно человеческом присутствии в вечности. Стремление присвоить себе божественные атрибуты всеведения и бессмертия подвигло Фауста на занятия алхимией и чародейством. Его чернокнижие – реакция на христианство, с возникновением которого миропонимание осложнилось эсхатологическим переживанием смерти. Христианство, согласно Д. С. Мережковскому, стало первой религией, «почувствовавшей неотразимость мысли о конце, о смерти не только для человека в отдельности, но и для всего человечества» [16, с. 117].

Идея жизненной цели, наделяющей природное существование смыслом, рождается как защитная реакция на травмирующее осознание неизбежного конца. В этой защитной реакции и следует искать генезис исторического мироощущения, выводящего сознание за пределы природной мифологии. Метафизика познания, возвышая познающего субъекта над самим собой как физическим объектом, обесценивает опороченную смертью жизнь. А поскольку итог «познания разумом самого себя» [25, с. 156] отодвинут Богом в неопределенное будущее и потому практически недостижим, ибо Творец не положил границ становлению мира и становящемуся в процессе его познания человеку, Мефистофель обречен на поражение в споре. Интерпретация Гёте, иллюстрирующая фихтеанскую концепцию творческой эволюции, существенно проблематизирует наивную мораль Народной книги о Фаусте: «В понятии человека заложено, – утверждает Фихте, – что его последняя цель должна быть

недостижимой, а его путь к ней – бесконечным. <...> Усовершенствование до бесконечности есть его назначение» [22, с. 487–488].

Бог задумал человека как духовную субстанцию, призванную неустанно искать выход из конфликтного состояния «нет». Историческому мифу о вечном становлении суждено было принципиально проблематизировать природный «миф о вечном возвращении»: «*Мир как история*, постигнутый, рассмотренный, оформленный исходя из его противоположности *миру как природы*, – вот новый аспект человеческого бытия на этой планете» [27, с. 16].

Грехопадение Адама породило перманентный конфликт между «волением и свершением»: оно вынудило человека эволюционировать в направлении самоидентификации. Идеалу и действительности предстояло встретиться на почве реальности. Труд «свершения» призван конкретизировать абстрактно-романтическое «воление», направив его на созидательные цели. Мефистофель востребован Богом как «дух сомненья», поддерживающий сознание в бодрствующем напряжении поиска способов ассоциации идеала и действительности.

Религиозный экзистенциализм усматривает в Мефистофеле персонификацию тревоги, пробужденной предшествующей Творению свободой. Тревожащая свобода характеризуется Н. А. Бердяевым «как темный исток жизни, как первичный опыт, как бездна, лежащая глубже самого бытия и из которой бытие определяется. Эту бездонную иррациональную свободу человек чувствует в себе, в первооснове своего существа» [6, с. 92].

Овладевший Фаустом гностический порыв, увлекающий его от ортодоксально-католической к экзистенциально-просветительской нравственности со всеми подстерегающими на этом пути испытаниями, служит амбивалентным, разрушительно-созидательным проявлением этой свободы: «В гнозисе, – констатирует К. Г. Юнг, – проявляется бессознательная психология в богатом разнообразии и даже в извращенной чрезмерности, т. е. именно тот элемент, который особенно сильно противится “правилу веры” (regula fidei), то прометеевское и творческое начало, которое подчиняется только собственной душе, но никогда не покоряется коллективному руководству» [28, с. 297].

Замысел Гёте прозревал в неясности будущего благую цель Христианства в образе Нового Иерусалима, объединяющего Град Земной

с Градом Небесным. Однако творческое воплощение, побуждавшее его к обобщению открытий естественных наук, непрерывно усложняло исходные представления. Под напором истории диалектическое снятие противоположностей порождало новые конфигурации, в которые вступали снятые противоположности. «Окончательное» разрешение непрерывно откладывалось на будущее, растворяющее искомый синтез в незавершимом процессе становления: ведь синтез усыпляет «геометрическое», евклидово по своей природе человеческое сознание.

В жанровом отношении творение Гёте являет собою синтез драмы и эпоса. Архитектоническая форма «Фауста» трагедийна, так как смерть обрывает жизненный путь героя. Но его событийная форма эпична, поскольку предметом изображения эпоса является автономный исторический процесс. Фауст, представитель человечества, бессмертен в направляющем эволюционный вектор вечном труде становления.

Его исполненный трагизма ночной монолог в готическом кабинете свидетельствует о том, что отвоеванные у Ничто богословские, философские, юридические и медицинские знания не заполнили, а углубили разверзшуюся вследствие грехопадения бездну между жизнью и рефлексией о ней.

Подвижнический труд «чернокнижника» – форма психологической защиты от навязчивых «базовых потребностей». Разочарование в книжном знании свидетельствует о несбывшихся надеждах на преодоление не только социальной, но и духовной безосновности. Этот негативный опыт обращает Фауста к магии как возможности обретения сущностного знания. Он всматривается в страницу трактата Мишеля Нострадамуса, изображающую знак макрокосма, мандалу, символ целостности, составленный из двух равносторонних треугольников. Созерцание мандалы рождает в его душе воспоминание об утраченном детски-наивном тождестве телесного и духовного.

Отчаявшийся Фауст взывает к духу земли. Он согласен пожертвовать своим отлученным от жизни сознанием во имя восстановления онтологической целостности. Призыв к земному духу свидетельствует о том, что еще до появления Мефистофеля Фауст был готов отказаться от своей трансцендентальной единичности во имя бытийной всеобщности. Однако порабощенному рефлексией сознанию не дано возвратиться в младенческое состояние. Перед разорванным

сознанием открывается только один путь – вперед, к познающему противоположности революционному сознанию. Поэтому низший дух земли констатирует факт разрыва своего природного родства с Фаустом и отказывает ему в поддержке.

Зреющее в душе Фауста предчувствие принципиально иной жизни рождает в нем отвращение ко всем иллюзиям, приковывающим к земному узилищу:

Я проклинаю ложь без меры
И изворотливость без дна,
С какою в тело, как в пещеру,
У нас душа заключена.

Фауст отвергает рабскую психологию обывателя, отрекающегося от мук свободного становления ради гарантированной сытости и безопасности, и на свой страх и риск вступает на путь, сулящий принципиально иное качество жизни.

Мефистофель, который, несмотря на свою дьявольскую проницательность, недооценил способность Фауста выходить за собственные пределы, вознамерился унизить его уже в первом круге своего «земного рая» – в винном погребе Ауэрбаха в Лейпциге. Бессмысленное ликование пьяниц – следствие пробужденного опьянением дорефлексивного состояния психики. Однако Фауст уже избрал для себя не дионисийское прошлое, а аполлоническое будущее. Мефистофель не сразу распознал направление вектора экзистенциальной устремленности своего подопечного. Эволюция восприятия Фауста Мефистофелем напоминает эволюцию отношения Сервантеса к Дон Кихоту: изучая «чернокнижника», искуситель мало-помалу постигает намерение Фауста опытным путем расширять свое сознание.

Поначалу он воспринимал Фауста в традициях средневековой теологии, которая относилась к тварному человеку как к вожделеющему прах тлену. Что и утверждал, заключая пари с Богом:

Вы торжество мое поймете,
Когда он, ползая в помете,
Жрать будет прах от башмака...

Мефистофель делал ставку на поразившую Фауста душевную усталость, под грузом которой пребывает человек культуры. Согласно наблюдению Ф. Шиллера, сделанному им в «Письмах об

эстетическом воспитании человека» (1794), освобождение от высоких требований духа оборачивается для цивилизованного индивида срывом в варварство.

Крепнущее диалектическое сознание Фауста возвышает его над схоластическим спором об универсалиях и возлагает на деятельную историю положительное разрешение конфликта между духом и телом. Предвидя, благодаря своему всеведению, эти этапы духовной эволюции, Бог предрекает Фаусту победу, а Мефистофелю – поражение в споре:

Ты проиграл наверняка.
Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Во второй части, находясь на службе у Императора, Фауст осознает и сформулирует диалектику претворения «зла» безосновности в добро познающего противоположности сознания:

Но я в твоем «ничто» надеюсь, кстати,
Достать и все посредством тех же чар.

Мефистофель, растущий вместе с Фаустом, отдает должное его проницательности:

Хвалю тебя, пока нам не пришлось
Расстаться: черта знаешь ты насквозь.

Если в первой части Фауст избывает архетип интровертного, завороженного идеей Эдипа, во второй ему предопределена судьба экстравертного, осваивающего исторический опыт Ореста. В начале первой части Фауст оказался жертвой разлада между схоластикой и диалектикой.

Во второй ему предстоит преодолеть разрыв между объективным историческим опытом и его умопостигаемым смыслом. На этом пути Фауст переживает четыре символические смерти и следующие за ними перерождения.

В первый раз он встретился со смертью как кабинетный ученый, окончательно разочаровавшийся в схоластической премудрости. Вторично он морально казнил себя как преступник, погубивший Гретхен в угоду потребностям своей попранной аскетизмом чувственности. В третий раз он умер в Средневековье для нового рождения в Ренессансе, историческое назначение которого состояло

в том, чтобы сплавить Средневековье с Античностью – насытить христианской духовностью благородную чувственность древнегреческой пластики.

Очередную символическую смерть Фауст претерпевает как художник во имя творческого перерождения: он снимает в любви к Елене конфликт между Античностью и Средневековьем.

Труд по отвоеванию суши у моря призван отождествить рефлектирующую единичность с созидательной всеобщностью. Фаусту мнится, что своей целенаправленной деятельностью он противопоставляет архитектонику рукотворных форм хаосу стихийного разрушения. Однако диалектика намерения и результата проявляется в том, что цивилизующие преобразования Фауста провоцируют разрушительное противодействие природных сил. И кому как не Мефистофелю, проводнику этой диалектики, знать об этом:

В союзе с нами против вас стихии,
И ты узнаешь силы роковые,
И в разрушенье сам, как все, придешь.

Ослепленный Заботой, Фауст приносит себя в жертву коварству Мефистофеля, который приказал Лемурам вырыть ему могилу.

Исчерпав познавательный потенциал отведенных ему судьбой жизней, символизирующих этапы эволюции европейского человечества, Фауст убеждается, что лишь тождеству его природной, социальной, культурной и духовной ипостасей дано воссоздать в нем подлинного человека. И он адресует миру слова, на которые так долго и с такой терпеливой настойчивостью провоцировал его Мефистофель. Фауст дорос до ответственного соучастия в исторической борьбе человечества:

Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
Жизнь и свободу заслужил.

Но и эти слова, подводящие итог сознательной судьбе Фауста, не выражают истину в последней инстанции: они в свою очередь обрамляются общей, сказывающейся, идеей трагедии. Перенасыщенная мифологическими и историко-культурными реминисценциями художественная реальность исторического эпоса Гёте наделяет функцией эстетического завершения открытое время и пространство жизни. Его эзотерическая истина звучит в финальных аккордах Chorus mysticus, возвращающих каждое событие к материнскому

истоку бытия, из которого рождается и в котором тонет неутолимая тоска по всеве́дению:

Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

«Адольф» Б. Констана:
от семейной идиллии к любовной драме

В эпоху романтизма конфликт между идеалом и действительностью наполняет сюжетообразующим содержанием дихотомию замысла и воплощения. Трудности воплощения, с которыми столкнулся Бенжамен Констан в работе над романом «Адольф», отразили механизм преодоления преднамеренности сентиментализма в процессе осознания драматической природы любовных отношений между мужчиной и женщиной.

Констан задумал написать исповедальный роман, призванный воссоздать историю его идиллической любви к Шарлотте де Харденберг. Он подпал под обаяние ее наивной доверчивости и искренней нежности и уже вынашивал серьезные матримониальные планы. Однако 19 сентября 1794 г. его намерения подверглись жестокому испытанию: он повстречался с Жерменой де Сталь, которой суждено было стать его земной Афродитой. Пылкая, умная, образованная, талантливая писательница до такой степени заворожила его, что на длительное время обесценила образ дневной музы – кроткой Шарлотты. Периоды бурных размолвок с Жерменой чередовались минутами отрезвления: Констан казнил себя за предательство, терзался угрызениями совести, клялся преодолеть охватившее его наваждение и, женившись на Шарлотте, искупить свою вину. Однажды, в момент очередного конфликта с мадам де Сталь, он получил от Шарлотты письмо и бросился к ней в Париж для объяснений и оправданий. Терпеливая нежность и страдательная мягкость Шарлотты явили собою прямую противоположность требовательной настойчивости его властной возлюбленной.

К этому событию восходит замысел романа о Шарлотте. Возвратившись 30 октября 1806 г. в Руан, Констан записал в дневнике, что приступил к работе над романом, в котором поведает историю своих отношений с Шарлоттой. Писатель намеревался рассказать

о пережитых им нравственных страданиях, о преодоленных препятствиях, увенчанных семейным счастьем. Увлеченный замыслом, он вдохновенно работает над его воплощением и делится с дневником удачами и поражениями.

Однако 7 ноября на глаза мадам де Сталь попалось адресованное Шарлотте письмо Констана. Разразилась сцена ревности, «ураган, свирепствовал весь день и всю ночь». От решимости порвать с мадам де Сталь и соединиться с Шарлоттой не осталось и следа. Инцидент побудил писателя скорректировать выношенный замысел. Вместо того чтобы описать этапы обретения семейного счастья с Шарлоттой, он начал описывать страдания мужчины, мечущегося между двумя женщинами. Рядом с дневниковым упоминанием о новом «эпизоде» появилось имя Элленоры. К декабрю 1806 г. эпизод с Элленорой разросся до самостоятельной фабулы, чтобы вскоре претвориться в роман, который Констан прочитал своим близким друзьям. «Эпизоду» суждено было вылиться в окончательную редакцию, опровергнувшую первоначальный замысел. Адольф предстал в романе одновременно страдающим и причиняющим страдание героем – жертвой и палачом несчастной Элленоры.

Поэма Гоголя: может ли возродиться умершая душа?

Гоголь задумал свою поэму по аналогии с «Божественной комедией» Данте. Ей также предстояло сложиться из трех томов: Ада, Чистилища и Рая. В первом томе Гоголь намеревался описать ад бездуховной жизни современной ему помещичьей России. В чистилище второго тома – изобразить нравственный кризис Чичикова. Раю третьего тома предстояло воспеть его духовное перерождение. На титульном листе Гоголь нарисовал коляску, символизирующую движение России по пути исторического становления. По обочинам дороги рассыпаны черепа – инфернальные останки тех, кто духовно почил задолго до своей физической смерти. В многочисленных отступлениях Гоголь настойчиво призывал читателей оберегать и взращивать самоуважение и достоинство.

Полное название, которое Гоголь дал поэме, звучит так: «Похождения Чичикова, или Мертвые души». Оно отсылает к традиции плутовского и авантюрно-бытового романа «большой дороги», в котором каждая встреча героя с помещиками образует самостоятельный эпизод.

Протагонист поэмы, коллежский советник Павел Иванович Чичиков, решил разбогатеть, скупив у помещиков за бесценок мертвых крестьян, которые по старым ревизским справкам продолжали числиться живыми. Чтобы заинтересовать продавцов этой сделкой, Чичиков обещал вносить за умерших крестьян ежегодные подати. Словом, намеревался злыми намерениями вымостить дорогу в «рай» благополучия: заложить документы на мертвых крестьян в казну, а на вырученные деньги «купить деревеньку», жениться и зажить праведной жизнью доброго христианина.

Если в сборнике ранних рассказов Гоголя – в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в повести «Нос» и в других возрождающая сила природы торжествует над мертвой формой социального мира, в поэме «Мертвые души» социальные законы угрюмо уничтожают живого внутреннего человека. Таков удел всех помещиков, и прежде всего Плюшкина, человеческая природа которого деформирована новой социально-исторической реальностью – деньгами.

Во втором томе Гоголь намеревался описать нравственное перерождение Чичикова. Об этом намерении свидетельствует и предсмертная записка писателя: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом…» [11]. Однако, если Гоголь смог пародийно изобразить быт помещичьей России, органично вывести из фамильярной среды сатирического романа идеальный мир агиографии было объективно невозможно. Драматический конфликт между этикой и эстетикой отразил неразрешимое противоречие между нравоучительным замыслом Гоголя и его художественным воплощением. Преднамеренные требования христианской эсхатологии оказались бессильны подчинить себе спонтанную непреднамеренность жизненной правды и соотносимую с ней логику жанра. Морализирующая агиография не могла органично выйти за пределы сатирической поэтики жанра плутовского романа, превозмочь ее и переплавить в тигле создаваемой эпопеи. Чичикову и окружавшим его помещикам, неспособным осознать неправедность собственной жизни, не дано было пережить и духовно-нравственное перерождение.

«Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай ему не могло удаться, – свидетельствует М. М. Бахтин. – Непрерывного перехода быть не могло. Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра» [5, с. 471].

«Война и мир» и «Анна Каренина» – исторический эпос о счастье и семейно-психологический роман о страдании

Творческая история работы Льва Толстого над романом «Война и мир» отразила поэтапную коррекцию первоначального замысла, выводившую автора на просторы всё более широких исторических обобщений. Необъятная панорама событий расширяла и жизненное пространство романных героев, превращала их если и не в «граждан мира» (О. Голдсмит) по их общественному призванию, то в «вольных жителей мира» (А. С. Пушкин) по их непосредственному мироощущению. Расширяющееся историческое пространство раздвигало и границы жанра, интегрировало задуманный социально-психологический роман в самостоятельно сказывавшийся «эпос Нового времени». Толстому приходилось «лишь» поспевать за описанием возникавших в его щедром воображении сцен частной и общественной жизни.

Познавательный труд воплощения побуждал Толстого многократно прерывать задуманную историю о возвращении в 1856 г. из сибирской ссылки «седого как лунь» декабриста и обращаться к ее предыстории, отодвигавшейся во всё более отдаленное историческое прошлое. Набросок предисловия к «Войне и миру» свидетельствует: «В 1856 г. я начал повесть с известным направлением, героем которой должен был стать декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 г., эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 г. мой герой был уже возмужалым, семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала со славной для России эпохой 1812 г. Я другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 г., которого еще запах и звук слышны и милы нам, но которое теперь уже настолько отдалено от нас, что мы можем думать о нем спокойно. Но и третий раз я оставил начатое, но уж не потому, чтобы мне нужно было описывать первую молодость моего героя, напротив: между теми полуисторическими, полуобщественными, полувымышленными великими характерами и лицами великой эпохи личность моего героя отступила на задний план, а на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые, и мужчины и женщины того времени. В третий раз я вернулся назад по чувству, которое, может быть, покажется странным большинству читателей, но которое, надеюсь, поймут именно

те, мнением которых я дорожу: я сделал это по чувству, похожему на застенчивость, и которое я не могу определить одним словом. Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама... Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений.

Итак, от 1856 г. возвратившись к 1805 г., я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года» [21].

Непредвиденное расширение задуманного воплотилось в романный эпос, которому суждено было стать уникальным явлением русской и мировой культуры. Главное достижение художественного гения Толстого состояло в том, что он изобразил текучесть душевных процессов как исторических, а исторических – как душевных. Н. Г. Чернышевский назвал эту текучесть «диалектикой души» [23, с. 334]. Толстой воссоздал в истории человеческой души народную душу истории. Толстовская текучесть обнажила скрытую от поверхностного взгляда, но благословленную мировой гармонией взаимосвязь небесных светил и растений, животных и людей, природных и социальных явлений.

Глубоко прочувствованная Толстым взаимообусловленность части и целого позволила ему свести в событии Отечественной войны 1812 г. множество людских судеб. Предшественники и современники Толстого: М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, А. И. Гончаров и другие ограничивались в своих произведениях изображением одного фабульного конфликта. Толстовская «жизнь без начала и конца» (А. Блок) охватывает в единстве огромного панорамного события наполеоновских войн самые разные явления. И самостоятельное значение каждого отдельного феномена проясняется благодаря его множественным связям с другими, образующими то необозримое и невыразимое в понятиях целое, которое Толстой называл жизнью. Врожденное ощущение единства мира позволяет Толстому непринужденно выявлять органичную взаимообусловленность внутреннего и внешнего. Описывать события, происходящие в столичных салонах и дворянских усадьбах, во дворцах и в крестьянских избах, на охоте и на полях сражений, на балах и на проселочных дорогах, в Москве и в Петербурге, в России и в Австрии.

Толстой любуется теми, кому от рождения дано ощущать себя органичной частью божьего мира. Таковы Наташа Ростова и ее младший брат Петя, капитан Тушин, солдат Платон Каратаев, партизан Тихон Щербатый, генерал от инфантерии Дмитрий Сергеевич Дохтуров, старый, мудрый и всё понимающий главнокомандующий русской армией, Михаил Илларионович Кутузов. Симпатизирует тем, кто способен к духовному росту, кто внутренне готов к очищающему опыту нравственного перерождения. К героям этого типа относятся Андрей Болконский и Пьер Безухов.

Литература XX в. благодарно восприняла и развила эпохальные открытия Толстого. Писатели усвоили толстовское представление об открытом историческом времени, о принципиальной смысловой незавершенности как любого исторического события, так и каждой отдельной человеческой жизни. Толстовский эпос научил писателей изображать историю как тканый ковер, смысловой узор которого вырисовывается из переплетающихся нитей человеческих судеб.

Если эволюция замысла «Войны и мира» побуждала Толстого непрерывно расширять жизненное пространство своих героев по мере того как, волею истории, они вовлекались в события мирового масштаба, эволюция замысла социально-психологического романа «Анна Каренина» направляла его художественный интерес от эпохальной эстетики к семейной этике. Авторская избирательность Толстого становится более интимной: откликаясь на углубляющиеся проблемы пореформенного времени, он сосредоточивался на анализе усложняющегося внутреннего мира частного человека. Причину обострявшегося неблагополучия жизни Толстой находил в экзистенциальном конфликте между личностью и обществом. Нормативные запреты, посягая на фундаментальную потребность человека в счастье, диссоциировали его психику, которая, в отместку, бросала вызов ненормальным социальным условиям, порождавшим эту душевную дисгармонию.

В «Анне Карениной» Толстой, отходя от эпического «всеведения», дает волю моральной критике «плотских» отношений между мужчиной и женщиной, противопоставляя им освященную церковными узами и угодную Богу взаимную привязанность законных супругов. Прибегая к приемам композиции и к прямому авторскому слову, он осуждает внебрачную связь молодой, само́й природой созданной для любви Анны Карениной с блестящим гвардейским офицером, графом Алексеем Вронским.

С помощью *параллелизма* Толстой значимо соотносит этапы трагического ухудшения отношений между Анной и Вронским с этапами радостного обретения взаимопонимания между молодыми супругами: Константином Левиным и Кити Щербацкой. Тематизирующая интенция моралиста благоволит Левину и Кити, но огромный талант художника позволяет Толстому понять и трагическую правду жизненного выбора Анны. Когда Анна протанцевала на балу с Вронским роковой для себя танец, ей открылось, что она никогда не любила своего мужа, государственного чиновника Алексея Александровича Каренина, что она создана для Вронского – мужественного, обаятельного, властно притягательного мужчины. Их внебрачная связь перерастает границы снисходительно одобряемого высшим светом флирта и превращается в серьезную, сосредоточенную, угрюмую, всепоглощающую страсть.

Охваченную «витальным» порывом Анну не могут остановить ни чувство долга, ни пресловутые «доводы рассудка». Нравственные обязательства перед мужем обесцениваются отвращением к нему. Одно лишь воспоминание о супруге, этой «бездушной «машине», рождает в ней физическую и моральную брезгливость. Не в ее власти совладать и с омраченной неизбывным чувством вины страстной материнской привязанностью к восьмилетнему сыну Сереже. Все эти чувства наступают на нее, теснят, разрывают ее истерзанную душу.

Анна ждет от сложившихся обстоятельств невозможного: она желала бы заменить собою Вронскому ту его жизнь успешного офицера, политика и государственного деятеля, от которой он отказался ради нее. И сама она, изгнанная и заклейменная высшим светом, хочет видеть в нем воплощение всей утраченной ею полноты бытия. Но мгновения ясности сознания дают ей понять, что ее желания неосуществимы и она разражается упреками в адрес того, кто, как ей кажется, является причиной постигшего ее несчастья. И при этом холодеет от ужаса при мысли, что Вронский, единственный бесконечно дорогой ей человек, разлюбит или уже разлюбил ее.

Душа Анны становится ареной противоборствующих, неспособных ужиться друг с другом порывов. То вся она – безмерная любовь к Вронскому. То она во власти пронзительной нежности к сыну и называет себя подлой, преступной матерью. Ее охватывает жажда нравственной чистоты, и она чувствует себя готовой к всепрощению и самопожертвованию. Всё чаще ей представляется, что выхода

из лабиринта нет, и она впадает в отчаяние. Слезы жалости к себе и ненависти к обманувшей ее жизни, приступы смирения и гнева превращают в ад жизнь этой самолюбивой, гордой, прекрасной и несчастной женщины.

Так, навязываемая жизнью проблематизация замысла нового «Семейного счастья» позволила воплотиться роману об Анне Карениной, роману о неизбывном трагизме земной человеческой любви.

Т. Манн: от «Феликса Круля» к «Доктору Фаустусу» – одиночество авантюриста и проблема художника

Замысел совершенствуется, претерпевая изменения под магическим воздействием исходящей от жизни правды: автор проникается более глубоким, по сравнению с первоначальной презумпцией, смыслом изображаемого события. Бывает, что, блистательно заявив о себе, замысел не находит завершения, как это случилось с неоконченным романом Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля». Смысл изменившихся со временем исторических обстоятельств перерос бывший некогда актуальным замысел: « “К” (это моя жена) говорит о продолжении “Круля”, коего не раз требовали друзья. Не то, чтобы я был совсем далек от такой мысли, но мне казалось, что замысел, возникший во времена, когда проблема “художник и бюргер” доминировала, ныне уже устарел и перевыполнен “Иосифом”» [14, с. 212].

Однако скрыто живущая в «Круле» тема одиночества не осталась в прошлом и не иссякла, но, разрастаясь в душе автора, получила продолжение в романе «Доктор Фаустус», который возвысил тему одиночества до символического обобщения судьбы художника: «И всё-таки в один из тех дней мне довелось разобрать папки с материалами к «Авантюристу». Результат был поразительный. То было «осознание внутреннего родства между фаустовской темой и этой (родства, основанного на мотиве одиночества, там трагично-мистическом, здесь юмористически-плутовском)» [14, с. 214]. Тема одиночества, развиваясь как ответ на нарастающий трагизм событий Второй мировой войны, получила более глубокое воплощение в романе о докторе Фаусте. Образ Адриана Леверкюна, тангейзера XX в., возвысил тему авантюриста одиночки до символической судьбы художника, жестоко расплатившегося за уклонение от ответственности перед судьбой своего народа и своей эпохи.

В сюжетообразующем диалоге между замыслом и воплощением – когнитивной авторской интенцией и эзотерическим смыслом события – кроется разгадка таинственного очарования художественной литературы. В открытом навстречу будущему произведении вершится чудо самопознания жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории // Поэтика ранневизантийской литературы. – М. : Coda, 1997. – С. 266–285.
2. *Аристотель*. Поэтика // Соч.: в 4 т. – Т. 4. – М. : Мысль, 1984. – С. 645–680.
3. *Ауэрбах Э.* Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М. : Прогресс, 1976. – 560 с.
4. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
5. *Бахтин М. М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература», 1975. – С. 447–483.
6. *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. Проблематика и апологетика христианства // Философия свободного духа. – М. : Республика, 1994. – С. 14–228.
7. *Бондарев А. П*. Высказывание: диалог языка и речи // Экология родного языка и культуры. – М. : Флинта; Наука, 2014. – С. 42–51.
8. *Бэкон Ф.* Великое восстановление наук // Собр. соч.: в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1977. – С. 54–522.
9. *Веселовский А. Н.* История или теория романа? // Избранные статьи. – Л. : Художественная литература, 1939. – С. 3–22.
10. *Гёте И. В.* Шекспир и несть ему конца // Об искусстве. – М. : Искусство, 1975. – С. 409–423.
11. *Гоголь Н. В.* Предсмертная записка: «Друзьям моим» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/gogol/gogol27.htm
12. *Данте Алигьери.* О четырех смыслах. Из трактата «Пир» // Зарубежная литература Средних веков. – М. : Просвещение, 1975. – С. 200–202.
13. *К. Маркс и Ф. Энгельс.* Об искусстве: в 2 т. – Т. 1. – М. : Искусство, 1976. – С. 311–313.
14. *Манн Т.* История «Доктора Фауста». Роман одного романа // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 9. – М. : Художественная литература, 1960. – С. 199–364.
15. *Манн Т.* Путешествие по морю с Дон Кихотом // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 10. – М. : Художественная литература, 1961. – С. 174–228.

16. *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский: вечные спутники. – М. : Республика, 1995. – 586 с.
17. *Мукаржовский Ян.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 164–191.
18. *Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни // Соч. : в 2 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 159–230.
19. *Платон*. Апология Сократа // Полное собр. соч. в одном томе. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2013. – С. 18–34.
20. *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. – СПб. : Амфора, 1999. – 556 с. (Личная библиотека Борхеса).
21. *Толстой Л.* Из наброска предисловия к «Войне и миру» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l35/t35-285-.htm
22. *Фихте И. Г.* О назначении человека в себе // Соч.: Работы 1792–1801 гг. – М. : Ладомир, 1995. – С. 483–488.
23. *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество. Военные рассказы // Собр. соч.: в 5 т. – Т. 3. – М. : Правда, 1974. – С. 332–346.
24. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – С. 47–444.
25. *Шеллинг Ф. В.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Соч.: в 2 т. – Т. 2. – М. : Мысль, 1989. – С. 86–158.
26. *Шеллинг Ф. В.* О Данте в философском отношении // Философия искусства. – М. : Мысль, 1966. – С. 445–456.
27. *Шпенглер О.* Закат западного мира // Полное издание в одном томе. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2010. –1086 с.
28. *Юнг К. Г.* Психологические типы. – СПб. : Ювента ; М. : Прогресс–Универс, 1995. – С. 23–710.
29. *Ялом И.* Экзистенциальная психотерапия. – М. : Класс, 2014. – 576 с.

УДК 82-31

Д. А. Беляков

аспирант кафедры литературы МГЛУ; e-mail: d_belyakov@bk.ru

ОТ ИСПЫТАНИЯ К СТАНОВЛЕНИЮ: ЖАНРОВАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ ЭТАПОВ ЭВОЛЮЦИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА Т. МАННА «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА»

В статье исследуются этапы преломления типологических разновидностей романного жанра в процессе объективации духовного роста главного героя романа Т. Манна «Волшебная гора». Делается вывод, что для адекватного художественного воплощения многоступенчатой эволюции, претерпеваемой Гансом Касторпом, привлекаются традиции романов испытания, воспитания, перевоспитания, антивоспитания, воспитания жизнью, романа о художнике и романа становления.

Ключевые слова: жанр; типологическая разновидность романа; роман испытания; роман воспитания; роман перевоспитания; роман антивоспитания; воспитание жизнью; роман о художнике; роман становления; художественная объективация.

Belyakov D. A.

Postgraduate Student of the Chair of Literature, MSLU; e-mail: d_belyakov@bk.ru

FROM ORDEAL TO FORMATION: GENRE OBJECTIFICATION OF THE PROTAGONIST'S EVOLUTION IN TH. MANN'S NOVEL "THE MAGIC MOUNTAIN"

The article is devoted to the study of the stages of refraction of typological variety of novel during the objectification of the Hans Castorp's spiritual growth. The author comes to the conclusion that in order to artistic embody of the multistage evolution of the protagonist in Th. Mann's novel «The Magic Mountain» in an adequate way a number of novel traditions is involved, such as novel of ordeal, novel of education, novel of re-education, novel of anti-education, education by life, artist's novel and novel of formation.

Key words: genre; typological variety of novel; novel of ordeal; novel of education; novel of re-education; novel of anti-education; education by life; artist's novel; novel of formation; artistic objectification.

Жанр – «есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [5, с. 310], – писал М. М. Бахтин в 1928 г., подчеркивая при этом органическую взаимосвязь сущности жанра с доступной ему реальностью.

Творчески развивает мысль классика современный исследователь А. П. Бондарев: анализируя историю и теорию западноевропейского романа Нового времени, он отмечает, что «этапы <…> социальной и духовной эволюции» героя «порождают соответствующие романные разновидности» [10, с. 30]. Таким образом, усложнение героя и окружающей его действительности влечет за собою усложнение жанровой романной формы, объективирующей многочисленные стороны жизни с различных позиций.

Цель данной статьи – проследить этапы преломления типологических разновидностей романного жанра в процессе объективации духовного роста Ганса Касторпа, главного героя романа Т. Манна «Волшебная гора».

Роман испытания

Принципиальная особенность романа испытания состоит, согласно М. М. Бахтину, в том, что он «исходит из готового человека и подвергает его испытанию с точки зрения также готового уже идеала» [3, с. 148]. События могут изменить разве что внешнюю жизнь героя, подчеркивает мыслитель, но сам он внутренне не меняется.

Так, эпический герой литературы Средневековья (Роланд, Беовульф, Зигфрид, Руй Диас де Бивар) с преднайденным успехом испытывался на врожденные патриотизм и отвагу. Герою рыцарского романа надлежало выдержать испытание на верность куртуазному кодексу чести. Герой плутовского романа подвергался проверке на способность физического выживания в борьбе с враждебной действительностью.

Отправившись в высокогорный санаторий «Бергхоф», оказывается героем испытательного романа и Ганс Касторп. Ему предстоит выдержать испытание на верность бюргерской этике, покоящейся на прочных основаниях картезианского рационализма и просветительского «здравого смысла», которая усердно прививалась ему его опекунами, сенатором Гансом-Лоренцем и консулом Тинапелем, а также всей атмосферой северно-немецкого протестанстского Гамбурга, «насыщенной запахами мировой торговли и сытой жизни» [20, с. 45].

На первых страницах романа Ганс, несмотря на ряд авторских замечаний и оговорок, истинный смысл которых раскроется лишь со временем, являет собой вполне достойного представителя славного ганзейского города, своей «белокурой родины». Перед

читателем предстает гладко выбритый, аккуратно одетый молодой человек двадцати трех лет, успешно выдержавший итоговые экзамены в высшей школе механики. Будущий инженер-кораблестроитель направляется в швейцарский горный санаторий с благоразумными целями: восстановить силы, истощенные напряженной подготовкой к выпускным испытаниям, а заодно проведать больного кузена с тем, чтобы спустя три недели поступить практикантом к «Тундеру и Вильмсу» (судостроительные верфи, машиностроительный завод, котельные мастерские) и верифицировать обретенные теоретические знания необходимым практическим опытом. Даже в отпуск Ганс берет с собой профессиональную литературу – книгу «Ocean steamships», за изучение которой – дабы не терять драгоценное время – принимается еще в поезде.

Обращают на себя внимание «благовоспитанная» сдержанность Ганса во время приветствия кузена, а также его неодобрительный возглас в ответ на слова Иоахима о необходимости остаться в санатории еще на полгода («Разве можно терять столько времени!» [20, с. 15]). Далее Ганс беспечно хохочет над рассказом Иоахима о психотерапевтическом «расчленении души», практикуемом в санатории, а также со «снисходительной» улыбкой и с «чувством превосходства» вспоминает «чепуху» посетивших его в первую ночь сновидений. Молодой человек искренне недоумевает по поводу некультурного отказа кузена надеть шляпу, неукоснительно следует старой привычке усердно питаться «из самоуважения», изысканно проявляет добродетельную скромность, а в нужный момент «достойно омрачает» лицо, высказывая при этом категорическое нежелание знакомиться с «невоспитанными» русскими гостями санатория, имеющими наглость хлопать дверьми и заниматься любовью когда придется.

Традиции романа испытания проблематизируются по мере модификации гносеологической модели Касторпа. Излюбленная Т. Манном лейтмотивная техника находит свое выражение в том, что лейтмотивом проблематизации испытательной линии становится число 7. Именно на седьмой день пребывания в «Бергхофе», действуя как исторический герой, Ганс отправляется навстречу неизвестному и посещает психоаналитическую лекцию Кроковского (лекция проходит в понедельник днем, Ганс прибывает в санаторий во вторник вечером). Интуитивное предощущение Гансом недостаточной эффективности собственной мировоззренческой позиции

в новых обстоятельствах получает вербальное выражение и помогает ему более квалифицированно начать изживание полимотивного внутреннего кризиса – «непонятного разнобоя и беспорядка», – остро ощущаемого по прошествии первых дней «наверху». Семь недель спустя совершается другое знаковое событие. Ганс Касторп принимает решение написать третье письмо домой и сообщить о намерении остаться в санатории на зиму. Подлинно дионисийская свобода, дарованная этим текстом, – важнейший шаг на пути к разрыву с бюргерской равниной (Flachland)[1].

Карнавал, отмечаемый на исходе седьмого месяца Ганса «наверху» знаменует окончательный разрыв героя с западной цивилизацией: Касторп символически прощается с итальянским наставником, а в его лице – и с равнинной бюргерской моралью, чтобы, «попросив карандаш» у Клавдии, всецело отдаться греховной «азиатской» стихии[2].

Следует заметить, что сам Т. Манн выдержал испытание более прилежно, чем его герой. Поздней весной 1912 г. писатель навещал в Давосе супругу Катю, проходившую курс лечения дыхательных путей. После трех недель пребывания в горном санатории он, несмотря на настойчивые предписания местного доктора Беренса остаться на более длительный срок, всё-таки вернулся на равнину (в том числе и для того, вспоминал писатель позднее, чтобы претворить свой духовный опыт в текст романа «Волшебная гора).

Рефлексируя над особенностями культурно-исторической эволюции социума, многие мыслители, в косвенной или в прямой

[1] Flachland, в отличие от русской «равнины», содержит очевидные негативные коннотации, ведь прилагательное *flach* это не только низменный / ровный, но и плоский, пошлый, поверхностный. Например: *flaches Urteil – поверхностное суждение, flache Literatur – пошлая литература*.

[2] Приведенными примерами роль числа 7 в романе не ограничивается. Из 7 букв состоят фамилия Касторп и имя Клавдия, цифра семь скрывается в фамилии Сеттембрини (*итал*. sette – семь). 7 букв в названии санатория, Клавдия живет в номере 7, номер Касторпа – 34, что в сумме также дает 7. На крестильной купели Касторпа выгравированы имена 7 дедов. К семи годам Ганс остается сиротой. Семь минут длится процедура измерения температуры. В столовой санатория 7 столов. После семи месяцев службы Иоахим возвращается в санаторий. В 7 часов он умирает. В поездке к водопаду под предводительством Пеперкорна участвуют 7 человек. Наконец, роман состоит из семи глав.

форме, рассматривали этапы испытания и воспитания в качестве коррелятивной пары. Например, И. В. Гёте, неслучайно взявший в качестве эпиграфа к «Поэзии и правде» цитату из древнегреческого комедиографа Менандра «Ὁ μὴ δαρεὶς οὐ παιδεύεται» (*нем.* «Der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen», рус. «неистерзанный человек не воспитывается»). Или М. М. Бахтин, приводивший стихотворный рыцарский роман В. Эшенбаха «Парцифаль» (первая четверть XIII в.) в качестве примера органического соединения испытательной и воспитательной идей в литературе. Рассмотрим этот «первый проблемный роман» подробнее [3, с. 132, с. 148].

Сначала его главный герой испытывается на приверженность своей детской и юношеской мечте, затем на пригодность к рыцарскому званию, далее – на верность рыцарскому кодексу чести.

Фигура Гурнеманца, наставника Парцифаля, приобщающего его к куртуазной этике (преднайденной цели рыцарского сословия), позволяет рассматривать роман Эшенбаха в качестве предвестника романа воспитания.

Принципиально важен тот факт, что, помимо мотива чисто внешнего, социального воспитания, в романе Эшенбаха имплицирован мотив становления внутреннего роста, принимающего в соответствии с духом времени форму религиозно-духовной идеи искупления греха. Мотив становления входит в роман с Анфортасом, хранителем святого Грааля. Осознание собственной роковой ошибки обусловливает кризис и перерождение Парцифаля: «в его душе начинает звучать незнакомый тихий голос… Голос, который поведет его дальше. Внутренний голос, голос совести, голос сердца, голос Бога…» [16]. В конечном счете, это обстоятельство приводит к Граалю именно его, а не доблестного, но бездуховного рыцаря Гавана.

В докладе «Введение к „Волшебной горе“» (1939) Т. Манн называет Ганса Касторпа искателем Грааля [19, с. 171], указывая на духовную связь своего героя с Парцифалем.

Роман воспитания

В романе воспитания, отмечал М. М. Бахтин, «изменение самого героя приобретает сюжетное значение» [1, с. 329]. По словам Н. Я. Берковского, эта типологическая романная разновидность

рассказывает «как строится человек, из чего и как возникает его личность» [8, с. 128].

Несмотря на то, что историю воспитательного романа принято начинать с «Истории Агатона» (1767) К. Виланда, именно о «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) И. В. Гёте в немецком (и не только) литературоведении принято говорить как об идеальном образце, архетипе этой романной разновидности [40, с. 7; 50, с. 58]. И это не случайно. В романе Виланда преобладает абстрактная политико-философская воспитательная составляющая, исходящая из того, что «основные душевные свойства неизменны» [54]. Гёте обогащает подход Виланда материальной, практической составляющей. Для него вопрос воспитания личности связан в первую очередь с выбором профессии. Поиск и нахождение своего призвания[1] и добросовестный общественно полезный труд на избранном поприще открывает для человека путь в мир истинной культуры и, как следствие, подлинной свободы. «Сначала было дело» – на этом фаустианском мотиве строится история взросления Вильгельма Мейстера. Герой классического воспитательного романа, резюмирует А. П. Бондарев, «адаптируясь к социальности, применялся к преднаходимым обстоятельствам, которые полагал возвышающимися над собой и в приспособлении к которым усматривал необходимое условие своего жизненного самоутверждения и общественного признания» [9, с. 205]. По сути, в центре романа воспитания – сугубо прагматическая, бюргерская идея: старательное накопление культурного капитала и бережная передача его последующему поколению, которое, образно выражаясь, сможет получить с него некую выгоду, некий процент.

Г. Лукач назвал Т. Манна «совестью немецкого бюргерства» [44, с. 16]. «Волшебная гора» предстает – среди прочего – иллюстрацией к историографии среднего класса Германии. Консул Тинапель и его сын Джемс, будучи коммерсантами, принадлежат к числу так называемых *Wirtschaftsbürger*, т. е. бюргеров экономики. К этой же группе принадлежал и покойный дед Ганса. Сам Ганс – раньте, *Besitzbürger* (*букв*. 'бюргер владения') При этом внутренне он, очевидно, всё активнее стремится приобщиться к числу так называемых образованных бюргеров (*Bildungsbürger*). Еще до путешествия на

[1] Характерна этимология: *Beruf* (*профессия*) – от *berufen* (*призывать*).

«Волшебную гору» он, по собственным признаниям, подумывал о том, чтобы стать пастором (пастор, как и профессор, – своего рода архетип образованного бюргера, идеальный представитель этой социальной группы) [28, с. 143, 157]. «Материальные интересы после создания относительного капитала уступают уже в следующем поколении место культурно-образовательным ценностям», – отмечает современный исследователь [28, с. 160]. Ганс, таким образом, точно следует магистральному направлению развития немецкого бюргерства.

В силу особенностей государственного устройства Германии, представители третьего сословия были лишены возможности оказывать существенное влияние на политическую жизнь, однако в качестве своего рода компенсации им было предоставлено довольно обширное пространство для самореализации в культурной сфере. В результате сложилась ситуация, которая позволила Г. Фрейтагу заявить: «Тот, кто пишет в Германии историю литературы, искусства, философии и науки, занимается на самом деле семейной историей образованного бюргерства»[1].

Образованное бюргерство (Bildungsbürger) составляло основу читающей публики и определяло общие тенденции развития рынка печатной продукции. Становление бюргерского самосознания приводит к тому, что в первой четверти XVIII в. получают развитие так называемые «моральные еженедельники» («die moralischen Wochenschriften»). На протяжении XVIII в. в Германии издавалось порядка 500 наименований подобных нравоучительных журналов [52, с. 86][2]. Постепенно лейтмотивом этих изданий становился вопрос воспитания подрастающего поколения, а позднее – и «формирование социокультурной идентичности своих читателей» [27, с. 20]. С их страниц всё громче звучали призывы развивать крупную художественную воспитательную прозу [45, с. 518] – то, что впоследствии с легкой руки К. Моргенштерна будет названо «Bildungsroman».

Истоки концепции **Bildung** – в учении немецких мистиков во главе с Мейстером Экхартом о внутреннем совершенствовании человека по образу и подобию Божьему (ср.: *Bildung – воспитание*,

[1] Цит. по: [28, с. 161].

[2] Интересно, что один из первых моральных ежедневников «Die lustige Fatna» возник в 1718 г. на родине Ганса Касторпа – в Гамбурге [15].

формирование, образование и *Bild – образ*), которое, получив развитие благодаря Реформации, затем было преобразовано в просветительский гуманизм с его ярко выраженной образовательной доминантой. Таким образом, резюмирует современный исследователь, цель **Bildung** – «совместить небесное и мирское – вечная немецкая тема синтеза» [28, с. 143].

В 1808 г. в «Речах к немецкой нации» И.Г.Фихте, которому в 1811 г. было суждено стать первым ректором открывшегося в Берлине университета, провозгласил: «Воспитание … должно спасти немецкую нацию» [30, с. 216]. Таким образом, воспитание фактически приобретает статус национальной идеи. Ориентиром в претворении этой идеи в жизнь стала Пруссия, главным союзником образованного бюргера – государство. Реформатор немецкой системы образования В. фон Гумбольдт рассматривал государственную машину лишь как временного опекуна. Однако замысел выдающегося мыслителя в конечном счете драматически разошелся с воплощением. Идеал «вылепления» своей личности (Bildung) сменился идеалом «прилепления» (Bindung) к государству, неизбежно увенчавшегося парадигмой взаимоотношений «верноподданного» (Г. Манн) и «генерала доктора фон Штаат» (Т. Манн) [28, с. 149]. В 1933 г. в эссе, посвященном Р. Вагнеру, Т. Манн нашел такие слова для описания пути немецкого бюргерства: «от революции к разочарованию, к пессимизму, к смирившейся духом внутренней жизни под защитой власти» [23].

Девальвация гуманистического идеала Bildung взывает к жизни понятие «образованный филистер» (Bildungsphilister), введенное в обиход Ф. Ницше. «В конце концов, – читаем в работе “Несвоевременные размышления: Давид Штраус, исповедник и писатель” (1873), – дабы обосновать присущие ему привычки, взгляды, симпатии и антипатии, он придумывает универсально действенную формулу “здоровья”, а всякого неудобного нарушителя спокойствия отвергает под предлогом, что тот болен или не умеет себя вести» [25].

Всё громче заявляющий о себе на рубеже XIX–XX вв. лагерь так называемых *интеллектуалов* (Intellektuelle) становится главным оппонентом образованного бюргерства. Концепция **Bildung** критикуется за изолированность от западной (прежде всего французской) цивилизации и политическую апатию. Т. Манн со своими «Размышлениями аполитичного» (1918), исповедью националистически настроенного *Bildungsbürger*, и его старший брат Генрих, автор

программного для Intellektuelle либерального очерка «Золя» (1915), оказываются по разные стороны идеологических баррикад[1].

Традиции классического воспитательного романа XVIII в. обнаруживают себя в двух сюжетных линиях «Волшебной горы».

Первая линия лишь намечена: она присутствует в тексте романа в виде ряда опорных точек, ее содержательная часть – жизнь Ганса Касторпа до роковой поездки в Давос – остается за пределами повествования. Ретроспективно обозревая этот отрезок жизни героя в эпизодах «О крестильной купели и о дедушке в двояком образе» и «Жизнь у Тинапелей и душевное состояние Ганса Касторпа», автор вводит в повествование двух первых воспитателей героя. Его дед сенатор Ганс-Лоренц – глубоко верующий христианин, придерживавшийся консервативных взглядов. Вероятнее всего, именно в его честь – того, кто «бесспорно являлся в семье наиболее характерной и красочной фигурой», – и назвали главного героя [20, с. 36].

Для объективации воспитательного мотива автор использует метафорическую антитезу: образ доблестного деда, «пустившего крепкие корни в жизнь» [20, с. 31] и его манера держать себя завораживают мальчика, эту «еще не исписанную жизнью страницу» [20, с. 53]. «Дети и внуки взирают на отцов и дедов, чтобы восхищаться ими, а, восхищаясь, учатся у них и развивают в себе заложенное в них отцами и дедами наследие» [20, с. 37] – резюмирует автор, повествовательная манера которого приобретает типичный для классического воспитательного дискурса морализаторский оттенок. После смерти деда маленький Ганс попадает в новую среду – дом своего опекуна Джемса Тинапеля. Под чутким оком своего воспитателя (автор намеренно неоднократно подчеркивает статус консула) Ганс оканчивает гимназический курс, знакомится с жизнью гамбургского порта, коротая досуг неподалеку от верфей, наконец, получает ряд практических советов относительно размера дохода, необходимого для достойного образа жизни в городе. Кроме того, консул представляет племянника старику

[1] В 1933 г., накануне прихода нацистов к власти, Т. Манн, говоря о духовной конституции «немецкого бюргерства, обманывавшего себя утверждением, что можно быть человеком культурным и в то же время аполитичным…», признает ошибочность прежних взглядов [23].

Вильмсу, по совету которого Ганс решает связать свою жизнь с кораблестроением[1].

Далее читатель, следуя традиционной для воспитательного романа восходящей градации, знакомится с кратким экскурсом в «ученические годы», проведенные героем в Данциге, Брауншвейге и Карлсруэ, особый колорит которому придает педантичное перечисление автором освоенных Гансом учебных дисциплин, усиливающее познавательный «образовательный» эффект.

Воспитательные испытания, пережитые Гансом на данцигской земле, реконструированы в духе постмодернизма польским автором П. Хюлле, роман которого «Касторп» (2005) словно восполняет опущенную автором «Волшебной горы» главу. Ю. Куркевич справедливо замечает в предисловии к роману, что «поклон, который Хюлле отвешивает Манну, последним был бы воспринят с пониманием» [17, с. 3].

Вторая сюжетная линия «Волшебной горы», воссоздаваемая в традициях романа воспитания XVIII в., связана с фигурой Лодовико Сеттембрини, гуманиста-литератора с его «педагогической жилкой» и попытками влиять на Ганса Касторпа «в должном направлении». «Молодому человеку всегда есть смысл состоять при ком-то» [13, с. 469], – утверждал аббат в романе Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера». Сеттембрини определенно разделяет этот тезис, более того, ведет себя так, словно «Бергхоф» и есть «Педагогическая провинция». Однако объективная предвоенная реальность драматически расходится с гносеологической ориентацией просветителя-демократа. Можно говорить о пародийном характере этой воспитательной линии, поскольку налицо «несоответствие стиля и тематического материала» [29, с. 32]. Действительно, проследив этапы эволюции Вильгельма и Ганса, можно заключить, что первый как герой классического романа воспитания движется от индивидуально-эстетического к социально-этическому, от искусства к жизни, второй же, реализуя императив автономного становления, – в противоположенном направлении.

[1] Можно с уверенностью утверждать, что, если бы не роковой визит на «Волшебную гору», то Вильмсу, твердо обещавшему «присмотреть за мальчиком» после поступления к нему на фирму, суждено было стать следующим воспитателем Ганса.

Итальянец, представительствующий от лица политически активного романского бюргерства, уже во время знакомства производит на Ганса двойственное впечатление «потертости» (потрепанные предметы одежды) и «изящества» (интеллигентное выражение лица, грациозные жесты, приятная речь и проницательная усмешка). Хотя Сеттембрини некоторое время и воспринимается теряющим привычную точку опоры инженером в качестве нормативной инстанции, восстанавливающей нарушаемые дионисийским порывом пропорции, всё же, по мере стремительного взросления Касторпа, «изящество» воспитателя начинает восприниматься им как позерство, а «потертость» оказывается не столько внешней (ограниченность в материальных средствах), сколько внутренней (мировоззренческая несостоятельность). В ходе развития сюжета просветительский пафос итальянца подвергается всё более решительному ироническому снятию как со стороны стремительно «воспитывающегося» высокогорными обстоятельствами Ганса, так и со стороны авторской вербальной телеологии. Проблематизация отношения к ментору находит отражение в таких вербальных его характеристиках как: «вечный оппозиционер», «ветреник», «краснобай», «отчаянный критикан», «маловер» и великий «говорун». Сцена символического разрыва с апологетом равнинного мира на празднике карнавала подводит черту под преломлением традиций классического романа воспитания.

Роман перевоспитания

По истечении первой недели пребывания в санатории эволюция Ганса Касторпа вступает в новую стадию, объективация которой осуществляется, на наш взгляд, в русле «романа перевоспитания» (Т. Мотылева), который, отмечает современная исследовательница, строится по фабуле: «первичное воспитание силами старого мира – неготовность к существованию в условиях новой действительности – перевоспитание силами нового мира» [18, с. 16–17].

«Первичному воспитанию», осуществленному консервативной бюргерской средой, Ганс Касторп обязан той рационально-просветительской гносеологической моделью, носителем которой он предстает при первой встрече с читателем. Не отвечая вызовам усложнившегося времени, когнитивный инструментарий героя обнаруживает отсутствие адекватных подходов к полимотивному внутреннему кризису, остро ощущаемому им по прошествии первой

недели «наверху». «У меня всё время такое ощущение, словно я не могу больше доверять своим пяти чувствам» [20, с. 121], – беспомощно признается Ганс.

Содержание лекции доктора Эдвина Кроковского провоцирует интенсивное расширение сознания героя, которое не без сопротивления обогащается принятием реальности бессознательного, что, как следствие, намечает пути более адекватной адаптации к «экзотическим» условиям санаторной жизни. Подробности дальнейшего знакомства Касторпа с психоанализом практически не отражены в тексте романа. Однако этот процесс, несомненно, протекал, оказывая значительное влияние на перевоспитание героя[1]. Во-первых, Ганс продолжает прилежно и регулярно (раз в две недели) посещать публичные лекции Кроковского. Во-вторых, на определенном этапе, он сам начинает проходить индивидуальные сеансы психоанализа. Указывает на это сцена в эпизоде «Перемены» начала шестой главы, когда чувствующий себя преданным Иоахим оказывается случайным свидетелем исчезновения кузена в «аналитическом подземелье» Кроковского. Есть основания предполагать, что происходит это не впервые. Еще в эмоциональном признании Клавдии на карнавале Ганс, с одной стороны, фактически дословно повторяет вывод первой лекции Кроковского, а с другой – оперирует принципом «возвращения вытесненного», знакомство с которым произошло, очевидно, за пределами непосредственного повествования: «И лихорадка, и мучительное сердцебиение, и озноб во всем теле – это вовсе не случайные явления, а, напротив, не что иное, как... не что иное, как моя любовь к тебе, да, любовь, овладевшая мной в тот же миг, когда мои глаза тебя увидели, или, вернее, которую я узнал, едва только узнал тебя, и, видно, любовь привела меня сюда» [20, с. 481][2]. Стремительное расширение сознания героя приводит к тому, что в один прекрасный момент он обретает трансгредиентную позицию по отношению к взрастившим его ценностям бюргерской «равнинной» культуры.

М. Вебер писал, что процесс становления бюргерства неразрывно связан с рационализацией и расколдовыванием (Ent*zauber*ung)

[1] Пропуск значительного эпизода – характерный для Т. Манна прием: ср. с исключением из художественного пространства романа описания ночи, проведенной героем с Клавдией.

[2] Подробное исследование роли психоанализа в романе «Волшебная гора» см.: [6].

окружающего мира. Вслед за современным итальянским исследователем Ф. Моретти [24, с. 96–97] мы задаемся вопросом: что существеннее в процессе веберовского Entzauberung – то, что «всеми вещами можно в принципе овладеть путем расчета» [12, с. 533], или тот факт, что результаты расчета более не в силах «объяснить нам *смысл* мира» [12, с. 535]?

Для Ганса Касторпа второе положение предстает, очевидно, более важным. Именно поэтому он позволяет «горе» (*Berg*) так стремительно себя околдовать (be*zauber*n), пытаясь, в конечно счете, постигнуть смысл человеческого существования[1]. Итак, рассмотренное под этим углом зрения, интертекстуальное название романа Т. Манна отсылает читателя к важнейшему положению веберовской социологии, гротескно переосмысляя его.

Т. Манн писал, что роман «Волшебная гора» задумывался как полный юмора и гротеска рассказ, своего рода «драма сатиров», контрастирующая с «трагической новеллой» «Смерть в Венеции» (1912), и выполняющая роль «стилистической передышки» [19, с. 158]. Несмотря на то, что замысел претерпел в процессе воплощения радикальные изменения, комическое начало – посредством продуктивного использования иронии – сохранило важную доминанту в поэтике романа. Исследованиям иронического начала в творчестве Т. Манна посвящена огромная литература, при этом едва ли не самым частым объектом анализа является роман «Волшебная гора» [35; 36; 46; 51; 53].

Согласно теоретику немецкого романтизма Ф. Шлегелю ирония есть «ясное сознание вечной оживленности, хаоса в бесконечном его богатстве»[2]. Ирония, трактуемая в духе романизма как реализующий мировоззренческий принцип стилистический прием, в состоянии обеспечить адекватный уровень художественной объективации амбивалентного процесса высокогорного перевоспитания, модифицирующего «равнинную» ментальную структуру Ганса. Генерализующая тенденция такова: чем дольше герой пребывает в «Бергхофе», чем большей зрелости он достигает, тем более ироничными становятся его манера общения и его мироощущение.

[1] Небезынтересен в данном контексте тот факт, что домашним прозвищем Т. Манна было *Zauberer – волшебник, чародей.* См.: [49, с. 1].

[2] Цит. по: [8, с. 84].

Экспозиция романа – идеальная точка для начала исследования, поскольку в пяти абзацах текста намечаются основные линии использования иронии, которые в дальнейшем будут лейтмотивно захватывать всё художественное романное пространство.

Прежде всего, бросается в глаза многозначность вынесенного в заголовок слова «Vorsatz» («Вступление»). С одной стороны, это план или намерение, с другой – речь о полиграфическом термине «форзац» – листе, соединяющим крышку переплета с книжным блоком. С первых же строк задается ироническая дистанция между повествователем и героем. Автор сообщает, что, хотя читателю и предстоит познакомиться с историей Ганса, протагонистом этот «самый обыкновенный» молодой человек, пожалуй, не является. Здесь же тематизируется амбивалентная стихия времени. Оно заявляет о себе и как одаряющая «благородной ржавчиной» старина, и как «загадочная стихия» с ее «сомнительностью» и «своеобразной двойственностью». Призывая далее «искусственно не затемнять» «совершенно ясный» вопрос о сути времени, автор тут же себя опровергает: разъясняющий ментальный посыл контрастирует с замутняющей его формой изложения. В данном абзаце, состоящем из пяти предложений, задействуются: *усложненный синтаксис* (шесть типов придаточных: цели с «um…zu», причины с «daher, dass», уступительное с «wenn auch», два вида определительных с «mit dessen» и «was», а также *сравнительное* с «je… desto»); *дифференцированная морфология* (переплетение временны́х глагольных форм: *презенс* – spielt, имперфект – spielte, перфект – hat gespielt; сослагательное наклонение – könnte), подчеркивающая незавершенность мысли пунктуация (многоточие), а также сбивающий с толку *стилистический прием парадокса* (с началом войны «началось столь многое, что потом оно уже и не переставало начинаться»). Завершается «разъясняющий» пассаж утверждением, что проблематизированная эпохой история Ганса близка по своей натуре к (ни много ни мало) сказочному дискурсу.

Упомянутая «сомнительная двойственность» времени тут же во вступлении иллюстрируется примером. Так, в интонации автора с пафосом повествующего о «стародавних днях» перед «великой войной», когда произошла история Ганса, трудно не услышать ироническую насмешку, особенно, если принять во внимание, что эта «большая война» не только закончилась (1918), но и началась (1914) после того, как Т. Манн сел за написание романа (1912).

Заслуживает особого внимания и последний абзац вступления. В нем автор, «гадая» о том, сколько времени займет повествование, как бы ненароком вводит важнейший лейтмотив – число 7, уже оговоренное выше, а кроме того – совершенно «случайно» проговаривается о сроке пребывания Ганса на «Волшебной горе» (тем самым раскрывая свои намерения – *Vorsatz*). Интертекстуально и архетипически любовно-болезненный плен Касторпа отсылает, с одной стороны, к мифу о нимфе Калипсо, в течение семи лет удерживавшей Одиссея на острове Огигия, а с другой – к немецкой народной легенде о миннезингере Тангейзере и его семилетнем плене на горе Герзельберг у богини любви Венеры.

Наконец, во вступлении неоднократно обнаруживает себя другой излюбленный прием Т. Манна – парентеза, вставная конструкция, лишающая магистральное высказывание одноакцентности и, тем самым, проблематизирующая тему. Приведем несколько примеров. «История Ганса Касторпа, которую мы хотим здесь рассказать, – *отнюдь не ради него*…» [20, с. 7] – противительное отношение. «Для истории это не такой уж большой недостаток, *скорее, даже преимущество*…» [20, с. 7] – уточнение общего характера. «Семи лет, *даст бог*, всё же не понадобится» [20, с. 8] – сомнение, якобы обусловленное авторским неведением.

Резюмируя, отметим, что «прямое, безоговорочное, непреломленное слово» [2, с. 235] отвергается ироничным романом Т. Манна как неадекватное его амбивалентному содержанию.

Другим характерным примером использования иронии в романе является уже упоминавшийся выше эпизод «Свобода», события которого разворачиваются в конце седьмой недели Ганса «наверху».

С одной стороны, ирония превращается здесь в предмет беседы главного героя с воспитывающим его Сеттембрини. «Остерегайтесь процветающей здесь иронии, инженер!», – в привычной манере заявляет итальянец, – «Если ирония <…> хоть на мгновенье расходится с трезвой мыслью и напускает туману, она становится распущенностью, препятствием для цивилизации, нечистоплотным заигрываньем с силами застоя, животными инстинктами, пороком» [20, с. 307].

С другой стороны, важна содержащая едва ощутимую насмешку реакция стремительно взрослеющего Ганса. «Не хватало еще, чтобы он и иронию объявил политически неблагонадежной» – думает про

себя герой, припоминая недавний приговор итальянца музыке, – «Ирония, которая ни на мгновенье не расходится с трезвой мыслью, что же это, с позволения сказать, за ирония, если уж на то пошло? Сухая материя, прописная истина!» [20, с. 307]. Обрамляет эту сцену двуакцентная ирония автора, якобы объективирующая нерадивость ученика, на самом деле – косность педагога: «Так бывает неблагодарна молодежь в тот период, когда формируется ее личность. Ее одаряют, а она опорочивает полученные дары» [20, с. 307–308]. Ироничен и сам заголовок эпизода, поскольку слово «свобода» может трактоваться двояко: как с позиций либерализма Сеттембрини, так и в почти экзистенциальном духе Касторпа, прощающегося в письме дяде с «равниной» в заключительной сцене этого эпизода.

Ситуация гротескно осложняется тем, что при ближайшем рассмотрении обе трактовки оказываются дискредитированными собственными носителями. Итальянец, желая по причине личной неприязни к двусмысленности лишить своего подопечного права сначала на иронию, а затем на парадокс и психонализ, демонстрирует «двойные стандарты» в понимании свободы, тем самым компрометируя ее. В случае же с Касторпом экзистенциальные нотки в последних абзацах письма компенсируются контрапунктом защитного механизма рационализации, пронизывающим бóльшую часть текста: воспитанному бюргеру Гансу «самому становилось ясно, насколько убедительны его доводы, с которыми домашние полностью должны согласиться. Молодой человек его круга в данных обстоятельствах попросту делает что-то для себя, принимает вполне разумные меры и пользуется удобствами, предназначенными для таких, как он. Это обычно и полагается делать» [20, с. 312]. Таким образом, он как бы оправдывает перед «трибуналом разума» решение значительно продлить срок своего пребывания «наверху».

В эпизоде «Хоровод мертвецов», повествующем о благотворительной деятельности Касторпа и Цимсена в санатории, манифестируется дальнейшая эволюция главного героя: объективация расширяющегося сознания крепнущим самосознанием. Свидетельствуют об этом, с одной стороны, ироническое осмысление неодобрительной реакции Сеттембрини на визиты кузенов к «морибундусам» («Шарманщик, конечно, в оппозиции, этого следовало ожидать» [20, с. 430]), с другой – зачатки самоиронии (амбивалентные размышления Ганса о собственном «безупречно христианском» поведении и о его восприятии окружающими).

Излюбленные Манном лейтмотивы, точно определяемые И. Фельауэр-Ленц как «эхо бывшего и намек на грядущее» [37, с. 149], продуктивно работают в том же ироническом направлении размывания «односторонней риторической серьезности» [4, с. 134]: перманентное помещение повторяющихся характеристик в новые контексты позволяет достичь сюжетной полифонии. Так, вышеупомянутый лейтмотив числа 7, изначально отсылавший к благовоспитанной бюргерской среде (7 имен предков на купели), по мере развития сюжета становится маркером проблематизации филистерской морали.

Отдельного рассмотрения заслуживает использование в романе несобственно-прямой речи – приема, вводящего ироничное «преломленное слово» (Бахтин). Несобственно-прямая речь иронична в том смысле, в каком открывает перед повествователем двойную перспективу: с одной стороны он вживается в чувства и мысли героя, с другой – объективирует их благодаря ценностной дистанции. Виртуозное переплетение голосов автора и героя приводит к тому, что «одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам <…> имеет два разноречивых смысла, два акцента» [3, с. 57], на границах которых и рождается содержательное богатство текста.

Голос автора сливается с голосом главного героя по мере того, как последний, «перевоспитываясь», совершает всё новые открытия, разрушающие его прежнее замкнутое бюргерское сознание. Вот он, явившись на первую лекцию Кроковского по психоанализу, зачарованно созерцает сидящую перед ним Клавдию: «Ганс Касторп грезил, устремив взгляд на руку мадам Шоша. *Как женщины одеваются! Они показывают какую-то часть своего затылка и своей груди, окутывают плечи прозрачным газом! Они ведут себя так на всем земном шаре, чтобы пробудить в нас страстное желание. Господи боже мой, ведь жизнь прекрасна! …*» [20, с. 180].

Со временем дело доходит до того, что Касторп начинает страдать от «капризов меркурия» – недостаточно высокой температуры, отдаляющей его от возлюбленной. Переживания, связанные с «позорным остыванием» так описываются автором: «Ганс Касторп целых два дня жестоко страдал, ибо за это время не произошло ничего, что могло бы пролить бальзам на его пылавшую рану. *Почему этот взгляд? Почему, во имя пресвятой троицы, такое презрение? Или она смотрит на него как на какого-то приехавшего снизу*

дуралея, чья восприимчивость к болезням ограничивается невинными пустяками? …» [20, с. 325].

Приведенные отрывки имеют схожую структуру. В первом предложении содержится внешнее авторское наблюдение за героем, который при этом называется по имени и фамилии. Затем вводится несобственно-прямая речь, объективирующая происходящее как с точки зрения героя, так и с позиции автора. Описательное предложение не может выразить нарастающую экспрессивность: требуется диалогизирующая цепочка восклицательных предложений в первом случае и вопросительно-риторических – во втором.

Схожим образом построена и бóльшая часть эпизода «Изыскания», изображающего процесс аналитического чтения Гансом естественнонаучной литературы. Краткое «остраненное» описание читательских интересов и читательской манеры Касторпа предваряет несколько страниц текста, отражающих процесс обдумывания героем прочитанного. Индикативный имперфект повторющегося вопроса «Was war das Leben?» («Что есть жизнь?») – маркер несобственно-прямой речи (о косвенной речи свидетельствовал бы коньюнктив). То есть «Was war das Leben» – это вопрос, которым задается и Касторп, и автор, и на который предпринимается попытка найти ответы (полные сомнений, графически выражаемых многоточиями).

Таким образом, широко понимаемая авторская ирония является своего рода автономной доминантой, изнутри организующей другие средства художественной объективации процесса перевоспитания Ганса Касторпа – такие, как парадокс, лейтмотив или несобственно-прямая речь.

Способствуя ослаблению догматизма и размыванию монологической чопорности, ирония претворяет «Волшебную гору» в роман с подлинно «карнавальным мироощущением» (Бахтин), позволяющим как герою, так и автору искать и находить творчески продуктивное промежуточное положение между полярностями жизни и духа, здоровья и болезни. М. Нойманн говорит о манновской иронии как об инструменте «самосохранения» [46, с. 203].

Иронично-полифоническое развенчание монологизма осуществляется автором в нескольких направлениях. Помимо рассмотренного смыслового момента, подвергнутого ироничному дистанцированию, в духе А. Бергсона проблематизируются ньютоновская и кантианская концепции темпоральности. Диалогизируются

и пространственные отношения: гора, как Arbor mundi (Мировое древо), предстает мифологическим архетипом середины – сближения Земли и Неба, Ада и Рая.

Роман антивоспитания

«Инволюционная тенденция истории <…> создает условия для возникновения антивоспитательного романа» [11, с. 66], – пишет А. П. Бондарев. Интенсивный процесс перевоспитания вовлекает Ганса Касторпа в пространство романа антивоспитания. В немецкоязычном литературоведении эта типологическая разновидность имеет три равнозначных обозначения – Antibildungsroman, Entbildungsroman, negativer Bildungsroman – и одним из первых ее примеров принято считать роман К. Ф. Морица «Антон Райзер» (1785–1790). Ряд исследователей указывает на то, что в творчестве Т. Манна антивоспитательный мотив восходит к предвоенной новелле «Смерть в Венеции» [42; 43].

Драматургия отношений Ганса Касторпа с мадам Шоша, воссозданная в первом томе, подготовила героя к восприятию идей своего главного «антивоспитателя» – иезуита Нафты. И галицийский еврей Лео, и русская Клавдия представительствуют в романе от имени Востока, обнаруживая известную степень духовной близости. «Мы, – заявляет Нафта, – <…> пробуждаем сомнения более глубокие, чем это когда-либо снилось вашему скромному просветительству <…>. Только из радикального скепсиса, из морального хаоса рождается безусловное…» [21, с. 503]. С течением времени Нафта предлагает герою концептуально осмыслить многое из того, что он – в том числе посредством влияния Клавдии – до поры ощущал лишь интуитивно.

При знакомстве с Касторпом Нафта мгновенно и безошибочно оценивает психолого-интеллектуальный фон его отношений с Сеттембрини и незамедлительно приступает к рафинированной перевербовке неофита. Тут же заводится разговор о Бернаре Клервоском и его учении о степенях совершенства, высшая из которых находилась на «ложе отдыха», а вовсе не «на мельнице» и не «на ниве». Прием «ловца человеческих душ» бьет точно в цель: к ужасу своего гуманистического ментора Ганс соглашается с антивоспитателем, заявляя: «ложе, то есть шезлонг <…> принесло мне больше пользы и научило меня большему, чем мельница на равнине за все прошедшие годы вместе взятые» [21, с. 51]. Нигилистический пафос Нафты,

подкрепленный остроумной историко-культурной аргументацией, приводит к тому, что с течением времени в педагогических единоборствах двух менторов герой всё чаще принимает сторону антивоспитателя.

Гротескный характер воссозданной в романе радикальной смены культурно-исторической парадигмы обусловливает тот факт, что основным приемом построения образа Нафты является парадокс.

Во-первых, с авторской констатации любви еще юного Лео к парадоксам начинается эпизод «Operationes spirituales», посвященный биографии второго ментора Ганса. Во-вторых, аргументация Нафты при ближайшем рассмотрении зачастую носит откровенно софистический характер. В-третьих, полна неразрешимых с первого взгляда противоречий и ситуация, когда иезуит, член католического монашеского ордена, выступает апологетом воинствующего антирелигиозного коммунизма[1]. Кроме того, здесь вырисовывается еще один удивительный момент: богач Нафта проповедует аскетический дух коммунизма. Парадоксально и то, что предвестником нацизма (а Нафта часто рассматривается в таком ключе) оказывается еврей (позднее этот мотив будет развит в колоритном образе Хаима Брейзахера в «Докторе Фаустусе»).

Тот факт, что Нафте, с одной стороны, посвящена целая глава «Operationes spirituales», раскрывающая генезис его духовной эволюции, а с другой стороны, согласно точному наблюдению В. Шнайдера [48, с. 262], его почти не затрагивает авторская ирония, свидетельствуют, по всей видимости, об осознании автором продуктивности фигуры Нафты в свете личностного становления Ганса Касторпа. Переживаемый антивоспитателем внутренний конфликт позволяет ему гораздо тоньше ощущать драматизм исторического момента – «духовой ситуации времени» (К. Ясперс).

Не случайно голос автора-рассказчика посредством несобственно-прямой речи неоднократно сливается с голосом Нафты во время его нескончаемых споров со Сеттембрини. Вот один из примеров: «Затем Нафта напал на освободительные войны, на фихтевское “воодушевление”, на восстание захмелевшего народа против невыносимой тирании, *хотя*, *увы*, *хе-хе*, она-то и воплощала в себе свободу, то есть идеи революции. *Очень смешно*! Замахнулись-то, громко распевая, на революционную тиранию, а привело это к реакционному

[1] Хотя еще Ф. Ницше писал о том, что социализм станет светской формой иезуитства [38, с. 338].

гнету немецких князей, и все это сделали во имя свободы! Молодой слушатель, конечно, увидит разницу и даже противоречие между внешней и внутренней свободой, а также ответит себе на щекотливый вопрос о том, какое же отсутствие свободы более всего, хе-хе, или менее всего совместимо с честью нации!» [21, с. 499].

Антивоспитательной данная линия романа предстает лишь в свете классической педагогики Bildung (той, которая была, например, реализована Ж. Ж. Руссо: его Эмиль стремился узнать лишь «полезное» и ничего сверх того). Эпоха модерна стремительно сужает (а порой и стирает) грань между Bildung и Entbildung: только принятие архетипа Тени, пишет основатель аналитической психологии К. Г. Юнг, позволяет обрести «иммунитет от любых моральных и умственных проказ и происков» [33, с. 85]. Схожую установку мы находим и в одном из писем Т. Манна. «То, что называют разлагающим, – пишет он, – бывает часто направлено не против жизни, а на освежение и обновление жизни» [22, с. 50].

Воспитание жизнью

«Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо», – провозглашал Мефистофель в первой части «Фауста» [14]. Пребывая на «Волшебной горе», Ганс Касторп воспитывается не только своими менторами-идеологами, но и само́й жизнью. В «герметическом» пространстве романа под воспитанием жизнью следует понимать не столько эмпирический метод проб и ошибок, сколько ситуацию, в которой педагогическое воздействие на субъекта осуществляется не словесными аргументами, а смысловым целым личности воспитывающего. Подобная целостность получила яркое выражение в образах Питера Пеперкорна и отчасти Клавдии Шоша.

Тождество формы и содержания величественного голландца изящно обыгрывается Т. Манном: эпизоды с его участием именуются «Мингер Пеперкорн», «Мингер Пеперкорн» (*продолжение*) и «Мингер Пеперкорн» (*окончание*): имени спутника мадам Шоша, как и его внешности, полагается говорить самим за себя. В этом же направлении работают и слова Ганса Касторпа о том, что «царям ирония неведома»: не знающий противоречий Пеперкорн действительно находится по ту сторону обрамляемого авторской иронией дуализма добра и зла.

Питер Пеперкорн – выраженный экстраверт и прирожденный гедонист. Всё «мозговое» – умозрительное – ему глубоко чуждо,

«отрывистое бормотание» – привычная для него речевая манера – не способствует его вовлечению в споры. В голосе автора ощущается вздох облегчения: «мы не покажем здесь еще одного зачинателя умственного и педагогического сумбура» [21, с. 289]. Тем не менее первая же сцена с участием голландца демонстрирует воспитательное воздействие его освященной культом жизни личности: «В сущности, он ничего не сказал, но голова его была настолько внушительна, мимика и жесты до такой степени категоричны, проникновенны и выразительны, что слушателям, в том числе и Гансу Касторпу, казалось, будто они узнали нечто чрезвычайно важное…» [21, с. 293].

Очевидна закономерность имени этого кофейного плантатора. Peeperkorn – похожим образом в германских языках именуется перчинка, горошина перца (*нем*. Pfefferkorn, *нидер*. peperkorrel, *дат*. peberkorn, *швед*. pepparkorn, *норв*. peppercorn, *англ*. peppercorn). При этом в немецком языке существует идиоматическое выражение *Pfeffer haben*, приблизительный русский эквивалент которого – «иметь изюминку». Действительно, голландец добавляет изюминку витализма в пресное теоретизирование «сверхболтунов». Философское обоснование его мироощущения – в материальной этике М. Шелера, критически переосмысляющей кантовский формализм и постулирующей «материальное априори», принципиально недоступное логическим дефинициям.

Своим самоубийством Пеперкорн, казалось бы, расчищает для Ганса путь к Клавдии, однако повзрослевший герой не спешит на него вступать. Символический дружеский поцелуй в лоб – вот чем увенчаются отношения Касторпа и мадам Шоша. Согласимся с Г. Вислингом [55, с. 415] в оценке роли ожидания возвращения Клавдии в процессе эволюции Ганса: его плотская любовь постепенно приобретает всё более гуманный характер.

Нельзя сказать, что русская пациентка (или тем более ее отсутствие) «воспитывает» Ганса. Скорее, это делает тот явившийся однажды в обличье мадам Шоша образ самой жизни, воспетая Гёте «вечная женственность», от лица которой представительствует Клавдия.

Роман о художнике

Интенсивное приобщение Ганса Касторпа к миру музыкальной культуры обусловливает очередную смену жанрового регистра

и объективируется в традициях романа о художнике (Künstlerroman). Истоки этой разновидности Bildungsroman отыскиваются в романтизме. Роман Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798), роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802), роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1819, 1821) и др. рассматривали историю становления творчески одаренной личности, гения (живописца, поэта, композитора), мир его художественных фантазий, природу его конфликта с косной филистерской средой.

В творчестве Т. Манна традиции Künstlerroman, помимо «Волшебной горы», получают развитие в новеллах «Тристан» (1902), «Тонио Крегер» (1903), «Тяжелый час» (1905), «Смерть в Венеции» (1912), романах «Лотта в Веймаре» (1938) и «Доктор Фаустус» (1947). Если рассматривать этот ряд с точки зрения избранного протагонистом искусства, «Волшебная гора» окажется в промежуточном положении между его вершиной и основанием. (Хотя Детлеф Шпинель, главный герой «Тристана», – писатель, основная сюжетная линия новеллы выстраивается вокруг музыкального мотива). Тот факт, что Ганс Касторп приобщается к миру музыки на правах вдумчивого слушателя, но не творца, существенно сужает спектр авторских приемов художественной объективации, но, тем не менее, этот духовный опыт оказывает на становление героя влияние, достойное анализа.

«Писателю нужно быть композитором» [47], – сказано в одном из «Фрагментов» Новалиса. Т. Манн – верный ученик автора «Генриха фон Офтердингена». Он всегда относил себя «к музыкантам среди писателей», подчеркивая во «Введении к “Волшебной горе”» (1939), что роман предстает для него «симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов» [19, с. 164]. Формальный и содержательный аспекты пересеклись в эпизоде «Избыток благозвучий»: в нем роль «музыкальных мотивов» дано было сыграть моментам восприятия музыки взрослеющим героем.

Появление в «Бергхофе» граммофона переводит страсть Касторпа к музыке в активную фазу, превращая ее в «новое любовное бремя». В традиции Künstlerroman Ганс обнаруживает восприимчивость к музыкальному образу мира и становится хранителем «волшебной шкатулки». Остальная санаторская общественность, жаждущая развлекательных «равнинных» песенок, предстает на его фоне легкомысленной, филистерской публикой. В их число входит

и апологет практического труда Сеттембрини, сторонящийся «политически неблагонадежной» двусмысленности дионисийской стихии музыки. Поэт Генрих фон Офтердинген, герой Новалиса, рассуждал о двух путях, ведущих к постижению идеи человека: «Один путь, трудный и необозримо-далекий, с бесчисленными изгибами – путь опыта; другой, совершаемый как бы одним прыжком – путь внутреннего созерцания» [26]. Реальность второго мистического пути не допускается сознанием итальянца.

Уединения в музыкальной комнате существенно гармонизируют душевный мир Ганса. Его любимые пластинки способствуют благотворному «остраняющему» эффекту ретроспективного самоанализа. Да, лейтмотивом эпизода звучит очарование Танатоса, но контрапунктом всё отчетливее нарастает стремление к его преодолению. Музыка предстает посредницей, примиряющей чувственное и рациональное, средой, создающей «алхимически пресуществленные мысли» [21, с. 440]. Ведь в то время, как все иные искусства, по словам А. Шопенгауэра, «говорят только о тени», музыка рассказывает «о существе» [32]. В этом контексте следует подчеркнуть, что зачарованность Ганса «избытком благозвучий» не свидетельствует о забвении его «снежного» виде́ния, напротив: обретенная героем идея человека принципиально невыразима в рамках логоцентричного типа мышления и аполлонического (Ницше) мировосприятия.

Роман становления

Взаимодействие апофатики протекающих в душе Ганса Касторпа спонтанных процессов, с одной стороны, и алеаторики этапов культурно-исторической эволюции – с другой, трансформирует воспитательного героя в героя романа становления. «В процессе становления пробуждается самость, – читаем у А. П. Бондарева, – общечеловеческий масштаб которой выходит далеко за пределы конечной цели воспитания – интеграции героя в социальность по мере достижения им профессиональной зрелости» [9, с. 485].

Роман становления поэтизирует процесс индивидуации, гармонизирующий дифференцированные психологические функции и тем самым обеспечивающий устойчивое развитие ответственной личности (К. Г. Юнг).

Субъектность героя романа становления преодолевает объектность героев испытательных, воспитательных и антивоспитательных романов. «Подавляющее большинство людей выбирает не

собственный путь, а конвенции, – отмечал К. Г. Юнг, – и вследствие этого каждый из них развивает не самого себя <…>, а <…> нечто коллективное за счет собственной целостности» [34, с. 194].

Становление превосходит и уровень ментального перевоспитания, как его понимает классический психоанализ. Если программа З. Фрейда состоит в «осознавании» бессознательного и, как результат, в обращении «Оно» в «Я» [39], то аналитическая психология воспринимает бессознательное не столько как препятствие, возникающее на пути саморазвития, сколько как живую целостность, способную латентно его корректировать и направлять. Полемизируя с фрейдовским приматом сексуального, Юнг революционно расширяет психоаналитическое понятие либидо, которое отныне становится синонимом всего многообразия психической энергии человека[1].

Перевод истории эволюции Ганса Касторпа в жанровый регистр романа становления осуществляется в эпизоде «Снег» шестой главы. На его страницах воссоздается гротескный момент принятия героем ответственного решения дистанцироваться от своих менторов («оба болтуны»!) и положиться на самого себя: ведь в процессе индивидуации, подчеркивает М. Л. фон Франц, «мы непрерывно ищем и находим нечто пока никому не известное» [31, с. 169].

Душевно-интеллектуальный рост, в отличие от биологического, совершается исключительно в культурной среде. «Правление» Ганса, эта диалогически ориентированная рефлексия по «проблеме человека», лейтмотивно сопровождающая его героя с первых эпизодов второго тома романа, подготавливает грядущие «снежные» прозрения.

Сюжетообразующий момент спонтанного пробуждения и становления самости, манифестируемый в главе о лыжной вылазке Ганса, объективируется на различных уровнях. С одной стороны, привычно парадоксально. «Шестиугольное неистовство» [21, с. 217], – такие слова находит Т. Манн для описания снежной бури, вырастающей в символ примирения противоположностей: именно в ее конструктивно-деструктивном хаосе герой приходит к своим принципиальным открытиям. С другой стороны, нарративно: ведь это, пожалуй, единственный момент в романе, когда фабульное время (erzählte Zeit) почти полностью совпадает с повествовательным

[1] Подробный анализ романа «Волшебная гора» в свете аналитической психологии К. Г. Юнга см. [7].

(Erzählzeit). Наконец, чисто графически. «Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями» [21, с. 216], – единственное в романе выделенное курсивом предложение предстает его обобщающим итогом.

Размышления Ганса о зачарованности Танатосом как о пути к Эросу станут со временем эстетическим кредо Т. Манна, так охарактеризовавшим свое творчество: оно «дружественно по отношению к жизни, хотя и знает о смерти» [41, с. 154].

Выводы

В ходе анализа полифонической поэтики романа «Волшебная гора» была выявлена закономерность сменяющих друг друга типологических разновидностей романа, к которым автор прибегает как к способам эстетической объективации. Художественная реальность текста Т. Манна располагается между завязкой испытательного романа и развязкой романа становления. Для адекватного художественного воплощения многоступенчатой эволюции, претерпеваемой «трудным дитём жизни», Гансом Касторпом, привлекаются также традиции романов воспитания, перевоспитания, антивоспитания, воспитания жизнью и романа о художнике.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М. М.* К «Роману воспитания» // Собр. соч. – Т. 3. Теория романа (1930–1961). – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 218–336.
2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
3. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Собр. соч. – Т. 3. Теория романа (1930–1961). – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 9–179.
4. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собр. соч.: в 7 т. – Т. 4 (2). – М. : Языки славянских культур, 2010. – С. 7–516.
5. *Бахтин М. М.* Формальный метод в литературоведении // М. М. Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 186–348.
6. *Беляков Д. А.* Психоанализ в романе Т. Манна «Волшебная гора»: между просветительским психологизмом и аналитической психологией // Слово в языке и слово в литературе. – М. : ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. – С. 9–34. – (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 21 (681). Серия Филология).

7. *Беляков Д. А.* Эволюция главного героя романа Т. Манна «Волшебная гора» в свете аналитической психологии К. Г. Юнга // Литература и словесное творчество. – М. : ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. – С. 18–44. (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 21 (707). Серия Филология).
8. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Ленинград : Художественная литература, 1973. – 568 с.
9. *Бондарев А. П.* Мифология. История. Человек: Литература Великобритании и США: учебное пособие. – М. : ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. – 568 с.
10. *Бондарев А. П.* Поэтика французского романа XVII в.: учеб. пос. – М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2010. – 110 с.
11. *Бондарев А. П.* Поэтика французского романа XVIII в.: учеб. пос. – М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2008. – 106 с.
12. *Вебер М.* Наука как призвание и профессия // Избранное. – М.–СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 529–548.
13. *Гёте И. В.* Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 7. – М. : Художественная литература, 1978. – 526 с.
14. *Гёте И. В.* Фауст [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust.txt
15. *Засурский Я. Н., Вартанова Е. Л.* История печати. Антология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.studfiles.ru/preview/2366509/
16. *Карелин В. В.* Прозрение Парцифаля // Путь к Граалю: сб. ст. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.universalinternetlibrary.ru/book/23064/ogl.shtml
17. *Куркевич Ю.* Предисловие // Хюлле П. Касторп. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 212 с.
18. *Литовская М. А.* Социалистический реализм в литературе XX в. // Филологический класс. – 2008. – № 19. – С. 14–21.
19. *Манн Т.* Введение к «Волшебной горе» // Собр. соч.: в 10 т. –Т. 9. – М. : Гослитиздат, 1960. – С. 153–171.
20. *Манн Т.* Волшебная гора (главы первая-пятая) // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 3. – М. : Гослитиздат, 1959. – 500 с.
21. *Манн Т.* Волшебная гора (главы шестая-седьмая) // Собр. соч.: в 10 т. – Т. 4. – М. : Гослитиздат, 1959. – 541 с.
22. *Манн Т.* Письма. – М. : Наука, 1975. – 464 с.
23. *Манн Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wagner.su/node/722
24. *Моретти Ф.* Буржуа: между историей и литературой. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2014. – 264 с.
25. *Ницше Ф.* Несвоевременные размышления: Давид Штраус, исповедник и писатель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nietzsche.ru/works/main-works/david-shtraus/

26. *Новалис Генрих фон Офтердинген* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/TIK/heinrich_von_ofterdingen.txt
27. *Садриева А. Н.* Трансформация западноевропейского романа воспитания в культурном контексте современности: автореф. дис. ... канд. культурол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.
28. *Сдвижков Д. А.* Bildungsbürgertum и интеллигенция – опыт сравнительной родословной // Россия и Германия / отв. ред. Б. М. Туполев. – Вып. 3. – М. : Наука, 2004. – С. 140–183.
29. *Томашевский Б. В*. Теория литературы. Поэтика. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
30. *Фихте И. Г.* Речи к немецкой нации. – СПб. : Наука, 2009. – 349 с.
31. *Франц М.-Л.* Процесс индивидуации // Человек и его символы. – М. : Медков С. Б., «Серебрянные нити», 2013. – С. 162–237.
32. *Шопенгауэр А*. Мир как воля и представление [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/shope01/index.htm
33. *Юнг К. Г.* К вопросу о подсознании // Человек и его символы. – М. : Медков С. Б, «Серебрянные нити», 2013. – С. 14–104.
34. *Юнг К. Г.* Психологические типы. – М. : Университетская книга : АСТ, 1998. – 720 с.
35. *Alt P.-A.* Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns «Der Zauberberg» und Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften». – Frankfurt am Main, 1989. – 363 S.
36. *Baumgart R.* Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. – München: Carl Hanser Verlag, 1964. – 230 S.
37. *Fehlauer-Lenz I.* Von der übersetzten Ironie zur ironischen Übersetzung. Diss. zur Erl. des Doktorgrades der Philosophie. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2008. – 339 S.
38. *Fornari M. C.* Nietzsche und die politische Philosophie // Handbuch Nietzsche und die Wissenschaften. – Berlin–Boston : Walter de Gruyter GmbH, 2014. – S. 322–340.
39. *Freud S.* Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. – URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/925/3
40. *Gutjahr O.* Einführung in den Bildungsroman. – Darmstadt : WBG, 2007. – 162 S.
41. *Heine G., Schommer P.* Thomas Mann-Chronik. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 2004. – 629 S.
42. *Kristiansen B.* Unform – Form – Überform: Thomas Manns «Zauberberg» und Schopenhauers Metaphysik. – København: Akademisk Forlag, 1978. – 390 S.
43. *Kurzke H.* Epoche – Werk – Wirkung. – München : C. H. Beck Verlag, 2010. – 349 S.
44. *Lukács G.* Auf der Suche nach dem Bürger // Thomas Mann. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1953. – S. 9–44.

45. *Martens W.* Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften. – Stuttgart: Metzler, 1971. – 593 S.
46. *Neumann M.* Thomas Mann. Romane. – Berlin : Erich Schmidt, 2001. – 227 S.
47. Novalis Fragmente [elektronische Ressource]. – URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/fragmente-6618/23
48. *Schneider W.* Lebensfreundlichkeit und Pessimismus: Thomas Manns Figurendarstellung. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1999. – 498 S.
49. *Schwöbel Ch.* Die Religion des Zauberers: Theologisches in den grossen Romanen Thomas Manns. – Tübingen : Mohr Siebeck, 2008. – 289 S.
50. *Selbmann R.* Der deutsche Bildungsroman. – Stuttgart–Weimar : Metzler, 1994. – 204 S.
51. *Solheim B.* «Placet experiri»: Spielarten der Ironie in Thomas Manns Roman Der Zauberberg. – Bergen, 1996. – 109 S.
52. *Stöber R.* Deutsche Pressegeschichte: Einführung, Systematik, Glossar. – Konstanz : UVK, 2000. – 370 S.
53. *Walser M.* Selbstbewußtsein und Ironie. – Berlin : Suhrkamp, 1981. – 212 S.
54. *Wieland C. M.* Geschichte des Agathon. – URL: http://gutenberg.spiegel.de/buch/geschichte-des-agathon-4642/1
55. *Wysling H.* Der Zauberberg // Thomas-Mann-Handbuch / Hrsg. von H. Koopmann. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. – S. 397–422.

УДК 82.16

В. Н. Ганин

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы МГЛУ;
тел.: 8-903-564-93-64

ПАЛОМНИЧЕСТВО ИЗ ГУЛЛЯ В ЛОНДОН (комментарий к стихотворению Филипа Ларкина «Свадьбы в Троицу»)

Статья посвящена анализу стихотворения Филипа Ларкина «Свадьбы в Троицу». Путешествие главного героя сравнивается со средневековым паломничеством, объясняется его символическое значение и некоторые особенности поэтической образности.

Ключевые слова: современная британская поэзия; Филип Ларкин; тема путешествия в поэзии; паломничество в литературе.

Ganin V. N.

Ph. D. (Philology, higher doctorate degree), Professor of Literature Department, MSLU;
Tel.: 8-903-564-93-64

PILGRIMAGE FROM HULL TO LONDON (commentary to Philip Larkin's poem «The Whitsun Weddings»)

The article analyzes Philip Larkin's poem «The Whitsun Weddings». The travel of main character is compared to medieval pilgrimage. Some symbolical meanings of this travel are explained and some features of poetical imagery are pointed out.

Key Words: contemporary British poetry; Philip Larkin; a travel in poetry; a pilgrimage in literature.

Английский поэт Филип Ларкин (Philip Larkin,1922–1985) еще при жизни стал классиком. После его смерти заупокойная служба происходила в Вестминстерском аббатстве при большом стечении народа. Это тем более удивительно, что творческое наследие Ларкина невелико по объему. На протяжении своей литературной карьеры он писал по 3–4 стихотворения в год. Вместе с тем Ларкин пользовался популярностью не только у «высоколобых» читателей, но и у массовой аудитории. Он всегда получал огромное количество писем от людей, не имевших университетского образования и не принадлежавших к читательской элите. В чем же причина такого успеха? Одна из причин кроется в том, что он умел очень просто писать

о вещах сложных и волнующих. Он обращался к вечным темам (жизнь, смерть, любовь, человек и время), но был способен представить их ярко и оригинально. В числе лучших стихотворений, где Ларкин демонстрирует эту способность, можно выделить «Свадьбы на Троицу» («The Whitsun Weddings») из одноименного сборника, опубликованного в 1964 г.

В одном из интервью сам поэт рассказал о путешествии на поезде из Гулля, где он работал библиотекарем в местном университете, в Лондон в 1955 г. Впечатления от этой поездки и легли в основу стихотворения:

> …поезд останавливался на каждой станции, и я, конечно, не подозревал, что это был поезд, на который будут садиться новобрачные пары, направлявшиеся в Лондон на свой медовый месяц. Для меня это было откровением. Каждая пара была иной, но и каким-то образом такой же. Они выглядели иначе, но делали все одно и то же, и вроде чувствовали одно и то же. Я полагаю, между Гуллем и Лондоном было четыре, пять или шесть остановок и было ощущение накапливания эмоциональных импульсов. Каждый раз, когда мы останавливались, свежее возбуждение добавлялось в поезд. И наконец, между Питерборо и Лондоном, когда мы с грохотом неслись, возникло впечатление, что всё это нацелено, как пуля, прямо в суть вещей… Вся эта новая открытая жизнь. Невероятный случай. Я никогда не забывал о нем [4, с. 287–288].

Тема путешествия довольно часто встречается в поэзии Ларкина. Путешествие вырывает лирического героя из монотонного повседневного существования и помещает его в новые отношения со временем и пространством. Герой словно бы оказывается вне времени, поездка становится своеобразной интерлюдией между актами, первый из которых пришелся на точку А, откуда началось путешествие, а второй будет разыгран в точке Б, куда он направляется. Субъект становится пассивным наблюдателем жизни, которая проносится за окнами поезда, но его размышления обретают философское звучание, так как само путешествие начинает символически сопрягаться с человеческой жизнью.

Стихотворение «Свадьбы на Троицу» начинается упоминанием о времени:

> That Whitsun, I was late getting away:
> Not till about
> One-twenty on the sunlit Saturday [2, с. 114].

Хотя ссылка на Троицу появляется в первой строке и ее начальное положение усиливается местоимением *that*, она не имеет пока иного значения, кроме того, что определяется ее принадлежностью к хронологическому плану. Однако наличие в третьей строке еще двух указаний на время (*one-twenty*, *Saturday*) создает довольно жесткую темпоральную структуру, с которой действия героя несколько диссонируют: *I was late getting away: / Not till about…* За его поступками не просматривается строгого продуманного плана. Однако, оказавшись в вагоне, он словно бы оказывается во власти размеренного ритма железнодорожного расписания: *…all sense/ Of being in a hurry gone*.

Движение поезда создает условия для незаинтересованного наблюдения за мелькающими за окном картинами. В поэзии Ларкина лирический субъект очень часто занимает подобную позицию отстраненного зрителя. К тому же и быстрая смена панорамы не дает сосредоточиться и внимательно рассмотреть открывающийся вид, да и оконное стекло создает дополнительную преграду. Однако у путешественника Ларкина очень цепкий взгляд: он выхватывает из пространства столь емкие детали, что они подавляют ощущение пустоты и заполняют собой раму окна:

We ran
Behind the backs of the houses, crossed a street
Of blinding windscreens, smelt the fish-dock; thence
The river's level drifting breadth began,
Where sky and Lincolnshire and water meet [2, с. 114].

Дэвид Лодж, характеризуя поэзию Ларкина, опирается на идеи Р. Якобсона. Якобсон, изучая различные виды афазии (болезни, связанной с нарушением речевой деятельности), пришел к выводу, что их можно разделить на две группы: в основе первой заложены те же принципы, что и в метафоре, а во второй – метонимии. К метафоре он также относил сравнение, а метонимию дополнял синекдохой. Позднее он распространил эту классификацию не только на речь, но и на литературу. По его мнению, в любом художественном произведении дискурс может развиваться от темы к теме, от образа к образу, руководствуясь либо принципом сходства (метафора), либо – смежности (метонимия). Таким образом различные литературные стили можно различать по тому, какому тропу отдается в них предпочтение. Например, в романтизме и символизме, согласно Якобсону, преобладает ориентация на метафору, а в реализме – на метонимию.

Лодж уверен, что поэзия Ларкина реалистична и метонимична: «Подобно романисту-реалисту, Ларкин в значительной степени полагается на метонимическую деталь, чтобы воссоздать сцену, характер, культуру, субкультуру» [3, с. 75]. Процитированный выше отрывок как раз и является, по мнению Лоджа, яркой иллюстрацией поэзии метонимического типа.

В какой-то момент кажется, что перечислительный ритм придает взгляду путешественника способность к глубокому проникновению в суть вещей, и в последних строках первой строфы он уже близок к слиянию с окружающим миром:

The river's level drifting breadth began,
Where sky and Lincolnshire and water meet [2, с. 114].

А после этого слияния его поездка обретет уже более символический и духовный характер. Примечательно, что в приведенных строках упоминаются три стихии (земля, вода, воздух), а четвертая (огонь), хотя здесь и не упомянутая, также присутствует в этом ряду в образе летнего солнца, знойное дыхание которого ощутимо на протяжении всей поэмы. Нечто похожее встречается в начале «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера, пытающегося с первых строк связать паломничество своих героев с космическим контекстом. Однако слияния у героя Ларкина не происходит, так как гармонию пейзажа разрушают регулярно встречающиеся следы человеческой деятельности:

Wide farms went by, short-shadowed cattle, and
Canals with floating of industrial froth;
A hothouse flashed uniquely: hedges dipped
And rose: and now and then a smell of grass
Displaced the reek of buttoned carriage-cloth
Until the next town, new and non-descript,
Approached with acres of dismantled cars [2, с. 114].

В конце концов лирический субъект переключается с мелькающих за окном картин на чтение книги. Из иллюзорного мира художественного произведения в мир реальный его возвращают звуки, природу которых он поначалу опознать не может:

And down the long cool platforms whoops and skirls
I took for porters larking with the mail,
And went on reading [2, с.114].

Когда поезд трогается, ему удается понять, что было источником шума, который оторвал его от чтения книги. Он видит группу людей, провожающих, как он догадывается, новобрачную пару в свадебное путешествие. Герой не сразу вспоминает, что он отправился в путь в Троицу – самое популярное время для бракосочетаний в сельской местности. Очевидно, всех внимательно рассмотреть он не может, так как вагон находится уже в движении, и отмечает в этой толпе только девушек:

We passed them, grinning and pomaded, girls
In parodies in fashion, heels and veils,
All posed irresolutely, watching us go,
As if out on the end of an event
Waving goodbye
To something that survived it [2, с. 114–115].

Заинтересованный, путешественник Ларкина на следующей станции приникает к окну, чтобы лучше разглядеть другую свадебную компанию на платформе:

The fathers with broad belts under their suits
And seamy foreheads; mothers loud and fat;
An uncle shouting smut; and then the perms,
The nylon gloves and jewellery-substitutes,
The lemons, mauves, and olive-ochres that
Marked off the girls unreally from the rest [2, с. 115].

За приведенные выше описания свадебных гостей Ларкину крепко досталось от критиков. Его упрекали в снобизме, черствости, чрезмерном эстетизме и прочих грехах. Некоторые из исследователей попытались увидеть в этих сценах и в позиции поэта отражение процессов, происходивших в британском обществе в послевоенный период. Так С. Смит посчитал, что в стихотворении нашла отражение «вновь пробудившаяся тревога традиционного либерального индивидуализма, который сохранился и в эпоху демократии “всеобщего благосостояния”, когда массовые вкусы и ценности стали преобладать, и очаровательная деревенщина из прежней пасторали вдруг зловеще превратилась в реальных путешествующих спутников, требовавших равных прав с совершенным и утонченным зрителем их вульгарной заурядности» [7, с.176]

Ларкин действительно с трудом переносил засилье массовой культуры, которая в 60-е гг. стала всё больше и больше оказывать

влияние на жизнь британского общества. Консьюмеризм стал другим мощным фактором, определявшим сознание англичан. В стихотворении «Большой прохладный универмаг» («The Large Cool Store») из этого же сборника поэт показывает, как торговля манипулирует самыми интимными мечтами и желаниями личности. В первой же строке возникает образ большого универмага как некоего магического сооружения, способного подчинять себе мир. Но мир этот представлен весьма прозаичным кварталом жителей, не принадлежащих даже к среднему классу общества:

…the weekday world of those
Who leave at dawn low terraced houses
Time for factory, yard and site [2, с. 135].

Для передачи характера воздействия универмага на этих людей в стихотворении используется глагол *conjure*, который может подразумевать и реальную магию, и обычный фокус иллюзиониста. Магазин взывает к воображению погруженных в мрачное существование тружеников, пытаясь представить свои товары как что-то экзотическое и манящее:

Lemon, sapphire, moss-green, rose
Bri-Nylon Baby-Dolls and Shorties
Flounce in clusters [2, с. 135].

Так описываются обычные ночные рубашки. В этом посыле закодирована мысль, что универмаг может соединять не только человека с одеждой, но мужчин и женщин. Правда, эта система, которая манипулирует сексуальными идеалами и желаниями, и женщину превращает в продукт, не отличимый от продаваемой одежды:

…synthetic, new,
And natureless in ecstasies [2, с. 135].

Нужно сказать, что лирический субъект не утверждает своего превосходства над этой системой, он соглашается, что также зависим от нее.

Это стихотворение заставляет вновь вспомнить о девушках на платформе, которых увидел из окна поезда путешественник:

The nylon gloves and jewellery-substitutes,
The lemons, mauves, and olive-ochres that
Marked off the girls unreally from the rest [2, с. 115].

Дэвид Тиммс заметил по поводу этого отрывка, что Ларкин иногда пользуется наподобие готового платья «готовым языком» [8, с. 95]. Упомянутые цвета предназначены не столько для глаза, сколько для того, чтобы указать на социальное положение девушек.

Возвращаясь к упрекам критиков в адрес Ларкина в снобизме и высокомерии, отметим, что вряд ли можно их признать справедливыми. Ирония, насмешка очень часто являются маской у героев Ларкина, от которой они избавляются к концу стихотворения. Что-то похожее происходит и в «Свадьбах на Троицу». Когда в поезд садится третья пара новобрачных, взгляд путешественника уже ищет иное в провожающей толпе. Он пытается прочитать в лицах этих людей ответ на свой вопрос: а что же останется от этого события, что переживет его. На лицах мальчишек он увидел скуку. Отцы чувствовали, что пережили успех *huge and wholly farcical. Huge* – оценка свадьбы отцами, *wholly farcical* – героем. Однако позиция героя уже приобретает некоторую двойственность, он начинает входить в мир этих людей. Чтобы передать чувства женщин, поэт использует парадоксальную метафору *like a happy funeral*. Дистанция полностью исчезает, когда он смотрит на лица девушек: *girls…stared / At a religious wounding*. Хотя легкая ирония еще сохраняется, но лирический субъект уже воспринимает событие иначе. Его взгляд обретает новую перспективу: он словно бы видит картину в двух планах. Один план – земной, мирской, а другой – более духовный, с налетом мистицизма. В первом плане метафора *like a happy funeral* – пусть и весьма парадоксальная – опирается на понимание женщинами происходящего события. Они расстаются с близкими им людьми, которые уходят от них в новую жизнь и никогда не вернутся к ним прежними. Дочери к тому же утрачивают старую фамилию. Всё это радостно и печально. Во втором же плане слово *funeral* завораживает и намекает на какие-то мистические ритуалы, связанные со счастливым уходом от прозаической материальной жизни.

A religious wounding для девушек, конечно, имеет отношение к первой брачной ночи и консумации, после которой невеста и обретает свой новый статус. Во втором же плане это выражение вызывает ассоциации с распятием Христа, с поисками Святого Грааля и с Раненым Королем. Сложившаяся двойная перспектива наконец-то дает герою возможность воспринимать свое путешествие как паломничество. Если раньше к этому подталкивал пейзаж за окном, но

мешали следы человеческой деятельности, то теперь именно люди способствовали перемене в восприятии. Исчезает ирония и отстранение. Новый смысл обретает и дата путешествия – день Святой Троицы или Пятидесятницы. Согласно Деяниям апостолов (Деян. 2:1–18) на пятидесятый день после Воскресения Христова, когда апостолы находились в Иерусалиме, на них снизошел Святой Дух. Они заговорили на разных языках, и позже должны были отправиться в другие земли, чтобы нести Слово Божье.

Момент единения с новобрачными возникает и у путешественника Ларкина. Когда поезд трогается вновь, он уже использует местоимение «мы» и говорит об обретенной свободе:

Free at last,
And loaded with the sum of all they saw,
We hurried towards London, shuffling gouts of steam [2, с. 116].

Цель путешествия – Лондон также обретает для путешественника двойственность:

I thought of London spread out in the sun,
Its postal districts packed like squares of wheat:
There we were aimed [2, с.116].

Почтовые округа Лондона видятся ему пшеничными полями. Вероятно, в реальном плане так они могли выглядеть для новобрачных, которые рассматривали карту Лондона, планируя свадебную поездку. В аспекте же духовного паломничества это – место, где брошенные в почву зерна уже дали урожай, где потраченные усилия будут вознаграждены.

Для молодых людей свадебное путешествие оказывается теперь не просто волнующим моментом с новыми ощущениями, но и чем-то более значительным, способным повлиять на их будущую судьбу:

And none
Thought of the others they would never meet
Or how their lives would all contain this hour [2, с.116].

Примечательна концовка стихотворения:

We slowed again,
And as the tightened brakes took hold, there swelled
A sense of falling, like an arrow-shower
Sent out of sight, somewhere becoming rain [2, с. 116].

Метафора *like an arrow-shower* неоднократно привлекала внимание исследователей и комментаторов поэзии Ларкина. Например, Том Полин увидел в этом образе аллюзию на сцену битвы при Азенкуре из фильма «Генри V» (реж. Лоуренс Оливье, 1944) и горькую иронию по поводу былой славы Англии [5, с. 162]. Другие критики связали этот «ливень стрел» с традиционными стрелами Купидона. Тот же Дэвид Лодж считал, что она выделяется на фоне остального текста, где преобладает метонимия: «Эта метафора, с ее мифологическими, магическими и архаическими резонансами, обретает силу, в частности и из-за того, что она столь значительно отличается от всего остального в стихотворении…» [3, с. 78].

В любом случае данная метафора связана с кульминацией, которая приходится на финал стихотворения. Герой Ларкина, поначалу с иронией наблюдавший за суетой свадебных компаний на перроне, постепенно за дешевыми нарядами, претендующими на гламурность, поддельной бижутерией увидел некий важный ритуал. Однажды продюсер, готовивший программу для радио, в которой должны были читать и стихотворение «Свадьбы в Троицу», обратился за рекомендациями к поэту. Ларкин ответил, что на протяжении всего стихотворения чтецу следует выдержать ровный тон и лишь в концовке сделать подъем, который должен придать ей оптимистичность [6, с. 117]. Молодые пары привезли новую жизнь, они дождь, оросивший «лондонские пшеничные поля».

Примечательно, что Чосер открывает историю о паломничестве своих героев в «Кентерберийских рассказах» упоминанием о дожде:

> Whan that Aprille with his shoures sote
> The droghte of Marche hath perced to the rote… [1, с. 55].

У Ларкина же дождь знаменует конец паломничества. Подобная манера развития поэтической мысли весьма характерна для творчества Филипа Ларкина. Он очень часто начинает свои стихотворения с наблюдений за какими-то событиями, которые происходят рядом с ним. Нередко они носят вполне прозаический характер, его герой бывает отстранен и ироничен, но постепенно переходит к более серьезной тональности и глубоким размышлениям о самых важных сторонах человеческого существования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Chaucer G.* The General Prologue to the Canterbury Tales. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1965. – 144 p.
2. *Larkin Ph.* Collected Poems / Ed. by A. Thwaite. – L. : Faber and Faber, 1990. – 330 p.
3. *Lodge D.* Philip Larkin:The Metonymic Muse // Philip Larkin. Ed. by Stephen Regan. – L. : Macmillan Press, 1997 – P. 71–82.
4. Motion A. Philip Larkin: A Writer's Life. – L.: Faber and Faber, 1993. – 624 p.
5. *Paulin T.* Into the Heart of Englishness // Philip Larkin. Ed. by Stephen Regan. – L. : Macmillan Press, 1997 – P. 160–177.
6. *Regan St.* Philip Larkin. – L. : Macmillan Press, 1992. – 152 p.
7. *Smith S.* Inviolable Voice: History and Twentieth-Century Poetry. – Dublin : Gill and MacMillan,1982. – 243 p.
8. *Timms D.* Philip Larkin. – Edinburgh : Oliver and Boyd, 1973. – 138 p.

УКД 008:80

М. С. Голикова

ст. преподаватель кафедры классической филологии МГЛУ;
e-mail: golikofff@list.ru

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «EXEMPLUM» В ДРЕВНЕРИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА ПРИМЕРЕ «ОБРАЗЦОВ ВЕРНОСТИ» («EXEMPLA FIDEI»)

В статье рассматриваются особенности жанра «exemplum» в древнеримской литературе. На примере «образцов верности» («exempla fidei») проводится анализ основных характеристик «примеров» и выделяется их уникальность относительно последующей литературной традиции. Автор представляет «exemplum» не как риторический прием, но, прежде всего, как морально-этический образец поведения и конкретный алгоритм действий в сложных ситуациях, зафиксированный в литературной форме.

Ключевые слова: exemplum; античность; Древний Рим; античная литература; верность; Марк Атилий Регул; fides.

Golikova M. S.

Senior Lecturer, Department of the Classical Philology, MSLU; e-mail: golikofff@list.ru

SPECIFIC FEATURES OF THE EXEMPLUM GENRE IN ANCIENT ROMAN LITERATURE

The article deals with the specific features of the exemplum genre in ancient roman literature. Using examples of loyalty (exempla fidei) author analyses the main characteristics of «examples» and emphasized their uniqueness to the following literature tradition. Exemplum has considered not as a part of rhetoric, but more as moral rule and a practical plan of life activity in complicated situations, that stated in literature.

Key words: exemplum, antiquity, Ancient Rome; classical literature; loyalty; Regulus; fides.

«Exemplum» (*лат*. exemplum, i, n. – пример, образец) – это особый литературный жанр небольшого рассказа, основанного на реальных исторических событиях, который включается в повествование с целью проиллюстрировать более общее наставление [10; 15].

Как привило, в науке принято соотносить «exemplum» со средневековой литературной традицией. Расцвет этого жанра приходится

на XII–XIII вв., когда он занял важное место в христианской гомилетике, став неотъемлемой частью проповеди. Изучением *exemplum* занимались такие ученые, как Ж. Ле Гофф, А. Я. Гуревич, К. Бремон, В. М. Блумер [3; 4; 8; 9]. Освещая разные аспекты и характеристики жанра, современные исследователи сходятся в общем определении: «Exemplum – это короткий рассказ, принимаемый за истинный и предназначенный для включения в речи. Основная функция примера в эту эпоху – это проиллюстрировать, объяснить или подкрепить некоторые аргументы сферы морали» [14, с. 39].

Корни этого жанра можно обнаружить в Античности. Так, Ж. Ле Гофф придерживался идеи о непрерывности традиции *exemplum* и о существовании родственных связей между античной и средневековой формой [3, с. 134]. Аналогии можно провести и с древнегреческим понятием *paradeigma*, которое описал Аристотель в «Риторике» [10, с. 278]. Непосредственно сам термин *exemplum* впервые был введен в употребление римлянами [12, с. 6]. В русле таких исторических связей *exemplum* видится как продолжение древней традиции, как особый риторический прием, зародившийся в Античности и нашедший развитие в средневековой литературе [13, с. 175]. В то же время некоторые особенности древнеримского *exemplum* не вписываются в эту концепцию о риторическом характере *примера*. Их анализу и посвящена данная статья.

Сами римляне подчеркивали римское происхождение этого жанра и особое отношение к нему. Оратор и ритор Марк Фабий Квинтилиан (I в. н. э.) проводил тонкое различие: «Ибо сколько богаты Греки превосходными наставлениями, столько Римляне (что гораздо важнее) примерами» [5, с. 31]. Невероятно популярные, они встречаются как в образцах ораторской речи, так и в исторических повествованиях. Существовали даже отдельные сборники примеров такие, как «Достопамятные деяния и изречения» Валерия Максима.

Основной темой примеров в древнеримской литературе были традиционные римские добродетели: *верность* (*fides*), *благочестие* (*pietas*), *серьезность* (*gravitas*), *твердость* (*constantia*) [12]. Большую часть так называемых *примеров добродетели* (*exempla virtutis*) занимают *примеры верности* (*exempla fidei*), которые мы рассмотрим более подробно.

Понятие «fides» (*верность*), пронизывающее все сферы государственной и личной жизни, было особенно важным для Древнего

Рима. Среди обилия «примеров верности» мы можем выделить две большие группы.

I. Первая группа – примеры ситуации

Модели поведения, в которых подробно рассказывается какое-то происшествие, в то время как действующие лица изображены схематично. Чаще всего героями такого вида *примеров* становились слуги и жены, иногда воины (Valerius Maximus VI.8.7; Appian, Гражданская война IV.43) [7]. Они были очень распространены и встречаются во все периоды древнеримской литературы: от комедий Плавта до «Истории» Аммиана Марцеллина.

Рассмотрим мотив верного раба. Он часто встречается в коротких историях о том, как один раб или группа рабов, спасают своего господина от смерти, ущерба или от потери имущества. Несмотря на разнообразие сюжетов, есть много общих моментов. Как типичный пример можно привести отрывок из древнеримского историка Аппиана (I в.) (IV.43.). Во время гражданской войны (I в. д. н. э.) некто Рестион, попавший в проскрипционные списки, бежал из города, опасаясь за свою жизнь. «За Рестионом, думавшим, что он бежит один, следовал незаметным образом домашний раб, некогда выросший в его доме и видевший от него много добра, а потом за нерадивость заклейменный. Этот раб, представ перед господином, отдыхавшим среди болота, испугал его своим появлением. Раб сказал находившемуся в страхе Рестиону, что он не чувствует своего теперешнего клейма, но помнит больше о прошлых благодеяниях. Укрыв господина в какой-то пещере, он стал работать и, насколько мог, доставлял ему пищу. Когда у солдат, очутившихся вблизи пещеры, возникло подозрение насчет Рестиона и они направились к нему, раб, смекнув, последовал за ними и, забежав вперед, убил какого-то старика, шедшего по дороге, и отрубил ему голову. Когда же изумленные солдаты задержали его как убийцу прохожего, он сказал: «Я умертвил Рестиона, моего господина, наложившего на меня вот это клеймо». И они, отняв у него голову, чтобы получить награду, поспешили обратно в Рим. Раб же, уведя хозяина из пещеры, отплыл вместе с ним в Сицилию» [2]. Эта конкретная история имеет ряд характерных особенностей, которые также прослеживаются и в других примерах.

Во-первых, во всех повествованиях подобного рода рабы не имеют конкретных имен. Выделяется их статус, социальное положение

раба. Примеры верности слуг это не история прославления какого-то отдельного героя, они, скорее, напоминают руководство к действию. Персонажи стоят на втором месте, уступая главенствующую позицию происходящему действию.

Во-вторых, как мы видим, истории эти не упрощаются, напротив, иногда сюжет настолько утяжеляется многочисленными второстепенными деталями и несущественными перипетиями, что подчас они даже вредят общему восприятию описываемой картины. В отличие от средневековых примеров, в которых действует ограниченное количество персонажей, в древнеримских их может быть любое количество. Подробности подчеркивают достоверность рассказа, хотя и противоречат канонам риторической ясности, для которых на первом месте стояла бы не историческая достоверность, а художественная простота слога. Это можно объяснить особенностью древнеримского восприятия добродетелей. Согласно крупнейшему специалисту по античной литературе немецкому ученому М. фон Альбрехту: «Для не склонных к спекуляциям римлян доблести существуют не сами по себе, но лишь в тот момент, когда они проявляются. Будучи документально засвидетельствованы, эти моменты воплощения остаются пред глазами у потомков как *exemplum*, "пример", который черпает свою силу, прежде всего в исторической достоверности. Отображение конкретного исторического примера той или иной добродетели в искусстве и литературе закрепляет и передает этот образцовый опыт» [1, с. 45].

В-третьих, во всех примерах, мотивация героев рациональна и объясняется в рамках земных законов. Так, верный раб, совершает свои поступки, исходя из обязательств, которые на него накладывают оказанные прежде благодеяния (beneficia). В то время как, по мнению А. Я. Гуревича, главной дефиницией жанра средневекового *примера* является совмещение в нем двух пластов, земного, обыденного и небесного [4]. К специфическим же чертам древнеримского *примера* можно отнести полное отсутствие хронотопоса в понимании А. Я. Гуревича. Здесь действие происходит в одном, обязательно реальном пространстве. В событиях не принимают участия мифические персонажи или бесплотные существа, более того, в тексте очень мало внимания уделяется чувствам и переживаниям действующих лиц, акцент делается лишь на фактах и поступках.

В-четвертых, в контексте древнеримских *примеров* отсутствует вывод, конечный итог: счастливый конец, воздаяние за верность

или наказание за ее нарушение. Это противоречит характеристике exemplum позднего средневекового периода, о котором Ж. Ле Гофф писал: «… цель примера убедить аудиторию с помощью спасительного урока» [3, с. 130]. Здесь подробно излагается история поступков, конкретных действий, но оценка произошедшему не дается.

В-пятых, рабы, оказывая верность, нарушают закон, совершают убийства, подлог и кражи. Характеры и поступки, представленные в примерах, подчас очень далеки от идеальных. Герои действуют не в фантастическом мире, а в реальных стрессовых ситуациях, и их решения не всегда абсолютно адекватны и «правильны» с точки зрения закона или даже морали, так как очень часто им приходится выбирать «между двух зол».

Все отмеченные моменты идут вразрез с риторическими канонами и указывают на практический характер древнеримского *примера*.

II. Вторая группа – героические примеры

Данные *примеры*, в отличие от сюжетных, имеют яркого героя, реальную историческую личность, которая служит образцом поведения, идеалом характера и поступков. Как писал римский ритор Квинтилиан (I в.): «Кто лучше подаст нам понятие о мужестве, верности, справедливости, воздержании, умеренности, о презрении всякого рода мучений и самой смерти, как Фабриции, Курции, Регулы, Деции, Муции, и бесчисленное множество иных героев?» (12.2.30) [5, с. 30]. Традиционными героями примеров были знаменитые римляне: Регул, Курций, Деций, Муций Сцевола, Рутилий, Катон, Фабриций, Туберон, Секстий, Нума Помпилий, Клелия, Гораций Коклес [7]. В отличие от *сюжетных примеров* сама история героя, которая должна была быть всем знакома, может совсем не передаваться автором. Тем не мнение Сенека считает такие упоминания полноценными *примерами* (Письма Луцилию 98) [12, с. 6].

Одним из ярчайших и часто упоминаемых героев, прославленных за свою верность, стал римский военачальник Марк Атилиус Регул (Marcus Atilius Regulus) (Цицерон, De off. I. 39, III. 102 –103, III. 111; Гораций, Carmina III. 5; Валерий Максим I.1.14; Геллий VII,4. Силлий Италик, Punica VI, 101–551; Августин, De civ. Dei I.15, 3.18) [7]. По словам Цицерона: «Из числа многих изумительных примеров едва ли кто-нибудь назовет пример, более достойный хвалы или более выдающийся, чем этот» (III. 110) [6, с. 154].

Во время Первой Пунической войны, в 255 г. до н. э., Регул вел боевые действия в Африке на территории противника и был захвачен карфагенянами. После пятилетнего пленения он был отпущен врагами в Рим для проведения переговоров о предполагающейся капитуляции Рима с условием, что если его миссия посланника будет провалена, то он должен вернуться. Регул дал слово. Прибыв в Рим и понимая невозможность компромисса для своей страны, он не усердствовал в убеждении Сената и, несмотря на протесты и уговоры друзей и родных, верный своему слову вернулся в Карфаген, где был предан страшным мучениям и смерти.

Если сравнить авторов, дающих *exemplum* Регула, можно выделить те же специфические моменты, что и в *сюжетных примерах*: активные, имеющие практическую цель действия персонажа, единая пространственно-временна́я локация, фактическая конкретика. Но в отличие от сюжетных примеров здесь на первое место выходит обсуждение мотивов или выбора поступков. Подробности самой истории почти не меняются, и авторский вклад заключается в различной интерпретации примера.

Изменение трактовки возможно даже в рамках текста одного автора. Так, Цицерон в речи «Об обязанностях» сначала упоминает историю Регула и говорит, что мотивом его героического поступка была верность слову, нарушение которого было бы страшным преступлением против *fides* (I.I.9). Во второй раз, он пишет о том, что Марк Атилиус руководствовался пользой государства (III.102–103). В третий раз он называет как причину его возвращения к врагам невозможность расторгнуть юридические отношения, скрепленные словом: «Ведь война эта велась с врагом, на которого распространялись права и законы и в отношении которого действительны и весь фециальный устав, и многие права, касающиеся обеих сторон» (III.108) [6]. Размышления о поступках здесь можно трактовать не как абстрактное философское отвлечение, но как важные замечания, имеющие практическое значение. Понимание мотивации человека, сделавшего наилучший выбор в сложной ситуации, могло помочь читателю определиться, когда и зачем ему следует проявить свою верность, как он должен поступить и расставить приоритеты, опираясь на те же предпосылки, что и герой.

Таким образом, можно заключить, что *exemplum* – это самодостаточная по структуре, законченная история, в которой зашифровано и сохранено важное культурное послание или моральная

установка. Он, безусловно, содержит ораторские приемы, но также опирается на твердый исторический контекст. «Римляне традиционно сохраняли свои моральные ценности через повторение таких *exempla* (более чем через систематическую философию или сакральные тексты)» [13, с. 152]. Другими словами, помимо риторической стороны, в древнеримском концепте огромную роль играют морально-этические аспекты в совокупности с практической функциональностью. *Примеры* можно было не просто рассказать или прочитать, их можно было использовать в реальной жизни. Такая практичность является особенной чертой римской этики, необычайно ситуативной и гибкой [11, с. 100].

Может возникнуть вопрос, почему нельзя было напрямую через закон объяснить ту или иную схему или алгоритм действий. Помимо того, что *пример* как литературный жанр и искусство, находит больший отклик у адресата, мы можем предположить и другую причину. Дело в том, что *exempla* касались таких понятий, которые стояли на грани между законом и моралью. Столь нужные и почитаемые обществом добродетели, в то же время, не могли в полном объеме контролироваться законом, так как меру их выполнения, необходимость и осуществление мог регулировать только сам человек, опираясь на свои морально-этические принципы и совесть. Эта амбивалентность *примеров* хорошо проявляется в *примерах верности*.

Популярность мотива верности в примерах можно обосновать двойственной природой этого понятия. С одной стороны, категория права и фундамент социальной жизни, в то же время *fides* имеет характер морального обязательства, многие аспекты которого не подпадают под четкие формулировки закона, а, скорее, касаются души, совести. Этот тонкий баланс между законом и моралью объясняет появление в примерах преступных деяний, которые совершали слуги во имя верности, недопустимые с точки зрения закона, но в то же время оправданные моральными резонами.

Жанр примера развивался в рамках древнеримской литературы. Так, Валерий Максим сделал его литературой в полном смысле этого слова. Добавив в текст авторское мнение, употребляя риторические длинноты, вопросы и многократно повторяющиеся восклицания он ввел в качестве правила двухчастную структуру, деление на описание истории (*exordium*) и рассуждение. В эпоху принципата *примеры* тесно вписываются в историографическое направление, играя важную роль в произведениях Корнелия Тацита и Тит Ливия.

С развитием жанра и его усиливающейся популярностью появляются даже стилизации под *примеры*. Такие, как «похвалы умершему» (*laudationes funebres*), в которых образ усопшего стилизовали под героический *exemplum*. *Пример* стал использоваться в литературе для пояснения, аргументации, усиления драматического эффекта или с целью вызвать симпатию слушателя, всё более приобретая характер риторического приема. Его функции кардинально меняются в VI в., в средневековой латыни, когда он активно входит в церковную латынь как неотъемлемая часть проповеди и церковной дидактики.

Понимание специфики именно древнеримского жанра *exemplum* помогает объяснить, почему этот жанр был так охотно адаптирован христианской литературной традицией. Мы можем предположить, что этот баланс между буквой и духом, который смог выразить древнеримский *exemplum* легко сочетался с христианским мировосприятием, совмещающим два пласта: земной и небесный. А специфическая древнеримская акцентированность *примера* на конкретные поступки и решительные действия, перекликается с мыслью о том, что «вера без дел мертва» (Послание апостола Иакова (II. 26)) [7].

Как мы видим, *exemplum* в древнеримской культуре был не столько ораторским приемом, сколь традицией, несущей важную социальную и воспитательную функцию. Это особый жанр целых законченных рассказов или просто персонажей, поставленных в пример как образец, с которым можно было сверять конкретные жизненные ситуации. Они воспитывали в слушателях добрые качества и в то же время сохраняли из поколения в поколение нравственные нормы. Если в средневековой литературе, *exemplum* должен был быть иллюстрацией для рассуждений общего характера и использовался для наглядности и убедительности, то античный *пример* служил мерилом, с которым люди сверяли собственную жизнь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альбрехт М.* История римской литературы от Андроника до Боэция и ее влияния на позднейшие эпохи: в 3 т. – Т. I. – М. : ГЛК Ю. А. Шичалина, 2004. – 694 с.
2. *Аппиан*. Римские войны. – СПб. : Алетейя, 1994 – 784 с.
3. *Гофф Ж. Л.* Средневековый мир воображаемого. – М. : Прогресс, 2001. – 440 с.
4. *Гуревич А. Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Exempla, XIII в. – М. : Искусство, 1989. – 366 с.

5. *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений. – Ч. II. – СПб. : типография Императорской Российской Академии, 1834. – 438 с.
6. *Цицерон*. О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М. : Наука, 1974. – 245 с.
7. Bibliotheca Teubneriana Latina (BTL-2) / [Electronic resource: Wissenschaftliche Leitung Paul Tombeur; curante Centre traditio litterarum occidentalium]. – Münche : Saur ; Turnhout : Brepols, 2002. – 1 CD-ROM.
8. *Bloomer W. M.* Valerius Maximus and the Rhetoric of the New Nobility. – North Carolina : Chapel Hill, 1992. – 287 p.
9. *Bremond Cl., Le Goff J., Schmitt J.- C.* L'Exemplum // Typologie des sources du Moyen Age Occidental. fasc. 40. – Tumhout : Brepols, 1982. – 168 p.
10. Encyclopedia of Rhetoric / Sloane T. O. – Vol. 1. – Oxford University Press. 2001. – 837 p.
11. *Langlands R.* Roman Exempla and Situation Ethics: Valerius Maximus and Cicero de Officiis // Journal of Roman Studies. – Vol. 101. – 2011. – P. 100–122.
12. *Litchfield H. W.* National Exempla Virtvtis in Roman Literature // Harvard Studies in Classical Philology. – Vol. 25. – 1914. – P. 1–71.
13. *Parker H*. Loyal Slaves and Loyal Wives: The crisis of the outsider-within and Roman exemplum literature // In Women and Slaves in Greco-Roman Culture / ed. Joshel S., Murnaghan Sh. – Routledge, 2005. – P. 152–173.
14. The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales / Ed. D. Haase. Greenwood Publishing Group, 2007. – 1240 p.
15. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. / Ed. R. Greene. – Princeton University Press, 2012. – 1639 p.

УДК 81-25

О. В. Евтушенко
доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и теории словесности МГЛУ; e-mail: ovae@list.ru

НАРУШЕНИЯ ЛОГИКИ КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ ПРИ РЕЧЕПОРОЖДЕНИИ

Статья посвящена анализу расхождений между результатами кодирования информации в устной спонтанной официальной речи и результатами ее декодирования. Утверждается, что выбор адресантом союзного средства или отказ от него, оцениваемые как нелогичные, могут на самом деле указывать на факты довербального мышления. Изучение ошибок такого рода как в устной, так и в письменной речи может приблизить к пониманию деятельности сознания в процессе речепорождения.

Ключевые слова: психолингвистика; мышление; речепорождение; логическая ошибка; союз; межфразовые скрепы.

Evtushenko O. V.
Ph. D., Professor of the Russian Language Department at MSLU;
e-mail: ovae@list.ru.

LOGICAL ERRORS AS THE SOURCE OF THE INFORMATION ON INTERACTION BETWEEN LANGUAGE AND THINKING DURING THE SPEECH PRODUCTION

The article is devoted to the analysis of divergences between the results of coding of the information in spontaneous official oral speech and the results of its decoding. It is claimed that the speaker's choice of conjunctions or refusal of them, evaluated as illogical, can specify the facts of preverbal thinking. Studying of such errors both in oral, and in written speech can help to approach the understanding of activity of consciousness during speech production.

Key words: psycholinguistics; thinking; speech production; logical error; conjunction; phrase connectors.

Выбор языкового средства связи предикативных единиц может свидетельствовать о деятельности сознания в процессе речепорождения. На это обратила внимание Е. В. Урысон, исследуя семантику сочинительных союзов *и*, *а*, *но* и подчинительного союза *хотя* [8]. Эта идея представляется нам чрезвычайно продуктивной. Однако методом исследования мы выбрали движение от обратного: нас

интересовало не то, почему выбран тот или иной союз, а то, почему выбран не тот союз.

Выяснилось, что логический сбой зачастую таковым не является, он лишь свидетельствует о расхождении набора и последовательности процедур декодирования (проделываемых получателем стандартных семантических операций, предопределенных формой высказывания и смысловым наполнением входящих в него единиц) и процедур кодирования. Говорящий часто эксплицирует не все связи и отношения, а между тем именно непроизнесенное предопределяет выбор языковых единиц, вызывающих непонимание адресатом логики высказывания. Это заставляет адресата в свою очередь мысленно редактировать высказывание (менять его форму, заменять или добавлять компоненты). Как справедливо заметила С. А. Шульскис [9], изучая логические сбои, необходимо учитывать фактор устного спонтанного произнесения с характерными для него экономией речевых усилий, паратаксисом, неструктурированностью текста и его фрагментов. Помимо употребления / неупотребления союзов, логический сбой при речепорождении вызывает употребление / неупотребление межфразовых скреп – модальных и дискурсивных слов, грамматической фразеологии.

Материалом для наблюдений послужила, прежде всего, устная спонтанная официальная коммуникация носителей языка с высоким образовательным уровнем. В ходе исследования выяснилось, что интересующие нас проблемы речепорождения воплощаются и в письменных текстах, что логические ошибки того же рода допускают инофоны с высоким уровнем владения русским языком, и они несводимы к межъязыковой интерференции. Собранный материал был предъявлен высокопрофессиональным редакторам с целью изучить варианты декодирования. В результате обозначились три группы дефектных высказываний / цепочек высказываний: 1) те, в которых нарушение логики неявны, а потому были отмечены всего одним-двумя респондентами; 2) те, в которых нарушения логики легко обнаруживаются, формализуются и исправляются респондентами; 3) те, что вызвали серьезные расхождения в интерпретациях или полный отказ от интерпретации ввиду неясности респондентам логических связей. Причины этого разнообразия будут рассмотрены ниже.

К редко осознаваемым адресатом логическим ошибкам относится смешение союзов *и*, *а*, *но*. Е. В. Урысон указывает на признак

«соответствие / несоответствие ожиданию» как на смыслоразличительный для союза «и» и находящихся в оппозиции к нему *а* и *но*, добавляя, что в некоторых языках *а* и *но* вообще не различаются – примером может служить английское *but* [8]. Разница между русскими *а* и *но* заключается в том, что *но* указывает на обращение говорящего к принципиально иной, не прогнозировавшейся изначально **ситуации**, а союз *а* – только на смену **объекта** обсуждения. В результате вырисовывается следующее распределение значений:

– для союза *и*:

1) ***соответствие ожиданию***, например: «Мы взялись за проведение в России, в Сочи, зимней Олимпиады <...>, и все мы видели, что Россия не оплошала, сделала всё более чем достойно» [5, с. 35];

2) ***переход к однотипной ситуации***, не требующей переключения сознания (Е. В. Урысон называет это «и» нормального развития повествования), например: «Над этой проблемой мы уже работаем вместе с регионами, и ко второму чтению мы предложим свои варианты» [7, с. 8].

– для союза *но*:

1) ***обманутое ожидание*** (часто после него указываются причины обманутого ожидания), ненормальное следствие, кардинальная перемена ситуации, например: «Может быть, сегодня надо было бы говорить о международном положении, мягко говоря, довольно сложном, но приходится говорить о другом» [6, с. 1];

2) ***противодействие***, например: «Мы не хотели бы этого делать, но делаем в ответ на то, как поступают с нами» [5, с. 38].

– для союза *а*:

1) ***обманутое ожидание, смена объекта***, например: «Сегодня 50 тысяч семей, ***а*** это 200 тысяч человек, находятся на грани потери жилья» [6, с. 2];

2) ***переход на «другую тему», поворот повествования*** (поскольку объектом в широком понимании является объект мысли и речи), например: «Сталин сказал после войны: “Гитлеры уходят, а немецкий народ остается”. А кто сегодня нам портит кровь?! Меркель» [5, с. 5].

Семантическое описание союзов, предложенное Е. В. Урысон, можно назвать логикой речи, поскольку говорящий в режиме реального времени оценивает соответствие сценария излагаемого своим ожиданиям, актуализируя при этом не только знания о мире, но

и знания о строении функционально-смысловых типов речи и сверхфразовых единств. Эта процедура сложнее простого ментального действия различения «противопоставленности / непротивопоставленности» (по этому признаку маркированы противительные союзы и не маркированы соединительные и разделительные союзы). Данную оппозицию, зафиксированную русскими грамматиками, мы будем называть логикой языка [1, с. 4].

Логика языка, как несложно предсказать, доминирует над логикой речи, а потому смешение противительных союзов *а* и *но* встречается значительно реже по сравнению с неверным выбором между союзом *и* и противительными союзами. Смешение *а* и *но* объясняется тем, что говорящий в условиях жестких временны́х рамок устной официальной речи, на досознательном уровне фиксируя для себя необходимость переключения мысли, не успевает оценить характер обманутого ожидания, выбрать между ситуацией и объектом:

> За 2014 год, к сожалению, нет полной статистики, но в 2013 году это обошлось нам с вами в полтора миллиарда рублей из государственной казны [5, с. 50].

Редакторы не замечают здесь нарушения логики из-за смысловой близости *а* и *но*. Корректным был бы такой вариант:

> За 2014 год, к сожалению, нет полной статистики, а вот в 2013 году это обошлось нам с вами в полтора миллиарда рублей из государственной казны.

Обратный пример:

> Кадастрового инженера можно привлечь к ответственности только в течение одного года со дня совершения административного правонарушения, а, как правило, нарушения в сфере недвижимости выявляются спустя год или более [7, с. 11].

Здесь речь идет о разных событиях: о совершении правонарушения и о привлечении к ответственности за него, поэтому требуется союз *но*.

Намного чаще, как уже было сказано, подвергаются смешению не *а* и *но*, а эти два союза и союз *и*. Рассмотрим цитату из интервью Т. В. Дорониной корреспонденту ИТАР-ТАСС: «В сегодняшнем мире много ловцов денег, готовых предать любовь ради финансового благополучия, *а* театр должен обнажать эти проблемы» [4]. Здесь представлены логически не равноценные утверждения

(экзистенциальное – о существовании и модальное – о долженствовании), поэтому о простой смене объекта говорить не приходится. В некорректности этого высказывания можно винить ментальный сбой: нормальное следование ситуаций принято за нарушенное, за переход к другой теме. Такая ошибка легко устраняется путем изменения союза: *В сегодняшнем мире много ловцов денег, готовых предать любовь ради финансового благополучия,* ***и*** *театр должен обнажать эти проблемы*. Однако союз здесь может быть и ни при чем, а проблема может заключаться в экономии усилий, ведущей к исключению из речи тривиальных суждений, которые при письменной фиксации сказанного должны играть роль логических скреп: *В сегодняшнем мире много ловцов денег, готовых предать любовь ради финансового благополучия* [*это большая проблема*], ***а*** *театр как раз и призван обнажать проблемы*. Союз *а* в этом случае абсолютно правомерен: он указывает на смену объекта повествования (МИР – ТЕАТР).

Рассмотренный пример показывает, что превращение устной речи в письменную, сопровождаемое редактированием или саморедактированием, заключается в подборе оптимальной структуры для передачи информации, которая может и не воспроизводить реальных поворотов мысли субъекта при речепорождении. Однако для исследователя важны оба варианта высказывания – оптимальный (редакторский) и условно восстановленный (авторский), поскольку их сопоставление может привести к пониманию мотивов выбора вербальных средств при речепорождении.

С. А. Шульскис рассматривает такую фразу: «Значит вы живете в субъекте Федерации / ***и*** почему-то у вас / как у русских / нет желания знать этот язык» [9, с. 159]. Очевидно, что здесь представлено ненормальное следствие, а потому нужен союз *но*, однако простой его подстановке мешает обстоятельство причины – *как у русских*. Можно предположить, что говорящий пропустил квантор регулярности и перенес ближе к началу эмоционально окрашенное местоименное наречие – *как почему-то обычно бывает у русских*, и тогда соединительный союз становится объяснимым: он обозначает соответствие ожиданию ближайшей, не полностью вербализованной ситуации, а не последующей (*нет желания выучить местный язык*).

Возможна и другая интерпретация указанного логического сбоя – в устной спонтанной речи практически не употребляется

грамматическая фразеология: *Значит, вы живете в субъекте Федерации, и, **тем не менее**, у вас, как у русских, не знающих местного языка, почему-то нет желания узнать этот язык*. К сказанному можно добавить, что в устной речи доминирует паратаксис, но редактор, превращающий записанное на диктофон в письменный текст, вправе расставить более точные логические акценты, например выбрать уступительный союз: ***Хотя** вы живете в субъекте Федерации, у вас, как нередко бывает у русских, не возникает желания узнать местный язык*. Наконец, можно предположить, что говорящий просто освободил себя от необходимости эксплицировать трюизмы, которые к тому же отдают морализаторством: *Значит, вы живете в субъекте Федерации, **и** вам, как русским, необходимо выучить местный язык, но почему-то у вас нет такого желания*. Из этого следует, что за неверным употреблением союзов часто скрываются не столько нарушения логики, сколько те полумысли-полуассоциации, которые субъект не вербализовал. А множественность редакторских решений объясняется разной степенью вмешательства в авторский текст с целью подавления информационного шума и разработки логических связей.

Мы предвидим закономерное замечание, что домысливание за адресанта чревато неточным результатом. Действительно, так и происходит. Приведем пример:

> Либеральные бюрократы /ведь это в сущности / ну не луч света, конечно, в темном царстве / ***но*** их немного.

С. А. Шульскис интерпретирует его как высказывание с опущенным сегментом:

> Либеральные бюрократы – ведь это в сущности, ну, не луч света, конечно, в темном царстве, но [они делали много полезного для России. Впрочем,] их немного» [9, с. 103].

По нашему мнению, мысль о пользе либеральных бюрократов – это личная оценка говорящего, а не очевидная истина, она не может быть так просто редуцирована. Если что и может быть опущено, так это объяснение адресантом причин обращения к крылатому выражению: *Либеральные бюрократы – ведь это в сущности, ну, **не такая редкость, чтобы их назвать** лучом света в темном царстве, но их* [*действительно*] *немного*. Чтобы придать подстановкам объективность, необходимо предпринять детальный анализ большого корпуса условно восстановленных высказываний адресанта

и типизировать ассоциации и полусознательные движения мысли, от вербализации которых он отказывается в процессе речепорождения. Наша задача осложняется синкретизмом устной официальной речи, проявляющимся в наложении и слипании ассоциаций, что также приводит к множественности редакторских решений при исправлении логического сбоя. Рассмотрим такую фразу:

> Я, конечно, извиняюсь перед Натальей Викторовной, что немножко отхожу от темы, но, тем не менее, Парламент Великобритании и Северной Ирландии не стесняется обсуждать цены на продукты и устанавливает стоимость пинты молока, бушеля пшеницы...» [5, с. 26].

Союз *но* здесь верно передает и обращение к неожиданной ситуации, и противодействие председательствующему, поэтому причины логического сбоя следует искать в неполноте вербализации мысли. Однако *тем не менее* может быть осколком двух разных мыслей, и обе они представляются возможными в таком коммуникативном контексте. Попробуем сделать подстановки: 1) *Я, конечно, извиняюсь перед Натальей Викторовной, что немножко отхожу от темы, но тем не менее* [*закончу свою мысль. Даже*] *Парламент Великобритании и Северной Ирландии не стесняется обсуждать цены на продукты и устанавливает стоимость пинты молока, бушеля пшеницы...;* 2) *Я, конечно, извиняюсь перед Натальей Викторовной, что немножко отхожу от темы, но* [*всё-таки хочу обратить ваше внимание на то, что высоко ценимый в мире*] *Парламент Великобритании и Северной Ирландии тем не менее не стесняется обсуждать цены на продукты и устанавливает стоимость пинты молока, бушеля пшеницы...* Можно даже предположить, что логический сбой произошел именно потому, что в условиях жестких временны́х ограничений говорящий не смог определить для себя приоритеты: сосредоточиться ли на противодействии председательствующему или на демонстрации аудитории образцов парламентаризма.

Приведенные примеры позволяют сделать предварительные выводы о том, *что* говорящий осознает, но не вербализует. Это его актуальные речевые намерения, мотивы выбора средств выражения, разделяемые всеми иерархии ценностей, жизненные принципы.

Смешение союза *и* с союзами *а* и *но* наблюдается и в письменной речи инофонов. Причиной предпочтения союза *и* может служить желание пишущего объединить высказывания в сверхфразовое единство. Логика речепорождения в этом случае доминирует

над логикой структурирования представлений[1]. Приведем пример: «Естественная обстановка является приманкой для путешественников, ***и*** сохраняемая жителями острова традиционная культура делает это путешествие незабываемым»[2]. Адресант ориентируется на нормальное развитие повествования, на то, что второе предложение информационно дополняет первое, и упускает из виду то, что речь от естественной среды резко переходит к культуре, т. е. происходит неожиданная для адресата смена темы, а потому он рассчитывает на союз *а*. Принимая во внимание, что логических нарушений в речи инофонов несопоставимо больше, чем в речи носителей языка, можно говорить о разной глубине связи языка и мышления у тех и у других.

Отдельного рассмотрения заслуживает выбор говорящим связочных средств при рассуждении. Оно может быть как монологичным, так и внутренне диалогичным, поскольку адресант мысленно представляет себе возражения оппонента (об их характере можно судить по его словесной реакции). Некорректное употребление союзов в последнем случае может объясняться наложением их функций: говорящий пытается обозначить не только сохранение / изменение направления развития мысли, но и сохранение / изменение субъекта мысли. Рассмотрим пример:

> Методика описания мертвых языков отлична от подхода, предлагаемого Б. Берлином и П. Кеем для живых языков, ***но*** для нашей работы диахроническое описание представляет ценность потому, что основывается на богатом фактическом материале, ***но***, как отмечает сама исследовательница, любые выводы подобных работ нельзя абсолютизировать, так как корпус дошедших до нас древних текстов ... не является полным и дающим исчерпывающую информацию. ***Но*** фиксация и описание фактов истории языка проливают свет на такой вопрос, как трудности при переводе терминов цвета с одного языка на другой [2, с. 58].

---

[1] С. А. Шульскис, анализируя нелогичное употребление союза *и* в парламентских выступлениях, делает похожие выводы: «В силу абстрактности своего значения он позволяет объединять предикативные части с достаточно широким спектром отношений между ними и тем самым одновременно переводить мысль в иную плоскость: организовывать денотативное пространство как перечисление излагаемых событий, фактов, ситуаций» [9, с. 159].

[2] Цит. по: [3, с. 145].

Автор игнорирует языковые ограничения на использование союза *но* в качестве повторяющегося [1], потому что ему важно показать и свои возражения (первое и третье *но* – «*но* противодействия»), и последовательную смену ролей оппонента и пропонента (второе *но*).

Подобному гиперкорректному и, вероятно, гендерно обусловленному вниманию к оппоненту противостоит эгоцентричное игнорирование факта перехода на точку зрения оппонента:

> 50 тысяч наших граждан, которые имеют валютные ипотечные кредиты, находятся на грани банкротства: у них от двух до пяти раз возросли ежемесячные платежи, ***и*** продать квартиру, чтобы рассчитаться с банком, они тоже не могут, потому что сумма долга составляет уже две-три цены, или стоимости, квартиры [5, с. 11].

Некорректный выбор союза *и* показывает, что говорящий принимает пролепсис (возражение на предугаданный тезис оппонента, а следовательно, переход на его точку зрения) за естественное развитие своей мысли.

Причиной интерпретации использованного при доказательстве союза как нелогичного может послужить высокая степень компрессии – недостаточная расчлененность высказывания в сочетании с невыраженностью части мысли, как в следующем примере:

> Этот законопроект, спонтанно внесенный Центробанком, откорректированный нашими уважаемыми коллегами, я думаю, ко второму чтению мы еще причешем, ***но***, поверьте, достаточно серьезные институты там упоминаются» [аргумент], «поэтому вот эта часть законопроекта о СРО должна быть нами, законодателями, скорректирована очень тщательно... [тезис] [5, с. 27].

Союз *но* здесь указывает на нарушение ожиданий, суть которых не вербализована из-за высокой прогнозируемости и морализаторского характера: *но расслабляться рано*. Далее говорящий объясняет коллегам суть его требований, но прежде пытается убедить в их важности. Для усиления эмоционального воздействия он объединяет разные речевые действия (обещание и убеждение) в одно высказывание, отчего пропадает логика. В исправленном виде этот фрагмент мог бы выглядеть так: *Этот законопроект, спонтанно внесенный Центробанком, откорректированный нашими уважаемыми коллегами, я думаю, ко второму чтению мы еще причешем. Но расслабляться рано. Эта часть законопроекта о СРО должна быть нами,*

законодателями, скорректирована очень тщательно ... поскольку, поверьте, там упоминаются достаточно серьезные институты...

Рассмотренный пример подтверждает также, что в устной спонтанной речи связочное средство может соединять не контактирующие части, а предикативные единицы, разделенные другой, так или иначе связанной с одной из них предикативной единицей. Проанализируем еще одно высказывание:

> Сегодня мы несем финансовую ответственность за того нерадивого работодателя, который принимает человека без вре́менной регистрации, без разрешительных документов на работу, ФМС выявляет этот факт, ***а*** государство его депортирует за свой счет» [5, с. 50].

Нарушение логики здесь можно связать с преобладанием в устной речи паратаксиса, т. е. усмотреть замену подчинительного союза сочинительным с синкретичной семантикой. Действительно, незначительная правка устраняет логический сбой: *Сегодня мы несем финансовую ответственность за того нерадивого работодателя, который принимает человека без вре́менной регистрации, без разрешительных документов на работу. **Хотя** ФМС выявляет этот факт, государство его депортирует за свой счет*. И всё же задача нашего исследования заключается в том, чтобы понять логику адресанта, а она в приведенном высказывании, несомненно, есть, только союз *а* противопоставляет не выявление нарушений депортации, а недобросовестного работодателя чрезмерно щедрому государству: *Сегодня мы несем финансовую ответственность за нерадивого работодателя. Он принимает человека без вре́менной регистрации, без разрешительных документов на работу (и ФМС выявляет этот факт), **а** государство его депортирует за свой счет*. Важно отметить, что мысли, ассоциированные с основной, но уводящие в сторону от нее, оформляемые в письменной речи как вставные конструкции, в устной речи не ранжируются. При декодировании адресат устанавливает связи, исходя из линейного развития речи, не предполагая ее разноуровневой организации.

В устной спонтанной официальной речи встречается не только смешение сочинительных союзов или использование сочинительных союзов вместо подчинительных, но и логические ошибки, которые можно формализовать как смешение подчинительных союзов, например: *Я не буду сейчас касаться того, что было сказано,*

потому что *у нас тоже имеются претензии к работе правительства* [5, с. 7]. Логический сбой в этом высказывании легко устраняется заменой причинного союза уступительным – *хотя*. Однако столь грубая системная ошибка со стороны носителя языка кажется странной. Можно предположить, что дело не в союзе, а в редукции – опущении концовки высказывания в силу тривиальности ее содержания: *Я не буду сейчас касаться того, что было сказано, потому что у нас тоже имеются претензии к работе правительства* [*и, если мы начнем их обсуждать, это уведет нас в сторону от повестки заседания*].

Устная речь оказывает заметное влияние на письменную, что проявляется, например, в экспансии паратаксиса. Экспансия заключается не только в замене союзных связей бессоюзными в публицистическом стиле, но и в отказе от других форм межфразовых связей – модальных и дискурсивных слов, грамматической фразеологии, что нередко приводит к нарушениям логики. Рассмотрим фрагмент новостной статьи:

> Ожидается, что после проведения плановой проверки, два энергоблока АЭС «Ои» беспрепятственно возобновят свою работу – в Японии для перезапуска реакторов АЭС необходимо разрешение местных властей. Большинство префектур с опаской относятся к идее возобновления работ АЭС, однако с властями префектуры Фукуи, где расположена «Ои», правительству Японии после длительных переговоров удалось достичь договоренности» [4].

Одиночное тире интерпретируется получателем как следствие или разъяснение, а оно плохо стыкуется как с предыдущим высказыванием, так и с последующим. Логика восстанавливается после добавления особых межфразовых скреп и после пересмотра членения на предложения: *Ожидается, что после проведения плановой проверки два энергоблока АЭС «Ои» беспрепятственно возобновят свою работу.* ***Вообще****, в Японии для перезапуска реакторов АЭС необходимо разрешение местных властей,* ***при этом*** *большинство префектур с опаской относятся к идее возобновления работ АЭС, однако с властями префектуры Фукуи, где расположена «Ои», правительству Японии после длительных переговоров удалось достичь договоренности*.

К изучению процессов мышления, как уже давно стало понятно, можно подобраться главным образом через наблюдение за речевыми

фактами. Задача современного этапа науки – выявить как можно больше разнообразных методик таких исследований. Одна из них и была предложена в данной статье.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Апресян В. Ю.* Союзы // Русская корпусная грамматика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rusgram.ru
2. *Астахова Я. А.* Цветообозначения в русской языковой картине мира: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 234 с.
3. *Евтушенко О. В., Гулова И. А.* Литературное редактирование: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Перевод и переводоведение». – М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2011. – 170 с.
4. ИТАР-ТАСС: Новости в России и мире. 15.09.2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://itar-tass.com
5. Стенограмма заседания Государственной Думы (СЗГД) от 20.01.2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://transcript.duma.gov.ru/node/4205/
6. Стенограмма заседания Государственной Думы (СЗГД) от 27.01.2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://transcript.duma.gov.ru/node/4215/
7. Стенограмма заседания Государственной Думы (СЗГД) от 28.01.2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://transcript.duma.gov.ru/node/4218/
8. *Урысон Е. В.* Опыт описания семантики союзов: лингвистические данные о деятельности сознания. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 336 с.
9. *Шульскис С. А.* Сложное предложение в устной публичной речи: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2006. – 430 с.

УДК 82.0

Н. Е. Жаринов

ст. преподаватель Гуманитарного Института Телевидения и Радиовещания;
e-mail: lebigmac@mail.ru

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРА «САКРАЛЬНОЕ» И «НАСИЛИЕ» КАК БЛИЗКАЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРЕ «ГЕРОЙ» – «ТРИКСТЕР» В АНТРОПОЛОГИИ И ТЕОРИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

В статье рассматривается мифологическая пара «герой – трикстер», как отражение мифологической пары «сакральное – насилие» на примере данных антропологии, культурологии, философии, фольклористики. Показано как через учения В. Я. Проппа о морфологии волшебной сказки эта пара «герой – трикстер» и пара «сакральное – насилие» лягут в основу теории нарратива художественной литературы.

Ключевые слова: катарсис; герой – трикстер; сакральное и насилие; нарратив; мифологическая отрешенность.

Zharinov N. E.

Lecturer in Humanities Institute of TV & Radio Broadcasting;
e-mail: lebigmac@mail.ru

MYTHOLOGICAL PAIR «SACRAL» AND «VIOLENCE» AS CLOSE MYTHOLOGICAL PAIR OF «HERO» – «TRICKSTER» IN ANTHROPOLOGY AND NARRATIVE THEORY

The article discusses the mythological pair «hero – trickster», as a reflection of the mythological pair «sacral – violence» by the data of anthropology, cultural studies, philosophy, folkloristics. It is shown as through the V.Y. Propp's teachings about the morphology of the fairy tale, this pair «trickster – hero» and a pair «sacral – violence» will form the basis of the narrative theory of literature.

Key words: catharsis; hero – trickster; sacral and violence; narrative; mythological detachment; Aristotle; Losev; Propp; Bakhtin; Freidenberg.

Начиная с классиков английской (Э. Тейлор, Дж. Фрезер, Б. Малиновский), французской (Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль) и немецкой (В. Вундт, Э. Кассирер) антропологии и этнологии, все исследователи неизменно указывают на отождествление первобытными людьми объекта и субъекта, природы и человека, реального и идеального, естественного и сверхъестественного, вещи и образа, предмета и его имени, тела и его свойства, сущности и происхождения, причины и сходства, космического и социального, рождения и смерти и т. п.

Для первобытного человека все эти пары, как и пара сакральное – насилие, были едины, представляли один сплошной монолит, составляли образ его мышления и жизни, способ его существования. Причины подобного синкретизма надо искать, по-видимому, в изначальных особенностях человеческого мышления, каковыми являются, по убеждению многих, антропоморфизм и символизм. Они и лежат в основе мифологического способа мышления, составляют его сущность.

А. Ф. Лосев заменяет понятие «антропоморфизм» понятием «мифологическая отрешенность». Именно «мифологическая отрешенность» и выражает стремление нашего сознания к универсализации и обобщению. «Мифическая же отрешенность есть отрешенность от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни. По факту, по своему реальному существованию действительность остается в мифе тою же самой, что и в обычной жизни, и только меняется ее смысл и идея» [6, с. 150].

А. Ф. Лосев также признает, что символ является одной из основ мышления человека, но символ он понимает гораздо шире, чем его предшественники. Так, любая личность, по А. Ф. Лосеву, и есть осуществленный символ. А символ и «мифологическая отрешенность» связаны между собой самым тесным образом. И в каждом человеке можно заметить эту общую тенденцию понимания вещей и явлений символически.

По мнению А. Ф. Лосева, мы, общаясь с окружающими нас вещами, неизбежно мифологизируем их, т. е. наделяем их, вещи, мифологической обращаемостью, или смысловой обобщенностью. Всякая неодушевленная вещь или явление, если их рассматривать как предметы человеческого опыта, т. е., если они пропущены через призму личностного восприятия, обязательно есть мифы.

> Возьмите вашу комнату, в которой вы постоянно работаете. Только в очень абстрактном мышлении ее можно представлять себе как нечто нейтральное к вашему настроению и вашему самочувствию. Она – то кажется милой, веселой, радушной, то мрачной, скучной и покинутой. Она есть живая вещь не физического, но социального и исторического бытия. И тут дело вовсе не в вашем субъективном настроении. Сколько бы меня ни убеждали, что это только мне одному, в силу моих субъективных свойств, моя низкая и темная антресольная комната кажется веселой и радостной, – всё равно весела и радостна сначала она сама, а потом уже она производит на меня такое воздействие [6, с. 196].

Получается, что все вещи нашего осязаемого опыта мифологичны. И всё это потому, что мы – личности. Личность есть самосознание, она есть всегда противопоставление себя внешнему, что не является ею самой. Природа символа устроена приблизительно также. С одной стороны, внешнее, предметное воплощение любого символа: крест, дом, река, дерево, каравай хлеба, меч, нож и т. д., а с другой – «бесконечный ряд смыслов», который будет для каждой конкретной личности иметь какое-то свое значение [7, с. 188]. И в этом смысле пара «сакральное – насилие», на наш взгляд, сопоставима с такой мифологической парой, как «культурный герой – трикстер», потому что именно в подобных резких противопоставлениях и происходит диалектическое устранение внешних противоречий на мифологическом уровне.

Из вышесказанного можно сделать следующий вывод: чем сильнее, на первый взгляд, выглядят противоречия, тем легче и интересней с точки зрения антропологии, этнологии и культурологии они оказываются «снятыми», тем глубже и интереснее предстает перед нами картина внутреннего «я» человека в его онтогенезе и филогенезе. Итак, пара «культурный герой – трикстер»: один призван созидать, другой – разрушать, один освещает своим присутствием окружающий мир, другой его разрушает с помощью деструкции и насилия. Но так ли уж противоречива эта пара? Не является ли это противоречие внешним, а внутренне оно, прибегая к терминологии Гегеля, давно уже относится к разряду противоречия «снятого»?

Мотив культурного героя – творца всех культурных и социальных благ, окружающего ландшафта и климатических особенностей есть дальнейшее развитие древнего мотива о тотемном предке, творце мира. Превращение тотемного предка в культурного героя происходит в процессе социально-экономического развития родового общества и сопровождается усложнением фабулы и увеличением занимательности симфонического повествования [11]. Однако сквозь личину культурного героя постоянно просвечивает его более архаичный прообраз. Прежде всего это проявляется в рассказах о борьбе культурного героя с хтоническими (демоническими) существами: изобретателями или хранителями всех природных и культурных ценностей.

Действия культурного героя уравновешивают, как правило, противодействие его двойника-антипода, который либо разрушает созданное его братом, либо создает нечто прямо противоположное. Оба

брата являются творцами, но один – творец всего положительного, созидательного (порядка, света, тепла, социальных норм, брачных правил, ценных пород животных, растений и т. д.), другой – творец всего отрицательного, разрушительного (беспорядка, тьмы, холода, антисоциальных действий, кровосмешения, хищных животных и насекомых-паразитов).

Мифологическая пара «культурный герой – трикстер» имеет глубокий метафизический смысл. В ней зафиксирована величайшая диалектическая идея, раскрывающая сущность развития и творчества. Если культурный герой создает материальные и духовные ценности, социальный порядок и культурные традиции, а герой – трикстер своими действиями постоянно разрушает или отрицает их, то тем самым он побуждает своего «положительного» брата создавать новые ценности, новый порядок, новые традиции. И, действительно, новое всегда возникает путем отрицания или разрушения старого: порядок возникает из хаоса. То же самое в полной мере относится к паре «сакральное – насилие».

Философия развивает эту идею с античных времен. Естественнонаучное же воплощение она получила только в наши дни, в работах создателя теории неравновесных систем И. Р. Пригожина [10].

С точки зрения естественнонаучного подхода к мифологическим парам «культурный герой – трикстер», а также «сакральное – насилие» особое место занимает мнение лауреата Нобелевской премии Конрада Лоренца [5, с. 350]. Именно с его именем связано рождение науки о поведении животных – сравнительной этологии. В частности, в своем фундаментальном труде «Агрессия (так называемое *зло*)» он пишет:

> …структура взаимодействия инстинктивных и социально-обусловленных способов поведения, составляющих общественную жизнь человека, несомненно, является сложнейшей системой, которую мы только знаем на Земле. Чтобы разъяснить те немногие причинные связи, которые я могу, как мне кажется, проследить в этом лабиринте взаимодействий, мне волей-неволей, приходится начинать издалека. Можно надеяться, что схватки коралловых рыб из-за охотничьих участков, инстинкты и сдерживающие начала у общественных животных, напоминающие человеческую мораль, бесчувственная семейная и общественная жизнь кваквы, ужасающие побоища серых крыс и другие поразительные образцы поведения животных удержат внимание читателя до тех пор, пока он подойдет к пониманию глубинных взаимосвязей [5, с. 7].

Интересный анализ культурологического и психологического аспектов личности трикстера предпринят Ю. И. Маниным.

> В культурологическом плане смысловое ядро образа трикстера составляет конфликт «прорастания» из докультурного, природного. Архаические пласты образа отсылают нас к эпохе формирования неоантропа как говорящего и социального существа… Понимание того, что содержание речи может быть независимым от конкретной наличной ситуации, было великим открытием человека. Овладение речевой свободой на практике показало, что речь может моделировать отвлеченные и воображаемые предметы, а также управлять поведением. Россказни плута – это первая попытка управлять поведением партнера, не используя грубой силы, и тем программировать длинные цепи неожиданных событий [8, с. 44].

> <...> Нейробиологически современная речь неразрывно связана с функциональной асимметрией полушарий головного мозга. Доминантное полушарие, обычно левое, содержит центр распознавания и порождения звуковой речи… Формирование речевых центров в коре и соответствующая перестройка связей должна была отразиться на структуре психики раннего неоантропа. Наиболее ярко это могло проявиться у отдельных индивидуумов, условно характеризуемых как прошаманы. Некоторые свидетельства о трикстерах можно проинтерпретировать как отражение той эпохи [8, с. 46–47].

В частности, это касается тех мифов и сказок, в которых повествуется о том, как левая рука героя боролась с его правой рукой. Точно такое же поведение эпизодически наблюдается у больных, перенесших операцию по разделению полушарий головного мозга. Это позволяет, по мнению Манина, обратиться для понимания необычного поведения трикстера к материалам психопатологии.

> В психопатологии известен синдром де ла Туретта, включающий генерализацию тиков, вокализацию (хрюкание, визг, лай), капролелию (непроизвольное произнесение непристойностей). Вместе с эхолалией (повторение фраз или концов фраз за говорящим) и голосолалией (речеподобный поток звуков, не являющихся речью ни на каком языке. Эти моды говорения представляют собой регресс к ранним стадиям становления речи. Они неизменно отмечаются как сопутствующие шаманизму, раннему (сектантскому) христианству, скоморошеству и т. п. [8, с. 48].

Манин приходит к выводу, что в образе трикстера миф фиксирует определенный тип личности, характеризующейся отчетливо

выраженной дисфункцией мозговой организации психики. Этот вывод может быть подтвержден исследованиями Т. А. Доброхотовой и Н. Н. Брагиной, проводимыми на клиническом материале по психологии и психопатологии левшей и амбидекстров – людей, одинаково владеющих обеими руками. В ходе этих исследований обнаружилось, что хорошо описанная в литературе асимметрия мозга присуща только праворукому большинству, что она определенна, устойчива и одинаково проявляется у всех правшей. Психопатологические последствия очаговых поражений того или иного полушария мозга хорошо предсказуемы и укладываются в довольно устойчивую схему. Совсем иная картина наблюдается у левшей и у амбидекстров: разброс симптомов настолько обширен и разнообразен, а психологическая картина настолько индивидуальна, что не повторяется даже у двух больных. Складывается впечатление, что функциональная организация межполушарных связей у неправорукого меньшинства человечества оказывается не до конца сформировавшейся, а психическая организация весьма неустойчива. Эти же признаки характерны, как мы видели, и для трикстера. «В целом же, – заканчивают свою мысль исследователи, – это незначительное меньшинство человечества, можно думать, таит в себе множество вариантов функциональной организации мозга» [2, с. 128], а «психические возможности левшей в патологии подчас не укладываются в традиционные представления о мыслимых пределах психических возможностей человека в норме и патологии» [2, с. 134].

В связи с исследованиями Т. А. Доброхотовой и Н. Н. Брагиной интересно отметить, что, несмотря на исключительно одностороннюю (праворукую) ориентацию человеческой культуры, соотношение право- и леворукого населения Земли остается постоянным на протяжении многих тысячелетий. Это свидетельствует, возможно, о проводимом природой своеобразном «эксперименте, основной целью которого является увеличение «запаса прочности, создание фонда нейробиологической и психологической вариабельности, расширяющей адаптивные и эволюционные возможности человечества. И, если всё то, что говорил Ю. И. Манин о трикстере, соответствует действительности, то именно в нем, в трикстере, наиболее впечатляющим образом воплощены результаты указанного эксперимента.

Мифологическая пара «культурный герой – трикстер» кладет начало двум великим культурным традициям. Одна из них происходит

от трикстера и через древнегреческие, римские мистерии и отчасти через драматургию ведет к «игровой, смеховой, карнавальной» (М. М. Бахтин) культуре Запада. Трикстер оказывается здесь далеким предшественником средневековых шутов, скоморохов, юродивых, а также, как об этом писала О. М. Фрейденберг, философов и ученых в силу их левополушарной эйфорсии [13]. Другая традиция, происходящая от культурного героя, кладет начало космогоническим (о происхождении Вселенной) и космологическим (об ее устройстве) мифам; у большинства развитых народов они составляют центральную группу мифов.

Условно в этих мифах можно выделить две основные идеи, одна из которых послужила впоследствии источником для формирования религиозных, а другая – философских воззрений: идея творения и идея развития. По одним мифологическим представлениям мир создан каким-то сверхъестественным существом – героем демиургом, великим колдуном, Богом, по другим – мир развивался постепенно из некоего первоначально бесформенного состояния – хаоса, мрака, бездны, воды или яйца. Однако в самой текстовой ткани космологического повествования эти идеи переплетены и трудно различимы, ибо, если в каком-то мифе и утверждается, будто бы мир создан сверхъестественным существом, то он всё-таки создан им не из «ничего», а из элементов, уже существующих где-то до его создания, из тех же хаоса, мрака, бездны, воды: даже ветхозаветный Бог витал, как мы знаем, над водами. Как справедливо отмечает Е. М. Мелетинский:

> <...> даже малохарактерное для архаических мифов порождение предметов богами путем их словесного названия (номинации) не есть чистое творение из ничего, а, скорее, некая духовная эманация божества, основанная на мифологическом отождествлении предмета и имени [9, с. 195].

Довольно обстоятельный анализ данной группы мифов представлен, например, в монографии В. В. Евсюкова [3].

Следует отметить также, что пара «культурный герой – трикстер» лежит в основе всей теории повествования и сюжетологии, т. е. того, что можно смело считать самой основой литературного творчества, начиная с Гомера и кончая современным романом. Об этом говорит фундаментальный труд В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928). В этой работе ученый в качестве опорного использовал термин «функция действующих лиц», под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода событий.

В сказках функции персонажей (т. е. их место и роль в развитии действия) по Проппу определенным образом выстраиваются. Во-первых, течение событий связано с изначальной «недостачей» – с желанием и намерением героя обрести нечто (в наших сказках это – невеста), чем он не располагает. Во-вторых, возникает противоборство героя (протагониста) и антигероя (антагониста) – вот оно, воплощение пары «культурный герой – трикстер» в сюжете. И, наконец, в-третьих, в результате происшедших событий герой получает искомое, вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка, гармонизирующая жизнь центральных действующих лиц, выступает как необходимый компонент сюжета сказки [12].

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам В. Я. Пропп, в литературоведении 1960–1970 гг. была рассмотрена в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки в литературе называют нарратологией. Опираясь на работу Проппа, французские ученые-структуралисты (К. Бреман, А. Ж. Греймас) предприняли опыт построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и литературе [1].

Таким образом, утверждалась мысль о так называемой универсальной модели сюжета, которая по-разному будет проявляться или варьировать в разных литературных жанрах.

Как уже было сказано выше, мифологическая пара «культурный герой – трикстер» напрямую связана с такой парой как «сакральное – насилие». Известно, что в Ветхом Завете и в греческих мифах братья, а «культурный герой – трикстер» – это братская связь, так вот подобные братья всегда враги. То насилие, которое они, словно приговоренные роком, обращают друг против друга, способно рассеяться лишь обратившись на какой-то третий объект, который должны принести в жертву. «Ревность», которую испытывает Каин по отношению к брату, по мнению Р. Жирара, – не что иное, как отсутствие этого отводного пути [4]. Можно предположить, что заклание животных жертв перенаправляет насилие от одних существ на других, смерть которых имеет меньшее значение или вообще никакого.

В результате получается следующая дилемма: убивать жертву преступно, поскольку она священна, но жертва не будет священной, если ее не убить. Если жертвоприношение предстает как преступное насилие, то, с другой стороны, нет и такого насилия, которое нельзя было бы описать в категориях жертвоприношения.

Таким образом, на наш взгляд, братская пара «культурный герой – трикстер» (Каин и Авель) самым естественным образом переходит в пару «сакральное – насилие», и связующим звеном здесь будет как раз жертвоприношение.

По мнению Жирара, «Функция жертвоприношения – в том, чтобы успокоить внутреннее насилие, не дать разразиться конфликтам» [4, с. 23]. Получается, что верующие не осознают и не должны осознавать роли насилия. Считается, что это Бог требует жертв, это только он, в сущности, наслаждается дымом всесожжения, это ему нужны груды мяса на алтарях. Жертвоприношения умножают, чтобы успокоить его гнев.

В недавних исследованиях показано, что физиологические механизмы насилия очень мало различаются при переходе от одного индивида к другому и даже при переходе от одной культуры к другой. Энтони Сторр в «Человеческой агрессии» пишет, что ничто так не похоже на разъяренного кота или человека, как другой разъяренный кот или человек [14].

Насилие характерно для всего живого мира. Как ни странно, эта способность добывать заместительные объекты (читай, совершать жертвоприношения), как указывают множество фактов, не ограничена лишь человеческим насилием. К. Лоренц в своей «Агрессии» говорит о виде рыб, которые, если их лишить обычного противника, то есть самцов того же вида, с которым они конкурируют за контроль над определенной территорией, непременно обращают свои агрессивные тенденции против собственной семьи и в итоге ее уничтожают. Что это, как не зачатки той же самой сакральной, заместительной жертвы в человеческом обществе?

Любопытная деталь: согласно мусульманской традиции, именно того агнца, которого заклал Авель, Бог послал Аврааму, чтобы тот принес его в жертву вместо своего сына Исаака. То самое животное, которое спасло первую человеческую жизнь, теперь становится причиной братоубийства. Получается довольно сложная диалектика: пара «сакральное – насилие» осуществляется через жертвоприношение. По мнению ряда этнографов, жертвоприношение в первобытных обществах нужно было, чтобы перехитрить насилие, эту внутреннюю стихию, свойственную всей живой природе, предоставляя ему, насилию, некий отводной путь. Именно ритуальные жертвоприношения, по мнению ученых, дают хоть чем-то утолить ненасытный

голод насилия, природа которого, о чем уже говорилось выше, прекрасно воплощается в трикстере, связанного напрямую с функцией левого и правого полушарий головного мозга.

Жажда насилия, стоит ей проснуться, приводит к определенным физиологическим изменениям. Эта расположенность к насилию длится определенное время. Насилие нельзя считать простым рефлексом, который прекращается, как только прекращается воздействие стимула. Сторр отмечает, что жажду насилия труднее успокоить, чем разжечь, особенно в обычных условиях жизни в обществе.

Насилие часто называют «иррациональным». Однако оно не лишено причин: оно само находит основательные причины, когда хочет разразиться. Но сколь бы основательны они ни были – их никогда не стоит принимать всерьез. Насилие и само о них забудет, если его исходный объект останется вне досягаемости и по-прежнему будет дразнить издали. Неутоленное насилие ищет и всегда находит заместительную жертву. Вызвавшее ярость существо вдруг заменяется на другое, ничем не заслуживающее ударов насильника, кроме как своей уязвимостью и досягаемостью. Так возникает институт жрецов и обряд сакрального жертвоприношения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Греймас А. Ж.* В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 171–195.
2. *Доброхотова Т. А., Брагина Н. Н.* Загадки неправорукого меньшинства человечества // Вопросы философии. – 1980. – № 1 – С. 124–134.
3. *Еврсюков В. В.* Мифы о Вселенной. – Новосибирск : Наука, 1988. – 177 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 448 с.
5. *Лоренц К.* Агрессия. (Так называемое «зло») / пер. с нем. – СПб. : Амфора, 2001. – 350 с.
6. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.
7. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
8. *Манин Ю. И.* «Мифологический плут» по данным психологии и культуры // Природа. – 1987. – № 7 – С. 42–52.
9. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – М. : Наука, 1976. – 407 с.
10. *Пригожин И. Р., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / пер. с англ. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.

11. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. – М. : Наука, 1976. – 327 с.
12. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. – М. : Наука, 1969. – 150 с.
13. *Фрейденберг О.* М. Поэтика сюжета и жанра. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
14. *Storr A.* Human Aggression. – N. Y. : Scribner; First Edition edition, 1968. – 127 p.

УДК 82.091

А. Д. Жук

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы МГЛУ;
e-mail: alexanzhuk@mail.ru

ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ОДА В АНГЛИЙСКОЙ, НЕМЕЦКОЙ И ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII И XIX ВЕКОВ

Статья посвящена элегической оде как особой разновидности жанра оды и ее эволюции. Рассматривается ряд недостаточно хорошо исследованных текстов (Жильбер, Диксон, М.-Ж. Шенье и другие). Отмечаются привнесение черт других жанров, появление более сложных жанровых разновидностей. Указываются особенности развития элегической оды в каждой из трех национальных литератур.

Ключевые слова: эволюция; жанр; элегическая ода; драматическое начало; гимническое начало; публицистическое начало; идиллический хронотоп.

Zhuk A. D.

Associate Professor of the Literature Chair, Docent MSLU; e-mail: alexanzhuk@mail.ru

ELEGIAC ODE IN ENGLISH, FRENCH AND GERMAN LITERATURES IN 1775–1900

The article is devoted to elegiac ode and its evolution. Zhuk researches little known texts of Dixon, Gilbert, and others. It's noticed that elegiac ode has special features of its evolution in each of three national literatures. The article tells about an appearance of compound genre forms and a mixture of elegiac ode with other genres.

Key words: evolution; genre; elegiac ode; dramatic features; hymnal features; publicistic features; idyllic place and time.

Элегическая ода представляет собой сложную жанровую разновидность, характерную для всех трех национальных литератур последней четверти XVIII и XIX вв. Принадлежность произведения к элегической оде определяется по господствующему жанровому началу.

Одический канон как в светском, так и в религиозном варианте, складывается в английской литературе в XVII в. в творчестве Каули, Драйдена и Мильтона, во французской – в XVI–XVII вв. в поэзии Ронсара и Малерба, в немецкой – в XVIII в. в произведениях

Клопштока, Геллерта и Готтшеда. Во Франции и в Германии одический канон существует в нескольких разновидностях, однако основным вариантом для всех трех национальных литератур является горацианская ода, в основе которой лежит стремление убедить слушателя через обращение к его разуму. Это выражается в рациональной композиции, повторяющей схему рассуждения, в наличии в тексте синтаксических конструкций с отношениями логической обусловленности со значением причины и следствия, цели или условия, сравнений, аллегорических образов и образов-персонификаций, риторических вопросов, в использовании лексики, характеризующей мыслительную деятельность человека. В то же время во французской литературе в качестве канонической разновидности выступает анакреонтическая ода, а в немецкой – вокальная духовная ода и гимническая ода.

Элегическая ода, возникающая в результате взаимодействия двух жанров – оды и элегии, отличается от классического варианта наличием таких элегических черт, как привнесение в оду тем и мотивов смерти, страха, страдания (реже – прощания, разлуки), использование соответствующей лексики и образов, обилие восклицаний, повторов (в том числе анафор), параллелизмов, например:

нем. – «fürchtest», «Tod», «Sterben», «die Leiche», «fürchte», «Abschied» и др.;

фр. – «urne cinéraire», «ami pleurant sur un cercueil», «froid tombeau», «la cendre de tes cités», «pauvre et délaissé» и др.;

англ. – «shroud», «Lethe», «Proserpine», «sorrow's mysteries», «the wakeful anguish of the soul».

Такие способы выражения приходят в элегическую оду от рационалистической горацианской, которая лежит в ее основе. Показательно, что из всех вариантов оды выбирается именно данный, так как он, с одной стороны, является каноническим и достаточно широко распространен, а с другой – в отличие от анакреонтической оды не противоречит элегическому содержанию. Присутствие всех перечисленных признаков не является обязательным, вполне достаточно двух-трех, а иногда даже одного.

Раньше всего эта разновидность появляется в Германии и во Франции. Если в последнем случае появлению и распространению подобного жанра способствовала сама действительность, постоянно напоминавшая о смерти и о быстротечности жизни и всего земного,

то в немецкой поэзии элегическая ода появляется в период сосуществования литературы позднего Просвещения (в том числе сентиментализма), классицизма и романтизма. Неслучайно поэтому элегическая ода, характерная во Франции и в Англии преимущественно для романтиков и воспринимавшаяся там как отступление от правил, в Германии возникает в творчестве авторов, принадлежащих к самым разным литературным направлениям, в том числе в поэзии классицистов и просветителей – Райнхарда, Клопштока и т. п. В немалой степени этому способствовали переводы од Горация, выполненные Рамлером и Боте. Так, элегическое начало свойственно семнадцатой оде второй книги Горация, посвященной умершему другу поэта (перевод Рамлера), а также третьей и двадцатой одам второй книги (перевод Боте).

Эволюция элегической оды в трех национальных литературах идет по разным путям. Первый путь, наиболее характерный для немецкой литературы, связан с усложнением исходных жанровых форм и с возникновением новых жанровых вариантов элегической оды. Во французской литературе развитие начинается со светского и духовного вариантов, затем возникают сложные жанровые варианты, которые начинают пародироваться и в конце периода происходит возвращение к собственно элегической оде, но теперь она теряет свою публичность и превращается в жанр интимной лирики. В английской литературе развитие идет от сложных форм к собственно элегической оде.

Собственно элегическая ода существует в светском и в духовном вариантах и представлена в немецкой литературе в творчестве *Клопштока* («Die Trennung», 1779; «Die Verkennung», 1779; «Ihr Tod», 1780; «An Freund und Feind», 1781; «Der Gränzstein», 1782; «Der Frohsinn», 1784; «Der Ungleiche», 1789; «Das Gegenwärtige», 1789; «An Cramer, den Franken», 1790 и др.); *Райнхарда* («Das Grab Meines Vaters», 1793) и Фосса («Der Abgeschiedene», 1800). В английской в поэзии – *Р. Диксона* («Ode on Advancing Age», 1896; «Ode on Departing Youth», 1896). Во французской – в произведениях *Лефранка Помпиньяна* («Ode sur la mort de J.-B. Rousseau», 1751); *Н. Жильбера* («Ode imtée de plusieurs Psaumes et composée par l'auteur huit jours avant sa mort», 1788); *М.-Ж. Шенье* («Ode sur la mort de Maximilien Léopold de Brunswick», 1787; «Ode», 1788); *А. Шенье* («La jeune captive», 1794); В. Гюго («L'histoire», «A M. De

Chateaubriand», «Les funérailles de Louis XVIII», «Fin», 1823; «Premier soupir», 1819; «Regret», 1821; «Le dernier chant», 1823 и другие) и П. Верлена («Quand je cause avec toi paisiblment…», «Nous sommes bien faits l'un pour l'autre…», «Quand tu me racontes les frasques…», «Tu fus une grande amoureuse…», «Fifi s'est réveillé. Dès l'aube tu m'as dit…», входящие в состав цикла «Odes en son honneur», 1893). Все перечисленные произведения, за исключением оды Жильбера, принадлежат к светскому варианту элегической оды. Духовный вариант представлен только в са́мом начале исследуемого периода, исключительно во французской литературе и в творчестве автора, в наибольшей степени связанного с традицией.

В большинстве немецких од преобладает тема смерти, тема прощания встречается реже (только в оде «Die Trennung» Клопштока и у Фосса). При этом, Клопшток, привнося элегическое начало в оду, всегда помнит о «высоком» характере самого́ одического жанра. Особенностью оды «Die Trennung» является кольцевая композиция, акцентирующая элегическое начало и вновь возвращающая слушателя к теме смерти. Более поздние оды отличаются усилением одического начала. Если в первой из названных од одическое начало реализуется через диалог, во время которого выясняется, чего боится лирический герой, а на формальном уровне – через вопросы, обращенные к разуму собеседника и заставляющие его размышлять – «Fürchtest du den Tod? «Ihn nicht!» / Was fürchtest du denn? «Das Sterben?» [8, с. 27] и одно единственное сравнение, то уже для последующих элегических од характерно использование синтаксических конструкций с отношениями логической обусловленности: «Gestatte, guter Mann, der, wenn dort Herrscher sind, / Jetzo herrscht in der Straße des Lichts, / Daß einen Lorber auch ich / Pflanz' in den Hain an dein Grab» «Der Ungleiche» [8, S. 105].

В отличие от Германии, во Франции в исследуемый период элегическая ода – одна из наиболее часто встречающихся разновидностей жанра, особенно на рубеже 1780–1790-х гг., чему способствовали события, происходившие в стране.

Духовная ода «Ode imtée de plusieurs Psaumes et composée par l'auteur huit jours avant sa mort» Н. Жильбера представляет собой прощание автора с жизнью и содержит молитву, в которой герой просит у Бога жалости (*la pitié*) и справедливости (*la justice*). В его речи также выражается мысль, что все страдания и беды от Бога и их нужно принимать, ибо они очищают человека и свидетельствуют

о существовании божества, которого люди пытаются забыть. В этом ода близка псалмам, на что указывает и само название. Жильбер еще пытается уравновесить элегическое начало гармонией мира, но фактически это уже элегическая ода и духовный характер она сохраняет только внешне.

«Ode sur la mort de Maximilien Léopold de Brunswick» М.-Ж. Шенье написана на вполне традиционную для элегии тему – смерть М. Ж. Л. Брауншвейгского, соединяющуюся в тексте с характерным для горацианской оды восхвалением адресата. Так, герцог Брауншвейский называется одним из сыновей Марса («Le guerrier que je vois partre / Est-il Mars, ou l'un de ses fils?») [3, с. 264]. О нем скорбит весь мир, даже река Одер. У него был отважный взгляд, который успокаивал народ. Но теперь народ безмолвствует и поднимает глаза и руки к небесам, а героя покрывает покров вечный. Однако его имя никогда не умрет. Как и в традиционной горацианской оде герой сравнивается с античными героями и историческими деятелями – Нестром, Гектором, Александром. Особенностью оды является отсутствие синтаксических конструкций с отношениями логической обусловленности, что приводит к ослаблению одического начала.

Оды А. Шенье и В. Гюго отличаются сильным трагизмом. Так, в оде А. Шенье «La jeune captive», написанной незадолго до казни поэта, лирическому герою сложно представить, что он не увидит жатву – «Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson» [2, с. 481], что не достигнет зрелости. Он уверяет себя, что и для него любовь и музконцерты – «Pour moi Palès encore a des asiles verts, / Les Amours des basiers, les Muses des concerts» [2, с. 482]. Но смерть неизбежна. Контраст усиливает трагизм и соответственно элегическое начало. В то же время одическое начало выражено слабее элегического (через сравнения и условную конструкцию), и стихотворение не превращается в элегию только потому, что поэт воспевает то, что связано с жизнью и что он боится потерять.

У Гюго элегическое начало может возникать в стихотворениях, не имеющих в своем названии слов с семантикой смерти. Элегическое начало может быть связано с размышлениями о смерти и бренности всего земного, а также об исторических событиях, вызывающих соответствующий настрой. В этом отличие французской элегической оды от немецкой и английской, для которых характерно большее внимание к частной жизни человека.

Однако позже именно во Франции в поэзии Верлена ода приобретает ***интимный характер***. Так, ода «Quand je cause avec toi paisiblment…» построена на совпадении поведения героя и Филомены: если он беседует с ней тихо, то и она поступает также, если он с ней спорит и упрекает ее, она делает то же самое. Но при этом она часто ему верна, когда он ей неверен, и от этого герой счастлив. Однако еще более он счастлив, когда видит счастливой свою возлюбленную. В конце произведения выясняется, что это всего лишь сон (rêve) героя, что привносит в оду элегическое начало: рассказчик сожалеет, что это всё ему только приснилось. Особенностью од Верлена является также их тесная связь с анакреонтической традицией, но игровое начало остается только на уровне формы, а содержание становится ***интимно-элегическим***, в результате чего возникает новая разновидность элегической оды – ***элегически-анакреонтическая интимная ода***, изменяющая традиционное представление об оде как о жанре, рассчитанном на публичность, и создающая вместе с тем новые возможности развития жанра.

С точки зрения формы, наряду с «Quand je cause avec toi paisiblment…», представляет интерес также «Fifi s'est réveillé. Dès l'aube tu m'as dit…». Форма первой тяготеет к элегическому дистиху, что проявляется также в использовании десяти- и четырнадцатисложника, близких по звучанию к пентаметру и гексаметру. При этом в двустишиях оба стиха заканчиваются одним и тем же словом. Тем самым элегическое начало проявляется даже на уровне формы, что в целом не характерно для французской элегической оды. В остальных одах Верлена элегическое начало выражается только на содержательном уровне.

В оде «Fifi s'est réveillé. Dès l'aube tu m'as dit…» (1893) первая строфа состоит из четырнадцати строк и напоминает по форме сонет, но в отличие от последнего, имеет парную рифмовку. В то же время размер – традиционно одический: александрийский стих. Тем самым элегическая ода в данном случае приобретает черты ***сонета***.

В английской литературе светский вариант собственно элегической оды появляется в одах Диксона довольно поздно уже в результате распада исходных сложных жанровых вариантов, характерных для большинства романтиков (Колриджа, Вордсворта и других). От более ранних вариантов ода «Ode on Advancing Age» отличается значительным усилением элегического начала, проявляющимся

в обилии элегических образов, связанных, как с внешностью человека – «emptier thy weary face», «thy bald eyes neath as bald a brow»; с разрушением – «the shore far-ruined», «the breakers», «thy crashing step», так и со старостью, одиночеством, слабостью – «thy hair is hoar», «the desolate billow white,/ That recedes and leaves it waif-wrinkled, gap-rocked, weak» [5, с. 26] и т. д. Тема смерти вводится и напрямую, через описание смерти собаки, умершей раньше адресата. Этой же цели служат на метафорическом уровне и восходящие к древним мифам образы с семами холода – «cold tissue»; тишины – «the silent things, «'Tis their silence!»; вечности – «the eternal Night»; «older by eternity»; движения вниз – «Go down upon the shore» [5, с. 26], «And thou, oh thou/ To that wild silence sinkest now» [5, с. 27]. Этому же способствует постоянно возникающий в оде образ Ночи – «the eternal Night», традиционно считающейся символом смерти.

В то же время вопреки элегической традиции смерть связывается с радостью, а на метафорическом уровне – с возвращением на берег, к тому, каким человек был изначально. Тем самым смерть оказывается источником жизни, а не ее трагическим завершением.

Особенностью реализации одического начала является вывод в конце оды, обращенный к разуму слушателя – «So, Age, thou dealest us,/ To the elements» [5, с. 28].

Единственным отличием оды «Ode on Departing Youth» от предыдущей является ослабление элегического начала, ибо, хотя уходящая юность связана с потерями, эти потери несущественны и слишком малы – «So rather in the dubious years which part/ Manhood from youth, reflects the very heart/ How small the loss that perished with the time/ That was its prime» [5, с. 109], соответственно и грустить о них, с точки зрения автора, не стоит.

Развитие элегической оды во всех трех литературах связано с привнесением в данный жанр черт других жанров как светских (идиллия, гимн, эпиграмма, этюд), так и религиозных (видение, пророчество), а также драматического, сатирического или публицистического начала, иронии, что приводит к появлению новых смешанных форм. Господствующим началом остается одическое, а элегическое проявляется более ярко, чем, например, идиллическое. Соответственно в подобных случаях можно говорить об элегически-идиллической оде, элегически-гимнической оде, элегически-публицистической оде и т. п. При этом одни жанровые варианты

представлены сразу в нескольких литературах, в то время как другие свойственны исключительно одной национальной литературе, иногда даже одному автору. Так, для английской и французской литератур характерны элегически-идиллическая, элегически-гимническая оды и элегическая ода с чертами этюда. Исключительно в немецкой литературе в творчестве Райнхарда встречается элегическая ода с чертами эпиграммы и только французской литературе присущи такие разновидности, как элегическая ода-эпитафия и представленная самыми разными вариантами элегически-публицистическая ода.

Элегически-идиллическая ода во французской литературе представлена в творчестве В. Гюго («Le Dévouement», 1823; «Actions de Graces», 1823; «Le poète», 1823; «Louis XVII», 1822) и Лапрада («La mort d'un chêne», 1844), а в английской – в поэзии Колриджа («Dejection: An Ode [Written April 4, 1802]»), Вордсворта («Ode to Lycoris» («Enough of climbing toil!...»), 1816), Китса («Ode to a Nightingale. Poems», 1819/1820) и Диксона («Sympathy: an Ode»).

Оды Гюго отличаются соединением идиллического хронотопа с элегическим. Идиллический хронотоп разнообразен: он может быть связан с воспоминаниями об ушедшем детстве («Le poète»), с появлением символических (дитя мира на ароматной постели в «Le Dévouement») или мифологических образов (Грации в «Actions de Graces») и даже с изображением ангельского мира («Louis XVII»). Соответственно элегический хронотоп в варианте Гюго предполагает не только традиционные для элегии мотивы грусти («Actions de Graces») или тоски по прошлому («Le poète»), но и характерный в большей степени для традиции духовной оды мотив христианских страданий, вознаграждающихся в раю («Louis XVII»), и мотив появления в мире некоего начала – «нечестивого зародыша» (un germe immonde), несущего зло, в том числе и смерть («Le Dévouement»). Оды «Le Dévouement» и «Actions de Graces» имеют ряд особенностей. В первом случае это ***публицистическое начало***, проявляющееся в использовании соответствующей лексики: un Fléau formidable, vil germe, le Monstre fidèle, etc. Во втором – кольцевая композиция, способствующая возникновению идиллического хронотопа.

В оде Лапрада развитие происходит исключительно на уровне содержания и связано с необычной для жанра темой: в тексте речь идет о смерти дуба. Произведение не носит иронического характера, как могло бы показаться на первый взгляд. Оно начинается не с элегической темы, которая в дальнейшем будет господствовать,

а с идиллической, связанной с описанием того, как дуб рос, как в его ветвях пели птицы, вившие на нем гнезда. Его любила богиня Земли Кибела. Дуб дарил гармонию земле. Но теперь он умирает, и автор прощается с ним. Гармоничное бытие должно превратиться в прах. Для Лапрада образ жизни и смерти дуба – символ жизни и смерти человека. Но природа не прекращает создавать жизнь, и на смену этому дубу придут другие. Точно также Бог не оставляет и человека, ибо Он не может перестать любить. Мир сохраняет свою гармонию, несмотря на смерть, а дуб отражает законы бытия, установленные Богом. С точки зрения формы ода в целом довольно традиционна, но интересна темой прощания, передающейся в тексте через анафору в начале стихов – слово «Adieu».

В английской литературе, в отличие от французской, элегически-идиллическая ода складывается в результате распада более сложного варианта – ***элегической оды с идиллическим и гимническим началом***, складывающейся в оде Колриджа и отличающейся равной степенью развития идиллического и гимнического начала.

В варианте Колриджа ярко выраженное элегическое начало реализуется преимущественно на содержательном уровне, чему, наряду с заглавием и эпиграфом, способствуют возникающие в тексте образы о́блака в ленивых хлопьях – «cloud in lazy flakes»; унылого рыдающего плана – «the dull sobbing draft»; старой луны в круге – «the old Moon in her lap», предсказывающей ливень и бурю, а также образы Зимы и Сна, традиционно символизирующие смерть и связанные у Колриджа с образом холодного безразличного мира – «inanimate cold world». Даже характерные для оды рациональные образы приобретают у Колриджа элегический характер: «…viper thoughts, that coil around my mind, / Reality's dark dream!» [4, с. 388] и т. п., что способствует соединению двух начал.

Этому миру в оде противопоставлен мир Радости, которому соответствует ***идиллический*** хронотоп, передающий состояние гармонии и реализующийся через соответствующие образы: «… the spirit and the power, / Which wedding Nature to us gives in dower / A new Earth and new Heaven» [4, с. 386] и т. д.

Особенностью произведения является соединение ***элегического начала с одическим*** и ***идиллического с гимническим***, т. е. средства выражения одического начала (условные и целевые конструкции, сравнительные обороты, лексика, характеризующая мыслительную деятельность человека) сосредоточены в элегических частях,

а средства гимнические (восклицания, повторы, параллелизмы, возвышенная эмоционально окрашенная лексика, ассоциативно связанные друг с другом образы) – соответственно в идиллических. При этом преобладают элегическое и одическое начало, что и определяет жанр произведения: перед нами ***элегическая ода с идиллическим и гимническим началом***.

Варианты, возникающие в творчестве Вордсворта, Китса и Диксона в результате распада исходного варианта, отличаются, прежде всего, *отсутствием* гимнического начала.

Элегический хронотоп, возникающий в оде Вордсворта, более традиционен, чем у Колриджа, и вполне соотносим с предшествующей элегической традицией, на что указывает традиционная для элегии тема – память, воспоминания. В отличие от оды Колриджа, где идиллическое и элегическое начало соотносятся с двумя разными мирами, у Вордсворта идиллический хронотоп возникает внутри элегического и тесно с ним связан. Память в сочетании с фантазией (fancy) вызывает прошлые эпохи, и лирический герой вспоминает миф о любви Нумы (Numa) и нимфы Эгерии, что создает идиллическое время и пространство, но существующие в далеком прошлом и вызывающие личные воспоминания о счастливых часах, проведенных вместе с другом, которые лирический герой, тем не менее, не хотел бы вернуть, ибо они дороги ему именно как память. Всё это создает ощущение гармонии, хотя и овеянной легкой грустью. Подобные полутона, на которых построена ода Вордсворта, более характерны для английской элегической традиции, чем темы сильного страдания, смерти как чего-то ужасного, возникающие у Колриджа, и в большей степени свойственные французской литературе.

В отличие от оды Колриджа, одическое начало связано как с элегическим, так и с идиллическим. Так, критическое отношение к Честолюбию и к настоящему подчеркивают идеализацию картин прошлого, возникающих в памяти лирического героя. Лексика, связанная с мыслительной деятельностью человека, входит у Вордсворта в состав идиллических и элегических образов: «…Numa loved; when, in the Egerian grot, / From the sage Nymph appearing at his wish, / He gained whate’er a regal mind might ask, / Or need, of counsel breathed through lips divine» [9, с. 226]. Всё это приводит к тому, что образы приобретают смешанный характер. Изменяются способы выражения одического начала. В частности, союзные синтаксические

конструкции с отношениями логической обусловленности заменяются бессоюзными.

В то же время на содержательном уровне одическое начало, напротив, выражено сильнее, чем у Колриджа. Это проявляется не только в обилии лексики, связанной с мыслью, мышлением (*mind*, *thought*, *interpreting*, *counting* и др.), но и в рациональном построении оды, когда текст строится как доказательство тезиса, выдвигаемого в первой части, – «Oh! ‘tis the heart that magnifies this life, / Making a truth and beauty of her own» [9, с. 225]. Но внутри себя тезис содержит лексику (heart, magnifies, beauty), обращенную к чувствам слушателя и подчеркивающую идиллическое начало оды. Тем самым вновь возникает синтез одического и идиллического начала. Оценка происходящего (в том числе и воспоминаний) также дается с позиций разума.

Кроме того, Вордсворт сохраняет традиционное для жанра использование образов-персонификаций, являющихся аллегориями тех или иных нравственных качеств человека (Ambition). Вместе с тем, все три начала – одическое, элегическое и идиллическое – тесно связаны и невозможны друг без друга. Но господствующими являются первые два, что и позволяет определить жанр произведения как ***элегически-идиллическую оду***. Как и текст Вордсворта, ода Китса построена на полутонах, но меняется хронотоп: если у Вордсворта элегическая тема связана с воспоминаниями о прошлом, то у Китса речь идет о настоящем. В оде происходит соединение традиций Вордсворта и Колриджа: как и у Колриджа, в стихотворении Китса возникает тема смерти, но в отличие от Колриджа вполне в духе традиции Вордсворта отсутствует трагизм. Но есть несколько важных нюансов, отличающих оду Китса от од его предшественников. Прежде всего, смерть сопровождают мотивы сна и забвения, чему способствует упоминания реки Леты («Lethe-wards»), опиата («dull opiate»), вина («a draught of vintage»), а также использование глагола «forget». Смерть связывается с опьянением, со сном. Она то же, что и мечта. Для поэта смерти как таковой нет. Это всего лишь переход из одного мира в другой. В определенном смысле Китс более религиозен, чем Водсворт и Колридж, хотя в отличие от своих предшественников и не использует религиозную лексику. В мире Китса существует вечность. Смерть свойственна лишь миру людей, но только потому, что они не способны войти в мир Соловья,

где господствует вечность. Именно поэтому поэт говорит о легкой смерти и даже жаждет ее: «…for many a time / I have been half in love with easeful Death» [7, с. 212]. Ведь это лишь переход в другой, более высокий, более духовный мир. Неслучайно в тексте появляются библейские образы, в частности образ Руфи, тоскующей по дому. Для поэта смерть равносильна возвращению домой. Путем, соединяющим два мира, становится искусство, воплощенное у Китса в пении соловья. Именно поэтому соловей и называется «бессмертной птицей» («immortal Bird»), чей голос был слышен и в античные, и в ветхозаветные времена. Элегическое начало связано у Китса с миром реальным, в котором и существует смерть, в то время как миру идеальному соответствует идиллическое начало, сочетающееся с собственно одическим.

Особенностью выражения идиллического начала является использование наряду с традиционно идиллическими («light-winged Dryad of the trees», «the country green», «the pastoral eglantine», etc.) сказочных образов: «starry Fays», «faery lands forlorn», «magic casements» – что еще больше подчеркивает мотив перехода из одного мира в другой. Библейские образы в оде, с одной стороны, способствуют реализации элегического начала, ибо связаны с воспоминанием истории человечества, а с другой – усиливают собственно одическое начало, придавая тексту возвышенный характер в силу самого своего происхождения. Ряд образов («sunbirnt mirth», «a beaker full of the warm South, / Full of the true, the blushful Hippocrene» и т. п.) восходит сразу к двум традициям – идиллической и анакреонтической, в отличие от од Вордсворта и Колриджа, ориентированных на горацианскую традицию. Сохраняется некоторая рациональность в построении оды, но рациональное начало связано только с противопоставлением идеального мира реальному, в отличие от оды Вордсворта, повторяющей логическую схему рассуждения.

В то же время Китс использует другие способы выражения одического начала, существовавшие в предшествующей традиции, но не игравшие важной роли: сложные слова – «light-winged», «full-throated», «Lethe-wards» и т. д.; сокращенные поэтические формы – «Cool’d», «Cluster’d», «’Tis» и т. д.; риторические вопросы – «Was it a vision, or a waking dream?» [7, с. 212] и т. д.; восклицания – «O, for a draught of vintage!» [7, с. 210]; «Thou wast not born for death, immortal Bird» [7, с. 212]. Тем самым одическое начало выражено преимущественно на формальном уровне, а элегическое

и идиллическое – на содержательном. При этом меняются способы реализации и взаимодействия всех трех начал, по сравнению с одами Колриджа и Вордсворта.

Возвращение к этой разновидности произойдет только в творчестве Диксона в его «Sympathy: an Ode» (1896), отличающейся усилением элегического начала и потому более близкой к варианту Колриджа, включая противопоставление элегических частей идиллическим. Особенностью оды является то, что элегический хронотоп в ней связан не только с темой смерти и разрушения («many stings wherewith to kill / As there are happy creatures to destroy») [5, с. 111], но и с изображением страданий, забот, нищеты, отчаяния и страха. При этом Симпатия выступает как единственная сила, дающая человеку силы жить, принадлежащая к миру поэзии и позволяющая поэту увидеть великие души и ужасных фурий в обычных людях, озабоченных добычей ежедневного хлеба. Тем самым развитие жанровой разновидности в оде Диксона проявляется в изменении соотношения элегического и идиллического начала.

Так же, как и элегически-идиллическая ода, исключительно в английской и во французской литературах встречаются примеры ***элегически-гимнической оды***. Подобных примеров всего два, ибо соединить два столь различных по своей природе начала, как элегическое и гимническое, достаточно сложно: во французской литературе эта разновидность представлена одой «La Lyre et la Harpe» (1822) В. Гюго, в английской – «Ode on Conflicting Claims» (1896) Диксона. Французский вариант отличается от английского наличием ***драматического и публицистического*** начала.

Ода Гюго имеет драматическую форму. В тексте присутствуют ремарки, указывающие действующих лиц – Лиру и Арфу, в речах которых возникает две концепции поэзии. ***Гимническое начало*** господствует в речах Лиры, которая восхваляет Античность с ее богами («Olympe est né du Parnasse», «Jupiter règne» и т. д.), земными радостями и говорит о поэзии как об удовольствии и наслаждении. С Арфой, напротив, связано христианско-аскетическое начало. Она призывает поэта думать о вечном и служить истинному Богу, проповедуя людям божественную волю. В речах этого голоса преобладает ***элегическое*** начало, причем в сочетании с ***публицистическим***, что проявляется в использовании соответствующих образов. Ода построена как столкновение двух мировоззрений – античного и христианского.

Собственно одическое начало проявляется в композиции, при которой один голос возражает другому и оба обращены к поэту, которого они стремятся убедить в своей правоте. В результате возникает сложная жанровая разновидность, соединяющая в себе черты ***элегии***, ***гимна*** и ***оды*** с ***драматическим*** и с ***публицистическим*** началом. Этот вариант во многом предсказывает те сложные образования, которые возникнут в жанре оды в конце XIX в. Тем самым разные жанровые разновидности оды развиваются по одним и тем же законам, зачастую оказывают влияние друг на друга и даже соединяются друг с другом в более сложные жанровые образования.

Элегически-гимническая ода в английской литературе возникает в творчестве Диксона в результате распада первоначального сложного синтеза. Особенностью оды является соединение элегического и одического начала в пределах одной фразы. Так, с одной стороны, рефрен «Hast thou no right to joy?» представляет собой по форме риторический вопрос, обращенный к разуму слушателя, но одновременно он является тезисом и вместе с тем своеобразным выводом из элегической части. Всё это способствует реализации рационального одического начала. Но сама тема, сам мотив отказа от радости, вопрос о том, имеет ли право радоваться человек, живущий в мире, полном горя, несут не только одическое, но и сильное элегическое начало. К элегии восходит мотив одиночества адресата, его непонимания окружением:

> «Thou thinkest that if none in all the rout/ Who compass thee about/ Turn full their soul to that which thou desirest,/ Nor seek to gain thy goal» [5, c. 23].

Еще один источник подобных образов – религиозная традиция, с которой Диксон, как и другие прерафаэлиты, несомненно связан.

Но возможность обретения гармонии для адресата остается. Гармония отсутствует в мире, но существует в искусстве, прежде всего в литературе – в книге, способной вызывать и сильные страхи, и радость, и восторг (в тексте admiring), и восторженное неодобрение. Здесь в противовес первой части возникают гимнические образы («joys as keen as fears», «Admiring with sweet envy all / The exquisite of words, the lance-like fall / Of mighty verses…») [5, c. 23], используется лексика, передающая восхищение и восторг.

Вместе с тем обе части соотносятся друг с другом на рациональном уровне: отсутствию гармонии в мире противостоит гармония, которую адресат способен обрести, читая книгу. Это способствует

возникновению одического начала. Одическое присутствует в тексте как оценка с точки зрения разума. Отсюда такие выражения, как the one right way, thou thinkest in thy mind и т. д. Разрешается противопоставление выводом: «…if they yield no more the old ecstasy,/ Then give thyself to tears» [5, с. 24]. Условная конструкция на формальном уровне вновь способствует реализации одического начала, равно как и вывод, обращенный одновременно и к разуму, и к сердцу адресата.

К одической традиции восходит и идея строгого закона долга, а также мысль об обретении душевного покоя, равновесия, которая связывалась у Горация с так называемой «золотой серединой». Ориентация на горацианскую традицию предполагает также отказ от чувственных радостей и наслаждения. Поэтому герой должен отвергнуть амарантовую лозу и высоко ценимую радость.

Таким образом, перед нами элегически-гимническая ода, в которой все три начала тесно связаны, что проявляется как на формальном, так и на содержательном уровне.

Для обеих литератур характерна также ***элегическая ода с чертами этюда***, представленная всего двумя произведениями – одами «La Bande noire» (1823) Гюго и «Ode on Melancholy» (1819) Китса.

Этюдное начало в обоих случаях выражено через зрительные образы. В оде Гюго это описания архитектурных сооружений: стены с зубцами и башнями, колонны, гордые замки с церквями, где молились матери современников Гюго. В тексте используются длинные перечислительные ряды: «O murs! ô créneaux! ô tourelles! / Remparts! Fosses aux ponts mouvants! / Lourds faisceaux de colonnes frêles! / Fiers châteux! modestes couvents!» [6, v. I, с. 127] и т. д. В оде Китса – «ruby grape of Proserpine», «downy owl», «the droop-headed flowes», «the wealth of globed peonies», и другие образы, объединенные темой смерти. Китс, с одной стороны, опирается на французскую традицию, для которой характерен жанр этюда, а с другой, – на традицию английской описательной поэмы.

Особенностью оды Гюго является ***ирония***, что в целом не характерно для «высокого» жанра оды, но будет свойственно французской литературе 1860-х гг., в частности Банвилю, и вполне соотносимо с современной автору романтической литературой в целом, особенно с творчеством лорда Байрона. Гюго в этом смысле предсказывает дальнейшие тенденции развития жанра во Франции. У поэта-романтика ирония касается, прежде всего, его собственного творчества. Так, его Муза превращается в искательницу

приключений («muse aventurière»), надевает воинские латы («Ceignit la cuirasse guerrière») и перевязь паладина («l'écharpe des paladins») и похищает добычу («déroba leur dépouille») у украшений длинного корридора («Aux lambris du long corridor»), а Пегас оказывается скаковой лошадью без крыльев («coursier sans ailes»).

Но есть и другой тип иронии. Она касается тех, кто нарушает сон мертвых, опустошая склепы и могилы. Гюго использует в этом случае возвышенную одическую лексику (héros, ces braves, gloire, ces travaux intrépides и т. д.), но в контексте, переворачивающем значение слов. Так, в тексте дважды повторяется слово «gloire», но эта слава «воздается» тем, кто ломал кости и упразднил могилы [6, v. I, с. 130]. Позже в качестве «врагов» («des ennemis»), достойных храбрости этих солдат, выступают открытые ворота («ces portes ouvertes») и пустынные башни («ces tours désertes»). Ирония несомненно привносит в текст оды ***сатирическое начало***, невозможное в традиционной оде. В результате возникает ***элегическая ода с чертами этюда и иронически-сатирическим началом***. Близка к этой оде также ода «Promenade» Гюго, отличающаяся от предыдущей только *отсутствием* иронически-сатирического начала.

Отличительной чертой оды Китса является необычный характер элегических образов, вводящих тему смерти: «Wolf's bane, tight-rooted», poisonous wine, «ruby grape of Proserpine», «a weeping cloud» etc. Еще более интересен в этом смысле образ смерти-мотылька, восходящий к Блейку (у последнего, правда, «fly», а не «death-moth»). Смерть оказывается, как и в «Ode to a Nightingale», быстрым, легким и вполне естественным переходом из одного мира в другой. Начало, связанное со смертью, господствует на протяжении всего текста. Меланхолия живет с Красотой, которая должна умереть так же, как и Радость, и Удовольствие. Если в оде Лапрада жизнь и смерть находились в равновесии, равно как и элегическое начало уравновешивалось идиллическим, то в этом произведении Меланхолия уничтожает всё, что связано с жизнью, и пространство полностью принадлежит Меланхолии и смерти. По сути дела, это своеобразное завершение перехода в мир смерти. Неслучайно исчезает идиллическое начало, которому в этом мире уже нет места.

Меняются и способы выражения одического начала. Совершенно исчезают синтаксические конструкции с отношениями логической обусловленности. В тексте всего одно сравнение. Зато появляются

новые риторические приемы, характерные для ораторских жанров. В частности, вся первая строфа построена на отрицаниях и параллелизме, что привносит в текст рациональное начало, характерное для оды. Этой же цели служит и мнимая антитеза первой и второй строф, создаваемая при помощи противительного союза «but». К одической традиции восходит и аллегорическая фигура Меланхолии.

В анализируемой оде, особенно по сравнению с предшествующими, жанровые начала выражаются в основном уже на содержательном, а не формальном уровне. Изменяется соотношение формальных и содержательных признаков, и в определении жанра произведения все большую роль начинают играть именно последние, что свидетельствует не только о трансформации самого жанра оды, но и об изменении представления о жанре в целом.

В отличие от трех предыдущих разновидностей, элегическая ода с чертами эпиграммы представлена исключительно в немецкой литературе и только двумя примерами – одами Райнхарда «An Sophron» (1792) и «Trauer» (1793). Слово «эпиграмма» употребляется в значении «небольшое по объему стихотворение», близком к античности и характерном для немецкой литературы рубежа XVIII–XIX вв. Оба текста посвящены смерти: в первом речь идет о смерти друга, во втором – о смерти возлюбленной. Райнхард использует условные поэтические имена «Софрон» и «Фанни», но это не мешает тексту сохранять все черты элегической оды. Во втором произведении тема смерти поддерживается также традиционным для жанра элегии мотивом осени как поры увядания и умирания.

Оба текста написаны традиционной для жанра оды сапфической строфой, но отличаются небольшим объемом: в каждом из них всего по 12 стихов. Встречающиеся в тексте условные имена также способствуют соединению обеих традиций. Тем не менее эпиграмматическое начало подчиняется у Райнхарда одическому и элегическому и выражено еще довольно слабо. Но само изменение весьма показательно, ибо дальнейшее развитие в этом направлении приведет к вытеснению элегического начала и к появлению жанра эпиграмматической оды.

Характерная для французской литературы, ***элегически-публицистическая ода*** появляется почти одновременно с собственно элегической одой в творчестве того же автора – М.-Ж. Шенье, в его «Ode sur la mort de Mirabeau» (1791), а затем получает сильное

развитие в поэзии В. Гюго, где возникает целый ряд вариантов: это вызвано как особенностями мировоззрения авторов, так и событиями, происходящими в стране в то время. Как и в оде Шенье, так и в большинстве од Гюго элегическое начало связано с темой смерти. ***Публицистическое начало*** во всех одах выражается через соответствующую лексику (le despotism, l'sclave, la main de la tyrannie, etc.) и (реже!) через повторы и восклицания, выражающие возмущение происходящим, как это впоследствии происходит в одах Гюго.

Особенностью элегических од Гюго является привнесение в анализируемую жанровую разновидность черт религиозных жанров – ***пророчества*** и ***виде́ния***. В результате возникают такие жанровые разновидности, как ***элегически-публицистическая ода с чертами пророчества и элегически-публицистическая ода с чертами виде́ния***.

Первая представлена второй одой первой книги «La Vandée», в которой описывается ссылка жителей Вандеи. В произведение включено ***пророчество*** старого жреца, в речи которого происходящие события сравниваются с библейскими, в частности со скитанием Моисея по пустыне. Речь старика усиливает присущее оде ***элегическое начало***, ибо он предсказывает страдания и смерть, в том числе и конвоиру. Пророческое начало передается в тексте не только через прямую речь старика, но и через *библейские* образы, появляющиеся в речи священника (Моисей, Самсон, филистимляне, скорбящая Дева Мария) и подчеркивающие связь оды с традицией религиозной литературы.

Одическое начало выражено в оде Гюго сильнее, чем у Шенье. Так, если у Шенье только одна синтаксическая конструкция с отношениями логической обусловленности, то в оде Гюго их шесть, причем всех возможных видов. ***Элегическое, публицистическое*** и ***пророческое*** начало подчинены собственно ***одическому***, ибо пророчество старого жреца обращено к разуму и ссыльных, и читателей, а элегическое необходимо, чтобы вызвать сочувствие к ссыльным и показать неправоту и жестокость тех, кто их ссылает. Тем самым в анализируемой оде Гюго возникает новый вариант элегической оды, для которого помимо собственно ***одических*** и ***элегических*** черт и ***публицистического начала*** характерны черты ***пророчества***.

В «Les Vierges de Verdun» (1818) в ***элегически-публицистическую оду*** привносятся черты ***виде́ния***. Поэту предстают казненные

девы Вердена и требуют, чтобы он рассказал о них миру правду и осудил их палачей. Ода строится по схеме виде́ния, что приводит к усилению публицистического и одического начала. Одическое начало связано с восхвалением дев и их поведения перед судом и во время казни, а собственно публицистическое – с описанием и обличением их судей-палачей. Подобный контраст способствует усилению трагизма, но на первый план выходит восхищение девами и возмущение несправедливым судом. Гюго в какой-то степени возвращает оду к ее античным истокам и акцентирует в оде свойственное античной традиции героическое начало.

В дальнейшем в целом ряде элегических од Гюго исчезает публицистическое начало, но сохраняются черты виде́ния, что приводит к появлению нового варианта, близкого к предыдущему, – ***элегической оды с чертами виде́ния***, представленной одами Гюго «A la colonne de la place Vendome» (1827) и «L'Ame» (1823). В первой лирическому герою являются воины, сражавшиеся в войсках Наполеона и сошедшие с Колонны. Виде́ние способствует реализации элегического начала, ибо для Гюго они – олицетворение великого прошлого Франции, которое ушло. Во второй оде виде́ние ближе к своему исконному смыслу: речь идет о сотворении мира и о Рае до грехопадения, которое дано было созерцать душе человека. Связь с жанром виде́ния дополнительно подчеркивается постоянным повторением «Vis-tu».

Точно так же, как в предыдущих одах, в результате исчезновения публицистического начала появилась элегическая ода с чертами видения в оде «A M. Alphonce de L.» Гюго, посвященной А. де Ламартину, появляется ***элегическая ода с чертами пророчества***. В стихотворении Гюго рисует фантастическую картину, когда Моисей (Moïse) и Исайя (Isaïe) приходят в современные французские города и начинают проповедывать и призывать к покаянию. Но пророков, которых в древности почитали как святых, никто не слышит.

Еще один путь развития элегической оды, также возникающий в творчестве Гюго, – привнесение драматического начала, что приводит к появлению ***элегически-публицистической оды с драматическим началом***, представленной такими одами, как «Le poète dans les revolutions» (1821), «Quiberon» (1821), «La mort du duc de Berry» (1820), «A mon père» (1823) и «La mort de Mlle de Sombreil» (1823). Оды «Quiberon», «La mort du duc de Berry» и «La mort de Mlle de

Sombreil» отличаются особым трагизмом, ибо и в первой и в третьей оде речь идет о суде над Сомбрей, о казни ее и ее подруг, а во второй – об убийстве герцога де Беррийского, с которым связывались надежды на рождение наследника и на восстановление монархии. Все три произведения построены на резком противопоставлении героев их убийцам и палачам. Подобная контрастность привносит в элегическую оду не только публицистичность, но и сильное ***драматическое начало***, проявляющееся в ***драматическом конфликте***, основанном на столкновении двух противоборствующих начал: те, кто убивают, выносят приговор или казнят, считают себя победителями, не ведая, что герои выполнили волю Бога и будут вознаграждены за это в ином мире, а их убийц ждет наказание свыше.

Оды «Le poète dans les revolutions» (1821) и посвященная судьбе Наполеона ода «Lex deux iles» (1825) построены на столкновении двух противоположных точек зрения, причем каждая имеет свой голос. Отличительной чертой второй оды является гимнический характер части «Acclamation», оформленной как прямая речь народа и восхваляющей военные подвиги императора. Но уже в следующей части – «Imprecation», где речь идет о последних годах жизни Наполеона, о его позоре, поражениях и о ссылке на остров Св. Елены, преобладает ***публицистическое*** начало. Для самого Гюго оба острова и судьба Наполеона – символ славы («Voilà l'image de la gloire»), которая проходит как всё на Земле. Поэтому, с точки зрения автора, у Наполеона есть две истории – история его славы и история его поражений – «Il faut à son nom deux histoires: / Jeune, il inventait ses victoires; / Vieux, il méditait ses revers» [6, v. I, c. 187]. В этих – авторских – частях сочетаются ***элегическое и одическое начало***.

По подобному принципу построена и ода «Le poète dans les revolutions» с тем только отличием, что здесь идет спор о том, должен ли поэт писать о происходящем вокруг него, должен ли он обличать пороки людей, или, напротив, должен жить в прекрасном гармоничном мире вдали от земной действительности. В обоих случаях ***драматическое*** начало выражается через диалог, через столкновение разных точек зрения, что проявляется в разном стиле, присущем этим фрагментам текста. В результате в элегически-публицистическую оду с драматическим началом привносятся черты гимна. К этому типу принадлежат также оды «Le repas libre» (1823) и «A Ramon, duc de Behav» (1825).

Еще один вариант элегической оды, возникающий в поэзии Гюго, но представленный только в одном стихотворении «Épitaphe» – ***элегическая ода-эпитафия***. Эпитафия – жанр, наиболее близкий к элегии. В европейской литературе она выполняет те же функции, что и элегия в античной при своем возникновении. Поэтому соединение этих двух жанров в пределах одного текста вполне естественно, в отличие от их сочетания с одой. У Гюго произведение написано от лица умершего, что еще больше усиливает трагизм. В данном случае поэт следует традиции «Баллады повешенных» Вийона и европейского барокко, для которых характерно подобное построение. Основная идея также вполне барочная: это мысль о неизбежности смерти и о невозможности ее предсказать, которая должна вызвать трепет у путешественника. Единственное, что существует, – Вечность. Рациональное ***одическое начало*** на содержательном уровне неотделимо от начал ***элегии*** и ***эпитафии***, а всё произведение превращается в размышление на тему смерти. На формальном уровне одическое начало выражается вполне традиционно.

Во французской литературе, где исчерпываются все основные возможности развития элегической оды, единственная возможность дальнейшего развития – это привнесение в жанр ***иронии*** и изменение самóго отношения к этому типу произведений, что и происходит в творчестве Банвиля в его оде «Méditation poétique et littéraire» (1856). Уже название отсылает к традиции медитативной лирики с сильным элегическим началом. Это поддерживается и на уровне содержания. В тексте идет речь о днях «мертвых» («ces jours, morts»), когда создавались «Антоний», «Рюи-Блаз», когда возрождался Аристофан, где был споры вокруг «Эрнани». Но вместе с тем, сам текст является ***пародией*** на Гюго, пьесы которого упоминаются в оде, а ***ирония*** касается современного состояния поэзии, как и некоторых моментов, связанных с прошлым. Так, песни Дуция называются «рвотным» (émétiques), на поэме в прежние времена блестела колесница Мими – «le chat de Mimi brillait sur le poëme» [1, с. 169], а Шонар, когда хвалили его трубку, говорил, что он пришел в мир для более прекрасного. Современное состояние еще более грустно: Вель владеет пробкой от графина («possède un bouchon de carafe»), Надар – фотограф. Эти люди занимаются чем угодно, но не творчеством, что дополнительно подчеркивается рефреном в начале каждой строфы, относящейся к прошлому – «On écrivait». Как

только речь заходит о современности, рефрен исчезает, ибо теперь его уже не пишут. Тем самым Банвиль завершает линию развития элегической оды, достигшую расцвета у Гюго, а на смену разнообразным вариантам элегической оды, существовавшим в творчестве поэта-романтика приходит ***элегически-ироническая ода с элементами пародии***, фактически отрицающая традиционные варианты развития жанра и свидетельствующая об их исчерпанности.

Таким образом, в исследуемый период складывается и претерпевает существенные изменения, фактически исчерпывая традиционные пути развития жанра, новая жанровая разновидность – элегическая ода, характерная для всех трех литератур.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Banville T.* de Poesie de Theodore de Banville: odes funambulesques suivies d'un commentaire. – Paris : Alphonse Lemerre, 1874. – 392 p.
2. *Chénier A.* Poésies de André Chénier. Édition Critique: Étude sur la vie et les Œures d'André Chénier, variantes, notes et commentaires lexique et index par L. Becq de Fouquières. Édition ornée d'un portrait d' André Chénier. – Paris : Charpentier Libraire-Éditeur, 1862. – 495 p.
3. *Chénier M.-J. Œuvres de M.-J.* Chénier, membre de l'institut; revues, corrigées et augmentées; précédées d'une notice sur Chénier par M. Arnault; et ornées du portrait de l'auteur d'après M. Horace vernet. – T. III. – Paris : Guillaume, Libraire, 1824. – 448 p.
4. *Coleridge S. T.* Verse and prose. – M.: Progress Publishers, 1981. – 456 p.
5. *Dixon R. W.* Songs and Odes by R. W. Dixon. – London : Elkin Mathews, 1896. – 43 p.
6. *Hugo V.* Œuvres complètes: Poesie I–II. – Paris : Robert Laffont S.A., 1985.
7. *Keats J.* The Complete Poems of John Keats: Introduction, Glossary and Notes by Paul Wright. – London : Wordsworth Editions Limited, 2001. – 512 p. (Wordsworth Poetry Library).
8. Klopstock's Oden und Epigrammen. – Leipzig : Reclam, o.j. – 348 S.
9. *Wordsworth W.* The collected Poems of William Wordsworth with an Introduction by Antonia Till. – London : Wordsworth Editions Limited, 2006. – 1082 p. (Wordsworth Poetry Library).

УДК 008:80

Н. Б. Мында

кандидат культурологии, доцент кафедры классической филологии МГЛУ;
e- mail: vorotapystou@yandex.ru

ТЕМА БОЖЕСТВЕННОЙ ПОМОЩИ В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тема божественной помощи неоднократно актуализировалась в античной литературе. Автор данной статьи обратился к рассказам о помощи богини Весты несправедливо обвиненным весталкам. В статье рассказывается об институте весталок в Древнем Риме, о весталках Эмилии, Клавдии Квинт, Туккии. Весталка Туккия доказала свою невиновность тем, что пронесла воду в решете от Тибра до храма Весты. Автор подробно останавливается на символическом и семантическом значении решета и связанного с ним фразеологизма «носить воду в решете».

Ключевые слова: Древний Рим; богиня Веста; весталки; решето.

Mynda N. B.

Ph. D. (Culturology), Docent of Classical Philology, MSLU;
e- mail: vorotapystou@yandex.ru

THE THEME OF DIVINE ASSISTANCE IN ANCIENT LITERATURE

The theme of divine assistance repeatedly actualized in ancient literature. This demonstrates the importance of the issues that it addresses. In this article the author turned to the stories about the assistance of the goddess Vesta unjustly accused Vestal Virgins. The article gives details about the Vestal Virgin institute in Ancient Rome and about Vestal Virgins Emilia, Claudia Quint, Tuccia. Tuccia proved her innocence bringing the water in a sieve from the Tiber to the temple of Vesta. The author dwells on the symbolic and semantic value of the sieve and associated fixed phrase «to carry water in a sieve».

Key words: Ancient Rome; goddess Vesta; the Vestals.

Античные авторы не раз обращались к теме божественной помощи, что свидетельствует о важности вопросов, которые она затрагивает: участие богов в жизни людей, милосердие и сострадательность к несправедливо обиженным. В данной статье мы обратимся к рассказам о помощи богини Весты, которая, как замечает древнегреческий историк I в. до н. э. Дионисий Галикарнасский, «показалась несправедливо обвиненным весталкам; ведь римляне верят этому, если даже это и невероятно, и писатели написали об этом много произведений» [6].

Стоит сказать несколько слов об институте весталок в Древнем Риме. Весталки – жрицы богини Весты должны были поддерживать вечный огонь в храме Весты, приносить бескровные жертвы, молиться ежедневно (особенно в тяжелые для государства дни) за благосостояние римского народа и охранять святыни, находившиеся в храме Весты. Дионисий Галикарнасский [6] и Плутарх [14] сообщают, что в храме Весты, кроме огня, находятся некоторые скрытые от всех святыни, известные лишь девам-весталкам и жрецам[1].

Французский историк XIX в. Поль Гиро вполне логично объясняет появление культа Весты. «Во времена доисторические огонь можно было добыть только трением двух кусков сухого дерева или от искры, которая получается при ударе о булыжник. Ввиду этого в каждой деревне поддерживался общественный огонь... Обязанность поддерживать его возлагалась на молодых девушек, так как только они не уходили в поле. С течением времени этот обычай превратился в священное учреждение…» [5, с. 346].

Институт весталок получил официальный статус при царе Нуме Помпилии (715–673 гг. до н. э.). Об этом событии повествует Плутарх. «Затем ему принадлежит надзор за жрицами-весталками: учреждение коллегии весталок, вообще служения, культа вечного огня, который блюдут они, приписывается также Нуме» [14]. Весталок было сначала четыре, позднее их стало шесть. Срок службы весталок был тридцать лет: в первые десять лет их учат тому, что они должны делать; в другие десять лет они официально исполняли обязанности весталок; в последние десять лет они сами учат вновь поступивших. После этого весталка могла вернуться домой и даже выйти замуж. Но «этой свободой воспользовались, говорят, немногие, да и те, которые сделали это, не принесли себе никакой пользы, большинство же провело остаток своих дней в раскаянии и унынии, причем навели на других такой религиозный ужас, что они предпочли до старости, до самой смерти девство супружеству» [14, с. 136].

Обязанность весталок была непростая: они должны были день и ночь охранять священный огонь. В случае какой-либо небрежности с их стороны, в особенности, если священный огонь погасал,

[1] «Пессинунтский камень, которому поклонялись под именем “великой Матери Богов”, терракотовая колесница из Вей, пепел Ореста, скипетр Приама, покрывало Илионы, Палладиум (Палладиум – древнее изображение богини Паллады, привезенное, по преданию римлян, Энеем из Трои в Италию – *Н. М.*) и щиты» [5, с. 348].

их наказывали плетьми[1]. Дионисий Галикарнасский сообщает об удивительной помощи богини Весты в 178 г. до н. э. весталке Эмилии, которая поручила хранения огня ученице, и огонь по недосмотру погас. Чтобы опровергнуть возникшие сомнения в ее чистоте, Эмилия обратилась к Весте: «Веста, защитница града римлян, если я благочестно и праведно исполняла для тебя священные обряды без малого тридцать лет, имея чистую душу и непорочное тело, явись мне и окажи помощь, и не позволь твоей жрице умереть жалчайшим образом; если же мной сделано что-либо нечестивое, то, наказав меня, очисти нечестие города» [6, с. 133]. Произнеся эти слова, Эмилия оторвала от льняной одежды, в которую была одета, кусок материи и бросила его на угасший очаг. Огонь загорелся, подтверждая невиновность весталки.

Но гораздо более страшным событием, чем потухший очаг Весты, была потеря целомудрия весталкой. Античные авторы сообщают о подобных случаях, как о национальном бедствии. Если весталка теряла целомудрие, которое было основным требованием, предъявлявшимся к жрицам, она представала перед судом понтификов и должна была говорить в свою защиту; понтификам принадлежало право вынесения окончательного решения[2]. В отличие от более легких культовых проступков, подлежавших наказанию со стороны верховного понтифика, характер наказания весталки и ее любовника был зафиксирован законодательным образом: «Прегрешение девы-весталки пусть будет наказано смертью, муж, который ее осквернил, пусть будет засечен насмерть розгами: закон, вывешенный в атрии Свободы, как говорит М. Катон в речи, которая озаглавлена “Об авгурах”»[3].

---

[1] «Но одно обстоятельство взволновало человеческие умы больше, чем все предзнаменования как возвещенные извне, так и виденные в самом Риме, а именно: в храме Весты погас священный огонь; весталка, охранявшая в эту ночь огонь, по приказанию понтифика П. Лициния была наказана ударами плетью» [8, с. 718].

[2] «Весталка Минуция, вследствие большей, чем то дозволялось весталкам, изысканности своего костюма, сперва была заподозрена, а потом и обвинена перед понтификами доносчиком рабом; решением последних ей приказано было отказаться от исполнения священнодействий и запрещено отпускать на волю своих рабов, а по произнесении приговора она живой была зарыта в землю у Коллинских ворот» [8, с. 318].

[3] Цит. по: [15, с. 65].

Если вина весталки доказывалась, ее закапывали заживо. Плутарх достаточно подробно описывает этот ритуал: у Коллинских ворот в склоне холма устанавливают небольшое подземное помещение со входом сверху, в которое ставят ложе, горящий светильник и запас продуктов – хлеб, воду, молоко и масло (считалось преступлением уморить голодом лицо, посвященное в высшие таинства религии). Весталку, усадив на носилки и тщательно закрыв так, чтобы даже голоса ее невозможно было услышать, несут через Форум в полном молчании. «Для города нет ужаснее зрелища, нет печальнее этого дня. Когда носилки приносят в назначенное место, рабы развязывают ремни. Верховный жрец читает таинственную молитву, воздевает перед казнью руки к небу, приказывает подвести преступницу, с густым покрывалом на лице, ставит на лестницу, ведущую в подземелье. Когда весталка сойдет, лестница отнимается, и место казни засыпается землей» [14, с. 137–138].

Вот имена некоторых весталок, которых постигла такая участь: весталка Попилия за преступный блуд была погребена заживо [9, с. 597]; весталку Оппию осудили за блуд и казнили в 483 г. до н. э. [8, с. 80]; весталка Корнелия была погребена заживо по обвинению в нарушении обета целомудрия (Плиний Младший. Письма IV, 11)[1]; весталка Секстилия, осужденная за преступный блуд, была закопана заживо в III в. до н. э. [9, с. 602] и др. В 114 г. до н. э. римлян ожидал новый страшный удар: сразу три весталки Эмилия, Лициния и Марция были обвинены в потере целомудрия. Понтифики признали виновной Эмилию и оправдали остальных; плебейский трибун Секст Педуцей, недовольный исходом процесса, организовал плебисцит и назначил в 113 г. провести расследование Л. Кассия Лонгина Равиллу, который и приговорил к казни Лицинию и Марцию [15, с. 66].

Обвинение весталки в нарушении обета целомудрия не всегда заканчивалось смертью последней, иногда жрицам удавалось оправдаться. В 418 г. до н. э. «от обвинения в нарушении целомудрия защищалась неповинная в этом преступлении весталка Постумия, сильное подозрение против которой внушили изысканность нарядов и слишком независимый для девушки нрав. Оправданная после отсрочки в рассмотрении дела, она получила от великого понтифика предписание воздержаться от развлечений, выглядеть не миловидной, но благочестивой» [8, с. 179].

[1] Цит. по: [15, с. 68].

В 204 г. до н. э. в Рим привезли из Пессинунта статую Идейской Матери Богов (Кибелу). Но у самых ворот города богиня, покорно следовавшая из Малой Азии в Италию, не захотела войти в Рим. Вот как об этом событии пишет римский поэт I в. до н. э. Публий Овидий Назон:

Сил не щадя, за причальный канат потянули мужчины,
Лишь чужеземный корабль против теченья пошел.
Засуха долго была, трава выгорала от жажды,
И на болотистом дне крепко застряла ладья.
Люди приказа не ждут, усердно работает каждый,
И помогают руками, громко и бодро крича.
Точно бы остров, засел корабль посредине залива:
Чудом изумлены, люди от страха дрожат [11, с. 430].

Среди встречающих статую богини была и весталка Клавдия, на которую пали обвинения в потери целомудрия:

Клавдия Квинт свой род выводила от древнего Клавса,
Был ее облик и вид знатности рода под стать.
И непорочна была, хоть порочной слыла: оскорбляли
Сплетни ее и во всех мнимых винили грехах.
Ей и наряд, и прическа, какую она все меняла,
Были вредны, и язык вечных придир – стариков.
Чистая совесть ее потешалась над вздорами сплетен, –
Но ведь к дурному всегда больше доверия в нас! [11, с. 430].

Чтобы отвести от себя подозрения, Клавдия решается на отчаянный поступок: помолившись богине, она привела в движение корабль, слегка потянув за канат:

Вот появилась она между достойнейших в шествии женщин,
Вот зачерпнула рукой чистой воды из реки,
Голову трижды кропит, трижды к небу возносил ладони
(Думали все, кто смотрел, что помешалась она),
Пав на колени, глядит неотрывно на образ богини
И, волоса распустив, так обращается к ней:
«О небожителей мать плодоносная, внемли, благая,
Внемли моим ты мольбам, коль доверяешь ты мне!
Я не чиста, говорят. Коль клянешь ты меня, я сознаюсь:
Смертью своей перед тобой вины искуплю.
Но коль невинная я, будь мне порукою в том предо всеми:
Чистая, следуй за мной, чистой покорна руке».

Так говорят, за канат она только слегка потянула
Двинулась Матерь, отвечая движеньем моленью,
……
Клавдия всех впереди выступает с радостным ликом,
Зная, что честь ее днесь подтверждена божеством [11, с. 431].

Иначе рассказывает об этом событии римский историк I в. до н. э. Тит Ливий: «Когда корабль приплыл к устью реки Тибр, Сципион согласно приказанию выплыл на судне в открытое море, принял богиню от жрецов и вынес ее на землю. Приняли ее знатнейшие матроны государства, среди которых примечательно имя одной только Клавдии Квинты; говорят, что прежде репутация ее была сомнительна, но после этого священного служения целомудрие ее стало славно среди потомства» [8, с. 759]. Можно заметить, что в изложении Тита Ливия нет упоминаний ни о нежелании богини следовать в Рим, ни об отчаянном и смелом поступке весталки, ни о чудесном прибытии статуи в Рим. Но оба автора единодушны в том, что после этого события никто не усомнился в целомудрии весталки.

Еще более удивительный рассказ связан с историей весталки Туккии. Весталка Туккия, обвиненная в прелюбодеянии, доказала свою невиновность тем, что наполнила решето водой и пронесла его от Тибра до храма Весты (по другим источникам, до Форума), не пролив ни капли. Наиболее подробный рассказ об этом событии можно найти у Дионисиия Галикарнасского: «Еще более удивительное, чем это, и более сродни мифу – о чем я намереваюсь поведать. Говорят, что кто-то, кто не мог вынести того, что огонь погас, несправедливо обвинил одну из священных дев по имени Тукция, и не имея возможности оправдаться угасанием огня, какие-то свидетельства и доказательства выставил подложные. Дева же, которой приказано было защищаться, сказала только одно, что она очистит себя от клеветы делами. Сказав это и призвав богиню быть ей предводителем в пути, она с разрешения понтификов идет к Тибру в сопровождении всего населения города. Подойдя к берегу, она осмеливается на дерзость, которая входит в пословицу в качестве прямо-таки невозможного. Зачерпнув воду из реки решетом, она несет ее до Форума и выливает ее к ногам понтификов. И затем, говорят, хотя произвели усиленные розыски, ее обвинитель не был найден ни живым, ни мертвым» [6, с. 133–134].

У римского писателя I в. н. э. Валерия Максима приведена молитва, с которой Туккия обратилась к Весте: «Тем же родом помощи

Тукция Вестальная девица в кровосмешении обвиненная, чистоту свою, помраченную бесславием, доказала. Которая, ведая свою непорочность, осмелилась искать надежду к своему оправданию в сумнительном для себя доказательстве. Ибо она, взяв решето, сказала: “Веста! Ежели я тебе чистыми всегда служила руками, сделай, чтобы я сим могла почерпнуть воды из Тибра и принести в храм Твой!” Дерзновенному, впрочем, и безрассудному желанию священной девицы самое естество уступило» [4, с. 310].

У Плиния Старшего даже указана точная дата этого события: «Существует молитва, которую, защищаясь от обвинения в инцесте, произнесла весталка Тукция и принесла воду в решете, в год от основания Рима 519[1]» (Плиний Старший. Натуральная История XXVIII, 12, 23)[2]. Заметим, что никто из авторов ничего не сообщает о происхождении, родственниках, семье Туккии. Всё внимание сосредоточено на ее чудесном поступке. Рашел Эллисон Смит видит в молитве Туккии род контракта между весталкой и богиней. И это, считает исследователь, типичный для Рима язык молитвы [20, с. 61]. Стоит отметить смелость, уверенность в своей правоте и даже дерзновение, с которым весталка обращается к богине. Она выполнила свою часть контракта – честно служила богине, сохранила целомудрие. Теперь Веста должна была выполнить свою часть договора.

Так как физического осмотра весталок не было (по крайней мере, авторы не упоминают о нем), служительницы Весты, обвиняемые в нарушении обета целомудрия, иногда должны были чудесными поступками доказать свою верность богине: упомянутая ранее весталка Клавдия Квинт оправдалась тем, что, помолившись Идейской Матери Богов, привела в движение севший на мель корабль. Туккия же выбирает еще более удивительный способ доказательства своей невиновности – она проносит воду в решете от Тибра до храма Весты (это приблизительно одна миля, т. е. 1600 шагов). Расстояние может показаться небольшим, но ведь его нужно было пройти, неся воду в сосуде, совершенно непригодном для этого.

Использование решета очень символично. Джон Стампер в книге «Архитектура римских храмов» [21, с. 35] рассказывает о том, что решето было ритуальным сосудом в культе Весты – ежегодно в первый день нового года (1 марта) гасили пламя на алтаре богини,

[1] 235 г. до н. э.

[2] Цит. по: [15, с. 68].

чтобы потом его вновь зажечь. Стоит заметить, что огонь несли к храму в бронзовом решете, чтобы он, насыщаясь кислородом, не погас. Туккия доказывает не только свою невиновность, но и подтверждает статус весталки, используя сакральный предмет из культа Весты.

У Павсания[1] можно встретить следующий рассказ: «Над Пентесилеей нарисованы женщины, несущие воду в разбитых кувшинах; одна из них изображена в цветущем возрасте, другая – уже в преклонных годах. Отдельной надписи над каждой из женщин нет, но вместе над обеими надписано, что они из числа непосвященных женщин» [12, с. 306–307]. Так как эта сцена представляет собой посвящение в Элевсинские мистерии, то разбитые кувшины символизировали женщин, не участвовавших в культовых действиях. Туккия показала, что ее сосуд является пригодным для переноски воды, тем самым подтвердила свою причастность к культу Весты.

С непригодным для хранения и переноски воды сосудом связан и миф о Данаидах. Данаиды, наказанные за убийство своих мужей, должны были в царстве Аида наполнять водой громадный сосуд, не имеющий дна. Платон в диалоге «Горгий» говорит о неком высокомудром муже из баснописцев, который «душу людей неразумных, как бы дырявую, уподобил решету, поскольку она, страдая непостоянством и забвением, не может быть закупорена» [13, с. 148]. Гипермнестра, ослушавшись отца и пощадив своего мужа Линкейя, избежала такой участи[2]. Аполлодор отмечает такую особенность: «Только Гипермнестра пощадила своего мужа за то, что он оставил ей девственность» [2, с. 26]. В этом дополнении к мифу подчеркивается связь между целым / полным сосудом и целостной природой героини, так же как и Туккия несправедливо пострадавшей за свое благочестие (напомним, что Данай заключил свою дочь в тюрьму).

Вода из реки Тибр, которую Туккия пронесла в решете, также очень символична. Тибр был священным для римлян, он является неотъемлемой частью истории Рима. Напомним, что весталка Клавдия, прежде чем сдвинуть корабль, «зачерпнула рукою чистой воды из реки (Тибр. – *Н. М.*), голову трижды кропит, трижды к небу возносит ладони» [11, с. 431].

[1] Древнегреческий писатель и географ II в. н. э., автор книги «Описание Эллады».

[2] Историю Гипермнестры и Линкейя использовал для одной из своих поэм Овидий [10, с. 126–129].

Вода также была связана с гидромантикой. В Индии верили, что невиновный человек сможет взять воду в виде некоего шара («like a ball») [19, с. 1112]. Вода, пронесенная в решете также служила показателем храбрости и успеха всего похода: храбрые сердцем юноши могли пронести воду в решете, трусливые – нет [19, с. 1112]. С гаданием на воде связано и повеление Господа Гедеону отвести всех мужчин к воде и отделить тех которые пили воду, черпая ее горстью руки, от тех, которые пили прямо ртом, наклоняясь к воде. С теми, которые пили с руки, Гедеон и одолел мадианитян [3, с. 266]. Другой способ гадания был следующим: войско одержит победу, если вода, которую несли в решете перед солдатами, не прольется. В 1209 г. в войске Влодислава (Wlodislaus), вождя Полонии (современной Польши), была прорицательница, которая пронесла перед солдатами воду в решете, тем самым предвещая победу (Habebat autem (sc. Wlodislaus) ducem belli pythonissam quandam, quae de flumine cribro haustam nec defluentem, ut ferebatur, ducens aquam exercitum praecedebat, et hoc signo eis victoriam promittebat) [19, с. 1111].

Решето (или сито) занимает особое место в восточно-романской и славянской мифологии, так как является открытым с обеих сторон (что не свойственно посуде) и потому представляет наибольшую опасность. Отсюда формулы заговоров типа: «Как не стоит вода в решете, так пусть не стоит болезнь в человеке», чтобы вылечить ребенка от лихорадки, его до рассвета моют во дворе у задней стены дома водой, пропущенной через решето, произнося следующие слова «чтобы не держал ребенок лихорадку так же, как не держит решето воду» [17, с. 287]. Воду лили в решето пред уходом на базар, проговаривая: «Как не стоит вода в решете, так пусть не лежит мой товар» [там же]. Та же формула используется и когда курица выводит первых цыплят: их кладут в сито и встряхивают перед огнем, говоря: «Когда принесет мама воду в сите, тогда вы умрете» [18, с. 218]. В перечисленных примерах опасное свойство решета нейтрализуется и обращается на пользу человека. В этом процессе участвует вода (иногда огонь), так как она наполняет решето, а семантика полного / наполненного в фольклорной традиции известна: «полный выражает идею плодородия, богатства, благополучия, и наконец, некой завершенности и законченности» [7, с. 366] (ср. «Если тебе выходят навстречу с полными ведрами, всё пойдет хорошо, если выходят с пустыми ведрами, пойдет плохо»). Так и в истории с Туккией:

совершенно непригодный для переноски жидкости сосуд удерживает воду и помогает весталке доказать свою невиновность.

Таким образом, весталка Туккия использует в качестве доказательства своей чистоты решето – сосуд с богатой символической и семантической нагрузкой. Пронеся воду в решете, весталка показала целостность своего естества, символизирующего нерушимость границ Рима [20, с. 66]. На многие века решето становится символом женского целомудрия (вспомним портреты королевы Елизаветы I (1533–1603) с решетом).

К теме божественной помощи несправедливо обвиненным весталкам обращаются и христианские писатели. Один из крупнейших философов и теологов раннего христианства Тертуллиан о чудесах, совершенных богами в Древней Греции и Древнем Риме, писал следующее: «Зачем мне поэтому говорить о прочих ложных действиях демонов: о явлениях Касторов, о воде, которую весталка носила ситом, о корабле, который был притащен поясом, о бороде, которая сделалась красною вследствие прикосновения к ней? Всё это делалось ими для того, чтобы камни признавали за богов, чтобы истинного Бога не искали» [16, с. 256]. Упоминает о весталках Клавдии Квинт и Туккии, не называя имен, и другой христианский автор Августин Блаженный (IV–V вв. н. э.). В своем известном труде «О Граде Божием» он пишет: «что корабль, на котором везли кумир фригийской Матери, несмотря на все усилия людей и волов остававшийся неподвижным, сдвинула с места и потащила в доказательство своего целомудрия одна женщина, зацепив его поясом; что дева-весталка, которую подозревали в нарушении целомудрия, устранила это подозрение, наполнив решето водой из Тибра и не пролив ее, – все эти и подобные им чудеса ни в каком отношении не могут сравниться по своей силе и величию с теми чудесами, которые совершались в народе Божием» [1, с. 428]. Можно заметить, что христианские авторы признают факт совершения чуда, но приписывают его силе, противоположной истинному Богу.

В заключение необходимо отметить, что тема помощи богини Весты своим служительницам не раз затрагивалась в произведениях писателей I– II вв. до н. э., желавших примирить веру отцов и современные им религиозно-нравственные тенденции. Обращаясь к рассказам о чудесной помощи несправедливо обвиненным людям, античные авторы надеялись укрепить веру в справедливость

и милосердие богов. Христианские же авторы II–V вв. н. э. очень осторожно относятся к чудесам, совершаемым языческими богами, видя в них явления, «которые время от времени совершаются по сокровенным, предустановленным и узаконенным божественным провидением мировым причинам» [1, с. 429].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Августин Блаженный*. Творения: в 4 т. – Т. 3. – СПб. : Алетейя ; Киев : Уцимм-Пресс, 1998. – 595 с.
2. *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. – Ленинград : Наука, 1972. – 215 с.
3. *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Российское Библейское Общество, 2000. – 1217 с.
4. *Валерий Максим*. Изречений и дел достопамятных книг девять: в 2 ч. / пер. И. Алексеева. – СПб. : при Императорской Академии наук, 1772. – 984 с.
5. *Гиро П*. Частная и общественная жизнь римлян. – СПб. : Алетейя, 1995. – 599 с.
6. *Дионисий Галикарнасский*. Римские древности: в 3 т. / пер. с др.-греч. ; отв. ред. И. Л. Маяк. – Т. 1. – М. : Рубеж XXI, 2005. – 272 с.
7. Из работ московского семиотического круга. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 896 с.
8. *Ливий Тит.* Римская история от основания города. Полное издание в одном томе. – М. : АЛЬФА–КНИГА, 2014. – 1290 с.
9. *Ливий Тит*. История Рима от основания города: в 3 т. – Т. 3. – М. : Ладомир, 2002. – 797 с.
10. *Овидий*. Собр. соч.: в 2 т. – Т. 1. / пер. С. Шервинского. – СПб. : Студия Биографика, 1994. – 512 с.
11. *Овидий*. Собр. соч.: в 2 т. – Т. 2. / пер. С. Шервинского. – СПб. : Студия Биографика, 1994. – 528 с.
12. *Павсаний*. Описание Эллады: в 2 т. – Т. 2. / пер. с др.-греч. С. П. Кондратьева ; под ред. Е. В. Никитюк. – М. : АСТ ; Ладомир, 2002. – 503 с.
13. *Платон*. Диалоги / пер. с др.-греч. В. Н. Карпова. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 448 с.
14. Плутарх. Избранные жизнеописания: в 2 т. – Т. 1. / пер. с др.-греч. ; сост., вступ. ст., прим. М. Томашевской ; ил. Вл. Медведева. – М. : Правда, 1986. – 592 с.
15. *Смирнова О. П.* Virgo tacita // ВДИ. – 2002. – № 3 (242). – С. 56–70.
16. *Тертуллиан*. Апология. – М. : АСТ ; СПб. : Северо-Запад Пресс, 2004. – 423 с.

17. *Candrea I. A*. Folklorul medical român comparat. Privire generalâ. Medicina magicâ. – Bucuţesti: Casa –coalelor, 1944. – 478 p.
18. *Gorovei A.* Credinţi şi superstiţii ale poporului român. – Bucureşti: Librariile Socec & Comp. si C. Sfetea, 1915. – 465 p.
19. *Grimm J., Stallybrass J. S.* Teutonic Mythology. – London : George Bell & Sons, York Street, Covent Garden, 1883. – Vol. III. – 1276 p.
20. *Smith R. A.* Vestals Remembered: an Examination of the Myths of Rhea Silvia, Tarpeia and Tuccia // A Thesis Submitted to the Faculty of Baylor University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Honors Program. – Waco, Texas, 2014. – 86 p.
21. *Stamper J. W.* The Architecture of Romam Temples: The Republic to the Middle Empire. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 304 p.

УДК 930.85+82/821.0+94(47)

Е. Ю. Перова

кандидат культурологии, доцент кафедры мировой культуры ИМО и СПН МГЛУ;
e-mail: eperova71@list.ru

САКРАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

В отечественной культуре XX в. сложился феномен двоемирия как сосуществования двух культур внутри одной, что проявилось не только в применении двух календарей, но и в особенном статусе церковнославянского и русского языков. В официальной культуре советского периода было ограничено использование лексических единиц сакрального языка. В эпоху возрождения православной культуры в конце XX в. обращение к «библейскому» языку дарит новые возможности научного и художественного осмысления мира. Можно говорить об определенном культурном пространстве, которое связано с религиозным сознанием и требует в настоящее время пояснений для носителей данной культуры.

Ключевые слова: церковнославянский язык; двоемирие; библеизмы; языковая картина мира; религиозное мировосприятие; русская культура.

Perova E. U.

Moscow State Linguistic University, Associate Professor, Candidate of Culture Studies, Culture Studies Department.

SACRED LANGUAGE IN THE RUSSIAN CULTURE OF THE XX CENTURY

During the XX century, a phenomenon called «double church» emerged in our domestic culture. It includes the coexistence of two cultures within a single one. It was seen not only in the fact of the use of two different calendars, but also the special status the Slavonic Church and Russian languages received. In the Soviet period the use of this sacred language was limited. Thanks to the renaissance of the Orthodox culture (in the late XX century made) there was not only the appeal to the biblical language, but also new scientific and artistic understandings and representations of the world. One can talk about the cultural space, associated with the religious consciousness(worldview) and the need for explanation of certain mechanisms of the culture.

Key words: Church Slavonic languages; «doubleworlds»; biblicisms; view of the world; religious perception of the world; Russian culture.

Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец
С. Есенин

Как материал словесности,
наш славяно-русский язык имеет
неоспоримое превосходство перед всеми
европейскими языками.
Судьба его чрезвычайно счастлива…

А. С. Пушкин

Душа не имеет жизни,
если словес Божиих не слышит

Равноапостольные Кирилл и Мефодий

Наряду с новыми основаниями для отечественной философской мысли, «любомудры» неизбежно уделяли внимание месту церковнославянского языка в отечественном мировосприятии. Так, 150 лет назад И. В. Киреевский посвятил этому вопросу одну из статей. В ней отмечается, что не следует забывать о функциях церковнославянского языка, который является прародителем русского языка и питает его, вместе с тем сохраняя «вековые обычаи нравственности» и созидательные начала культуры в целом [10, с. 143]. Без понимания церковнославянского языка не может быть любви к богослужению. И. В. Киреевский, пролагая путь к основаниям «верующего разума», целостного сознания, писал, что «высшее училище – Церковь» (об этом приходилось напоминать уже в середине XIX в.); и именно язык может стать средством для обретения «живого сочувствия с духовной жизнью Церкви», а шире – духовным возрождением нации [10, с. 145–147].

В 1830 гг. были попытки переводить Библию на русский язык, однако поначалу утвердить начинания не удалось, так как виделась необходимость и возможность перевода на языки других народов, но не на русский [20, с. 189]. Попытки перехода на новые основания как в календарном вопросе, так и в отношении сакрального языка рассматривались, но распространения не имели как не находящие достаточной аргументации. Юлианский календарь и церковнославянский язык сохранялись как наиболее адекватное отражение сакрального пространства, о них можно говорить как о временно́й и словесной иконах православной культуры.

Однако способен ли современный читатель воспринимать насыщенный символами текст Священного Писания? Переводя богослужебные тексты на современный язык, мы неизбежно затемняем символику Писания, что вызывает необходимость в толкованиях и комментариях, но зато представляем его логически ясным и понятным – как понятна газетная информация о текущих событиях дня. Так возникает внутреннее противоречие между содержательным смыслом символического текста, включающим в свою структуру и стилистические параметры, и возникающей со временем необходимостью приблизить этот текст к пониманию современного читателя, что отражает феномен двоемирия [15]. Архимадрид Рафаил (Карелин) пишет: «Церковный язык ближе к внутреннему логосу – языку духа, языку религиозной интуиции…, чем языки современные», потому что связан, прежде всего, не с рассудком, а с духовными интуициями, это язык «напряженной духовной энергии и особой динамики» [2, с. 362]. Как и все древние языки, вызывает в человеческой душе «припоминание», т. е. связан с архетипами и сакральным, – «древний язык ближе к внутреннему логосу, поэтому он имеет сильнейшее воздействие на человеческое сердце», в нем присутствует «мистика» [2, с. 363]. Новые языки способны передавать аналитические способности человека, описывать эмоционально-чувственные состояния, но «для выражения проявлений области духа … оказываются вялыми…» [2, с. 362–363]. Сторонники реформ в этой области видят необходимость изменения богослужебного языка для того, «чтобы была понятнее семантика слова», которая, вместе с тем, «не делает понятнее тайну богослужения» [2, с. 364].

Церковнославянский язык обладает универсальными характеристиками. «Обожение» букв, свойственное славянам, «подкреплялось сформулированной еще Платоном идеей, согласно которой алфавит есть модель универсума», эту идею впоследствии разрабатывали многие философские школы [14, с. 181]. Целостность такого алфавита – «микрокосм», представленный, в том числе обозначением фрагментов человеческого тела.

Но и о русском языке говорится как о явлении сакральном, о «человеке словесном» (А. С. Шишков указывал на этимологическую связь: слово – словек – цловек – чловек – человек), о созидающей силе слова, произносимого в контексте вечности: «…язык каждого народа, пусть даже немногочисленного, обязательно содержит

в себе информацию о Боге. Точнее, те представления о Творце, которые бытуют именно в этой конкретной общности людей» [9, с. 7, 11]. Так, например, «в лексике некоторых тюркских языков мы встречаем интересные параллели со Священным Писанием. Скажем, в азербайджанском языке слово человек звучит как адам, что сразу же возводит нас к самым истокам ветхозаветной истории» [9, с. 8].

Русский и церковнославянский «уровни» различаются по их функции и в обыденном общении, и в поэтическом языке. В пределах русского языка церковнославянский уровень выполняет функции высокого стиля. Церковнославянский язык есть, прежде всего, язык молитвы, «язык любви, сострадания, покаяния, язык разговора с Богом» [13, с. 90].

Вместе с тем с самого начала церковнославянский язык обладал «таким важным свойством литературного языка, как полифункциональность, и обслуживал разные потребности культурной жизни восточных славян», ему присуща стилистическая дифференциация в зависимости от жанра произведения, «в произведениях сакрального и мирского содержания он выступал в двух своих вариантах – более и менее строгом» [17, с. 11–12].

Долгое время церковнославянский язык употреблялся в качестве одной из разновидностей литературного языка русских образованных людей (в XVII в. знание его было вопросом грамотности[1]) и оказал сильное влияние на формирование русского литературного языка; его знали и вводили в свои произведения многие представители отечественной словесности. Так, например, осмыслить «вечные» темы «о грехопадении и покаянии, о поисках или отрицании Бога и бессмертия души нельзя, не опираясь на евангельские, святоотеческие тексты и церковно-славянскую лексику» (Ф. М. Достоевский часто прибегает к этому источнику, причем в некоторых его произведениях текст Евангелия дается на церковно-славянском языке, например в монологе Мармеладова) [13, с. 87].

Эта традиция не утрачивается и в советское время (но литературоведческие комментарии появляются лишь в конце XX в.). Так, исследователь в этом отношении творчества В. Распутина замечает, что для более полного отражения идей писателя были использованы далеко не все возможности, и, по-видимому, причиной тому были

[1] См. [17, с. 8].

не только различия в лексико-семантической и стилистической системах двух языков, но и отсутствие традиций в прочтении произведений писателя с учетом книжно-славянского пласта лексики в его словаре [12]. Для произведений отечественной литературы 1960–1980 гг. характерно стремление к эпическому отображению происходящего, выраженному в попытке осмыслить локальные события с позиций общечеловеческих, по-новому художественно освоить связь настоящего с прошлым и будущим. Поиски эпических решений велись по разным направлениям, что становилось и формой выражения национального образного мышления, и способом вхождения в сферы философской мысли [12]. В том числе посредством привлечения библеизмов и церковнославянского языка, за счет чего усложняется образ и как бы «удваивается» ценность концептуально значимых понятий, подчеркивается их «священность». Для писателя важна именно «духовная» потенция церковно-книжного слова [12].

Проникновение в сакральное пространство церковнославянского языка связано с восхождением по духовной лестнице (так, императрица Александра Федоровна, принимая Православие, изучила и применяла в жизни церковнославянский язык). Встречаем следующие слова о нашем современнике, у которого речь была «полуславянской, причем заметно было, что она была для него естественной, может быть даже его обычной разговорной речью, – это была речь глубоко церковного человека, но при этом – речь человека современного, который к современным же людям и обращался» [8, с. 86]. В наше время церковнославянский зык имеет огромное образовательное и воспитательное значение: «Это гарантия чистоты и источник сохранения словарного запаса и обогащения русского обыденного языка» [13, с. 87].

Библейские тексты постоянно использовались в качестве учебного материала при подготовке студентов-русистов и славистов, в том числе и будущих учителей русского языка. Однако при преподавании древнецерковнославянского языка библейские тексты подвергались своеобразной вивисекции, лишаясь связности, цельности, единства, мировоззренческой и культурно-исторической ценности [16; 19].

М. М. Бахтин говорит о связи языка и мировоззрения: «… без языка мировоззрение не может ни сложиться, ни выразиться», «мировоззрение наслаивается на значения языка только в связи

с конкретными высказываниями, как отзвуки их. Отдельные слова становятся представителями этих (мировоззренческих…) высказываний» [3, с. 285]. Семантические и символические контексты Библии способствовали формированию русской ментальности. Посредством их использования происходит оживление уже ослабленной в бытовом употреблении лексической семантики.

В настоящее время в научных текстах данного направления используются понятия: национальная лингвокультура, религиозное мышление, концепт, лексико-семантическая структура слова, диахроническое изменение картины мира; выявляются и оцениваются значимые для национальной культуры изменения в соответствующих фрагментах картины мира. Так, описывая семантическую структуру слов «мир» и «человек», автор статьи отмечает: «Активная борьба с религиозным мышлением, развернутая в 1920 гг., привела к разрушению созданных … когнитивных структур. В частности, привнесенное в славянское слово “мир” византийской книжностью смысловой компонент “Вселенная, космос” подвергается деактуализации, смещению за пределы фокуса внимания в первую очередь» [7, с. 187].

Рассматривая культурные процессы, картину мира важно обратить внимание на актуализацию сакрального начала в XX в. посредством употребления библеизмов. Нарушенная преемственность в пространстве языка в послереволюционные годы определила раскол, двоемирие внутри одной языковой картины мира народа. В настоящее время пространство церковнославянского языка, понимаемого широко, куда включены библеизмы, рассматриваемого как язык сакрального пространства, требует пояснений для носителей данной культуры, это семантическое поле как бы включилось в сферу прецендентных текстов иной культуры и требует комментариев. Использование библеизмов в советской прессе рассматривает академик РАЕН М. Д. Аксенова [1].

В советскую эпоху был наиболее распространен семиотический способ бытования прецедентного текста в обществе (по классификации Ю. Н. Караулова), который предполагает обращение к оригинальному тексту посредством намека, отсылки, используя неполные фрагменты; такая реминисценция рассчитана на знание и ассоциативную память воспринимающего. Исследователи полагают, что в наибольшей мере особенности национального характера и менталитета отражены в языке, важном этногенном факторе, фиксирующем национально-специфическое видение мира.

События конца XX – начала XXI в. оказали существенное влияние на речь граждан СССР, а затем и РФ. Отход от атеистической идеологии, возврат к забытым христианским ценностям закономерно повлиял на активизацию употребления библеизмов в речи в постсоветский период.

В специальной литературе библеизмы рассматривались как элемент в литературных текстах, в том числе советской эпохи, так и в контексте изучения Библии как источника фразеологии (например, монография «Русская фразеология, ее источники и развитие» А. М. Бабкина и др.). К библеизмам относят фразеологические сочетания и афоризмы библейского происхождения. Выделяют фразеологизмы, образованные от имен или географических названий, встречающихся в Библии (поцелуй Иуды, Каин, Ирод, Содом и Гоморра и т. д.); фразеологические сочетания, которые передают исторический контекст библейского сюжета (казни египетские, соломоново решение, умыть руки и т. д.); выражения и фразы, взятые из Библии («да будет свет», «по образу и подобию», «венец творения», «в поте лица своего», «не хлебом единым», «суета сует», «камень преткновения», «не от мира сего» и т. д.). Крылатыми фразами становятся заповеди: «не сотвори себе кумира» и др.

Важно отметить, что посредством единиц сакральной лексики сохранялась соотнесенность с религиозной традицией; подобно невербальным знаковым единицам, символам раннехристианского периода, в советский период библеизмы оставались ориентирами, указателями на традиционный религиозный тип культуры, служили «транспортом традиции» (Т. Элиот). Нередко искажается их смысл (кроме того, что встречается смысловая игра), встречается толкование сакральных понятий со светских позиций, что не всегда соответствует религиозному мировосприятию[1].

Важно заметить, что, наряду с фразеологизмами, усиливается значение отдельных слов («день», «миг» и т. д.), связанное с сакральным началом, «осевым временем» (К. Ясперс) культуры. Такая направленность открывает для воспринимающего понимание

[1] «Фразеологический словарь русского языка» под ред. А. Молоткова, объясняет «Царствие небесное» как «выражение, употребляемое при упоминании о покойном, обычно как пожелание ему загробной жизни в раю» [21, с. 317]. Однако в религиозном сознании выражение не ограничивается христианским погребальным обрядом.

универсальности библейского текста, т. е. его актуальности для каждого времени, вневременности. Это проявляется и в стилистическом отношении: лексические единицы библейских текстов могут быть использованы на всех стилевых уровнях речи, в художественных, публицистических, разговорных жанрах. Вместе с тем в первую очередь, важна их семантическая универсальность. Кроме того, нарастающая частотность употребления библеизмов может свидетельствовать об утрате определенной благоговейной дистанции по отношению к сакральному началу, когда осторожное употребление не дает повода употреблять подобные лексические единицы «всуе». В этом отношении показательно, что библейские выражения в постсоветский период особенно активно используются в газетной речи, особенно в заголовках (например, «Время собирать камни» и др.[1]).

Официальная культура советского периода вынужденно была лишена лексических единиц сакрального языка. Поэтому в эпоху возрождения православной культуры в конце XX в. обращение к «библейскому» языку давало новые возможности поэтической образности, с одной стороны, с другой, – возможность толкования словесного творчества с религиозных позиций.

С конца 1980 гг. в отечественной науке предпринимаются поначалу робкие, но постепенно всё более решительные шаги для того, чтобы сделать Библию полноценным объектом филологических, исторических и культурологических исследований [4]. В. В. Колесов, считает, что необходимо осознать, оценить и направить в нужную сторону влияние русских библейских текстов на формирование современной ментальности нашего общества, подчеркивает, что обязательными предпосылками этого являются как осознание теснейшей связи семантики и стиля, так и осознание невозможности

[1] Например: «...народ, переживающий бремя социальных потрясений, поверил в утопическую идею “земного рая”. Ему легко внушить, что воплощению идеи мешают конкретные лица. Возникают мифические “они”. Толпа требует: “Распни его!” Несёт плакаты: “Смерть Бухарину!”…» (*Литературная газета, 29.11.1998*); «Козёл отпущения» в образе экономической реформы – это социальный громоотвод (*Правда, 11.09.1999*); «Кажется, что библейский миф о Вавилонском столпотворении может стать грозной реальностью в нашей стране» (*Правда, 11.11.2009*); «Объединение усилий на конструктивной основе – это альфа и омега перестройки» (*ЦТ, 29.10.2009*) и т. д.

замены традиционных русских библейских текстов современными, ибо в последних, вследствие стремления их создателей облегчить читателям понимание смысла за счет максимального стилистического опрощения, оказываются разрушенными не только стиль, но и сам смысл библейских повествований [11]. С. Г. Бочаров рассматривает литературную теорию К. Н. Леонтьева (в жизни и творчестве которого переплелись и воплотились в статьях и исследованиях художественная литература, литературная критика, религия, философия и политика), «филологически-философское» учение Бахтина; в отдельной статье говорит о «религиозной филологии» [5]. Библия и русская литература – направление для возможных исследований, которое остается востребованным и в последнее время. Исследуется и лексико-семантический уровень языка, его значение в целом для возрождения культуры [18]. В последние годы появляются словари специальной лексики, объясняющие религиозную, христианскую богословскую тематику. Многие слова в русском языке звучат «по-церковному», отсылают к сакральному пространству культуры (соборность, человеколюбие, приличие и т. д.), и теперь сакральный язык культуры сохраняет свое значение и связь не только с точки зрения религиозной нравственности, но и с национальным мироощущением. «Пришло время возрождения и слов, и понятий… Поле лингвострановедческой семантизации расширяется за счет лексики и фразеологии, восходящей к русскому православию» [6, с. 233].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аксенова М.Д.* Знаем ли мы русский язык? История происхождения слов увлекательнее любого романа и таинственнее любого детектива! Книга первая. – М. : Изд-во Центр-Полиграф, 2013. – 255 с.
2. *Архимандрит Рафаил* (Карелин). Христианство и модернизм. – М.: Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – 464 с.
3. *Бахтин М. М.* Собр. соч. : в 7 т. – Т. 5. – М. : Русские словари, 1996. – 732 с.
4. Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. К 80-летию Русской Северо-Западной Библейской Комиссии (1915–1995). – СПб. : Петрополис, 1995. – 250 с.
5. *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
6. *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура: Лингвострановедение и преподавание русского языка как иностранного. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1990. – 246 с.

7. *Евтушенко О. В.* Мир и человек: культурно значимые потери в новейшей истории слов и перспективы «исправления имен» // Слово в языке и слово в литературе. – М. : ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2013. – С. 185–194. – (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; вып. 21 (681). Сер. Филологические науки).
8. Жизнеописание Оптинских новомучеников иеромонаха Василия, инока Ферапонта, инока Трофима. Благословенно воинство (Мученичество в жизни Церкви). – 2-е изд., испр. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2003. – 352 с.
9. *Ирзабеков Василий* (Фазиль). Тайна русского слова. Заметки нерусского человека. – М. : Даниловский благовестник, 2008. – 200 с.
10. *Киреевский И. В.* О нужде преподавания церковнославянского языка в уездных училищах // Разум на пути к Истине. Философские статьи, публицистика, письма. Переписка с преподобным Макарием (Ивановым), старцем Оптиной пустыни. Дневник. – М. : Правило веры, 2002. – С. 141–151.
11. *Колесов В. В.* Нарушения стиля и разрушение смысла в современных переводах библейских текстов // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. К 80-летию Русской Северо-Западной Библейской Комиссии (1915–1995). – СПб. : Петрополис, 1995. – С. 81–105.
12. *Милютина Т. А.* Христианские реминисценции в повести В. Распутина «Прощание с Матерой» как проблема перевода // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. К 80-летию Русской Северо-Западной Библейской Комиссии (1915–1995). – СПб. : Петрополис, 1995. – С. 127–142.
13. *Монахиня Ефросиния* (Ибрагимова). Церковно-славянский язык в произведениях великих русских писателей (Ф. М. Достоевский) / Православная гимназия // Научно-популярный публицистический альманах. Свято-Алексиевская Пустынь. – 2007. – Вып. 1. – С. 86–90.
14. *Панченко А. М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. – СПб. : Звезда, 2005. – 544 с.
15. *Перова Е. Ю.* Двоемирие русской культуры: аспекты светского и религиозного мировосприятия. – М. : ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2012. – 184 с.
16. *Постнова Т. Е.* Из наблюдений над стилем современной церковной журналистики (библейские выражения как прецедентные тексты в церковной журналистике) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – № 3. – С. 47–50.
17. *Ремнёва М. Л., Савельев В. С., Филичев И. И.* Церковнославянский язык: Грамматика с текстами и словарем. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 231 с.
18. Спасение – в языке. Саша Соколов – Александр Михайлов // Литературная учеба. – Март–апрель. – 1990. – Кн. 2. – С. 180–184.

19. *Супрун В. И.* Библейский текст на занятиях в школе и в вузе // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. К 80-летию Русской Северо-Западной Библейской Комиссии (1915–1995). – СПб. : Петрополис, 1995. – С. 159–65.
20. *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия / пред. прот. И. Мейендорфа. – Вильнюс : Вильнюсское православное епархиальное управление, 1991. – 602 с.
21. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. В. Молоткова. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. – 784 с.

УДК 82-191

И. Б. Смирнова

ст. лаборант кафедры литературы МГЛУ; e-mail: le21mars@mail.ru

РОЛЬ ЦВЕТА В ЦИКЛЕ О ПАРИ

Статья посвящена изучению роли цвета в романах французского средневекового цикла «о пари». В наибольшей мере подходящими для анализа предстают «флористические» «Роман о Розе» Жана Ренара и «Роман о Фиалке» Жербера де Монтрей. Цветовая гамма от красного к фиолетовому краю спектра характеризует оба произведения. Каким образом это соотносится со смыслом центрального символа и его обладательницей – изучается в данной статье. Привлечено «учение о цвете» И. В. Гёте, «флористическое» мировидение Омара Хайяма.

Ключевые слова: символика цвета; символика цветка; песенные интерполяции; роза и фиалка; золото и серебро; день и ночь; бодрствование и сон; растительные мотивы в цикле о пари.

Smirnova I. B.

Senior assistant at Literature chair, MSLU; mail: le21mars@mail.ru

THE ROLE OF COLOUR IN THE SERIES ON BET

The article is devoted to studying the role of color in the novels of French medieval cycle «of the bet». To the greatest extent appropriate for the analysis appear «floral» «Roman de la Rose» by Jean Renard and «Roman de la Violette» by Gerber de Montreuil. Colours from the red to the violet edge of the spectrum characterize both works. This article is studying how this correlates with the meaning of the central symbol and its owner. «Theory of the colour» of Goethe, and «floral world view» of Omar Khayyam are involved.

Key words: color symbolism; the symbolism of the flower; song interpolation; rose and violet; gold and silver; day and night; wakefulness and sleep; floral motifs in the series of the bet.

Переход от Мифологии к Истории [2] предполагает радикальную смену культурной парадигмы. Изменение исторических форм жизни порождает изменение направления развития фабулы и радикальную модификацию сюжетной интерпретации. Цветочный цикл романов «о пари» целиком остается в границах средневековой традиционалистской литературы и культуры, поэтому все варианты сюжетов интегрированы в жанровую систему. Итоги всех возможных изменений предсказуемы структурой фабулы. Вредители

(клеветники) будут обязательно наказаны и потерпят в споре поражение, причем наказание неизбежно. Бахвальство жениха или мужа – тот динамический предикат, который превращает статику «жили-были» в динамику события, и который неизбежно подвергается традиционалистскому фольклорному завершению. Разрешение конфликта интегрировано в жанровую систему.

О том, что «Роман о Розе» Жана Ренара и «Роман о Фиалке» Жербера де Монтрей названы так не случайно, что в них присутствует символика цвета, а не только цветов розы и фиалки, свидетельствует «игра» цветов одеяний, в которые облачаются протагонисты.

По прошествии условленного в пари недельного срока, предоставленного Жераром по требованию Лизьяра на испытание невесты, злодей является в Мелен ко двору короля с целью обнародовать свое бесстыдное лжесвидетельство против Эврио и Жерара. Жерар по вызову короля приезжает в сопровождении сотни молодых рыцарей своего рода в красивом и элегантном одеянии, указывающем на его знатность. Лизьяр требует вызвать Эврио, которая не замешкалась, а приказала быстро готовить багаж, чтобы переночевать уже в Бонни-сюр-Луар. Наутро две служанки одевают ее в торжественный наряд[1]: «Девушки, одетые в блио, разбудили госпожу и помогли ей облачиться в элегантного покроя тунику цвета фиалки[2], расшитую золотыми крестиками (строки 812–817)[3]. На ворот прикололи брошь, некогда принадлежавшую императрице Рима, «по стоимости драгоценных камней не уступавшую всей Пьяченце» (817–822). Поверх туники она надела шелковый пояс, «превосходящий по цене всё состояние графа Тулузского» (829–834). На голову – украшенный драгоценными камнями дорогой убор (840–841). На плечи накинула ярко-зеленый плащ на меху горностая. На этот плащ, напоминавший цветом капустный лист, были нашиты «маленькие золотые цветочки тонкой работы, которые так нежно звенели при

[1] Зд. и далее перевод и пересказ романов цикла о пари наш. – *И. С.*

[2] В оригинале цвет «родинки» на груди Эврио и цвет ее одежды – это *ynde* – *индиго*. Индиго – также цвет гиацинта: цветка, который в катренах О. Хаяма часто, наряду с фиалкой, представляет холодный женский полюс, противопоставленный теплому мужскому, представленному розой, тюльпаном или маком [6].

[3] Зд. и далее «Роман о Фиалке» цит. по: [9, с. 362].

малейшем дуновении ветра маленькими металлическими язычками, что ни арфа, ни виола, ни рота не могли бы произвести столь прекрасного звука» (844–854). И цвет туники, и цвет плаща – реминисценция цветка фиалки.

Цвета одежды и золотые «растительные» украшения с «металлическими тычинками» отсылают к многоплановой символике цветка. В таком виде Эврио прибыла ко двору, и Жерар, взяв ее за руку, подвел к королю. Войдя в зал собрания, он запел: «Кто даму эту выбирает, в любви своей не проиграет» (935–936). На что Лизьяр, обращаясь к королю, возражает: «Клянусь вам, сир, у нее на правой груди красивая фиалка, и она сама сказала мне, когда я с ней возлег – потому-то я в это вполне верю – что ее друг вменил ей в обязанность хранить знак в тайне: если о нем узнает другой мужчина, кроме него, это будет означать, что она с ним спала!» (960–969).

Каким образом символика цветка красной розы организует колористическую поэтику «Романа о Розе»? В экспозиции говорится: «Как пропитывают красной краской ткани, чтобы они становились красивее и ценнее, так слова и мелодии песен пропитывают “Роман о Розе”» (8–15)[1]. Жан Ренар обещает, что чтение романа не будет скучным, поскольку будет перемежаться с песнями, столь ловко вплетенными в канву, что слушатель и читатель припишут их самому автору. В текст, иллюстрируя обещание автора, привлекаются отрывки из чужеродных лирических и эпических поэм. Так, музыка и любовные песни уподобляются Жаном Ренаром «красной краске», пропитывающей «ткань» романа.

На вопрос Конрада, заданный менестрелю Жугле о том, как зовут ту прекрасную сестру прекрасного рыцаря Гийома де Доля, с которой императору захотелось свести знакомство, Жугле произносит имя «Lienors». Стихия огня любви, живущая в знаке и слове «роза», охватывает душу Конрада страстью.

Император вызывает клерка с пергаментом и чернилами, чтобы продиктовать письмо Гийому де Долю с приглашением ко двору. Слуга уезжает с письмом на рассвете, а император просыпается в роскошной постели «с покрывалом из шелка и меха куницы, украшенным золотыми брошами в виде роз» (916–919), с сердцем, наполненным любовью к Лиенор, открывает окно, и его спальню заливает солнечный свет. В этом эпизоде золотые броши в форме

[1] Зд. и далее «Роман о Розе» цит. по: [10, с. 231].

роз и праздничный солнечный свет весеннего утра сливаются в предчувствие радости. Король запевает песню известного трувера шатлена де Куси (1186–1203), цитируемого вслед за Конрадом также и героем «Фиалки» Жераром. Эта строфа из песни Конрада, принадлежащая шатлену де Куси, прочитывается как привет преемнику мотива цветочного знака, превратившегося в своего рода «блазон» («эмблему, герб») – лирическое произведение, которое в эпоху Возрождения посвящали отдельным частям тела.

Лиенор сравнивают с розой не только по причине ее эмблемы, но в первую очередь по причине ее красоты и молодости. Комментируя отъезд Гийома, автор запечатлевает на бумаге ее образ. Благородный Гийом покидает город, оставляя в печали мать и сестру, которая была «стройнее молодого тополя и свежее розы» (1290–1291). Однако здесь речь идет об уважении к традиции, поскольку с розой и лилией принято было во все времена сравнивать юную женскую красоту: «Для вас я воссоздам ее портрет» (861–863). «Роза, расцветшая летним утром, не так ослепительно ярка, как ее алый рот и цвет ланит» (881–884). «Особенно меня восхищала белизна ее шеи и груди, сравнимая разве что с лилией и боярышником» (889 –891). «Пропорции ее были гармоничны» (864). «Ее волнистые волосы блестели, как золото» (868–869). «Самое прекрасное существо, когда-либо созданное Природой» (5138–5139). «Моя подруга – самая красивая, куртуазная и умная из всех девушек и дам от Меца до Понтуаза» (208–211). «N'ai-je droit de me rejouir, Puisque j'ai la plus belle des amies?» – «Как мне не радоваться, любя лучшую девушку на свете?» (237–238).

А вот словесный поэтический портрет старшей сестры Лиенор в трафаретном описании Жугле, на которую она похожа, как родственница: «Ее светлые волосы обрамляли волнами ее лицо цвета лилии и розы, поскольку белый нежно сочетался в нем с розовым <…>. Природа превзошла себя, создав ее!» (701–709). «Не было большей красавицы до самого Доля» (715). «Такую девушку не встретишь в целом мире вплоть до Тюделя» (703–704). Позднее Жугле (о городе-крепости Сен-Трон, где проходит рыцарский турнир): «En cest chastel n'a si vaillant» – «В этом городе нет ей равных» (1520).

Красоту и богатство символа «Розы» развивает в «Романе о Розе» мотив золота. Письмо Конрада запечатано золотой печатью

с изображением короля в доспехах верхом на красивом коне (994–999) и (1004–1008).

Вольно или невольно, автор наделяет саму Лиенор «золотым» качеством. Николь отвечает на расспросы Конрада: «Никто, кроме осененных благодатью, не сможет рассказать о таком чуде исключительной красоты и скромности». Он добавляет, что когда она поет, ее голос звучит, «как ангельский» (1403–1410). «По красоте Лиенор превосходит всех женщин, как золото – благороднее всех металлов» (1414 –1420).

Явившись ко двору Конрада, она, согласно обычаю, взялась рукой за ленту, чтобы снять накидку, но потянув за нее, зацепила складки вуали, так что с головы упал капюшон, и «золото волос» затопило ее плечи. «Со времен святого Павла глазам смертных не представала ни одна более прекрасная женщина» (4728–4729).

В торжественные моменты жизни брат Лиенор де Доль также отливает оттенками розы. Помышляя о предстоящих праздниках и рыцарском турнире в Маастрихте, он «надел роскошную шелковую коту, расшитую золотом» (2036–2039). А перед турниром «оделся в великолепную рубашку и сюрко, украшенное на спине английской золоченой тесьмой <…>. Подкладка его была из алого шелка, а ворот из красивейшего горностая; голову Гийома венчала корона из золотых бутонов с жемчугом» (2193–2203). Наконец, из своей временной гостиницы в день турнира он выезжает на белом, как снег, коне с алой, ниспадающей до земли ажурной попоной». <…> Под кольчугой его была лишь кота, а на голове – цветочный венок, «который ему очень шел» (2492–2505).

Собравшись в гостинице в преддверии большого рыцарского турнира, герои «Романа о Розе» поют и слушают песни, пируют и обмениваются дарами. Приятное знакомство и дразнящий своей близостью турнир – предлог померяться силой. Утомившись от развлечений, они принимают предложение Конрада отведать вина, и «камердинер подает им кубок, сияющий, как драгоценный камень в золотой оправе» (1784–1786).

Отблеск розы падает и на мать главной героини. В момент прибытия в «maison fortifiée» коварного сенешаля мать, «дама совершенной красоты» (3288), накинула на плечи «широкий серый плащ на красном беличьем меху» с дорогими завязками (3280–3283). Сенешаль, подкупая простодушную мать (эти герои в романе безымянны, так как предстают аллегориями Простодушия и Зла), дарит

ей кольцо с рубином «balaiz rubiz» весом в пять золотых византиев (3348–3351)! В благодарность она спонтанно открывает ему тайну эмблемы, которой отмечено бедро Лиенор: «Никто и никогда не видел большего чуда, чем яркая роза на белой нежной коже ее бедра!» (3362–3367). Император передает слова сенешаля: «На ее бедре роза такой красоты, подобной которой не было никогда ни в розариях, ни на щитах» (3725–3727).

Традиционными, не наделенными функциональным смыслом, можно считать лишь цветочные сравнения в портретах, приведенные выше, и цветочные венки, которые было принято плести по весне из самых разных цветов. Они украшали на праздниках и гуляниях и девушек, и юношей. Венки из роз называли *couronne* (короной) или *chapeau* (шапочкой). В аллегорическом романе Гийома де Лорриса, бережно продолженном во второй половине XIII в. Жаном де Меном, такой венок, переданный Влюбленным в качестве подарка Прекрасному Приему, т. е. девушке, можно толковать аллегорически. В «куртуазно-реалистических» пари-сюжетах цветочные венки – украшение, напоминающее о весне, юности, весенних и летних религиозных праздниках, во время которых по традиции совершаются узловые события романов. Король Пипин в «Графе Пуатье» собирает двор на Пасху, во время которой заключается пари на благочестие жены графа – Розы. На Пасху же в «Романе о Фиалке» собирается двор короля Людовика, при котором объявляется об испытании подруги и невесты Жерара – Эврио. В «Романе о Розе» на день Первого мая и праздник Майского дерева назначается свадьба Конрада и Лиенор. На день Святой Троицы – поединок-ордалия между Жераром де Невером и Лизьяром де Форезом.

В «Романе о Розе» и в «Романе о Фиалке» присутствует перекличка цветовых и цветочных мотивов, намекающая внимательному читателю на тайную связь центральных символов, поэтически и астрологически связывающих спектры света Солнца и Луны. Со времени создания этих французских романов «роза» и «фиалка» составляют два соразмерных аспекта индивидуальной любви. «Мир средневекового и ренессансного человека – космический, природный, животный, растительный, в той мере, в какой он противостоит хаосу, – упорядочен и иерархичен. В ряду небесных светил солнце главенствует над луной, в ряду металлов золото – над серебром, в ряду минералов драгоценные камни – над обыкновенными, в растительном царстве дуб господствует над лесными деревьями, роза –

над цветами и т. п. Мировая гармония бдит за равновесным взаимодействием центростремительных и центробежных сил планетарных орбит, не позволяя возобладать ни одной из них. Она же обеспечивает равновесие ассимиляции и диссимиляции в метаболических процессах» [1, с. 50].

Символика розы и фиалки вбирает в себя и актуализирует в романных контекстах соотносимые с ними стихии огня и воды, золота и серебра, дня и ночи, частей человеческого тела и энергетических центров, возрастов и уровней любви… Мышление «символами» осуществлялось «коллективным бессознательным» европейцев. Обеднение «ожившими идеями и качествами» наблюдается в Западной Европе начиная с XIV в. Художественные образы конкретизируются, их прочтение монологизируется. При переходе из области «Мифологии» в область «Истории» [2] художественное сознание по разным причинам постепенно отказывается от возвращения в «рай» «образного мышления», предпочитая практическое жизнестроительство аллегорическим «путешествиям» в эзотерические сферы. Мифологическое подчиняется историческому.

Архетипические образы цветов иллюстрируют главную идею и символически вбирают в себя событийную конкретику. «Перекличка» цветовых и цветочных лексем «Розы» и «Фиалки» указывает на родственность сюжетов этих романов.

Пением куплета из Гаса Брюле тему зависти и злоязычных клеветников, которых господа Брюнель и Дюамель называют «непременными персонажами куртуазного универсума» [3, с. 56], Жерар открывает доступ в свою жизнь злым силам и вписывает французский цикл о пари в широкий контекст средневековых куртуазных сюжетов.

Обращение к «куртуазному универсуму», в пространстве которого разворачивается действие романа «О Фиалке», выявляет традиционализм этого «универсума», сочетающий мотив пари с символикой фиалки. «Тайна, принадлежащая двоим, также является непременным условием куртуазной любви, как и тревога, ибо согласно правилам игры, установленным в куртуазном обществе, одним из участников куртуазной ситуации обязательно является “клеветник” (lauzengier), персонаж, всегда готовый навредить влюбленным» [3, с. 43].

Розовощекий Жерар, предстает глазам слушателя или читателя при первом знакомстве с ним как «майская роза» (170). Это ль не первый «привет» «Роману о Розе», из которого автор заимствует так

много? Однако данный эпитет важен для нас не только потому, что привносит на первые же страницы романа и в первые минуты празднования Пасхи цветочный «дух». А потому, что этот «дух» улавливают, пожалуй, только женщины. На Западе куда реже мужчинам достаются «цветочные» эпитеты, чем на Востоке, безошибочно «приживляющем» все цветы теплого спектра к мужскому полюсу мира М. Это ветер с Востока. Даже само имя Жерар «Рыжий» кажется более родственным цветку и цвету розы, чем имена героев «Романа о Розе» Конрада и Лиенор, которым предстоит стать в определенное отношение к этому цветочному знаку розы.

Вспомним далее, что Жерар и его роскошный кортеж из сотни его молодых родственников прибывают ко двору короля «в венках из роз в сочетании с другими цветами» (704–710). Розы украшают мужчин! Таков распространенный обычай средневековой Европы. Аромат метафорически овеял славный род Жерара. Его прославит и Эврио (Euriault), чье имя на старофранцузский манер транслитерируется как «Ориальта».

Колорит Пасхального праздника отсылает к качествам розы. Во дворцовом зале в окружении советников «на красном троне» (723–724) восседает король.

Возвращаясь к цветам амуниции Жерара, вспомним об эпизоде осады Кёльна саксами. Жерар облачается в две крепких кольчуги, надевает наплечники, пояс, металлические шоссы ярко-красного цвета. Его конь вновь покрыт «переливающейся» красной попоной. На шлеме – радужное павлинье перо (2580–2593). Красный цвет в «Романе о Фиалке» – не только цвет королевского трона, подушки и полога, но и символ самого Жерара, превращающий его в царя справедливости и блюстителя закона, преодолевающего все превратности судьбы и обретающего «фиалку» мудрости! Такова еще одна смысловая корреляция розы и фиалки – счастья и мудрости, которые предполагают друг друга.

Символика красного цвета в «Романе о Розе» и в «Романе о Фиалке» достигает апогея в субстанции крови. В поединке с Галераном Жерар был серьезно ранен. Одетая в белую льняную тунику Эглина склоняется и отирает кровь с его лица, отчего «ее туника пропитывается его кровью» (2091). Он просит перевязать себе раны, и она укладывает его на щит. Этот эпизод напоминает сюжет миниатюры о «Даме с туникой» («La dame au Chainse») [8, с. 10], заимствованный

у трувера Жака де Безье (Jacques de Baisieux). В нем один из трех рыцарей, претендующих на руку дамы, согласился сразиться в ее честь без доспехов, при условии, что в случае победы она облачится на праздничном пиру в его боевую тунику. Так и случилось. Однако тело его было так изранено, что белая туника окрасилась в красный цвет. Дама не погнушалась выйти в ней к гостям, чем бросила вызов светской благопристойности. Любовь дамы и рыцаря расцвела «розами» крови на этой тунике: они сочетались браком на ее белом «небе». Брак символизирует не фиалка, а роза. Кровь Жерара на белой тунике влюбленной в него Эглины отсылает к христианской концепции брака: супругам предстоит совместно перенести все горести и радости.

А Фиалка становится символом брака тогда, когда плотская любовь отвергается во имя любви духовной. Перефразируя Вейнингера, отметим, что «Роза» – это символ влюбленного, который «является во всех отношениях самим собою» [4, с. 147]. «Фиалка» – символ того, кто «издали любуется своей возлюбленной», «не позволяя себе осквернить ее своей близостью». Он – «мистик любви» [4, с. 147].

Приходя из прекрасного далека «золотого века», многокрасочную символику любви обогащает белый цвет. Белизна свидетельствует о полносоставности. Теория цвета утверждает, что белый вбирает в себя всю цветовую палитру.

В «Романе о Фиалке» на белом коне, покрытом шелковой попоной, которая была «с лица и изнанки краснее марены», Жерар самоотверженно сразится с Галераном, сеньором Горжеранов, за Эглину и ее опустошенный врагом замок Вержи (1830–1833). По выезде из Шалона, он получит в подарок от дочери приютившего его горожанина, Гюйона ле Гри, новую «одежду из тонкой ткани белее снега и крупяного града», а также новую обувь и плащ на беличьем меху (2483–2486). В белой одежде, на белом коне, он, подобно ангелу, отправляется на поиски пропавшей невесты. Белизна – символ правильно принятого решения и «правого» пути. Ведь именно в доме Мароты, случайно различив в ее песне имя Эврио, он оправился от немощи и с новой силой устремился вслед за брошенной им и изгнанной из его владений невесты. Здесь ему был вручен в подарок охотничий ястреб, которому предстоит символически сразиться с жаворонком, как бы случайно вырвавшим у Эврио подаренное ей Жераром кольцо. Символической эта битва является и потому, что

ястреб выступает в ней образом абсолютной силы первой любви Жерара к Эврио, а жаворонок – образом преходящего, временного очарования Эглантой, вызванного «любовным напитком», изготовленным ее служанкой. Увидев на шее жаворонка кольцо, он чувствует возвращение первой, истинной любви. Память его пробудилась почти в тот же миг, в какой над Эврио нависла смертельная опасность: она оклеветана Мелиатиром, осуждена за убийство сестры герцога Милонского Исмены и приговорена к сожжению на костре. Роли героев инвертируются: спасенному Эврио от нападения дракона Жерару предстоит оказаться в нужное время в нужном месте, чтобы защитить ее от неправедной мести.

Имя убитой по ошибке Мелиатиром сестры Милона созвучно для русского уха слову «Измена». Эврио обвиняется в убийстве «Измены». Она словно уничтожает эту возможную «измену». В последнем и решающем поединке со своим соперником Лизьяром, перехватив на турнире инициативу у графа Монфортского, Жерар вновь предстает перед читателем «белым, как снег»: в белых доспехах и одеяниях «с цветными переливами» (5890–5893). Его перламутровый сияющий облик не может не напоминать о «жемчуге» мудрости, который со дна океана бытия достает на свет Божий «ныряльщик» Омара Хайяма [6]. Это та мудрость, на поиски которой направляются паломники за Святым Граалем и которую порой, быть может, посчастливится обрести Рыцарю Любви в образе своей Белой Дамы. Компаньоны Жерара также облачаются в белые доспехи, а своих коней украшают белыми нагрудниками, так что вся процессия начинает походить на «стаю ангелов в белом оперении» (5899–5906). Лишь тот станет обладателем «жемчужной» белизны Истины, кто сумеет сочетать пылкость Розы с кротостью Фиалки! Оберегом теперь Жерару служат не «наследственные» доспехи и амулеты, а «простой платок» Эврио на шлеме (5894–5895) и «лента с ее головы» на щите (5896–5898), цвет которых не оговаривается, так как здесь особое значение приобретает принадлежность предметов. Это символ «простоты», которым «Фиалка» оберегает от зазнайства.

В «Романе о Розе» белый цвет возникает в сцене весенних гуляний в виде пояса и ленты императора, подаренных ему девушкой (247–253). Белые перчатки и новые пояса (2466–2471) вручают каждому валету рыцари в цветочных венках, приходящие взять у них перед турниром копья. Рядом с белой лилией как самой чистой из

всех цветов в куртуазном романе соседствует боярышник, популярный как в авторской лирике трубадуров и труверов, так и в фольклоре. В песне, пропетой Лиенор, красавица Доэлетта на ветру под цветущим кустом боярышника ждет Дуна: «Мне здесь назначено свиданье. / Как свеж боярышника цвет! / Придти решила я заранье, / Но только друга нет и нет…» (1211–1213). Гийом, проезжая весенним лесом, запевает: «Приходит май, и ночи белы, / И песня льется соловья. / Уехав из страны далекой, / Любовь забыть не в силах я. / В разлуке так я сильно болен, / Что и боярышник не волен / Цветеньем отогреть меня» (1301–1307).

Помимо перекликающихся цветочных, в «Розе» и «Фиалке» присутствуют и другие «растительные» мотивы: цветы, кустарники и деревья упоминаются в песенных интерполяциях. В «весеннем» рефрене: «Средь гладиолусов и трав / Меня вы обнимали. / И звон мы слушали ручья. / Аэ! / Стремлюсь в объятья ваши я /» (329–333) цветут колокольчики-гладиолусы. В другом «весеннем» рефрене «Под старою оливой / Нам не о чем жалеть, / У родника живого / Девичий хоровод. / Коль искренне полюбишь, / Так не о чем жалеть…» (2369–2374) возникает мотив оливы на берегу источника, ставший в романе Жана де Мена одним из христианских символов вечной жизни в языческой аллегорической психомахии двухчастного «Романа о Розе», завершающейся панорамой «Сада Совершенных Форм». Свежей зеленой травой устланы полы в походных палатках придворных баронов Конрада на весенней охоте (338). Зеленью приказал устлать все этажи и балконы гостиницы гонец от Гийома, предваряющий его приезд в город (1375–1376).

Гийом де Доль одевается в зеленое платье (1920). Дочь хозяина гостиницы дарит гонцу императора Конрада венок «из цветов мяты» (950–951). Трем рыцарям компании Гийома в одеждах на меху горностая и черного соболя, она вручила венки «из великолепных цветов индиго» (1544–1545). Черный цвет у авторов «Розы» и «Фиалки» также отсылает к миру растений: «Позавтракав, Гийом надел новое платье на меху горностая, из тонкого сукна, черного, как тутовая ягода» (1530–1531).

Гуго, учитель танцев из Брассезы, поет под аккомпанемент виолы куплет «о прекрасной Маргарите», включающий многообразные растительные реминисценции: «Красотка Оссри / Приходит всегда / На танцы под вяз. / Ее каждый раз / Прекрасен наряд: / Пойди

посмотри! / Корона из роз, / Сияющий взгляд, /Ланиты ее цветами горят! / Красива, юна / И нравом скромна, / На зависть другим убрана!» (3419–3430). Головы прекрасных девушек и дам, пришедших на турнир, и забравшихся на верхние этажи домов и балконы, «чтобы лучше видеть происходящее», были украшены «тысячью цветочных венков, и не из простых фиалок»! (2536). Аристократическая роза гордится перед полевой фиалкой своим благородством. Именно благодаря смирению и скромности «простая фиалка» достигает сублимированного оттенка.

Важную роль в «Романе о Розе» Жана Ренара играет образ «Майского дерева», которое в Средние века по народной традиции на рассвете первого мая приносили в город из леса. Май встречали на Западе как провозвестник лета. Первомай был таким же празднуемым днем народного веселья, как Пасха – веселья церковного. Это лиственное дерево с первыми почками или уже зеленеющими маленькими листочками украшалось искусственными цветами, игрушками и гирляндами. В иных западноевропейских местностях и христианских общинах до сих пор принято украшать к Пасхе молодые лиственные деревья. Около такого дерева проходят праздничные собрания и гуляния. Вокруг него танцуют и играют, образуют хоровод, напоминающий средневековый «кароль».

В то первомайское утро горожане «города веселья» Майнца принесли разряженное дерево, а также много живой зелени и цветов, среди которых отдельно упоминаются «glai» (*старофр.*) / «glaïeules» (*совр. фр.*) – крупные колокольчики или садовые гладиолусы (4154–4160). Шествие сопровождалось веселым исполнением рефрена, воспевающего май. В особую честь собрания королевского двора, горожане украшали также окна и балконы домов и устилали цветами мостовые. Уличными украшениями пиньонов были также меха и шелка. Ведь на 1 Мая Конрад назначил свою свадьбу с девушкой «Розой», т. е. Лиенор, воплощающей для него «неземную красоту и совершенство» (4688). Всё прошло бы по намеченному «сценарию», если бы ее чистота и добродетель не были очернены клеветой сенешаля, попытавшегося расстроить идиллическую «любовь издалека», соединившую Конрада и Лиенор. С тех пор как невинность «Розы» была опорочена в глазах короля клеветой, король и Лиенор в течение двух с половиной месяцев страдали в разлуке. Но больше всех переживал Гийом, для которого честь сестры, будто

созданной природой для того, чтобы быть королевой, – была его честью и честью его семьи.

Растительный мотив присутствует и в «подвенечном» наряде Лиенор, в котором она была провозглашена будущей супругой короля и королевой. Явившаяся ко двору Конрада 1 мая облаченной в одежды растительных цветов, в «нарядной тунике цвета индиго», Лиенор решила ловким трюком развеять клевету наветчика, отвратившего от нее симпатии короля и лишившего ее надежды на супружеское счастье и царственную участь. Находчивая Лиенор умело доказала королю и всему двору, что свидетельство сенешаля о насилии над ней было лжесвидетельством: сенешаль признал во всеуслышание, что никогда не видел девушку, и это признание было освящено «Божьим судом». Лиенор сияет от радости и счастья «Розой», которую император, поднявшись с трона, заключает в объятия и целует «более ста раз в глаза, лицо и лоб» (5098–5101). Так Первомай венчается взаимным обретением заочно влюбленных и символически сопровождается пением хора «о летнем цветке» – лилии, украшенной цветами брачных одежд.

В сравнении с «шарообразной» розой и «полусферической» фиалкой лилия являет собой «конус». Шар – самодостаточен, полусфера – восприимчива, а конус обращен острием в бесконечность. Конусообразная гора – символ восхождения к светлым областям Вселенной. По форме к лилии приближаются колокольчик и гладиолус, присутствующие в праздничных цветочных украшениях Майнца по случаю наступившего «вне плана» торжества.

Брат Лиенор Гийом, оповещенный о счастливой развязке, надевает легкое летнее платье на подкладке из птичьих перьев, и по дороге ко двору его компаньон запевает романс о весне, апреле и Пасхе, на фоне которых расцветает любовь Эглины и графа Ги, танцующих на балу в прекрасном замке Боклере[1] (5188–5207). В его романсе гармонично встречаются образы весны, любви, Воскресения, торжество справедливости и Божьей благодати. Пение

[1] <…> «Крепка любовь Эглины с графом Ги./ Не знаем, кто из них сильней влюблен./ Готовят бал, гостей толпа идет,/ Боклера зал танцует и поёт! / Пришли водить девицы хоровод, / Затем турнира настаёт черёд. / Весь день в игре у рыцарей пройдёт, / И слугам здесь веселья достаёт… / Кто в стороне, пусть зритель будет тот: / Пусть праздник всем лишь радость принесёт! / Эглины плащ – из тонкого сукна… / В Эглину Ги влюблен, в него – она… /».

сопровождается назидательным рефреном: «Когда вы влюблены, то не должны забывать почаще навещать друг друга». Другие рыцари откликаются своими песнопениями: Даммартен поет знаменитую мелодию Пуату на стихи Бернара де Вентадорна о жаворонке, введенную Ж. де Монтрей в «Фиалку», о Недоступной, Непреклонной и Восхитительной (5212–5227). Другой молодой дворянин поет куплеты Готье де Суаньи (5232–5252) о весне и безответной любви.

По решению двора свадьбу Конрада и Лиенор не откладывают до Вознесения, а играют немедля, пока не увяло «Майское дерево», и весь Майнц, убранный зеленью и цветами, напоминает Дворец Бракосочетания! На свадьбе невеста в платье из полотна, сотканного и расшитого в течение символических семи или восьми лет «любовного плена» Апульской королевой и изображающего героев сцены Троянской войны, будущая императрица Лиенор, чье «лицо было еще восхитительнее, чем ее бесценный наряд» (5360–5361), великодушно прощает злонамеренного нечестивца и по просьбе баронов упрашивает короля заменить смертную казнь Крестовым походом. За пиршественным столом после венчания и отслуженной мессы гости вновь запели куплеты о любви, уже без опасения вызвать чью-то зависть.

В развязке «Романа о Розе» жизнеутверждающе звучат те самые мотивы, которые в «пари»-сюжетах обычно провоцируют недоброжелателя, поймав удалого молодца на «нелегитимной похвальбе», заключить с ним разорительное пари. Гости смело поют танцевальную «весеннюю песню» в жанре «vireli», «которую мог бы пропеть и император» (5446–5448): «Слышны игры на лугу. / По сердцу я любить могу. / Дамы водят хоровод, / Я ж – водить не стал. / По сердцу я любить могу, / Кого избрал». От черного «корня» сомнений, через зеленые «стебли» испытаний, поросшие «шипами» страданий и ран, к «цветку» радости взаимообретения в браке.

На природные свойства драгоценных камней и символику их цвета в романах обращается меньше внимания, чем на ценность украшаемых ими изделий. Это объясняется, во-первых, тем, что в XIII в. уже наступают времена, когда красоту мира вещей начинают ценить меньше их материальной выгоды. Во-вторых, Западу не свойственно так же любоваться камнями, как Востоку, и сравнивать с ними облик человека. В-третьих, украшенные ими аксессуары выполняют функции оберегов, предохраняя их обладателей от напастей. Брошь из драгоценных камней, присланная Эврио в подарок ее

тетей, королевой Венгрии Маргаритой, и принадлежавшая некогда римской императрице Flourenche[1] , «стоившая всей Пьяченцы», оберегала ее от насилия (823–824). Пояс Эврио из дорогой ткани, украшенный гиацинтами, рубинами и изумрудами, был некогда подарен прекрасной Альде Роландом, принявшим смерть в Ронсевальском ущелье (837–839), т. е. был ничем иным как оберегом: ведь Альда не согласилась на брак с сыном Карла!

Жерар де Невер приезжает в замок Вержи. Обитатели замка, веря в успех предприятия, преподнесли ему лучшую амуницию. О ней говорится, что она тоже наследственная. В детальном описании его облика упоминаются: «металлические шоссы с золотыми шпорами» (1753–1756), «кольчуга, некогда принадлежавшая императору Александру» (1759–1760), а поверх кольчуги – кота, «сотканная шотландкой Рейнс, матерью некоего Таласа», по предположению «Тауласа» («Taulas»), персонажа артуровских романов (1762–1763). Украшенный дорогим шнуром шлем, принадлежал Карлу Великому (1764 –1765), на поясе у него висел меч, «лучше которого быть не могло» (1766–1767)! Последующие пятьдесят семь строк посвящены предыстории меча.

Единственный драгоценный камень, упоминаемый в «Романе о Розе», сливается по цвету с розой и имеет холодный оттенок. Когда мать запрещает гостю лицезреть свою дочь Лиенор в отсутствие ее брата, первый торопится подарить ей кольцо «весом пять золотых византиев». Казалось бы, это символическая плата за секрет розы, символизирущей число пять [5, с. 111]. Однако здесь «balaiz rubiz» (3351) – «холодный» рубин «фиолетового оттенка», отсылающий к фиалке. Мать, предупреждая вопрос сама, в благодарность за подарок, описала розу на теле дочери, не забыв уточнить ее местоположение и цвет.

Наследственным оберегом в «Розовом» романе является лишь изготовленный в Санлисе шлем, подаренный Конрадом Гийому для участия в большом турнире в городе Сен-Трон. На стоимость этого «лучшего и самого элегантного во всей Германии» шлема (1662–1663), украшенного по гребню драгоценными камнями, а по носовому щитку и ободу – золотом, «можно было бы выстроить высокую башню» (1668–1669).

[1] Такого имени нет в списках имен римских императриц.

Близкое соседство и взаимодействие мотивов «Розы» и «Фиалки» в обоих «цветочных» романах свидетельствует о представительстве красной и синей краски от мужского и женского «начал», от качеств «тепла» и «холода», стихий огня и воды, металлов золота и серебра, дня и ночи. Гендерная символика цветов обусловила совпадение названий двух аналогичных по тематике романов со знаками двух полов в восточной классической литературе. «Роман о Розе» повествует об испытании мужской силы (потому олицетворяет ее не «подруга» или «жена», что было бы для Мужского начала неприемлемо, а «сестра» как именно «принадлежащая брату» или иначе «свойство Мужского начала»), а «Роман о Фиалке» – женской силы (как версия группы пари-сюжетов с «подругой» или «супругой», т. е. именно Женского начала). Они оказываются чисты, избирательны и индивидуальны.

Гётевский цветовой круг свидетельствует о том, что «земному» спектру, от красного до фиолетового, противостоит «небесный». Напротив зеленого Гёте помещает «небесный пурпур». Пурпур тюльпана – самый уравновешенный тон в цветовой гамме от красного до фиолетового: он не холоден и не горяч, он – божествен. Теория утверждает, что пурпур нельзя получить смешением красного и фиолетового, равно как и зеленое – путем смешивания желтого и голубого. Гёте получил пурпур, заставляя падать красный конец одного спектра на фиолетовый конец другого. Взаимопроникновение лучей дало пурпур, занимающий в круговом спектре исключительное место. Если поставить его на «севере» цветового круга, то на «юге» окажется зеленый, на «западе» инфракрасный, а на «востоке» ультрафиолетовый. Растворяя пурпур до нежнейших тонов, получают «инкарнат», который Рудольф Хаушка считает, вслед за Гёте, следствием «высшего восхождения и синтеза силы цвета» [7, с. 110]. Он никак не может быть «зафиксирован», поскольку «разыгрывается в живом». Словом, инкарнат родствен пурпуру.

Изучение земного и небесного цветового спектра позволяет представить некоторое «астрологическое» объяснение сюжетов «пари»-романов, в частности – характеров героинь по признаку «активности» / «пассивности». «Роман о Розе» и его «активная» героиня носят «кислотный» характер, «Роман о Фиалке» и его героиня – «щелочной» или «основной». Кислоты активны, а основания – восприимчивы. Эта закономерность прослеживается в поведении цвета:

в присутствии основания все естественные красители, т.е. цветной цветочный экстракт и фруктовый или ягодный сок, всегда склоняются к темной, или «пассивной» стороне спектра – к голубому или фиолетовому. Тип поведения Эврио определяется окраской, характером и «породой» ее знака. Небольшая капля кислоты «отклоняет» цвет в активную, светлую, сторону: в желтое, оранжевое и красное. Тип Лиенор определяется окраской, характером и «породой» ее знака. Романы «О Розе» и «О Фиалке» как представители двух «ветвей» «пари»-цикла выступают в виде корреляции двух типов женского поведения. Пассивность женщины побуждает мужчину к активности, а активность – к пассивности.

«Роза» – порождение теплого времени года. В начале весны солнце появляется в созвездии Рыб и движется на протяжении лета через созвездия Овна, Тельца, Близнецов, Рака и Льва. Соответствующие этим созвездиям земные вещества образуют кислоты: от галогенов, через кремний, азот (воздушное вещество), серу, фосфор, до иона водорода (огненного вещества).

«Фиалка» – порождение холодного времени года. Когда солнце вступает в созвездие Девы, активизируются силы, образующие щелочи. Через осень и зиму проходят вещества, образующие основания (щелочи): кальций, углерод (земное вещество), магний, алюминий и кислород (жизненное вещество).

Гёте различает два «чистых» цвета как представляющие свет и тьму: желтый и синий. Красный и фиолетовый представляют собой их «восхождение» [7, с. 230]. Зеленый – достигаемая живой субстанцией гармония между светом и тьмой, Небом и Землей. «Спокойная надежность зеленого» лежит между «агрессивностью» красного (Розы) и «страстью, серьезностью, возвышенностью» синефиолетового (Фиалки) [7, с. 230].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бондарев А. П.* Мифология и История как коррелятивная пара // Вопросы филологии – №1. – 1999. – С. 55–63.
2. *Бондарев А. П.* Мифология. История. Человек: Литература Великобританиии США: учебное пособие. – М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. – 568 с.
3. *Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К.* Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков / пер. с фр., предисл. Е. Морозовой. – М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2003. – 414 [2]с.: ил.

4. *Вейнингер Отто*. Пол и характер. Мужчина и женщина в мире страстей и эротики / пер. с нем. – М. : Форум XIX–XX–XXI, 1991. – 192 с.
5. *Голубев А. П.* «Роман о Розе» и особенности средневековой культуры». – М. : Моск. гос. ун-та, 1995. – 317 с.
6. *Омар Хайям*. В этом мире любовь – украшенье людей. Стихотворные переводы К. Бальмонта, Н. Тенигиной, И. Тхоржевского. – М. : АСТ : Астрель, 2012. – 255 с. – (Зарубежная классика).
7. *Хаушка Рудольф.* Учение о субстанции. К пониманию физики, химии и терапевтического действия веществ / пер. с нем. Б. Г. Деева. – Калуга : Духовное познание, 2004. – 312 с.
8. *La Châtelaine de Vergy*. Conte du XIII siècle publié et traduit par Joseph Bédier. – P. : l'Edition d'Art, s/a. – 115 p. (Préface P. VII – XVII.) Jaques de Baisieux, Conte: «Trois chevaliers et del chainse».
9. *Gerbert de Montreuil*. Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers. – P. : Champion, éd. par Douglas Labaree Buffum, 1928. – 362 p.
10. *Jean Renart*. Le Roman de la Rose ou Guillaume de Dôle / Ed. Félix Lecoy. Жан Ренар. Роман о Розе, или о Гийоме де Доле. Изд. Феликс Лекуа. – P. : Champion, 1979. – 231 p.

УДК 82-31

Е. В. Сомова

доктор филологических наук, доцент профессор кафедры литературы МГЛУ;
e-mail: shalot1@rambler.ru

РОМАН У. ПЕЙТЕРА «МАРИУС-ЭПИКУРЕЕЦ» В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века

Статья посвящена малоисследованному в отечественном литературоведении роману У. Пейтера «Мариус-эпикуреец» и вводит в научный оборот новый материал. Анализируются основные принципы исторического повествования, традиция религиозно-исторического романа, представленного в английской литературе именами Ч. Кингсли, Н. Уайзмена, Дж. Г. Ньюмена; соотносятся концепция истории В. Скотта и взгляд У. Пейтера на исторический процесс.

Ключевые слова: историческое повествование; жанр; роман идей; язычество; христианство; традиция.

Somova E.V.

Doctor of Philology, Associate Professor (Academic Status), Professor in Department of Literature at MSLU; e-mail: shalot1@rambler.ru

WALTER PATER`S «MARIUS THE EPICUREAN: HIS SENSATIONS AND IDEAS» IN PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC CONTEXT IN THE LATTER PAET OF THE 19TH CENTURY

This article presents new material about novel by W. Pater «Marius the Epicurean». The author of the study has revealed main principles of creating historical narration; the traditions of the religio-historical novel by Ch. Kingsley, N. Wiseman, J. H. Newman; W. Scott`s conception of history; narrative sequences, which elucidate authorized views on historical process.

Key words: historical narration; genre; the novel of ideas; Paganism; Christianity; tradition.

Роман У. Пейтера «Мариус-эпикуреец: его чувствования и идеи» («Marius the Epicurean: his sensation and Ideas», 1885) создавался в контексте сложных религиозных, эстетических и философских исканий второй половины XIX в., поэтому в определении его жанровой природы у литературоведов нет единого мнения. А. Сандерс определяет жанр как синтетический, имеющий

черты исторического («historical fiction») и философского романов («philosophical romance») [11, с. 221]. У. Кнопфмэчер исследует влияние на роман «Мариус-эпикуреец» исторического романа Дж. Элиот «Ромола», названного им «agnostic conversation novel» [8, с. 224]. П. Муратов [3, с. 14] утверждает, что в «философском романе» У. Пейтера отразились искания духа автора.

По мнению А. А. Аствацатурова [1, с. 500], «Мариуса-эпикурейца» можно было бы отнести к жанру исторического романа: его действие происходит во II в. Однако У. Пейтер отходит от традиции воссоздания прошлого в духе историзма В. Скотта и представляет его в единстве с опытом последующих эпох. Повествователь – не современник Мариуса, а, скорее, ученый, поясняющий, комментирующий из XIX в. те или иные черты античной эпохи. С. Варнайте [2, с. 129] полагает, что «синтетический роман» «Мариус-эпикуреец» явился своеобразным художественным экспериментом, предшествующим отчасти английскому модернизму и сочетающим исторический роман с романом становления, романом воспитания.

Д. де Лаура [7, с. 154], отмечая, что «Мариус-эпикуреец» – вершина интеллектуальных и художественных достижений У. Пейтера, соотносит его искания с философскими и этическими идеями современников и, прежде всего, М. Арнольда. В XIX в. появляется несколько историко-философских трудов, основной темой которых становится противопоставление языческого и христианского мира: Э. Баррет-Браунинг «Эссе о греческих христианских поэтах» («Some account of the Greek Christian Poets», 1842), Дж. Лонг перевод и комментарии к «Мыслям императора Марка Аврелия Антония» (1862), Ч. Мэривейл «Спор между языческим и христианским обществами» («The Contest between Pagan and Christian Society», 1872), Г. Мильман «История латинского христианства» («The History of Latin Christianity», 1854).

Э. Баррет-Браунинг, обладавшая обширными знаниями в области классической греческой литературы, полагала, что греческий язык связывает языческую и христианскую культуры, синтез которых становится предметом осмысления в религиозно-исторических романах середины XIX в. Рассматривая проблему перехода от язычества к христианству (conversion), она исследовала творчество Климента Александрийского, Синезия Киренского, Симеона Метафраста. Э. Баррет-Браунинг проводит параллели с обращением Савла,

рассматривает тему противопоставления духовного и плотского, смерти и мучений, суетности человеческой жизни, преходящей земной славы. Европейская культура, по ее мнению, вырастает из греческой.

Во второй половине XIX в. появляются особые аспекты восприятия Античности. Как отмечает П. Дейл [6, с. 248], Т. Карлейль, М. Арнольд, У. Пейтер, мыслители, обращавшиеся к этико-философским и эстетическим вопросам современности, пришли к осознанию, что их собственное время утратило духовное единство и стало периодом культурного и эстетического декаданса. Для Т. Карлейля дух времени – в неверии и духовной опустошенности, в относительности и неустойчивости веры и ценностей, казавшихся ранее незыблемыми. М. Арнольд был убежден, что поиск Божества и Абсолюта есть интеллектуальный процесс, свойственный духовной элите на протяжении всего развития цивилизации от Аристотеля к Спинозе, Гегелю. Но это понимание не избавляло его от печальных размышлений о скептицизме и несовершенстве собственного времени. На этом фоне появляется стремление сделать поэзию, искусство своеобразной заменой религиозной веры, подорванной в XIX в. научными открытиями в области естественных наук.

Наблюдая в истории непрерывное изменение ценностей, верований, представлений о Боге, душе, человеческой природе, морали, Т. Карлейль, М. Арнольд и У. Пейтер в соответствии с доминирующей в XIX в. концепцией историзма рассматривают общечеловеческие категории не как абсолют, а в зависимости от обстоятельств времени и места. У. Пейтер размышлял об историчности идей в философии, религии, которые, несомненно, оказывают влияние на художественное восприятие эпохи [4] .

В то же время концепция поэтической или эстетической эпохи у У. Пейтера отличается от представлений М. Арнольда и Т. Карлейля. По мнению П. Дейла, У. Пейтер, подчеркивая «интеллектуальную открытость любой эпохи» [6, с. 250] для идей и достижений других культур, отрицал изолированность человеческого сознания в пределах своего времени. Человеческая мысль постоянно соприкасается с опытом, разумом других людей не только в настоящем, но и в прошлом.

В работе «Ренессанс. Очерки искусства и поэзии» («The Renaissance. Studies in Art and Poetry», 1868) У. Пейтер интерпретирует различные явления культуры, намеренно отказываясь от

историзма, и представляет их как существующие единовременно в его собственном субъективном сознании: «Лучшие художественные создания каждого поколения образуют ряд возвышающихся точек, получающих одна от другой своеобразный свет, источник которого нужно искать в эпохе, далекой от нашей. Эллинистический идеал явился традицией для всех последующих поколений» [4, с. 160]. Красота, по утверждению У. Пейтера, проявляется во многих формах, поэтому «все типы, периоды или школы художественного вкуса сами по себе равноценны» [4, с. 6].

По наблюдениям У. Пейтера, языческое и христианское искусство, как правило, противопоставляются друг другу, что является поверхностным взглядом. «Глубже то воззрение, которое не упускает из виду единства всей европейской культуры. В действительности оба понятия составляют непрерывную линию. Средневековье дало человеческому духу отдохнуть, чтобы он мог проснуться с освеженным взором, доступным влиянию идеальной красоты антиков» [4, с. 182].

В Ренессансе У. Пейтер видит своеобразное примирение христианства с древнегреческой культурой, объединение христианской этики и красоты языческих мифов. Единство чувственного и духовного мира, по его мнению, достигается в картинах Рафаэля и Леонардо да Винчи, которые пытались соединить христианство с религией древней Греции, «свести разнообразные творения человеческого духа в целостную картину духовной культуры» [4, с. 23].

В изображении У. Пейтера раннее христианство – природное, недогматическое («naturalistic», «nondogmatic») отличается от аскетического христианства в Средние века. Именно это стало предметом полемики У. Пейтера и М. Арнольда. Контраст между радостным мироощущением христианства и мрачностью стоицизма Марка Аврелия показан в работе М. Арнольда «Язычество и средневековое религиозное чувство» («Pagan and Mediaeval religious Sentiment», 1863). Воплощением красоты и света, гармонии религии и культуры ему представлялось греческое искусство и поэзия, в котором «религия и поэзия – едины»[1].

Дихотомия между культурой и религией выражается в терминах М. Арнольда в исторической и этической теории отношений

[1] Цит. по: [7, с. 268].

иудаизма («Hebraism») и эллинизма («Hellenism»), разработанной в исследованиях «Иудаизм и эллинизм» («Hebraism and Hellenism», 1864), «Культура и анархия» («Culture and Anarchy», 1869), в эссе о Марке Аврелии («Marcus Aurelius», 1863). М. Арнольд ищет согласования («reconciliation») двух сторон человеческой природы – интеллектуальной и моральной. По мнению Д. де Лаура [7, с. 230], работы М. Арнольда оказали значительное влияние на роман «Мариус-эпикуреец» У. Пейтера.

В романе присутствует также большое количество прямых и косвенных цитат, указывающих на сочинения Д. Г. Ньюмена «Утрата и обретение» («Loss and Gain: The Story of Convert», 1848), «Идея Университета» («Idea of a University», 1852), обращение к которым, по утверждению У. Пейтера, сыграло важную роль в его размышлениях о христианстве в течение шести лет работы над текстом.

Идея представить религиозную дилемму XIX в. в историческом романе, воссоздающем эпоху раннего христианства, заимствована у Д. Г. Ньюмена и у Ч. Кингсли. В отличие от «Фабиолы» Н. Уайзмена («Fabiola. A Tale of the Catacombs», 1854) и «Ипатии» Ч. Кингсли («Hypatia, Or New Foes with an Old Face», 1853) исследование ступеней «conversation» у Д. Г. Ньюмена уже ближе к аналитическому методу У. Пейтера. На связь романов Ньюмена и Пейтера указывает кульминация – сцена мученической гибели героя. Чума, приведшая к вспышке преследований христиан в романе У. Пейтера, является параллелью к нашествию саранчи в романе Ньюмена «Каллиста» («Callista: A Sketch of the Third Century», 1856).

Роман «Утрата и обретение» Д. Г. Ньюмена, в художественной форме воссоздающий атмосферу религиозных дебатов в Оксфорде, систематизирующий различные точки зрения, повлиял на диалектическую структуру «Мариуса-эпикурейца». Подобно Ч. Ридингу, Мариус переживает сложную внутреннюю борьбу в поисках веры. В тексте У. Пейтера несколько раз встречается выражение «утрата и обретение» («loss and gain»). «Мариус-эпикуреец» – также отчасти автобиографическое повествование, отражающее религиозные и философские искания автора. Рефлексирующий, тонко чувствующий герой «не без оттенка меланхолии» близок героям Ньюмена, которым, как и Мариусу, также было свойственно ощущение Божественного присутствия в мире («the Divine Presence») [7, с. 235].

Таким образом, «Мариус-эпикуреец» подводит итог не только духовным исканиям романиста, но и отражает аспекты полемики

У. Пейтера и современников. У. Пейтер рассматривает историю вне времени, стремится охватить ее единым чувством, открывающим связь эпох. В романе повествование ведется от третьего лица, проводятся параллели между Римом эпохи Марка Аврелия и викторианской Англией, государствами и странами эпохи Ренессанса XVIII и XIX столетий.

Структура романа соответствует замыслу У. Пейтера воссоздать духовный путь римлянина II в. на историческом фоне эпохи. В системе персонажей выделяется единственный герой, движущийся в пространстве и во времени, развивающийся духовно и интеллектуально. Остальные персонажи – Флавиан, Марк Аврелий, Корнелиус – эпизодичны, выступают как определенные этапы на пути становления героя. Текст делится на четыре части, каждая из которых соответствует определенному периоду в жизни героя: раннее детство в доме родителей, введение в языческий храм, школа в Пизе, приезд в Рим, знакомство с христианской общиной, последнее возвращение в дом детства, смерть.

В процессе взросления Мариус примыкает к различным религиозно-философским системам. Духовная биография героя полностью соответствует модели хронотопа платоновского типа, в основе которого жизненный путь человека, ищущего истинного познания, смысла жизни, душевного покоя.

Ступени духовного движения Мариуса исследованы Р. Осборном [9, с. 387], который определяет модель романа как «цикл повторяющихся разочарований». А. Сандерс [11, с. 28] рассматривает путь героя как своеобразную модель всего исторического процесса, когда в структуре романа ступени духовного движения героя соотносятся с историческими эпохами. Ранний религиозный опыт Мариуса – римское язычество, «религия Нумы» [5, с. 43]. Вторая ступень – своеобразный философский гедонизм, один из вариантов эпикурейства. Стоицизм связан с фигурой Марка Аврелия. Христианин Корнелиус Фронто открывает Мариусу некий высший космический порядок, представление о человечестве, как о всеобщем содружестве духа и разума («Humanity – a universal common wealth of mind»[1]) [10, с. 205].

Своеобразие романа в том, что система размышлений У. Пейтера в сфере сакральных понятий и категорий, являясь своего рода

[1] Зд. и далее перевод наш. – *Е. С.*

дневником личного опыта, организует поиски героя в исторической модели. Э. Уорд [12, с. 44] отмечает особую «гегельянскую» атмосферу в Оксфорде и ее влияние на концепцию истории У. Пейтера. Для него Гегель был важен и интересен не только как создатель социальной теории, как, например, для неогегельянца Т. Грина и его последователей. У. Пейтер, прежде всего, разделял мысль немецкого философа о духовно-интеллектуальной эволюции эпох, когда онтогенез повторяет филогенез («ontogeny recapitulates phylogeny») [12, с. 48], когда жизнь всего человечества можно увидеть в жизни индивидуальности. Следуя «Феноменологии духа» («Phenomenologie des Geistes», 1807) Гегеля, где диалектическое развитие исторического и философского процессов и становление индивидуального сознания соотносятся друг с другом, У. Пейтер проследил в развитии одного сознания, одной души историю западноевропейской цивилизации.

В данной теории соотношения исторических и личных этапов развития состоит трудность прочтения «Мариуса-эпикурейца» как исторического романа. И поступательное, и циклическое движение истории представлено у Пейтера иначе, нежели в других концепциях, где одно ограничивает другое. В тексте романа они чередуются не только в одной главе, но нередко в пределах одного аргумента. В «Ренессансе» также У. Пейтер анализирует историческое чувство, рассматривающее каждую мысль и произведение в связи с эпохой, порождением которой они явились. Однако в предыдущем параграфе, размышляя о тенденции примирения религий, он опирается на циклическое представление об истории. И отличительные черты эпохи, и этапы развития западноевропейской философской мысли выражены в романе в духовной биографии Мариуса: от язычества, народной религии детства до интеллектуальных исканий юности – эпикуреизма и стоицизма – и до религии его собственной и мировой зрелости – христианства. Языческие природные домашние боги соответствуют и образному восприятию мира ребенком, и верованиям человечества на самых ранних этапах развития. Расцвет западной цивилизации связан с развитием многочисленных философских систем. Эпикуреизм – один из субъективных идеалов, основанный на ярком, живом и поэтому ограниченном предчувствии истины, один из аспектов опыта, ощущения красоты мира и краткости человеческой жизни.

По мнению А. Сандерса [11, с. 174], У. Пейтер в своей «символической истории» («symbolic history») отказывается от чувства

исторического. Следуя принципу синтеза, смешения культур, он представляет историю в совокупности, в параллелях, сопоставляя интеллектуальный кризис двух эпох. Мариуса можно рассматривать и как человека на излете античной эпохи, и как современника автора в век викторианцев. Мариус универсален как «человек думающий («man thinking») [11, с. 175]. Это стремление к универсальности в историческом романе достаточно необычно.

В философско-эстетических трудах У. Пейтера исторические персонажи нередко служат иллюстрацией архетипических образов в истории. В «Воображаемых портретах», как и в критических исследованиях творчества художников и поэтов, наиболее значим циклический миф о Дионисе, умирающем и возрождающемся божестве. Так и Ренессанс представляется У. Пейтеру примером культурного возрождения античности.

Цель исторического романа вальтерскоттовского типа – изображение индивидуального человека в конкретной исторической ситуации. Циклическая концепция времени У. Пейтера ведет к утрате своеобразия эпохи и местного колорита, которые являются одним из важнейших признаков исторического романа.

Мысль У. Пейтера с его стремлением к универсальному мифу о духовном поиске, кризисе и возрождении, повторяющихся из века в век, движется от Рима II в. к Средневековью, к Ренессансу, соотносит события с современной автору эпохой. Особый взгляд У. Пейтера на историю и культуру представлен ощущением некоего всеобщего универсального потока, который в философии Гераклита нашел выражение в образах реки и пламени.

В «Ренессансе» У. Пейтера возникает мысль о непостоянстве форм и образов мира: «обращаясь к внутреннему миру мыслей и чувств, мы видим вечное горение, возобновляющееся каждый миг, вихрь стремительный, пламя ненасытное. Это бурное течение посередине реки, поток мгновенных движений мысли и сердца. Впечатления вечно меняются и текут» [4, с. 190]. Эту концепцию времени У. Пейтер разрабатывает и в романе «Мариус-эпикуреец».

Центральная метафора романа, посредством которой героем философски осмысляются категории жизни и смерти, – образ времени-потока. Каждый человек ощущает себя подвижной частью этого безбрежного, не имеющего конца течения универсального бытия. Духовная и интеллектуальная жизнь героя представляется ему мгновением среди подобных жизней, рассеянных во времени

и в пространстве, частью великого потока духовной энергии» («great stream of spiritual energy») [10, с. 169]. Поток духовной и физической энергии, в котором всё живет и движется – образ, свойственный также космологии М. Арнольда.

Чувство святости времени, святости жизни, ее событий, таких даров Божества, как огонь, вода и земля, приходит к Мариусу в детстве и связано с языческим мироощущением, религией Нумы, религией обычаев и чувств в большей степени, нежели действия и веры. В первых главах появляются имена Цереры, Вакха, Деметры, языческих богов, языческих представлений о течении времени, описание обрядов, ритуальной организации жизни, традиций, ежегодного природного круговорота («of a year long burden of forms») [10, с. 173]. Дом детства, где дни проходят в естественной гармонии тихой сельской жизни, соединяет для Мариуса прошлое и будущее. У. Пейтер обращается к приему композиционного кольца, когда в конце романа перед гибелью герой возвращается в дом детства.

В начале пути язычество представлялось Мариусу одной из форм поэзии, прекрасного и идеального. Следующая ступень духовного становления героя соотносится с новой эпохой, переходным этапом религиозных и философских исканий цивилизации. Тесный и ограниченный мир старой, консервативной, непреклонной религии его детства («brain, old, state, conservative») стал казаться Мариусу смутным и призрачным. Вера детства – «лишь один из голосов мира («many voices»), и было бы душевной слабостью не услышать их все» [10, с. 37].

Смерть Флавиана, «угасшего, словно огонь», символична. Вместе с ним уходит в прошлое и языческая древняя культура. После его гибели наступает новый этап духовного пути Мариуса, когда любовь к поэзии сменилась интересом к литературе мысли («literature of thought»), к тому, что могли сказать различные школы древней философии об этом «странном летучем создании» – душе. Исследуя законы мысли, Мариус посвятил себя служению свету разума («intellectual light») [10, с. 190], той «соли поэзии, без которой мир воображения лишен глубины и прелести» [10, с. 114]. Он стал стремиться к точности творческой мысли с ее возможностями и законами.

Особая разновидность жанра XIX в. – роман идей («novel of ideas») Ч. Рида, Дж. Элиот, У. Пейтера, в котором диалектическое

развитие исторического и философского процесса и становление индивидуального сознания соотносятся друг с другом. Усиливается интровертность исторического романа, происходит погружение в сознание отдельного человека, пытающегося осмыслить судьбу своего народа, и в прошлом найти истоки процессов, возникающих в поступательном движении человечества.

В романе «Мариус-эпикуреец» У. Пейтер, используя данную модель для трактовки западноевропейской истории мысли в сознании римлянина II в., прослеживает в развитии одного сознания, одной души историю цивилизации. Внимание сосредоточено не на сюжете, а на иллюстрации идеи. Прошлое представлено лишь как фон для духовных исканий героя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аствацатуров А. А.* Эстетизм и Оскар Уайльд // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия / под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Буровой. – СПб.–М. : Академия, 2004. – С. 498–524.
2. *Варнайте И.* Некоторые жанровые доминанты романа У. Пейтера «Мариус Эпикуреец» // Актуальные проблемы развития научных исследований молодых ученых и специалистов Вильнюсского госуниверситета. – Вильнюс : Изд-во ВГУ, 1980. – С. 7–21.
3. *Муратов П.* Уолтер Патер // Патер У. Воображаемые портреты. – М. : Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. – С. 3–32.
4. *Пейтер У.* Ренессанс. Очерк искусства и поэзии / пер. с англ. С. Г. Займовского. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – 399 с.
5. *Патер У.* Мариус Эпикуреец // Воображаемые портреты / пер. с англ. П. Муратова. – М. : Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. – С. 34 – 247 с.
6. *Dale P. A.* The Victorian Critic and the Idea of History. Carlyle, Arnold, Pater. – Cambridge–L. : Harvard Univ. press, 1977. – 295 p.
7. *De Laura D. J.* Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater. – Austin, Texas and London: Univ. of Texas press, 1969. – 370 p.
8. *Knoepffmacher U. C.* Religious Humanism and the Victorian Novel: George Eliot, Walter Pater and Samuel Butler. – Princeton : Princeton University press, 1965. – 282 p.
9. *Osbourn R. V.* Marius the Epicurean // Essays in Criticism. – 1951. – № 1. – P. 387–403.
10. *Pater W.* Marius the Epicurean. – N. Y. : Dutton, 1934. – 267 p.
11. *Sanders A.* The Victorian historical novel: 1840–1880. – L.–Basingstoke: Macmillan, 1978. – 264 p.
12. *Ward A.* Walter Pater: The Idea in Nature. – L. : Collins, 1966. – 232 p.

УДК 811.124’04:82-97

М. А. Таривердиева

доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой классической филологии МГЛУ; тел. 8 (499) 245-11-72

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: ХРИСТИАНСКАЯ ВЕРА И НАУЧНОЕ ЗНАНИЕ

Статья посвящена исследованию роли Средневековья в процессе европейского общекультурного и литературного развития. Приводится обзор научной дискуссии по данному вопросу. Осуществлена систематизация литературного и научного наследия. Выявлено историческое значение литературного Средневековья в развитии европейской цивилизации.

Ключевые слова: Античность; Средневековье; Возрождение; христианство; средневековая литература.

Tariverdieva M. A.

Ph. D. (Philology, higher doctorate degree), Professor, Head of Classical Philology Department, MSLU; tel. : 8 (499) 245-11-72

WEST-EUROPEAN LITERARY MIDDLE AGES: CHRISTIAN FAITH AND SCIENTIFIC KNOWLEDGE

The article deals with the problem of the importance of Middle Ages period in the european cultural and literary development. The survey of scientific discussion as so as the systematization of literary and scientific heritage is adduced. The importance of Middle Ages period in the progress of european civilization is ascertained.

Key words: Antiquity; Middle Ages; Renaissance; Christianity; medieval literature.

Современная гуманитарная наука, в поисках исчерпывающих трактовок и определений, всё чаще обращается к синтезу идей и методов исследования, являющихся инструментарием разных научных дисциплин, школ и течений. В частности, при изучении проблем литературного творчества исследователи используют методики и терминологию других гуманитарных отраслей – истории, философии, культурологии, лингвистики. Соединение подходов к материалу, представляющих исследовательскую практику разных гуманитарных направлений, дает новые возможности его изучения, открывает перспективу объективных выводов, позволяет пересмотреть и уточнить сформулированные ранее определения и классификации.

Поиск комплексного подхода в гуманитарных исследованиях отразился в научной дискуссии о месте и роли Античности, Средневековья и Возрождения в истории мировой культуры.

Интеллектуалы XIV–XVI вв. оценивали свою эпоху как время культурного расцвета после «мрачных веков» Средневековья (эпитет Петрарки). Эта характеристика получила дальнейшее развитие в трудах мыслителей XVII в., следующего за ним XVIII в. – века Просвещения и особенно в историографии XIX в.

Мыслители XVII–XVIII вв. П. Бейль, Вольтер подчеркивали в культуре Возрождения светский характер, антиклерикальную и антифеодальную направленность. Историографы XIX в. Ж. Мишле, Я. Буркхардт, Г. Фойгт писали о перевороте в мировоззрении, о разрушении духовных оков, о новом отношении человека к миру, о воскрешении и освоении античного наследия. В работах российских ученых А. Н. Веселовского и М. С. Корелина отразился характерный для российской интеллигенции второй половины XIX в. интерес к проявлению свободомыслия, к демократическим тенденциям в гуманистической идеологии, к «народному духу» в итальянском Возрождении [2, с. 7–9].

Однако в конце XIX в. французский историк Ф. Монье подверг сомнению идею принципиального отличия итальянского Возрождения от культуры Средневековья. Он утверждал, что классическая древность оставалась непререкаемым авторитетом и в Средние века, и в культурной жизни Ренессанса, достигнув высшей точки у гуманистов XV в. Немецкий исследователь Г. Тоде объяснял индивидуализм Ренессанса влиянием религиозного мистицизма и субъективизма средневековой мысли [2, с. 9–11]. В начале XX в. голландский историк Й. Хёйзинга также указывал на невозможность противопоставления Возрождения Средневековью. Он считал Возрождение переходным периодом от Средневековья к Новому времени. Ученый назвал этот период «осень Средневековья» [9].

Новый взгляд на Средневековье как на предтечу Возрождения получил дальнейшее развитие в трудах историков XX в. Одним из главных сторонников этого направления был Ч. Тринкауз. В его интерпретации Ренессанс – одна из фаз средневековой культуры. Исследователь отрицает присутствие в культуре Ренессанса светского элемента, подчеркивает приоритет христианского начала [13].

Историк П. О. Кристеллер и его последователи признавали светскую ориентацию ренессансной культуры и ее самостоятельное

историческое значение. Однако они рассматривали Ренессанс лишь как одно из идейных течений, связанных с развитием гуманитарных знаний (гуманизм – *лат*. humanitas – «духовная культура»), и прежде всего – филологии и риторики, а также новой системы образования [12].

Напротив, исследователь культуры эпохи Возрождения Э. Гарэн и его единомышленники в своих трудах отстаивали концепцию принципиального различия между Средневековьем и Ренессансом. Они видели в гуманизме новое мировоззрение, охватывающее разные сферы культуры и социальной жизни. Исследовательская деятельность Э. Гарэна была посвящена разностороннему изучению проблем итальянского гуманизма, рассматриваемых в тесной связи с общим поступательным движением мировой цивилизации [3].

Близкое к школе Э. Гарэна направление в современной историографии представлено трудами Г. Барона и его школы. В работах Г. Барона акцент сделан на социальных аспектах гуманизма в Италии (Флоренция) в первые десятилетия XV в. и на кризисе в конце столетия, в период правления династии Медичи [11].

Проблема соотношения культур Античности, Средневековья и Возрождения составила предмет изучения известных российских ученых. Филолог И. Н. Голенищев-Кутузов в монографии, посвященной изучению средневековой латинской литературы Италии, привел «сквозную» периодизацию этого огромного и сложного периода: Средние века (V–XII вв.), Предренессанс и Возрождение (XIII–XVI вв.), Барокко и Просвещение (XVII–XVIII вв.) [4]. Медиевист О. А. Добиаш-Рождественская, принимая за начало Средних веков общепринятую дату, V век, в применении к культурным процессам считала возможным видеть зарождение Средних веков в IV и даже в III веке, когда на землях Европы уже ощущалась параллельная жизнь обществ, из которых одно отмирает, а другое зарождается [5]. Филолог-романист В. Ф. Шишмарев в своих трудах обращал внимание на сложный процесс сосуществования в Италии IV–VI вв., с одной стороны, античной науки, культуры, литературной традиции, а с другой – христианской веры, определившей новый этап развития европейской культуры [10].

Специалист по западноевропейской литературе Г. К. Косиков подчеркивал необходимость разграничения в научных исследованиях понятий *культура* и *цивилизация*. Термином «культура» следует

обозначать систему идеалов, норм, духовных ценностей, вырабатываемых в рамках того или иного общества; термином «цивилизация» – формы организации и упорядочения культуры посредством социальных механизмов и институтов. Цивилизация закрепляет, санкционирует и тиражирует запас знаний, верований, образцов мышления и поведения, создаваемых в культурном процессе. Согласно концепции Г. К. Косикова, западноевропейская средневековая цивилизация простирается, как минимум, до середины XVII в. Культура Ренессанса возникла и существовала в пределах средневековой цивилизации. Ренессансная культура не привела к новому типу государственности, которая оставалась средневековой. Авторитет религии также оставался неизменным на протяжении всего этого периода, что отразилось в творчестве писателей и в произведениях искусства эпохи Возрождения [7, с. 10–14].

Филолог, философ и культуролог С. С. Аверинцев отстаивал тезис о непрерывности связи между античной, средневековой и ренессансной культурами. Он обращал внимание на ошибочность позиции исследователей, противопоставлявших средневековую культуру античной культуре и культуре Возрождения. В качестве основания для такого противопоставления указывалось на господство сверхличного в идеологии Средневековья в противоположность рационализму и свободе личности в творчестве античных авторов и творцов эпохи Возрождения. Реакцией на эту позицию явилась возникшая в зарубежной науке первой половины XX в. тенденция перенесения акцента на аутентичность средневекового усвоения греко-римского наследия. С. С. Аверинцев считал обе концепции односторонними. Он также обращал внимание на невозможность буквального перенесения на литературу парадигм других областей культурного творчества (в частности, истории искусства) [1, с. 6–9].

Как видно из вышесказанного, в вопросе об этапах европейского общекультурного и литературного процесса «яблоком раздора» всегда было Средневековье. Попытка осмыслить роль этого исторического периода в литературной жизни Западной Европы составила цель и содержание настоящей работы.

Последние века существования Западной Римской империи ознаменовались распространением на ее землях христианства. Неприятие официальной властью новой религии, преследование и казни первых христиан не смогли помешать быстрому росту числа

ее приверженцев. Христианские идеи получили отражение в литературном творчестве этого периода – в первую очередь в развитии жанра апологий.

Жанр христианской апологии был известен с апостольских времен (послания Павла, Варнавы). Суровые гонения христиан в II–III вв. стимулировали распространение и развитие этой литературной формы. Особенно был богат апологиями II век, получивший в истории христианской литературы название «век апологетов». До нашего времени сохранились апологии на греческом языке – сочинения Аристида, Иустина Мученика, Татиана, Афинагора, Феофила, Мелитона Сардийского, Ермы (II в.), Оригена (III в.), Евсевия, Афанасия Великого, Василия Великого (IV в.), Кирилла Александрийского (V в.); апологии на латинском языке – сочинения Минуция Феликса, Тертуллиана (II в.), Киприана, Арнобия, Лактанция (III в.) [6, с. 14–27; 73–87].

Преобладание апологий на греческом языке и их сохранность можно объяснить смещением центра культурной жизни в последние века существования Римской империи на восток, в связи с переносом столицы в Константинополь, сохранением здесь традиций античной культуры и образования, а также с распространением среди местного населения, со времен походов Александра Македонского, знания греческого языка.

Последний период существования Западной Римской империи (IV–V вв.) отмечен резким ухудшением политической ситуации (междоусобная борьба за власть, начало германских нашествий), утратами в культурной жизни, падением образовательного уровня населения, забвением греческого языка. Однако и в этих условиях литературная жизнь продолжалась (преимущественно на латинском языке). К этому периоду относится творчество как писателей-язычников (Авзоний, Клавдиан, Аммиан Марцеллин, Макробий, Марциан Капелла), так и сторонников христианства (Пруденций, Драконтий, Амвросий Медиоланский, Иероним, Августин и др.) [4, с. 29–98].

Политическая нестабильность, духовная неудовлетворенность создали благоприятную почву для распространения христианского учения, что получило отражение в развитии литературного творчества христианской направленности. Появляются новые жанры – жития святых, описания паломничеств к Святым местам, проповеди (гомилии).

С античных времен не прерывалась поэтическая традиция. Но теперь и она приобретает христианскую окраску. Наиболее известные латиноязычные христианские поэты этого времени – Амвросий Медиоланский, Пруденций, Седулий (IV в.), Драконтий, Аполлинарий Сидоний (V в.), Венанций Фортунат (VI в.).

В V–VII вв. на землях бывшей Западной Римской империи расселяются германские племена и постепенно, в результате междоусобных войн и земельных переделов, формируются новые, германские, государства. Этот сложный процесс получил отражение в исторических трудах, авторами которых были образованные римляне, находившиеся на государственной службе при дворах германских правителей – Кассиодор, Иордан («История готов»), Григорий Турский («История франков»), Исидор Севильский («История готов, вандалов и свевов»), Павел Диакон («История лангобардов») и др.

Особое место в истории средневековой культуры принадлежит Боэцию (ок. 480–525) – ученому, оставившему после себя, несмотря на короткую жизнь (по ложному доносу он был казнен), большое и разнообразное литературное и научное наследие, которое, в самых общих чертах, можно разделить на два цикла – образовательный и философский. Первый включает сочинения по дисциплинам квадривиума (арифметика, музыка, геометрия, астрономия); второй – переводы с греческого и комментарий к логическим сочинениям Аристотеля «Категории», «Первая аналитика», «Вторая аналитика»; логические трактаты; комментарий к «Топике» Цицерона. Боэций намеревался перевести на латинский язык все трактаты Аристотеля и все диалоги Платона (этому намерению, по трагическим причинам, не суждено было осуществиться) [8, с. 19–72].

Невозможно переоценить вклад в дело образования Кассиодора (484 / 490–585 / 590), основавшего на юге Италии монастырь Виварий, ставший центром научных знаний, с богатой библиотекой, в которой были представлены как священная литература, так и сочинения по философии, труды медиков, математиков, латинские и греческие грамматики, сочинения на темы педагогики и ораторского искусства [8, с. 73–144].

Исидора Севильского (ок. 570–636) называют «первым энциклопедистом Средневековья». Его «Этимологии» в 20 книгах – всеобъемлющая энциклопедия, охватывающая всю сумму сведений, известных науке того времени, а также включающая фрагменты из утраченных ныне сочинений древних авторов [8, с. 196–276].

Важный вклад в историю философской и богословской мысли принадлежит Иоанну Ско́ту Эриугене (IX в.) – ирландцу, жившему и творившему при дворе французского короля Карла Лысого. В центре учения Эриугены – отношение веры и разума. Его научные труды – трактаты «О предопределении», «О разделении природы»; переводы с греческого сочинений Дионисия Ареопагита («Ареопагитики»), Максима Исповедника («Двусмысленности»), Григория Нисского («Об устроении человека»); комментарии к сочинению Дионисия «О небесной иерархии» и к Евангелию от Иоанна; гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна [6, с. 152–168].

Отдельного рассмотрения заслуживает литература позднего («высокого») Средневековья – переходного периода к Возрождению и Новому времени. Литература этого периода демонстрирует сохранность и развитие литературной традиции, пронесенной через всё Средневековье, а также взаимопроникновение церковной и светской культур и литератур. Философские труды Ансельма Кентерберийского (XI в.), Петра Абеляра (XII в.), Иоанна Солсберийского (XII в.), Фомы Аквинского (XIII в.); теологические сочинения Бернарда Клервоского, одного из основателей средневековой мистики (XII в.), Бонавентуры – Генерала Ордена св. Франциска (XIII в.); всеобъемлющая хроника ученого монаха – францисканца Салимбене де Адам (XIII в.) и другие произведения этого времени обнаруживают следование авторов общему принципу: стремлению к достижению двух целей – раскрытию христианского учения и поступательному движению научной мысли. Эти векторы постоянно пересекаются, что влечет за собой их взаимовлияние и взаимодействие.

Приведенный далеко не полный обзор западноевропейского средневекового литературного наследия позволяет заключить, что литературное Средневековье имеет свое «лица необщее выраженье», в котором кроется как то, что связывает его с прошлым, Античностью, так и то, в чем зреет будущее, Ренессанс. Это «двуликий Янус», сложное целое, характеризующееся чертами, свойственными переходным периодам: памятью о прошлом и устремленностью в будущее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Риторический принцип как фактор непрерывности на переходе от Античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению // Западноевропейская средневековая словесность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – С. 6–9.

2. *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков. – М. : Высшая школа, 1977. – 254 с.
3. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения / пер. с итал. – М.: Прогресс, 1986. – 394 с.
4. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. – М.: Наука, 1972. – 308 с.
5. *Добиаш-Рождественская О. А.* Культура западноевропейского Средневековья. Научное наследие. – М. : Наука, 1987. – 351 с.
6. *Жильсон Э.* Философия в Средние века. От истоков патристики до конца XIV века / пер. с фр. – М. : Республика, 2004. – 678 с.
7. *Косиков Г. К.* Средние века и Ренессанс // Западноевропейская средневековая словесность. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – С. 10–14.
8. *Уколова В. И.* Античное наследие и культура раннего Средневековья. – М.: Наука, 1989. – 320 с.
9. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988. – 540 с.
10. *Шишмарев В. Ф.* Латинская литература и народная поэзия Италии // История итальянской литературы и итальянского языка / Избр. статьи. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1972. – С. 182–207.
11. *Baron H.* The Crisis of the early Italian Renaissance. Civic humanism and republican liberty in the age of classicism and tyranny. – Princeton–N. Y. : Princeton University Press, 1966. – 584 p.
12. *Kristeller P. O.* Renaissance thought: the classic, scholastic and humanistic strains. – N. Y. : Harper & Row Publishers, 1961. – 142 p.
13. *Trinkaus Ch. E*. In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought. – Chicago : University of Chicago Press, 1970. – 985 p.

УДК 82.21

Н. Р. Шопина

кандидат филологических наук, профессор кафедры классической филологии МГЛУ; e-mail: eleuteria@yandex.ru

МОТИВ ЖЕНСКОГО САМОПОЖЕРТВОВАНИЯ В ТРАГЕДИЯХ ЕВРИПИДА

В статье рассматривается мотив самопожертвования в трагедиях Еврипида. Этот мотив рассматривается, с одной стороны, как способ раскрытия женского характера в экстремальных условиях, с другой – как свидетельство участия автора трагедий в идеологических исканиях своего времени. Автор приходит к выводу, что Еврипид дал мощный импульс для греческой драмы в разработке особенностей женского мироощущения и явился провозвестником новых этических учений.

Ключевые слова: греческая трагедия; самопожертвование; психология; этика.

Shopina N. P.

Candidate of Philology, Professor, Department of the Classical Philology; e-mail: eleuteria@yandex.ru

THE MOTIVE OF A WOMAN'S SELF-SACRIFICE I N THE TRAGEDIES OF EURIPIDES

The motive of the self-sacrifice is examined, on the one hand, as a means of describing a woman's nature in specific conditions and, on the other hand, as testimony to certificate of Euripides' participation in the ideological argument of his time. The author comes to the following conclusion: Euripides gave a powerful impulse to Greek drama in elaborating the peculiarities of female character and appeared to be a presager of new ethical concepts.

Key words: Greek tragedy; self-sacrifice; psychology; ethics.

К известной характеристике Еврипида как «философа на сцене»[1] и как первого психолога, «первооткрывателя души в новом смысле слова, исследователя неспокойного и подвижного мира человеческих чувств и страстей» [5, с. 407], как «создателя драмы души» [15, с. 8] без большого преувеличения можно было бы добавить «исследователь женских характеров». Конечно, и до Еврипида женщина присутствовала в литературе. Имена гомеровских героинь общеизвест-

[1] О связях Еврипида с философами и с философией своего времени см. [16, с. 20].

ны. Трагедия до Еврипида также являет запоминающиеся женские образы: Клитеместра Эсхила, Антигона Софокла. Однако такого многообразия женских характеров, какое мы встречаем у Еврипида, до него греческая литература не знала. Сильная, волевая, в гневе, из-за страстного стремления одержать верх над своим обидчиком, уничтожающая самое дорогое для женщины – собственных детей Медея («Медея»); Гекуба («Гекуба»), совсем недавно властительная царица, а ныне уже видевшая гибель мужа и любимых сыновей, несчастная пленница, ждущая отправления в Элладу, где ей уготована участь жалкой рабыни. Андромаха («Андромаха»), еще вчера всеми уважаемая жена главного защитника Трои Гектора, теперь наложница Неоптолема, сына убийцы Гектора Ахилла, пытающаяся спасти себя и сына от ненависти законной супруги Неоптолема Гермионы. Федра («Ипполит»), разрываемая противоречивыми чувствами: любовью к пасынку и стремлением остаться верной супругой и матерью. Об особом внимании Еврипида к женским персонажам свидетельствует уже тот факт, что из семнадцати дошедших до нас трагедий двенадцать названы по имени главной героини, к этому мы можем добавить еще десять пьес известных лишь по названиям.

Античная трагедия, как принято считать, изображала типические персонажи, не стремясь выделить в героях индивидуальные черты. Однако создала при этом яркие незабываемые образы. Один и тот же мифологический персонаж, представленный в одной и той же ситуации, проявляется при этом у разных драматургов по-разному. Это дает, как кажется, право думать, что древнегреческие трагики стремились индивидуализировать своих героев.

В данной статье речь пойдет о женщинах, в чьем поведении проявляется черта, открытая, на наш взгляд, в женщине именно Еврипидом, черта, которую мы называем способностью к самопожертвованию, а во времена Еврипида еще не было даже термина для обозначения этого явления.

Речь идет об Алкестиде, Ифигении, Поликсене и Макарии. «Источником сюжетов афинских трагиков служила, за редчайшим исключением, богатая сокровищница мифов. Герои греческих сказаний, по глубокому убеждению и зрителей, и самих поэтов, реально существовали несколько столетий тому назад, – это придавало достоверность повествованию поэта и заставляло задуматься над тем, как соотнести жизнь и деяния героев прошлого с собственным

общественным опытом зрителей» [7, с. 78]. Сюжет «Алкестиды» (поставлена в 438 г. до н. э.) определен мифом о царе Адмете, получившем от Аполлона возможность остаться жить, если кто-нибудь из его близких согласится умереть вместо него. Ни мать, ни отец не захотели поменяться участью с сыном, лишь Алкестида, молодая жена Адмета, согласилась принять смерть вместо мужа. Трагедия и начинается с прихода бога смерти за Алкестидой. В двух третях драмы рассказывается о прощании Алкестиды с домом, с детьми, с мужем, остальная часть посвящена рассказу о том, как Геракл, вырвав Алкестиду из рук Танатоса, вернул ее мужу. Для современного читателя и зрителя Еврипид является первооткрывателем сюжета о добровольной смерти и о воскресении Алкестиды[1].

Сюжет «Гераклид», по времени следующей из интересующих нас трагедий за «Алкестидой» (поставлена в 430 г.), находится в русле мифов о Геракле и о судьбе его рода. По предсказанию оракула, для того, чтобы афинский царь Демофонт, решивший дать приют детям Геракла, гонимым извечным его врагом, мог успешно защитить Афины от подступившего с войском к городу царя Эврисфея, в жертву Деметре должна быть принесена дева знатных кровей. Одна из дочерей Геракла Макария вызвалась стать этой жертвой. Хотя аттическая версия мифа являлась достаточно старинной, неизвестно, имел ли Еврипид предшественников в ее обработке для афинского театра: сюжет недошедшей трагедии Эсхила составляла, по мнению исследователей, смерть Геракла. Поэтому мы не можем сказать, Еврипиду ли принадлежит идея добровольной жертвы.

В «Гекубе» (поставлена в 424 г.) действие развивается от момента, когда Гекуба, после гибели Трои ставшая рабыней-пленницей, ждет отправления в Элладу и узнает о решении ахейцев принести ее младшую дочь Поликсену в жертву над могилой Ахилла. Рассказ об этом жертвоприношении занимает чуть более половины трагедии,

[1] Хотя гомеровский эпос знает имена Алкестиды, Адмета и их сына Евмела, участника Троянской войны (Ил. II, 713–715, 763; XXIII, 288–289) в поэмах нет никакого намека на миф. Он был обработан впервые, по-видимому, только в приписывавшейся Гесиоду и сохранившейся лишь в незначительных отрывках поэме «Эон», а содержание мифа известно лишь по поздним пересказам. Из предшественников Еврипида сюжет «Алкестиды» получил обработку в несохранившейся одноименной драме аттического трагика Фриниха (первая четверть V в.), из которой Еврипид заимствовал образ бога смерти Танатоса и его борьбу с Гераклом.

вторая половина повествует о том, как Гекуба мстит за убийство ее самого младшего сына Полидора и за поруганное доверие. Считается, что добровольное согласие Поликсены быть принесенной в жертву является нововведением автора трагедии.

«Ифигения в Авлиде», самая поздняя из рассматриваемых трагедий (поставлена посмертно), написана после 408 г. уже в Македонии, где поэт провел последние годы жизни. Тема трагедии взята из мифа о том, что собравшееся в Авлиде для отплытия в Трою греческое войско не сможет получить попутного ветра, пока в искупление оскорбления, нанесенного богине Артемиде вождем войска Агамемноном, не будет принесена в жертву его дочь Ифигения. Принужденный войском Агамемнон вызвал в Авлиду Ифигению под предлогом ее якобы свадьбы с Ахиллом. Ифигения прибывает в сопровождении своей матери Клитеместры. Вся трагедия посвящена рассказу об этом жертвоприношении. Миф окончательно сложился в Греции на протяжении VII–VI вв. В драме мотив мнимого сватовства Ахилла использован Эсхилом и Софоклом, каждый из которых написал трагедию под названием «Ифигения», до нас дошли от них только незначительные отрывки. Поэтому мы не можем судить, был ли там мотив самопожертвования.

Итак, все героини поставлены перед необходимостью принести себя в жертву. Зрителя, прежде всего, интересует, как каждая из них мотивирует свое решение. В «Алкестиде», одной из ранних трагедий, Еврипид находится еще в русле традиции и представляет Алкестиду идеальной женой, жертвующей своей жизнью ради сохранения жизни мужа. Вопрос о том, чем она при этом руководствуется – любовью к мужу или у нее другие мотивы, является предметов дискуссии [9, с. 32–55; 10, с. 213–223; 11, с. 203–216; 14, с. 124–140]. Сама Алкестида свой поступок никак не объясняет, но из сцен ее прощания с мужем, с детьми можно заключить, что делает это она, скорее, не из любви к мужу, а ради детей, поскольку судьба малолетних детей будет обеспечена – и это было совершенно очевидно для современников Еврипида – более надежно, если будет жив отец. Мужа Адмета она просит лишь о том, чтобы он не приводил в дом детям мачеху и не отягощал тем самым их судьбу. Таким образом, ее главная забота – счастливая судьба детей и достойное продолжение рода.

Макария в «Гераклидах», узнав об условии спасения братьев и сестер, не колеблясь, принимает решение принести себя в жертву, хотя ее об этом никто не просит: племянник Геракла, его помощник

во многих подвигах и защитник его детей, Иолай даже не помышляет о таком исходе, он предполагает, что придется покинуть приютившие их Афины и искать в очередной раз новое убежище. «Тогда не нужно тебе бояться аргосского копья. Ведь я и сама готова, прежде чем прикажут, умереть и стать жертвой» (ст. 500–502)[1], – говорит она старому сподвижнику отца. Таким образом, Алкестида и Макария предстают перед зрителем с уже принятым решением, показ человека в момент выбора решения не входит в задачу поэта. Еврипиду важно показать, как в такой ситуации раскрываются нравственные качества его героев. Макария объясняет свое решение: «Не смешно ли? / Рожденные Гераклом – и в несчастье / Умеют только плакать да алтарь / С мольбою обнимать, как трусы! Разве / Прилично это благородным?» (ст. 507–510)[2]. Немного далее уточняет, что сама принимает смерть, желая этого (ἑκοῦσα – ст. 531) за своих братьев и сестер и за себя. Следовательно, смерть Макарии должна восприниматься как славная смерть «за други своя».

Для Алкестиды и Макарии сама возможность выбора существовала. Поликсена и Ифигения в сложившихся обстоятельствах выбора лишены: в жертву должны быть принесены именно они. Тем интереснее проследить, какими доводами они обосновывают принятие этого удара судьбы и как пытаются эту вынужденную жертву сделать для себя, хотя бы морально, добровольной. Поликсена, дочь Гекубы, вместе с матерью оказавшаяся пленницей, ждущей отправления в Элладу, готова не сопротивляясь, идти за Одиссеем, пришедшим забрать ее, так как ахейцы обрекли девушку быть принесенной в жертву над могилой Ахилла: «Я за тобой последую не только / По принужденью: нет, сама хочу / Я умереть. Ведь если б этой воли / Я не имела – презирать по праву / Могли бы вы во мне и слабость пола, / И трусость жизнелюбца. И за что / Любила бы еще я солнце?» (ст. 346–350) и далее перечисляя все горести, обрушившиеся на род Приама, говорит, что не видит никакой для себя надежды, предвидит свою будущую печальную долю рабыни и завершает свою речь: «Кто в несчастье / Еще неопытен, тому ярмо / Больнее шею давит, и счастливей / Он будет мертвый, чем живой: обузой / Нам станет жизнь, когда красы в ней нет (τὸ ϛῆυ μὴ καλῶς –

[1] Нумерация стихов дается по греческому тексту [8].

[2] Стихотворные цитаты из трагедий приведены в переводе И. Анненского [4].

ст. 375–78). Совершенно очевидно, что Поликсена смиряется перед обстоятельствами, понимая невозможность противостоять им[1]. Ифигения из «Ифигения в Авлиде», вызванная якобы для свадьбы с Ахиллом, узнав о грозящей ей участи быть принесенной в жертву, сначала в длинной (ст. 1211–1253) монодии умоляет отца не убивать ее. Когда же Агамемнон отказывает ей в ее просьбе, она уже перед матерью жалобно оплакивает свою горькую долю и предательство любимого отца (ст. 1280–1335). Однако позже, когда Ахилл, раздосадованный тем, что воспользовались его именем, чтобы заманить девушку в ловушку, приходит с небольшим отрядом защитить Ифигению, та вдруг[2] меняет свое решение и соглашается быть принесенной в жертву. В длинном монологе Ифигения пытается раскрыть перед матерью мотивы[3], руководствуясь которыми она совершает свой выбор, и здесь мы видим достаточно частый для Еврипида прием – переход его героинь от эмоций к логическим построениям и наоборот. Поэт показывает, как девушка постепенно от простого понимания бессилия своего и Клитеместры: «мы не можем сопротивляться» (ст. 1370) переходит к сочувствию участи Ахилла, которому придется противостоять всему войску и без пользы для женщин самому попасть в беду (ст. 1372–73), и заканчивает осознанием своей значительной роли в судьбе ахейцев: «на меня теперь Эллада, вся великая Эллада / Жадно смотрит этой жертве беззащитной и бессильной / Всё для них: попутный ветер и разрушенная Троя» (ст. 1378–79) и повторяет малоубедительный довод Агамемнона, что поход необходимо осуществить, чтобы ни один варвар не мог похищать эллинских жен. А далее как бы сама себя утверждает в решении: «тело мое отдаю Элладе» (ст. 1397), «ты родила меня для всех эллинов, не для себя одной» (ст. 1386), «эллинам подобает властвовать над варварами, а не варварам над эллинами» (ст. 1400). Важным является также довод – «если меня захотела взять Арте-

[1] Впервые подобный взгляд находим у Гесиода: « Разума тот не имеет, кто мериться хочет с сильнейшим: / Не победит он его – к униженью лишь горе прибавит!» (ст. 210–211). Перевод О. Цыбенко [2].

[2] Эту непоследовательность характера Аристотель ставит в упрек драматургу, так как «умоляющая Ифигения совсем не похожа на ту, какой она является вслед за тем» [1, с. 662].

[3] Впервые в греческой литературе обоснование своего поведения становится нравственной проблемой для героя Эсхила.

мида, разве мне, смертной, препятствовать богине?» (ст. 1395–96). Первопричиной же такого решения, очевидно, является тот факт, что подумав (ἐννοουμένη – 1374), она пришла к осознанию неизбежности того, что должно произойти: «решено мне умереть» (κατθανεῖν μέν μοι δέδοκται – ст. 1375), а значит надо это принять достойно (τοῦτο δ′ αὐτο βούλομαι εὐκλεῶς πρᾶξαι – «я хочу это самое сделать славно», ст. 1375–76), тем более, что в своей монодии еще раньше оплакивая свою несчастную долю, она печалится и об участи всего недолговечного рода людского, который по воле Зевса, дающего то благоприятные, то враждебные ветры, с неизбежностью терпит несчастия. Героиня не спрашивает, почему это случилось с ней, не пытается понять замысел богов, что было характерно для героев Эсхила и в некоторой степени Софокла, а пытается достойно принять уготованное ей.

Была ли возможность выбора или такой возможности не было, совсем добровольно или вынужденно-добровольно жертвуют собой героини, из их слов можно сделать вывод: они умирают за то, что считают более важным, чем их собственная жизнь. Несколько особняком стоит Поликсена, которая никого своей жертвой не спасает и у которой собственно выбора-то нет – именно ее хотят принести в жертву, да и вступиться за нее некому. Ей остается одно – достойно умереть. Что это значит для нее в данной ситуации? – Умереть свободной. «Ныне ж рабыня я. Одно уж это имя, будучи непривычным, кладет желание мне умереть» (ст. 357–58). Еще прежде она говорила матери: «Пожелай мне умереть, прежде чем случится что-то для меня позорное» (πρὶν αἰσχρῶν μὴ κατ′ ἀξίαν τυχεῖν – ст. 373–74). В словах Поликсены отчетливо звучит нежелание жить не той жизнью, которую она считает достойной. Девушка считает для себя невозможным, чтобы ее, сестру Гектора, кто-то купил за серебро (ст. 361), а ложе, считавшееся достойным властителей, осквернил какой-то раб (ст. 365–66). «Нет, я провожу это сияние свободными (ἐλευτέρων) очами» (ст. 367–68). Стремление принять смерть достойно является отличительной чертой всех наших героинь. Что это для них означает? Прежде всего, не опуститься до слез и унижения перед врагом. Поликсена – Гекубе, пытающейся помешать Одиссею увести ее: «Бедная, не сражайся с сильными. Или упасть ты хочешь на землю? Ведь, когда тебя толкнут, падая, покажешь старое уродливо израненное тело. Это – недостойно (Οὐ γὰρ ἄξιον)»

(ст. 404–408). И уже в присутствии всего ахейского войска перед тем как принять смерть заявляет: «Вы, Аргоса сыны, разрушившие город мой, я умираю по своей воле (ἡκοῦσα θνῄσκω). Пусть никто меня не касается. Я подставлю горло без трепета (εὐκαρδίως). Но дайте умереть свободной (ἐλευτέρα), как и была я, богами заклинаю. Сойти рабынею к мертвым царевне стыдно (αἰσχύνομαι)» (ст. 547–552). Вестник, рассказывая Гекубе о том, как ее дочь приняла смерть, подчеркивает, что Поликсена, уже умирая, старается даже упасть пристойно (εὐσχήμων – ст. 369).

Макария с негодованием отвергает предложение Иолая бросить о жертве жребий среди детей Геракла, заявляя, что она не хочет быть жертвою по жребию, но если согласятся и примут ее жертву как дар, она отдаст свою жизнь за них по вольной воле (εκοῦσα), по принуждению же – этого не сделает (ст. 547–551). Ифигения, отговаривая мать от борьбы, заявляет, что она умрет славно, показав как далека она от неблагородного (поступка) (δυσγενες – ст. 1376). Перед алтарем, на котором ее должны принести в жертву, еще раз повторяет, что отдает себя за всю землю Эллады добровольно (εκοῦσα – ст. 1555) отца же просит, чтобы ни один ахеец ее не касался, она сама твердо (εὐκαρδίως – ст. 1560) подставит горло. Алкестида уходит из жизни не перед врагами, а среди любящих ее людей, но и она не хочет показать своего горя, а с достоинством прощается с домом и со своими домашними «И сколько есть в чертоге алтарей, / Всё обошла с молитвой и листвою / Венчала их зеленою она / И свежею из мирта! Но ни стона, / Ни плача бог не принял, и над ней / Нависшая гроза не омрачила / Ее красы сиянья благородной» (ст. 170–174).

И это чувство собственного достоинств, благородство является родовым признаком всех этих женщин. При характеристике героинь, их поступка, их речей постоянны слова: εσθλός – благородный, храбрый; ἄριστος – лучший; γενναῖος – благородный, отличный; εὐγενεστερος – благородный; μεγας – великий; ὑπερβεβλημενος – выдающийся, превосходный. Сама же для себя каждая надеется на добрую посмертную славу. Макария завещает своим братьям и сестрам: «А если вам бессмертные предел / Положат испытаньям и отчизну / Когда-нибудь вернут,– не забывайте, / Как должно вам спасительницу вашу / Могилою почтить. А должно всех / Прекраснее» (ст. 586–89). Хор успокаивает Иолая после того, как Макария уходит на смерть: «Не отдавайся этим порывам отчаянья, старец; /

Та, что умрет за братьев и город, / Славы свою долю приемлет. / Девичье имя в устах не угаснет. / Доблести путь пролагает страданье, / Дева ж достойной отца и достойною рода явилась... / Славить хочу я славные смерти!..» (ст. 619–29). Алкестида, прощается с семьей следующими словами: «Да будет счастье с вами! / С тобой, Адмет: ты добрую жену / Имел,– гордись. Вы ж, дети, материнской / Живите славой, светлы на земле» (ст. 323–325). Поликсена нигде не упоминает о посмертной славе, но принимает смерть столь достойно, что вызывает у своих врагов ахейцев не только жалость к погибающей красоте, но и восхищение силой духа: вестник говорит Гекубе, что ахейцы увидели в ее дочери благороднейшую, очень мужественную душу (ст. 580)[1]. Сам поступок этих героинь и их поведение в сам момент смерти вызывает восхищение как у друзей, так и у врагов. Таким образом, добрая слава, которую они для себя желали, приходит к ним.

До нас дошла еще одна трагедия, в которой самопожертвование персонажа играет некоторую роль в развитии сюжета. В «Финикиянках» (411 г.) младший сын Креонта, юный Менекей, узнав прорицание, что, принеся себя в жертву, он убережет город от большой беды, тайно от отца закалывает себя. Сюжетно это ближе всего к поступку Макарии, своей смертью спасающей пусть и не родной, но давший приют ей и ее братьям и сестрам город. По характеру они также близки: без каких-либо колебаний, решительно совершают то, что по их чувству и разумению должны совершить. Роднит их также то, что оба они принадлежат к наиболее уязвимых в условиях войны группам людей: женщин и детей, вызывающих у поэта самые сострадательные эмоции. Конечно же, есть существенное различие: Менекей, из-за возраста хотя и не ставший еще воином, но намеревающийся им стать, уже в силу этого призван к подвигам, Макария же девушка, предназначение которой, казалось бы в другом. Однако изображена Макария без особых «женских» примет. Недаром Иолай характеризует ее как достойную дочь своего отца (мы помним, что она дочь величайшего греческого героя Геракла).

[1] Особенно хочется отметить удивительную самоотверженность этой молоденькой девушки, ее любовь к матери, сочувствие к ее горю. Это идеальный образ дочери: в страшных обстоятельствах, в которых она оказалось, ни единой жалобы на свою участь, все мысли о горе матери, о ее дальнейшей судьбе.

В словах с которыми она появляется на сцене: «О. не считайте своевольем, мужи / Что я ушла из храма – вас прошу / Об этом с первых слов. Я знаю, девам / Молчание и скромность подобают, /…За братьев я болею,/ Да и сама желаю я узнать, / Какой удар, в придачу к прежним, новый / Тебя поверг в уныние, старик?» (ст. 474–483) проявляется ее знание и, может быть, принятие господствовавшего у эллинов еще и во времена Еврипида представления о роли женщины. Однако она считает возможным в определенных условиях эти предписания нарушить. Эпизод с Макарией слишком мал, чтобы мы могли уверенно рассуждать об отношении Еврипида к общераспространенному взгляду на роль женщины. Нам важно другое: поэт пытается рассмотреть женский характер в его проявлениях в самых разных жизненных обстоятельствах, даже в самых жестоких, где женщина может проявлять черты, наличие которых мы не могли бы предположить в ней. Можно даже сказать, что Еврипид, подобно экспериментатору, ставит разных героинь в схожую ситуацию и пытается отметить нюансы в их поведении[1].

Следует иметь в виду, что все рассматриваемые трагедии, кроме «Алкестиды», написаны во время Пелопоннесской войны, обнажившей все язвы афинской демократии и принесшей неисчислимые бедствия народу. В этих условиях вера в целесообразность мира, основанного на некоем нравственном законе, всё больше вытесняется в душе поэта состраданием к одинокому, предоставленному самому себе человеку. Сицилийская катастрофа похоронила веру в разумную организацию политической жизни, надежду на помощь коллектива сограждан, на первый план всё больше стал выступать отдельный человек как «мера всех вещей» – и собственного благородства и величия, и собственного страдания. Естественно, в драмах Еврипида, художника необычайно чуткого и прозорливого, не могли не найти отражения главные коллизии эпохи. С одной стороны, поэт в нескольких трагедиях, в так называемых «трагедиях интриги», рисует героев, нередко с помощью хитрости и обмана, без каких-либо душевных терзаний, выпутывающихся из неблагоприятных для них обстоятельств. С другой стороны, мы видим в этом раскалывающемся

[1] К рассматриваемой в данной статье ситуации можно добавить несколько женских персонажей, оказавшихся в обстоятельствах, когда они вынуждены мстить либо за чью-то смерть, либо за нанесенную им обиду. Подробнее см. [6].

мире полиса, когда человек становится игрушкой в руках случая, поиски нравственной опоры. Поэт изображает своих персонажей в самый критический момент: стоит вопрос о жизни и смерти. Вопрос самопожертвования, по-видимому, был для Еврипида в этой связи очень важен: он отдает ему дань в пяти из семнадцати сохранившихся трагедий, причем одна из самых последних «Ифигения в Авлиде» целиком посвящена этой теме. Автор выводит на сцену женщин, в самой сложной ситуации ведущих себя по законам героической этики: мужество, честь, стремление к посмертной славе, – с существеннейшей поправкой: герои эпоса не поставлены в положение неизбежности смерти в данный момент и своими действиями могут ее избегнуть. Нашим героиням дана лишь возможность показать, как они примут смерть. Естественно, современному читателю и зрителю сразу приходят на ум мысль о стоиках. «Нормативный идеал стоицизма представляет собой модель поведения в условиях, когда человек потерял власть над обстоятельствами своей жизни. Он отвечает на вопрос, что делать человеку, когда он ничего не может сделать. Ответ этот гласит: покориться судьбе, противопоставив ей стойкость, непоколебимость духа, возвысить силу внутреннего человека над слабостью внешнего, не идентифицировать свою нравственную сущность с событийной, предметной стороной бытия, а, напротив, изъять ее из сферы необходимости, замкнуть в себе, не связывать счастье ни с чем, кроме добродетели, добровольно и невозмутимо принимать любой, даже самый неожиданный оборот жизненных ситуаций» [3, с. 216]. Следует прибавить еще характерный и для стоиков, и для наших героинь взгляд на чрезмерную привязанность к жизни как на нечто постыдное.

Следовательно, мы можем сделать вывод, что Еврипид находится в русле идейных исканий своего времени. В том мире всё более набиравшего силу индивидуализма и эгоизма, когда софисты развернули свою пропаганду относительности всех моральных ценностей, поэт пытался найти нравственную опору в самом человеке, но в человеке, для которого, как для младшего современника драматурга Сократа, жизнь сама по себе была нечто неизмеримо более низкое по сравнению с ее нравственным содержанием; в таком человеке, который, по мнению Платона, становится нравственным существом, если он постепенно выходит за рамки своего частного бытия и умеет оценить себя в свете целого. Важно отметить, что и здесь, как и в некоторых других аспектах, Еврипид опередил свое время. Мы видим,

что наши героини ведут себя как бы в соответствии с доктриной стоиков, хотя до возникновения этой философской школы должно пройти еще почти сто лет. Получается некий парадокс: «Стои» нет, а «стоики» уже есть. Нам же важно подчеркнуть, что Еврипид представляет человеческую личность, находящую в себе силы пойти на смертные муки ради служения своему призванию и долгу, именно в лице женщины. Это дает нам полное основание согласиться с мнением, что «Еврипид – первый грек, который после Гомера заинтересовался женщиной» [13, с. 212], и «первый трагический поэт, который дал женщине в театре роль, на которую она могла претендовать, но еще не играла в жизни» [12, с. 307]. По этому пути последует за ним самый популярный впоследствии драматург, оказавший огромное влияние на становление европейского театра, автор так называемой новой аттической комедии (т. е. семейной драмы) Менандр. Закончить наши замечания хочется словами В. Н. Ярхо, давшего точную характеристику месту Еврипида в истории культуры: «несомненно, что отказ от божественных сил в объяснении мира, низведение мифа до роли служебного средства в организации сюжета, наконец, открытие самостоятельной ценности человека и его душевных переживаний в психологически достоверных нюансах – все эти примечательные черты драматургии Еврипида, знаменующие конец античной героической трагедии, в то же время в наибольшей степени открывают путь из Афин V века в новую европейскую литературу» [7, с. 197].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика //Аристотель. Соч.: в 4 т. – Т. 4.– М. : Мысль, 1984. – С. 646–680.
2. Гесиод. «Труды и дни» // Эллинские поэты. – М. : Лабиринт, 1999. – С. 50–68.
3. *Гусейнов А*. Античная этика. – М. : Либроком, 2015. – 288 с.
4. *Еврипид*. Трагедии // Соч.: в 2 т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1967. – 1353 с.
5. *Йегер*. Пайдейя. Воспитание античного грека. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. – 593 с.
6. *Шопина Н. Р.* «О средствах индивидуализации образа в трагедиях Еврипида» // Классическая филология как компонент высшего гуманитарного образования: сб. науч. тр. – Вып. 347. – М. : Изд-во МГПИИЯ им. М. Тореза, 1989. – С. 89–96.

7. *Ярхо В. Н.* Собрание трудов. Трагедия. – М. : Лабиринт, 2000. – 351 с.
8. Euripides. Tragedies. V. 1–8. – P. : Belles Lettres, 2002 – 2003. – 2674 c.
9. Harmut Erbse. Euripides Alkestis. – Philologus 116, 1972. – S. 32–55.
10. *Lesky A.* Alkestis und Dejanira. – Miscellanea Tragica in honorem J. C. Kamerbeek. Ams.1976. – S. 213–223.
11. *Lesky A.* Der angeklagte Admet – Maske und Koturn, 10, Hft. 3/4, 1964. – S. 203–216.
12. Masqueray. Euripide et ses idees. – Paris, 1908. – 310 p.
13. Guy Rachet. Histoire de la tragédie. Euripide // La tragédie graeque. – Paris, 1973. – P. 87–234.
14. Rivier A. En marge d' Aceste et de quelques interpretations récentes. Museum Helveticum. 29. 1972. – P. 124–140.
15. *Zürcher W.* Die Darstellung des Menschen in Drama des Euripides. – Basel, 1947. – S. 1–83.
16. *Webster T. B. L.* The tragedies of Euripides. – London, 1967. – P. 52–292.

Сетевое электронное научное издание

Выпуск 23 (734)
ЯЗЫКОЗНАНИЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Редактор *Д. Г. Бордукова*
Компьютерная верстка *Г. П. Лопатиной*
Дизайн обложки *А. Г. Проскурякова*

ФГБОУ ВПО МГЛУ
Подписано в печать 10.11.2015 г.
Усл. печ. л. 13 Формат 60x90/16
Заказ № 1355

Адрес редакции:
119034, Москва, ул. Остоженка, 38
Тел.: (499) 245 33 23
E-mail: ipk-mglu@rambler.ru