

Министерство образования и науки РФ
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
Национальный исследовательский университет

Йосеф ДОГНАЛ

РУССКАЯ «МАЛАЯ ПРОЗА»
РУБЕЖА XIX–XX веков
В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ
ЕВРОПЕЙСКИХ МОДЕЛЕЙ МИРА

Монография

Перевод с чешского О.Л. Бергер

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
2014

ББК 83.002.8:83.3
УДК 821.161.1.09.2-234
Д 59

Догнал Й.
Д 59 **Русская «малая проза» рубежа XIX–XX веков в контексте изучения европейских моделей мира:** Монография / Пер. с чешск. О.Л. Бергер. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. – 184 с.

ISBN 978-80-210-5943-6 (чешск.)
ISSN 1211-3034 (чешск.)
ISBN 978-5-91326-326-1

Монография чешского ученого-литературоведа Йосефа Догнала посвящена изучению русской литературы рубежа XIX–XX вв. В теоретической части монографии дается характеристика моделей мира, отражающихся в литературе. Затрагиваются проблемы духовных ценностей, роли символа в реализации моделей мира в литературных произведениях, характера отображения внутреннего и внешнего мира литературными персонажами. Автор показывает взаимосвязь развития русской и европейской литератур.

В аналитических главах работы дается интерпретация произведений Л. Андреева, В. Брюсова, Л. Толстого, С. Сергеева-Ценского, Ф. Сологуба, И. Шмелева – в сравнении с произведениями Ф. Кафки, Р. Музиля.

Для преподавателей русской литературы, аспирантов и магистрантов.

Издание осуществлено при финансовой поддержке ННГУ им. Н.И. Лобачевского («Программа повышения конкурентоспособности Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского среди ведущих мировых образовательных центров на 2013–2020 гг.»).

Перевод на русский язык выполнен в рамках проекта философского факультета Университета им. Масарика г. Брно «Поддержка интернационализации и совершенствования публикационной деятельности».

ISBN 978-80-210-5943-6 (чешск.)
ISSN 1211-3034 (чешск.)
ISBN 978-5-91326-326-1

ББК 83.002.8:83.3
УДК 821.161.1.09.2-234

© Josef Dohnal, 2012
© Masarykova Univerzita, 2012
© О.Л. Бергер, перевод, 2014
© Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2014

OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Číslo 408

PROMĚNY MODELU SVĚTA
V RUSKÉ PRÓZE
NA PŘELOMU XIX. A XX. STOLETÍ

Josef Dohnal



Masarykova univerzita
Brno 2012

Содержание

ОТ АВТОРА	6
ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ	7
ВВЕДЕНИЕ	9
ЧАСТЬ I. Факторы моделирования мира в литературном произведении	
<i>Глава первая.</i> К возможности познания действительного/подлинного смысла литературного произведения	16
<i>Глава вторая.</i> Роль невербальной коммуникации в интерпретации лите- ратурного произведения	26
<i>Глава третья.</i> Ценности как организующий принцип литературного произведения.....	40
<i>Глава четвертая.</i> Символ в (литературной) коммуникации	51
<i>Глава пятая.</i> Внешняя и внутренняя реальность	57
<i>Глава шестая.</i> Виды и функция моделей мира	
6.1. Модели мира и их типология	82
6.2. Модели мира в межкультурном диалоге	88
ЧАСТЬ II. Модели мира в конкретных литературных произведениях	
<i>Глава первая.</i> Дорога в глубь человеческой души в литературе начала XX века (Л. Андреев, Р. Музиль, Ф. Кафка)	98
<i>Глава вторая.</i> Техника versus человек: Валерий Брюсов и антиутопия («Республика Южного Креста», «Восстание машин»)	107
<i>Глава третья.</i> «Вражда полов» в литературном изображении	
3.1. Мужчина и женщина – два мира	120
3.2. «Крейцера соната» Л. Толстого и внутренняя реальность лите- ратурного персонажа	122
3.3. Валерий Брюсов: «Последние страницы из дневника женщины» – Леонид Андреев: «Бездна».....	130
<i>Глава четвертая.</i> Смерть детского персонажа как литературный признак времени в русских повестях рубежа XIX–XX вв.	142
<i>Глава пятая.</i> Маленький человек в прикосновении с идеологией в пове- стях и рассказах Леонида Андреева и Ивана Шмелева	152
<i>Глава шестая.</i> Литературное отражение перелома в сознании героя в центральноевропейском контексте	162
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	
Модель/модели мира и литература на рубеже XIX и XX вв.	174
ЛИТЕРАТУРА	180

Выражаю искреннюю благодарность всем коллегам, сделавшим возможным издание моей книги на русском языке. Основная заслуга в этом принадлежит заведующему кафедрой истории русского языка и сравнительного славянского языкознания, доценту Станиславу Александровичу Рылову, руководителю Чешского центра образования и культуры ННГУ. Благодаря С.А. Рылову уже второй десяток лет развиваются связи между нашими факультетами и кафедрами; именно он активно способствовал тому, чтобы оказался возможным обмен не только студентами и идеями, но и публикациями.

Благодарю преподавателя философского факультета Университета им. Масарика г. Брно Ольгу Львовну Бергер и доцента филологического факультета ННГУ, кандидата филологических наук Наталию Николаевну Лаврову за большую и тщательную работу по переводу моей книги на русский язык.

Благодарю также за советы и помощь в переводе текста мою супругу, без деятельной поддержки которой это издание вряд ли бы состоялось.

Josef Dohnal (Йосеф Догнал),
г. Брно, Чешская республика – г. Трнава, Словацкая республика

Более 10 лет успешно развивается плодотворное сотрудничество филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского с одним из ведущих в Чешской республике Университетом им. Масарика г. Брно — в учебно-образовательной, научной и культурной областях. На его философском факультете, в Институте славистики (директор — профессор Иво Поспишил) функционирует приоритетная в Чешской республике научная школа русистики, где ведутся активные исследования по русской литературе.

В 2012 году Университетом им. Масарика была издана на чешском языке монография чешского ученого-литературоведа PhDr Йосефа Догнала «Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století» (Brno, 2012), которая посвящена изучению русской литературы рубежа XIX–XX веков. Автор выбирает оригинальную позицию, с которой анализирует развитие русской литературы во взаимосвязи с эволюцией европейской литературы. Книга Й. Догнала актуальна по своей проблематике, интересна и примечательна тем, что автор пытается осмыслить и показать литературное творчество русских писателей в новом, необычном ракурсе — в связи с эволюцией европейской литературы.

В теоретической части монографии дается типология и характеристика моделей мира, отражающихся в литературе. Затрагиваются проблемы духовных ценностей, роли символа в реализации моделей мира в литературных произведениях, характера отображения внутреннего и внешнего мира литературными персонажами.

В аналитических главах на материале конкретных произведений русской прозы рубежа XIX–XX веков рассматривается литературное творчество русских писателей, в том числе представителей «серебряного века», в контексте изучения европейских моделей мира. Дается интерпретация произведений Л. Андреева, В. Брюсова, Л. Толстого, С. Сергеева-Ценского, Ф. Сологуба, И. Шмелева — в сравнении с произведениями Ф. Кафки, Р. Музилья. Й. Догнал исходит из предпосылки, что для определенной части русской литературы рубежа XIX–XX веков характерно довольно пессимистическое отношение к человеку, к его возможности сделать жизнь гармоничной и счастливой.

Монография Й. Догнала включена в научную программу философского факультета Университета им. Масарика г. Брно «Поддержка интернационализации и совершенствования публикационной деятельности». Перевод книги на русский язык осуществлен в рамках этого проекта выпускницей филологического факультета ННГУ Ольгой Львовной Бергер, в течение

нескольких лет преподающей русский язык на философском факультете Университета им. Масарика.

Издание монографии Й. Догнала в переводе на русский язык осуществляется в целях реализации «Программы повышения конкурентоспособности Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского среди ведущих мировых образовательных центров на 2013–2020 гг.».

Публикация книги Й. Догнала на русском языке, несомненно, будет способствовать развитию международной академической мобильности преподавателей и студентов ННГУ, расширению деятельности Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского в сфере европейского образовательного пространства.

*С.А. Рылов,
руководитель Чешского центра образования и культуры,
заведующий кафедрой истории русского языка
и сравнительного славянского языкознания
филологического факультета ННГУ*

ВВЕДЕНИЕ

Жутко человеческое существование и к тому же всегда лишено смысла:...

Фридрих Ницше, Так говорил Заратустра

Начинать работу, ставящую своей целью изучать отражение человеческого бытия в литературе рубежа XIX–XX веков, как-то несвоевременно. Мы живем в эпоху, которую принято называть постмодернистской, когда нас едва ли что сможет ошеломить; в эпоху, которая любит смотреть вперед и как будто не чувствует нужды заглядывать в прошлое, так как принято думать о завтрашнем дне, ибо «все впереди»; в эпоху виртуальных миров, забывающих о поразительной естественности.

То, что более чем сто лет тому назад было актуальным и злободневным, стало глубоким прошлым – без очевидцев, которые смогли бы рассказать, как именно они смотрели на происходящие рядом с ними и в них события: нет свидетелей – нет и настоящих свидетельств. Косвенные свидетельства, однако, имеются: до нас дошли исторические сведения и литература. Мы ни в коем случае не хотим недооценить свидетельства истории – они и точнее, и убедительнее, однозначнее (иногда), так как история стремится к объективному и к отклонению каких бы то ни было предвзятых убеждений и утверждений. История обращается к фактам – к тому, что можно проверить, что на первый взгляд незыблемо (однако, присмотревшись, можно узнать, что не все факты можно считать *прочной опорной точкой во вселенной*), так как факты как будто образуют какую-то сеть координат, по которым можно восстановить контур времени, связи событий и людей. Многие факты рубежа веков уже увековечены на фотографии, а позже и в кинематографе. Это еще больше подводит нас к заключению, что то, что таким способом в исторических событиях объективно замечено, действительно *должно было так проходить*.

Это, наверное, правда, но нам все-таки кажется, что существует и какая-то *другая правда*, правда, которую историкам не заметить, так как их правда – это правда фактов в совокупности, правда целого, группировок, партий, государств, общества или даже мира как единого целого. А мы имеем в виду правду ощущений, различных точек зрения, взглядов, ценностей, т.е. то, как себя в данную пору чувствовал, что ощущал и какие *выводы* на основе своих ощущений делал человек как индивид. Значит, нас интересует именно тот, кто истории не очень интересен, если он не является одним из тех, кого считают историческим деятелем. Объектом наших размышлений будет, таким образом, индивид, который кроме (всего?) мира вокруг себя

располагает и другим миром – миром, даже вселенной в себе самом. Такую точку зрения мы выбрали из-за того, что считаем, что на данном уровне – на уровне безымянного, не имеющего особенного исторического значения индивида – эти более чем сто лет, может быть, окажутся не таким уж большим промежутком времени. Правда, большое количество технических изобретений в эту пору или совсем не существовало, или они были на более примитивном уровне, да и не так общедоступны, как в наше время, но нам кажется, что в том, как человек воспринимает себя и внешний мир, не произошло столько принципиальных изменений, которые полностью перевернули бы основные парадигмы восприятия мира, окружающего индивида, которые отличили бы ощущения, взгляды, точки зрения и ценности человека рубежа XIX и XX веков от ощущений, взглядов, точек зрения и ценностей человека нашей эпохи, т.е. человека в самом начале третьего тысячелетия.

Цель этой работы – рефлексировать ощущения, взгляды, точки зрения и ценности персонажей литературных произведений рубежа XIX и XX веков русской литературы, или же нескольких избранных литературных произведений, которые мы считаем репрезентативными и которые станут для нас неким ориентиром, произведениями, на которые мы будем опираться, добавляя к ним в случае надобности и другие произведения, в которых можно будет найти материал, нужный для более подробных размышлений об изучаемых нами фактах.

Пытаясь обеспечить по возможности *объективное* познание (именно слово *объективный* представляет для нас проблему, так как очень мало из того, за чем мы хотим в нашей работе следить, можно проверить по объективным фактам), мы будем пользоваться сравнительным методом изучения избранных произведений. Мы полагаем, что именно сравнительное изучение литературных произведений поможет нам узнать, насколько это объективное познание – или, может быть, более точно релевантное познание – можно получить из ряда анализов, характер которых может оказаться в высокой степени субъективным. Сравнительный подход мог бы предоставить ту методологическую основу, которая позволит прийти до результатов, имеющих общую силу¹. Мы ни в коем случае не претендуем на иссле-

¹ Пользуясь сравнительным методом, стоит, наверно, напомнить о том, что говорил о нем Й. Грабак, который описал основные три цели, достигаемые при помощи данного метода так: «Obecně lze říci, že literární komparatistika má trojí cíl. Prvním z nich je hodnocení literárních děl a pak se srovnávání zaměřuje ke kritice. Druhým cílem je odhalování genetických vztahů a komparace pak směřuje k literární historii. Třetím cílem je odhalování shod typologických a srovnávání na jedné straně doplňuje studium genetické a na druhé straně cílí k poetice a obecné literární vědě.» («В общем можно сказать, что у литературной компаративистики три цели. Первой является оценка литературных произведений, причем сравнение направлено на критику. Второй целью можно считать нахождение генетических отношений, и сравнение направлено на литературную историю. Третьей целью является обнаружение типологических сходств – сравнение в таком случае, с одной стороны, пополняет генетические исследования и, с другой стороны, направлено на поэтику и литературную науку в

довательское новаторство результатов нашей работы – литературу рубежа веков изучало много других историков литературы, так что мы попытаемся в определенной мере только подытожить то, что бесспорно и что не стоит вновь открывать, но, с другой стороны, мы хотели бы затронуть несколько аспектов, которые могли бы в определенной мере или расширить, или углубить то, что уже известно.

Когда чешский литературовед Зденек Матхаузер (умер в 2007 г.) утверждает, что для надлежащего моделирования литературного произведения недостаточно пользоваться двухполюсной моделью (signifiant – signifié) и что не хватает и модели Ричардса, учитывающей три полюса: знак – референция – референт (или же знак – субъект – десигнат), то сам он вводит модель четырехугольника, в котором на оси знака различает знак и метазнак, в то время как на оси денотата друг от друга отличаются десигнат и метадесигнат, который он означает как «... metaobjekt, který budeme ... nazývat estetickým reálem, ...»². Мы будем интересоваться именно этим метаобъектом, эстетической действительностью, литературным произведением *par excellence*, его структурой, значением, направленностью. Матхаузер делает в своей концепции серьезный шаг, которого не хватало в подходе многих других: он отделяет десигнат (т.е. означаемое, что чаще всего понимали как что-то реальное, в концепциях, опирающихся на теорию *mimesis*, даже как реальность этого мира) от метадесигната как того, что хотя и связано с объективным бытием в этом мире, но что уже «обработано» субъективным взглядом созидательного сознания; тем самым оно как будто отходит от своего объективного бытия, будучи предметом творческой переделки в субъективном сознании автора, результат которой направляется обратно от автора к реципиенту, к его (субъективному, индивидуальному) восприятию.

Мы исходим из убеждения, что литературное произведение живет своей жизнью: оно – внутренне организованная, законченная и наделенная смыслом структура, созданная с определенным намерением, оно что-то отображает, оно имеет специфическое значение. Именно *значение* (в своем сочетании со структурой как носителем) станет целью нашей попытки интерпретации; мы предполагаем, что индивидуальная обработка переделывает, модифицирует, завершает объективное бытие – в зависимости от своей интенции, с которой творческий субъект подходит к изображению материи, содержания. «Jako východiska k objasnění lidského vědomí je vhodné využít hlediska intencionality. Vědomí je vždy vědomím něčeho, a to především

общем плане.») HRABÁK, J.: Literární komparatistika. Praha 1976, с. 36. Кажется, наша цель подобна третьей, приводимой Грабаком цели – мы будем пытаться при помощи исследования категорий поэтики и литературоведения отвечать на вопросы, тесно связанные и с философией, социологией, психологией, граничащих с литературоведением.

² «...метаобъект, который мы будем ... называть эстетической реальностью, ...» МАТХАУЗЕР, Z.: Metodologické meditace, aneb Tajemství symbolu. Brno 1988, с. 14–15.

vědomím sebe sama, sebeuvědoměním. Jasnost, zřetelnost a rozsah sebeuvědomění je tedy určitou normou vědomí: nemohu si adekvátně uvědomit cokoli z okolního světa, ani z vnitřního světa svých prožitků, jestliže nemám vědomí distance mezi ‚já‘ a ‚ne-já‘.»³

Эстетической действительностью в смысле Матхаузера мы будем считать сначала каждое из анализируемых литературных произведений отдельно. Мы попытаемся интерпретировать его по отношению к избранной точке зрения и определить, на что оно направлено, что приносит нового, насколько оно помогает определить положение индивида в окружающем его мире, какие точки зрения, взгляды и ценности утверждает, какие оспаривает, какие отрицает. Будем также следить за тем, какими средствами писатели пользуются, как их комбинируют, по какому принципу их выбирают. Трудно установить, почему это происходит именно так, но мы все-таки приведем определенные предположения – но только в качестве гипотез, догадок – не больше и не меньше. Определять внутренние мотивы авторов, произведения которых будут подвергаться анализу, не является нашей целью – прежде всего потому, что мы считаем, что любая попытка в этом отношении заранее обречена на неудачу: дальше предположений, догадок или косвенных сигналов трудно будет продвинуться. Именно это и является причиной того, что мы не будем приводить биографические данные авторов; мы не оспариваем, что они могут играть определенную роль в создании литературной (т.е. эстетической) действительности, но излишний биографизм мог бы оказаться тормозом вариантного анализа произведений. Биографическому методу мы предпочтем некоторые данные по психологии, социологии и философии: они для нас не что иное, как источник импульсов для многоаспектного подхода к человеку в мире живой и неживой природы, в мире людей и в его специфической сфере – в мире истории и идейных концепций.

Не слишком много внимания мы будем уделять и «литературным течениям», т.е. тому, что привлекает отчасти из-за возможности создавать какую-то «классификацию». Мы не стремимся и к однозначному приписыванию отдельных литературных произведений к какому-либо художественному направлению, которые в это время зарождались и – некоторые – созревали с необыкновенной быстротой, появлялись в форме программных статей и манифестов, пытающихся показать и доказать, насколько они отличаются друг от друга, хотя они были составной частью единой культуры, единого устремления, единой основной мысли, единой цели, которой лите-

³ «В качестве исходного пункта для освещения человеческого сознания уместно использовать точку зрения интенциональности. Сознание всегда является сознанием чего-то, прежде всего сознанием самого себя, самосознанием. Ясность, четкость и диапазон самосознания являются определенной «нормой» самосознания: я не могу ничего из окружающего меня мира осознать, если я не обладаю сознанием дистанции между „я“ и „не-я“.» VIEWEGH J. Psychologie umělecké literatury. Brno 1999, с. 35.

ратура стремилась достичь⁴ (и, надеемся, пытается достичь в настоящее время): показать невероятно сложную и никакими закономерностями пока не скованную и, несмотря на тысячекратную попытку изложения, не полностью освещенную рефлексию мира человеком и мира в человеке.

Только отчасти мы затронем и жанровую проблематику. Причина этого не в желании произвольно манипулировать литературными произведениями, которые мы будем изучать; намного больше такой подход основывается на опасении, что требование строго разграничивать произведения по жанровым признакам стало бы, наверное, тупиком: надо было бы учитывать неисчислимые характеристики отдельных жанров. В случае анализа некоторых произведений мы, кажется, попали бы в неразрешимый спор: говорим ли мы о рассказе, о новелле, о повести, микроромане, о short-story и т.п. Мы просто хотим сосредоточить наше внимание на определенном «отрезке» литературной деятельности рубежа XIX и XX веков – на том, что чаще всего принято называть рассказом, т.е. довольно коротким прозаическим жанром, имеющим огромное количество вариантов реализации. Обоснован наш выбор тем, что именно рассказ/повесть в это время получает новые импульсы прежде всего благодаря А.П. Чехову; кроме того, «малая проза» очень быстро и чутко реагирует на меняющийся общественный и индивидуальный «климат» эпохи. Вариативность жанра рассказа/повести удивительна, поэтому он и привлекает наше внимание. «Малая проза» демократична: она близка самым разнородным группам читателей, она чутко приспосабливается к специфическим условиям и нуждам, иногда даже близка к «аутентичному повествованию»; она позволяет авторам сосредоточить внимание на небольшом изображаемом тематическом «отрезке». Кроме того, это жанр (жанры) с очень долгой традицией, жанр, которым пользуются в русской литературе много маститых писателей, ставших классиками не только русского критического реализма.

В нашей работе мы сначала отдадим должное исходным теоретическим пунктам: мы попытаемся проследить, как возникает модель мира в сознании персонажей литературных произведений, куда перемещается центр внимания, как меняется взгляд персонажей на мир и на самого себя так, как это встречается в рассказах данного периода. Предметом нашего анализа является и то, что персонажем воспринимается, отображается в его внутреннем мире, как и с чем проходит взаимодействие персонажа. Думается, это подходящая исходная точка для изучения угла зрения и восприятия «реального мира», того, как он оценивается. Мы хотели бы добиться прежде всего определенной антропоцентричности, т.е. того, что в центре нашего внимания будет стоять человек или же его модель, литературный персонаж. Поэтому важен междисциплинарный подход, причем мы будем поль-

⁴ Возможно, что именно эти явления, т.е. сложность, взаимоперекликанье и соперничество, размежевание друг от друга связаны с чрезвычайно интенсивной потребностью найти что-то основное, существенное для художественной деятельности вообще – и поиски в разных слоях искусства и литературы как таковой привели к этому удивительному количеству разных течений.

зоваться результатами познания как в области литературоведения, так и в сфере других гуманитарных наук. Во второй части будет проведен анализ конкретных литературных произведений. Некоторые литературные произведения рассматриваются отдельно, другие – во взаимосвязи или в сопоставлении с произведениями русской или европейской литературы. Интересно для нас прежде всего сравнение, позволяющее искать сходные и отличительные черты данных произведений, извлекать таким образом информацию о том, насколько специфические русские условия сочетались или не сочетались с общеевропейскими. Опираемся будем прежде всего на русский материал, он станет исходным пунктом для наших анализов и выводов.

Мы убеждены в том, что «модель мира» литературных персонажей – включая и их «окружающий», т.е. внешний по отношению к ним мир, и их внутренний мир, мир души – в достаточно высокой мере соответствует тому, как на мир смотрит поколение создателей соответствующих литературных произведений. Оба мира, т.е. внешний и внутренний, по нашему убеждению, являются выражением, олицетворением того же человеческого бытия, которое существенно отличается от бытия природного тем, что оно «одухотворено», расширено до «пространства», которое в такой мере сознательности и создания «второй культуры» (по крайней мере, по современному состоянию познания) отсутствует у других форм бытия и которое поэтому обе эти формы бытия отличает друг от друга.⁵

Интересно в этом отношении то, что дуализм внутреннего и внешнего мира, о котором будет говориться довольно много, усмотрела в связи с творчеством литераторов молодого поколения рубежа XIX–XX веков и современная им критика. Й. Смага в своей монографии, посвященной русскому декадансу, приводит мнение критика, подписывающегося Н.Н., который уже в 1895 году высказал мнение, что во внутренней жизни человека происходит что-то очень драматическое.⁶

Мы хотели бы показать, насколько интенсивно тема внутренней и внешней жизни интересовала русскую литературу на рубеже XIX–XX веков, как это проявилось в отражении разницы между внутренней и внешней жизнью, в способе изображения этой разницы; кроме того, как эта тема

⁵ См. напр.: ШМАЙС Й.: Культура под угрозой. От эволюционной онтологии к экологической политике. Новосибирск 2012.

⁶ Смага цитирует критика в переводе на польский: “Wydaje mi się, że czas, by nasze społeczeństwo zastanowiło się poważnie nad tą zaraźliwą chorobą nerwową. Może okazać się ona w życiu wewnętrznym człowieka taką plagą, jaką w jego życiu zewnętrznym w średniowieczu był taniec świętego Wita.” («Мне кажется, что в настоящее время нашему обществу надо серьезно задуматься над заразной нервной болезнью. Во внутренней жизни человека это может быть что-то вроде того, как в средние века в его внешней жизни была пляска Святого Вита.») Н. Н.: Русские символисты и кое-что о символизме вообще. Русское обозрение, № 5, 1895, с. 631. Цитируется по: SMAGA, J.: Dekadentyzm w Rosji. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1981, s. 11.

связана с некоторыми другими темами, как и насколько она с ними переплетается, насколько она их дополняет.

Подготавливая эту работу, мы пользовались источниками на разных языках – прежде всего на чешском, русском, немецком и английском. Так как не все нужные источники нам удалось найти на русском языке, все иноязычные цитаты мы приводим и на языке подлинника, и на русском языке (иногда в нашем переводе, иногда в переводе, полученном при использовании источников, имеющихся в Интернете). Даже цитаты некоторых первоисточников надо было из-за краткости срока подготовки текста цитировать при помощи интернетовских сайтов (за что мы извиняемся перед читателем), но мы пытались свести такое до неизбежного минимума.

ФАКТОРЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ МИРА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

К ВОЗМОЖНОСТИ ПОЗНАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО/ПОДЛИННОГО СМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кажется, что одним из основополагающих вопросов, волнующих каждого, кто связан с литературой не только в качестве читателя, но и профессионально, вопрос, с которым он рано или поздно столкнется, – это вопрос о возможности адекватной интерпретации литературного произведения. Имеется в виду именно такая интерпретация, благодаря которой удалось бы по возможности ближе добраться до основы, ядра сообщения, при помощи которого одиночка автор литературного произведения сделал шаг за рамки своего индивидуального бытия и мышления и, возвышенно выражаясь, воздвиг мост, позволяющий перенести его индивидуальный опыт и его индивидуальное «испытание мира» к другим людям, к читателям, для которых предназначено его произведение.

В самом начале этой главы надо напомнить о том, что мы не рассматриваем литературу, появляющуюся «по заказу» с чисто коммерческой целью, когда основным принципом автора является угодить издателю (и по возможности большому количеству читателей, которые данное литературное произведение купят, позволяя тем самым издателю и отчасти автору добиться по возможности максимальной прибыли). Мы не обращаем внимания и на те произведения, которые возникали по чисто или преимущественно идеологическим причинам, с пропагандистской или дидактической целями. Мы пытаемся заняться теми произведениями художественной литературы, которые возникали потому, что их авторы остро ощущали потребность высказать свои мысли, беспокоившие настолько, что свою точку зрения, свое сообщение, им просто пришлось выразить при помощи литературного произведения, которое должно было вступить в коммуникацию, в диалог с читателем. В таких произведениях автор как будто забывает о своем существовании как частного лица, становясь отчасти «общественным лицом», получающим таким образом право выражать более общие, часто аксиологически направленные суждения. Кроме того, мы затронем только некоторые факторы, которым, на наш взгляд, стоит уделить особенное внимание, но ни в коем случае не претендуем на «полное», тем более «окончательное», «исчерпывающее» их освещение. Хотелось бы, скорее,

опираясь на взгляды Пьера Тейара де Шардена (Pierre Teilhard de Chardin), обратить внимание на некоторые теоретические импульсы, без которых вряд ли можно в полной мере делать попытку интерпретации литературного произведения. Пьера Тейара де Шардена мы выбрали из-за того, что он комбинирует подход и естествознания (т.е. рациональный), и (христианской) религии (т.е. духовный), которые часто как будто исключают друг друга. Нам, наоборот, кажется такой подход вдохновляющим, хотя де Шарден в своих размышлениях не обращается к решению вопросов художественной литературы.

А) Выход за рамки прошедшего в будущее

Литературное произведение возникает как результат взаимодействия трех основных временных уровней – прошлого, настоящего и будущего. Только два из них, однако, могут в нем отразиться полностью, так как настоящее – это только порхающее мгновение, источником которого является прошедшее и которое выливается в будущее. Произведение подлинно художественной литературы исходит из обоих этих источников, рассчитывает на них. Прошедшее становится двояким «поучением»: поучением об опыте человеческого бытия, об опыте, с которым автор знаком по собственному его ощущению, в котором нашел основной тематический и (часто) аксиологически противоречивый импульс для своих размышлений и выводов, с одной стороны, и поучение о том, что такое художественное творчество, как к нему подходили раньше, как оно развивалось, в какие формы оно выкристаллизовывалось. По сути дела, это две основные категории, о которых говорится в каждом теоретически ориентированном произведении, – содержание и форма. Обе категории меняются во времени, обе включают опыт, который из существующего до сих пор богатства сумел впитать автор/ писатель/сочинитель; обе они создают в данном художественном произведении вектор для будущего развития и содержания, и формы (неслучайно произведения выдающихся писателей меняют бывшее, минувшее и становятся образцом для их последователей и подражателей в области и формы, и содержания).

На уровне содержания дело касается прежде всего аксиологии будущего – такого мировоззрения, которое должно стать одним из тех импульсов, которое будущее примет в качестве вехи в свою историю, которому предназначено войти в качестве «события» в историю литературы и которое станет одним из тех камней той рефлексии человеческого бытия, которая помогает его пониманию и придает ему смысл или этот смысл помогает создать. Связано это с тем, что создатель выходит за рамки аксиологии прошедшего и ищет ценности или такое их толкование, соответствующее предпосылкам дальнейшего развития человека и человеческого общества. Это надо применить и к произведениям, в которых предметом изображения становится прошедшее, история, и в таких произведениях акцентируются ценности, которые действовали не только в прошлом, но которые наделены более продолжительным сроком действия, – речь идет о ценностях или «вечных», или «перспективных», желаемых, ожидаемых.

На уровне формы в последние приблизительно 200 лет проявляется стремление быть оригинальным – отойти от ранее применяемых приемов и найти приемы новые, необычные, свои, т.е. такие, которые откроют перед данным текстом «новые возможности» выражения, позволяя не только видеть, но как раз в тексте больше и четче отразить изображаемое, привлекут читателя, подчеркнут важное, ошеломят, окажутся более простыми, более утонченными, более своевременными, <...> они, однако, должны оказаться для читателя по возможности интерпретируемыми, он должен их в нужной мере принять, понимать, усвоить. Это невозможно без (как минимум) интуитивного усвоения ранее преобладающих форм и определенной (часто аффирмативно развивающей или адверсативно заменяющей) реакции на них, или же без попыток комбинировать «старое» и «новое» в новых вариациях формы¹.

В рамках такого подхода интерпретирующий субъект вынужден знать не только текст, который подлежит интерпретации, но и исходные предпосылки такого явления/ приема или явлений/приемов. Интерпретация литературных произведений становится в таком случае дисциплиной, которая понимает предмет изучения, литературные произведения, как что-то, возникающее на определенной траектории в рамках продвижения по ней, причем новый этап продвижения можно осуществить только тогда, когда пройден весь предыдущий этап. Такая интерпретация учит не только пройденные этапы пути, но и то, к какой цели направляется то, что считается новым; только тогда можно будет «измерить», насколько этот новый этап привязан к исходной траектории, насколько он влияет на нее, ускоряя или замедляя ее. Тогда будет понятно, какие из предыдущих этапов можно в данном направлении считать более или менее важными, некоторые этапы окажутся, может быть, почти незамеченными, но их влияние/значение все-таки останется имманентно присущим сознанию интерпретатора. В интерпретацию литературного произведения включается определенная доля телеологии, направленности к цели антропологического характера; интерпретации, в которых она отсутствует, становятся таким способом неполными, незаконченными; такими же станут те интерпретации, которые не учтут исходные пункты интерпретируемого произведения и присущих ему при-

¹ Не случайно И. Поспишил говорит о «*prae/post* эффекте», про помощи которого он объясняет морфологические «возвращения» и «опережение», которые встречаются в истории литературы. О том же самом он потом упоминает в конкретных исследованиях: „*Romantismus je jednak kompaktní celistvost, jednak disperzní fenomén transcendující. Jeho přesahy nastavují zrcadlo tzv. novým jevům, jako by potvrzovaly platnost latinského úsloví ‚nihil novi sub sole‘, a současně vrhají nové světlo na sám romantismus i na nové jevy a směry, ukazují na jejich sepětí, vnitřní spřaženost a vzájemné zrcadlení.*“ («Романтизм является с одной стороны, компактным целым, с другой, дисперсным трансцендующим феноменом. Его выходы за рамки отражают, как в зеркале, т.наз. новые явления, как будто подтверждая латинское изречение ‚*nihil novi sub sole*‘, и одновременно по-новому освещают и сам романтизм, и новые явления, и направления, указывая их связи, внутреннее сопряжение и взаимоотражение.») POSPÍŠIL, I.: *Ruský román znovu navštívený*. Brno 2005, с. XIX–XX.

мов. Прежде всего в так называемой трансверсальности мышления постмодерна² такое направление к определенной цели приобретает особенную важность; кажется, именно цель, направление к ней могли бы помочь находить конструктивные «мерки» или ориентиры, используемые как в литературной критике, так и в самом литературном творчестве.

Б) Человек как составная часть общего развития и как его завершение

В настоящее время может быть еще острее, чем когда-либо раньше, встает вопрос о взаимосвязи человека и остального мира, который человека окружает, причем человека надо включать в общую «экосистему», в которую он вошел как одно из звеньев ее развития, хотя это звено очень специфическое. Взгляд на человека или ноосферу без учета целой экологической системы остался бы неполным, неорганичным. Это не значит, однако, что связь человека с окружающей его средой должна считаться основной темой литературных произведений. То, с чем надо все время считаться, – понимание человека в связи с основными временными и пространственными размерностями этого мира и его развития, осознание зависимости человека от них и его же существования в их рамках, надо учитывать также остатки и биологического, и психического, и культурного развития, оставившие в сознании (или в подсознании?) человека-индивида огромное количество отпечатков и образцов поведения и мышления, которые ссылаются на прошедший экзистенциальный опыт, приобретенный многими поколениями, и на условия, без соблюдения которых само существование человека невысказимо.

Связь, сосуществование человека с его экосистемой понимается довольно часто с предпосылкой о некотором превосходстве человека над окружающим его миром, иногда, наоборот, о превосходстве этого «окружения» над человеком. Интересно в этом отношении то, что тогда, когда удастся связать оба элемента в одно совместное, уравновешенное, взаимодополняющееся бытие системы, получается эффект гармонии и уравновешенности; тогда появляется какое-то ощущение всепроницающего совместного бытия, того, что человек делится с этой системой временем и пространством, даже какой-то «судьбой», в рамках которых ощущающее это бытие органически включено в весь контекст других бытий, которыми оно окружено. Такое ощущение как будто преодолевает и ограничение, данное единственному индивиду, – краткость его существования по отношению ко времени. Преодоление отделения человека-индивида или даже человеческой общности от всех остальных форм бытия приносит, скажем, в символизме, в части русской литературы 60-х и 70-х годов XX века в феномене «деревенской прозы» или (не только) в латиноамериканской литературе «магического реализма», ощущение полного внутреннего бытия на более высоком уровне, чем на уровне „hic et nunc“ единственной человече-

² См. напр.: WELSCH, W.: Naše postmoderní moderna. Praha 1994. WELSCH, W.: Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota. Praha 1993.

ской жизни. Именно искусство, в том числе и художественная литература, обладает иногда способностью включить индивидуальное человеческое бытие в «космический контекст бытия» и создать таким образом условия для холистической установки в созерцании мира вокруг нас и в нас. Чудо возникновения именно такого ощущения является одной из наименее исследованных областей как в сфере «технической», так и в сфере, в которой ожидалось бы получить ответ на вопрос о том, каким путем холистическое понимание человеческого бытия возникает в процессе перцепции произведения искусства/литературного произведения в сознании и в чувствах воспринимающего субъекта/читателя и как именно оно на него действует³.

Может быть, именно в этом ощущении углубленной рефлексии (возможно, уместнее название «ментальное внутреннее ощущение»⁴) скрыты шансы для новой, более широкой, более полной, «более холистической» комплексной интерпретации литературного текста, которая будет базироваться на новом понимании позиции человека в экосистеме. Может быть, именно в этой области надо будет сделать один из решительных шагов для того, чтобы на сознательном уровне развить наши способности познания.

В) Человек как центр мира?

Вопросительный знак, кажется, обоснован. Прошло много времени до того, как человек дошел до момента, когда его позиция оказалась настолько прочной, что он смог стать считать себя важнейшим, наиболее развитым звеном мира. Он обособил себя настолько, что больше не нуждался в оправдании своего существования, в творце-боге, но именно это укрепление его обособленности, отторжения от остальных звеньев привело к кризису, проявившемуся, скажем, в экзистенциализме; выражением такого кризиса является, по нашему мнению, и дадаизм, и целый ряд явлений, связанных с постмодернизмом, так как они свидетельствуют о потере чувства какого-то объединяющего, организующего принципа, который стоял бы

³ Очень интересным в этом отношении было бы заняться понятием катарсиса.

⁴ Это термин, введенный Пьером Тейаром де Шарденом, изучающим тенденции развития в ноосфере. „Náš zájem se ovšem probudí, jakmile si povšimneme, že přírůstek mentálního zvnitřnění, a tedy i invenční schopnosti (která je konečným výrazem planetárního stlačování lidstva) tím, jak nezbytně zvětšuje okruh působnosti i schopnost pronikání každého lidského prvku vůči všem ostatním, také přímo působí další stlačování v noosféře samé. Další stlačování si automaticky vynutí novou organizaci, čímž připravuje další růst „zvědomění“, což znamená opět další stlačování – a tak dále.“ («Наш интерес, однако, повысится, как только мы заметим, что прирастание ментальной интернализации, то есть нашей способности инвенции (которая представляет собой конечное выражение планетарного сжатия человечества) тем, как оно по необходимости увеличивает круг своего действия и способности каждого человеческого элемента проникать по направлению ко всем остальным, также прямо производит сжатие в самой ноосфере. Дальнейшее сжатие автоматически вызовет новую организацию, подготавливая тем самым дальнейший рост «осознанности», что приводит к дальнейшему сжатию – и так далее.») TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. Praha 1993, с. 76.

выше индивида, но все-таки давал бы ему возможность оставить за собой свою единичность, аутентичность, связывая его, однако, и с другими людьми, и с миром вокруг него. Обособление человека, его выделение из экосистемы должно было привести к кризису.

Мы убеждены, что таким кризисным этапом стал как раз рубеж XIX и XX веков⁵ и что с того времени последовало несколько подобных этапов в течение XX века, вызвавших поиски новой концепции, отвечающей на вопрос о месте человека в мире, т.е. поиски нового взгляда, новой саморефлексии. Таким путем стала переоценка позиции индивида и человечества как такового. Индивиду постепенно предоставляется возможность считать себя (т.е. внутренне отождествиться с тем, что он сам себя рефлектирует) полностью индивидуальным, специфическим звеном мирового бытия, с одной стороны, и в то же самое время, с другой стороны, включенным в мировое бытие на определенном этапе развития, т.е. одним из звеньев развития единого целого живой и неживой массы мира. Хотя такой индивид осознает, что он – звено высокоразвитого и все развивающегося комплекса массы (и энергии как одной ее формы), он не забывает о своей связи с ними, о своем вчленении в общество ему подобных индивидов, а также о своей принадлежности ко всем остальным формам бытия. Сознвая это, он понимает и дихотомию своего бытия: в качестве составной части человечества он (биологически) является только одним из звеньев развития, которое происходит в таких периодах времени, что его макромерки отдельному человеку чужды, так как они его как будто не касаются. От всех остальных форм бытия он, однако, существенно отличается тем, что обладает способностью, которая полностью развита только в нем: способностью к сознательной рефлексии внешнего мира и одновременно саморефлексии. Человек в качестве биологической породы занимает одно из очередных мест в рамках космогенезиса как его продукт (хотя и, скажем, «лучший») – он, таким образом, не является осью, вокруг которой «вращается мир». Благодаря своей способности быть рефлектирующим субъектом, сознающим

⁵ „Koncem devatenáctého století bylo pak možno vážně se ptát, zda se už poldišt'ování v důsledku jakéhosi rozprašování či drobení neblíží své konečné fázi. V tomto období ... dosáhla izolace jednotlivých lidských částic, jejichž sobecké tendence rozdmýchalo zejména nastolení první prakticky světové kultury, skutečně svého maxima, zatímco ... vnitřně ochablý „smysl pro druh“ klesl automaticky na minimum. To je doba práv člověka – „občana“ – vůči kolektivitě. Doba demokracie, povrchně chápané jako systém, v němž vše slouží individuu a individuum je vše.“ («Под конец девятнадцатого века можно было серьезно спрашивать, не приблизилось ли уже очеловечивание в результате какого-то распыления или раздробления к своему конечному этапу. В это время ... изоляция отдельных человеческих частиц, эгоистические тенденции которых разожгло прежде всего установление первой практически мировой культуры, достигла действительно своего максимума, в то время как ... внутренне вялый „смысл породы“ был сведен до минимума. Это время прав человека – „гражданина“ – по отношению к коллективу. Время демократии, поверхностно понимаемой как система, в которой все служит индивиду и индивид стоит выше всего.») TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. Praha 1993, с. 72.

свою ситуацию, свое место в мире, свое «я» и все, что выходит за рамки этого «я», он становится способным отражать эти факторы в своем сознании, способным добиться сверхиндивидуального опыта и познания, центром процесса рефлексии развития, продуктом которого является и он сам. Художественная литература (и, следовательно, даже ее интерпретация) является таким образом одним из инструментов такого процесса рефлексии и саморефлексии, в рамках которого человек становится одновременно и субъектом, и объектом. Человек и его культура в таком понимании являются составной частью бытия мира; от иных пока известных форм бытия он отличается именно способностью к сознательной и управляемой рефлексии, которая человека не только отличает от остальных форм бытия, но и ставит его одновременно «над ними».

От такого убеждения остается только маленький шаг к дальнейшему фактору.

Г) Человек как создатель, человек как тот, кто открывает общие закономерности (или препятствия в их открытии)

Позиция рефлектирующего субъекта предоставляет человеку возможность разрабатывать методологию рефлексии и саморефлексии, так что возникают предпосылки для высокой степени объективизации и верности приобретаемых знаний. Взаимное сравнение знаний, выведение общих суждений из частного познания, их теоретическая и практическая проверка в процессе, в котором участвуют не только индивиды и в котором происходит все более интенсивный обмен знаниями и научной экспериментальной деятельностью – все это направлено на то, чтобы человечество познало общие закономерности не только человеческого бытия, но и построения и существования массы как таковой. Составной частью внутреннего мира каждого индивида становится все более универсальное и все более точное познание.

Благодаря расширению познания общих закономерностей бытия человеку предоставляются поразительные возможности их использования; практическим результатом становятся иногда новые, до сих пор не существующие вещи или связи. Из познающего субъекта человек все больше превращается в субъект созидающий, творящий. Насколько этот факт влияет на его чувство собственной ценности, вряд ли можно будет достаточно точно установить, но можно предполагать, что в значительной мере. Составной частью (может быть, одной из наиболее важных) такого процесса созидания, творчества является креативная работа, возникновение представления о чем-то, чего до того времени не существовало и что получает сначала нематериальную форму (мысль), а позже и форму материальную.

Не установлено, насколько важным в таком процессе познания и с ним связанной креативности на данном этапе играет или будет играть искусство; можно, однако, утверждать, что искусство, включая литературу, свою значительную роль сыграло уже в прошлом: способность интуитивного познания, тесно связанная с искусством, довольно часто открывала дверь точным наукам. В настоящее время кажется, что художественная литерату-

ра является одним из способов охвата того, что пока не полностью поддается рациональному, управляемому процессу точного научного познания, т.е. прежде всего внутреннему миру личности. Интуитивность и холистичность как два важные элемента природы творческого художественного процесса иногда недооцениваются, а подчеркивается то, что в процессе творчества можно считать рациональным. Свидетельством этого могут послужить иногда тщательно разработанные теории, возникающие в качестве сконструированной надстройки над собственно художественным творчеством и навязывающие ему и то, что ему органически не присуще. Здесь не надо спорить с некоторыми предпосылками так называемой формальной школы; стоит, однако, задуматься над тем, насколько в ее рамках схватывают саму суть художественного творческого процесса, или скорее его продукт, а также над вопросом, не укладывает ли формальный метод изучаемую материю художественного произведения в слишком узкие категории *techné*.⁶ Таким образом получаемые результаты, может быть, не так уж комплексны. Ведь и сам процесс творчества обладает двумя измерениями: измерение техники, т.е. применение формальных приемов, их сохранение, переделку или преодоление, с одной стороны, и измерение креативности, т.е. создания на основе соединения ранее использованных импульсов и их соединения с рациональной или/и интуитивной творческой работой, направленной на новый синтез, на что-то новое, до того времени не существующее. Полная интерпретация литературного произведения должна учитывать в равной мере оба эти признака произведения, иначе ее результаты могут оказаться некомплексными и/или односторонними.⁷

Д) Человек как существо социальное и психологическое одновременно

В случае, если мы примем факт, что приводимые выше утверждения действуют, хотя бы отчасти, стоит еще дополнить фактор социального и психического бытия человека. Рефлексия внешнего по отношению к человеку мира и его саморефлексия помогли ему стать существом, обладающим неимоверно богатой внутренней «жизнью», внутренним миром, который превращает существование человека в психологизированное. Факторы перемены внешнего во внутреннее вместе с фактором индивидуализации действуют, казалось бы, как будто против социального базиса бытия человека. Но считать это отношение парадоксальным можно только на первый взгляд. В своем глубинном устремлении он, кажется, направлен на углуб-

⁶ На подобные сомнения в том, насколько точна рациональная структурная эстетика, намекает, например, и М. MIKULÁŠEK в своей книге *Hledání „duše“ v umění interpretace* (Ostrava 2004, с. 66 и др.).

⁷ На это в своей концепции обращал внимание уже более 100 лет тому назад Э. Геннекен в своей эстопсихологической концепции, утверждая, что после структурного анализа литературного произведения должен наступить синтез, в котором отдельные части познания складываются в более системное целое, позволяющее действительно понимать суть, смысл литературного произведения.

ленную рефлексию бытия, так как углубленный взгляд в свой внутренний мир, высокая мера саморефлексии и познания самого себя и сути своего «я» приводят к понимаю включенности в человеческое общество, да и в общем смысле, во все мировое бытие.⁸

Если принять во внимание эволюцию литературного процесса в течение XIX–XX веков, то видим, что литература прошла несколько этапов, в которых чередовался упор на героя-одиночку, отдельной личности и на обществе. Напрашивается вопрос, не приходит ли в искусстве этап упора на тезисе, что только психологически «зрелого» героя можно эффективно включить в социальное целое. Для литературы и ее понимания человека это приносило бы тенденцию искать гармонию между изображением внутреннего мира героя и его местом в окружающем его социуме (или, шире, мире), т.е. в той оси, в которой довольно часто чувствуется дисгармония. Может быть, это путь к тому устремлению, которое связано с такими писателями, как Л.Н. Толстой и А.П. Чехов, чей упор на моральную аутентичность человека характерен требованием не к узко современным им условиям, а, прежде всего, к почти вневременному требованию с установкой на будущее, на самосовершенствование и совершенствование общества, значит, и в линии одиночки, и в линии социума.

Может быть, актуальной станет мысль о концентрации на «верхнем полюсе духа»⁹, на чем-то, что может преодолеть множественность идеалов и представлений без какой-либо иерархии, основанной на их ценностном различии, характерной для периода ценностной дезориентации прежде всего в кризисные периоды развития человеческой культуры. Мы не осмеливаемся утверждать, что современная культура находится в кризисном состоянии, однако элементы ценностной дезориентации и неупорядоченности все-таки видны – и это один из факторов, который сближает рубеж XX–XXI веков с рубежом XIX–XX веков. Коммерческая установка значительной части литературной (и не только литературной) продукции приводит читателя/реципиента к потере ценностной ориентации, так как и литературная критика не всегда обращает свое внимание на основные гуманистические ценности художественных произведений, сосредоточиваясь скорее на элементах «нового» во что бы то ни стало, иногда даже усиленного экс-

⁸ „Všeobecná přitažlivost duší byla ve starém čase a starém prostoru nepředstavitelná. Taková síla však může, ba musí existovat v zakřivení vlastního světa, který je schopen poogeneze.“ («Всеобщее притяжение душ было немислимо в старом времени и в старом пространстве. Такая сила, однако, может, даже должна существовать в искривлении, характерном для мира, в котором возможен ноогенезис.») TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. Praha 1993, с. 124.

⁹ „Věda devatenáctého století, místo aby zavěsila běh věcí na horní pól ducha, tvrdila, že je nesen a určován elementárními silami mnohosti. Střed světa strhla dolů a její mystika zabloudila v uctívání hmoty.“ («Наука девятнадцатого века вместо того, чтобы связать ход вещей с верхним полюсом духа, утверждала, что его несут и определяют элементарные силы множества. Центр мира был низвержен, и его мистика заблудилась в преклонении перед массой.») TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. Praha 1993, с. 108.

гибационизма, и забывая о поисках глубинных закономерностей развития бытия и его осознания человеком, о поисках в социуме и в индивиде того важного, существенного, перспективного, без чего нельзя будет в ноогенезе продвинуться вперед. Литературе как одному из средств рефлексии ноогенеза присуща важная роль, благодаря которой она сможет сохранить свое место по отношению к мультимедийным средствам, завоевывающим все сильнее те позиции, которые раньше принадлежали литературе.

Кажется, что в «искусстве интерпретации» на современном этапе, в познании и оценке значения и смысла литературных произведений надо будет исходить из того, что зарекомендовало себя в прошлом, о чем мы, однако, может быть, чуть позабыли. Лучшие литературные критики и литературоведы считали человека всегда не только объектом, но одновременно инициатором и покорным свидетелем развития, причем они пытались искать и подчеркивать в своих интерпретациях эстетически и нравственно более ценное для положительного, усовершенствующего развития. Тут, однако, круг нашего размышления замыкается...

В наших размышлениях мы будем уделять внимание художественной литературе, понимаемой как проявление человеческого духа в конкретный момент исторического развития. Поэтому и наши размышления об избранных произведениях русской литературы рубежа XIX–XX веков будут основываться на понимании человека в качестве объекта и субъекта исторического развития культуры, причем будем стараться постичь те специфические черты, которые проявлялись в художественной литературе в эту пору.

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Большинство литературоведческих работ, изучающих произведения художественной литературы, основывается, как положено, на тексте («коммуникате») как основном материале, на который они должны опираться, пытаясь понять то, что условно называется «содержанием литературного произведения». Эта простая правда, аксиома подхода к тексту не только литературоведа, но и читателя становится поводом задуматься над тем, как можно в системно понимаемом анализе использовать и такие факторы коммуникации, которые, на первый взгляд, как будто исчезают из поля нашего зрения, так как они как будто подразумеваются сами собой, из-за чего кажется, что они не стоят более пристального внимания.

Что мы имеем в виду, станет понятнее, когда мы вспомним, что межличностная коммуникация в реальной среде состоит из трех основных формирующих значение составляющих – вербальной, паравербальной и невербальной. Одновременно считается, что именно паравербальная и невербальная составляющие являются носителями большей доли значения конкретных сообщений¹. Этот факт тем более значим, что в то время, как

¹ А. Пиз (Allan Pease) приводит такие результаты некоторых исследований: „Albert Mehrabian zjistil, že 7% významu daného sdělení je obsaženo ve slovech, 38% v hlasovém vyjádření (tón, zabarvení a různé další zvuky) a 55% je vyjádřeno neverbálními prostředky. Profesor Birdwhistell dospěl v oblasti neverbální komunikace mezi lidmi k podobným závěrům. Z jeho výzkumů se dozvídáme, že slova vyslovená průměrnou osobou nezabírají více než 10-11 minut denně a průměrná věta trvá pouze asi 2,5 vteřiny.“ Podobně jako Mehrabian dospěl i on k závěru, že slovní komponent při bezprostřední konverzaci zaujímá méně než 35% a neverbálně je naproti tomu předáno 65% informací. («А. Мехрабиан установил, что 7% данного сообщения содержится в словах, 38% в выражении голоса (тон, тональность и другие звуки), а 55% выражается посредством невербальных средств. Профессор Бердуистель получил в области невербальной коммуникации между людьми подобные результаты. Его исследования показывают, что в среднем слова, высказываемые одним человеком, занимают 10–11 минут в день, а среднее предложение занимает около 2,5 секунд.») Подобно Мехрабиану и он пришел к заключению, что словарная компонента занимает в рамках непосредственной личной коммуникации менее 35%, а 65% сообщения содержится в невербальной коммуникации. В: PEASE, A.: Řeč těla. Jak číst myšlenky lidí podle jejích gest. Место и год издания не приведены, с. 8. Можно, разумеется, возражать, что это какие-то средние данные, что методы определения долей могли отличаться друг от друга, что коммуникация в жизни и в литературном произведе-

вербальная составляющая является в литературном произведении всегда основной формой сообщения, из нее нам придется исходить и тогда, когда мы хотим получить информацию о других двух – с точки зрения приобретения более «глубокой» информации – более важных составляющих коммуникации, так как они передаются читателю при помощи вербальной составляющей литературного произведения (когда мы не учтем возможность, скажем, магнитофонной записи данного произведения, которая уже является по своей сути интерпретацией). Определение значения в коммуникации, с которой мы встречаемся в литературном произведении, осложняется ее раздвоенностью: она же состоит, с одной стороны, из прямой коммуникации между героями литературного произведения (прямая речь и прямые аспекты паравербальной и невербальной коммуникации) и, с другой стороны, из коммуникации «косвенной», например, из описаний рассказчика, в которой могут содержаться импульсы, необходимые для адекватной интерпретации прямой коммуникации читателем.

Если взять в качестве исходного пункта прагматику межличностной коммуникации, наш опыт подскажет, что в то время, когда осуществляется общение, чаще всего реализуется прямая коммуникация между двумя (или более) говорящими, а точнее – «коммуникантами»², так как процесс коммуникации может обойтись и без вербальной и паравербальной составляющих, только потом может осуществиться та часть коммуникации, в которой о первичном коммуникационном акте подает информацию третье лицо/третьи лица³. В литературных произведениях довольно часто встречается противоположное: контакт с читателем поддерживает *кто-то другой* (рассказчик, автор, фиктивный издатель), подавая информацию, нужную для точного понимания содержания коммуникации. Прямую коммуникацию персонажей читатель принимает во внимание полностью на фоне не прямой как что-то «последующее», несмотря на то, что диалог или полилог иногда предшествуют поясняющей косвенной информации. Поводом становится читательский опыт: текст книги передает изображение ка-

нии не одна и та же. Определенные данные все-таки, по нашему мнению, весомы и могут помочь интерпретировать литературное произведение, привнося импульсы, которые есть в тексте литературных произведений.

² См. напр. ŘEZÁČ, J.: Sociální psychologie. Brno 1998, с. 108.

³ Об этом говорит, например, Й. Грабак: „Každé vypravování o nějaké události <...> zachycuje svým způsobem minulost, protože podává zprávu o tom, co bylo. (Výjimky, jako utopie, jen potvrzují pravidlo – ostatně i tam, kde se děj odehrává v budoucnosti, autor vlastně jen posunuje své stanoviště za líčené události – i když vystupuje jako svědek – a jeho trik spočívá v tom, že vypravuje o 'minulosti v budoucnosti'.)“ [«Каждый рассказ о каком-нибудь событии – иными словами эпика – повествует своим способом о прошлом, так как извещает о том, что было. (Исключения, как напр. утопия, только свидетельствуют о правиле: ведь и там, где действие происходит в будущем, автор по сути дела только перемещает свой пункт видения за изображаемые события – и тогда, когда он выступает свидетелем – и его трюк состоит в том, что повествует о „прошедшем в будущем“.)»] HRABÁK, J.: O historické próze včera a dnes. B: Úvahy o literatuře. Praha 1983, с. 121.

кого-то «мира», его часть, модель, и поэтому мы всё, что в тексте находим, как минимум подспудно принимаем за уже «обработанное»⁴, так что мы ищем сигналы от субъекта этой «обработки» (т.е. писателя, несмотря на то, что связь между писателем и рассказывающим субъектом многогранна и не всегда полностью ясна)⁵. Важное различие между изображением коммуникации в литературном произведении и коммуникацией в реальной жизни: межличностную коммуникацию в литературном произведении мы интерпретируем «обратно» – в реальной жизни первичной является коммуникация, проходящая между коммуникантами, в интерпретации коммуникации в литературном произведении идут от коммуникации между читателем и литературным произведением, в нем содержащихся *опосредующих* данных, приводимых автором, рассказчиком, в которых содержится прямая речь. Многие данные, содержащиеся в паравербальной и невербальной составных частях коммуникации, читатель (ре)конструирует на основе импульсов текста, используя и активируя свой собственный опыт большого количества тех коммуникационных обменов в реальной жизни, в которых он сам прямо или косвенно участвовал.

Чем больше количество информации о литературном произведении (и конкретно, и в общем плане), тем точнее может оказаться его прочтение. Нужна информация не только о данном литературном произведении и его авторе, но и об истории и «емкости» данного жанра, чтобы лучше проник-

⁴ «Быть романом», «быть документом», «быть молитвой» означает реализовывать определенную культурную функцию и передавать некоторое целостное значение. Каждый из этих текстов определяется читателем по некоторому набору признаков.» ЛОТМАН, Ю. М.: Понятие текста. В: ЛОТМАН, Ю. М.: Структура художественного текста. http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf, с. 32. (доступ 19. 01. 2015)

⁵ В этом отношении интересно, насколько интенсивно использует литературные произведения в качестве примеров и литература отдельных отраслей науки, см. напр.: WATZLAWICK, P., BAVELASOVÁ, J. B., JACKSON, D. D.: *Pragmatika mezilidské komunikace*. Hradec Králové 1999. П. Вацлавик в введении утверждает: „Na druhou stranu se může zdát vědecky napadnutelné časté používání literárních příkladů, neboť důkazy, jež se opírají o výtvary umělecké fantazie, těžko mohou být nějakými důkazy. Tyto příklady však nejsou míněny jako dokazování, nýbrž jako *názorné dokreslení* určitého teoretického postulátu běžnějším, a tudíž srozumitelnějším jazykem.“ («С другой стороны, частое использование литературных примеров может оказаться научно сомнительным, так как доказательства, опирающиеся на создания художественной фантазии, вряд ли могут стать доказательствами. Эти примеры приводятся, однако, не в качестве доказательств, а как *наглядная конкретизация* определенного теоретического постулата при помощи обыкновенного, поэтому более доступного языка.») In.: WATZLAWICK, P., BAVELASOVÁ, J. B., JACKSON, D. D.: *Pragmatika mezilidské komunikace*. Hradec Králové 1999, с. 12. Подобно и Ф. Д. Василюк пользуется романом «Преступление и наказание» Достоевского, когда хочет дать *пример* того, как может человек внутренне испытывать внешнюю действительность – см. VASILJUK, F. J.: *Psychologie prožívání*. Praha 1988. (См. ВАСИЛЬЮК, Ф.Е.: Психология переживания. Москва 1984. http://www.pedlib.ru/Books/4/0193/4_0193 – доступ 21. 02. 2015)

нуть в суть произведения, осуществить его адекватное прочтение, проникнуть в его мир, в его содержание и значение⁶. Читатель отождествляется со своей позицией по отношению к данному произведению (норма), приспосабливается к своему ожиданию (статус произведения или статус автора), адаптирует свой стиль перцепции (роль) и читаемое воспринимает, интерпретируя его (активное переживание). Во время интерпретации, своего индивидуального понимания текста находит применение его субъективность, выходящая как из его личностных характеристик, так и из относительно стабильного представления о себе как читателя (самопонимание), о внешнем мире (миропонимание), что, наконец, создает ощущение от прочтения текста, базирующееся на всем этом вместе взятом (отношение к данному литературному произведению, рассказчику, персонажам, ценностям и т.п.). В рамках адаптации обобщенной читательской стратегии интерпретации к конкретному литературному произведению налаживается определенный вид подхода, индивидуальный модус, актуальные правила понимания/интерпретации данного произведения (схема перцепции) вместе со схемой «понимания», т.е. индивидуального приурочивания ценностных оценок ценностям, открываемым в тексте литературного произведения⁷ (атрибуционная схема). Литературное произведение таким образом становится «партнером в коммуникации», оно участвует в создании основной коммуникационной ситуации, в рамках которой читатель расшифровывает социальную/межличностную коммуникацию, связывающую персонажей произведения, независимо от того, насколько в нее включен рассказчик.

Тут мы натываемся на другую сферу, представляющую собой возможную проблему для интерпретации литературного произведения: оно же не является реальностью первого типа, т.е. «реальной» реальностью; оно *модель* мира, отрезок, часть, причем по сути дела не претендует на статус ре-

⁶ В такой обстановке опять можно воспользоваться сведениями социальной психологии. Й. Ржезач убеждает, что участники в коммуникации:

(А) создают определенное *понимание* этой *ситуации*, т.е. соблюдают *нормы*, которые они считают соответствующими этой ситуации,

➤ исходят из определенного представления о *статусе* своего *партнера* или партнеров в коммуникации,

➤ образуют для себя самого концепцию своей *роли* в данной ситуации,

➤ создают *понимание самого себя* в данной ситуации,

➤ занимают определенное *отношение* к себе самому,

➤ как-то *переживают* эту ситуацию,

(Б) создают актуальную *схему перцепции и атрибуции*, при помощи которой они воспринимают и интерпретируют ситуацию,

(В) определенным способом выражают и передают свои *сообщения*. (Курсив – Й. Ржезач)

См: ŘEZÁČ, J.: Sociální psychologie. Brno 1998, с. 109.

⁷ О том, насколько схема атрибуции важна, свидетельствует, в частности, понимание и акцептация пародии: тот, кто или не поймет и/или не примет эти схему атрибуции, будет о данном тексте и его ценностях судить по-другому, чем читатель, понявший и принявший ее.

ального мира: «Художественное произведение, являющееся определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка, равно как и вне всех других языков общественной коммуникации. Для читателя, стремящегося дешифровать его при помощи произвольных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится, но для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений. <...> Внетекстовые связи произведения могут быть описаны как отношение множества элементов, зафиксированных в тексте, к множеству элементов, из которого был осуществлен выбор данного употребленного элемента»⁸. Значит, когда в реальной жизни в коммуникационной ситуации встречаемся в качестве партнера с живым существом, мы воспринимаем комплексное воздействие всех качеств данной ситуации на нас и на других лиц, если они принимают в данной ситуации участие. В литературном произведении, напротив, эта комплексность ограничена, так как мы воспринимаем (в идеальном случае) только то, что передает нам текст после *комплексность ограничивающего отбора фактов*. Правда, реальную коммуникационную ситуацию мы воспринимаем субъективно, в то время как коммуникация между литературными персонажами представляет для нас такую коммуникационную ситуацию, где мы получаем только ту долю информации, которую автор включил в текст. Модель, выстроенная автором, таким образом передает лишь по воле автора качественно и количественно редуцированную информацию.

Так как читатель благодаря опыту действительных коммуникационных ситуаций привык, что получает комплектную информацию (хотя он не всегда полностью сознает это), он ищет по возможности полную информацию и в тексте литературного произведения. Контекст, поиски и нахождение кодов, значений и их иерархии в читаемом закодированном тексте – один из основных факторов активной деятельности читателя⁹. Для того, чтобы правильно расшифровать тот из кодов, при помощи которого читатель по возможности адекватно может декодировать сообщения автора литературного произведения, нужен по возможности широкий информационный базис¹⁰. Если учесть ограничения, связанные только с вербальным уровнем

⁸ ЛОТМАН, Ю. М.: Текст и внетекстовые структуры. В: ЛОТМАН, Ю. М.: Структура художественного текста. http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf, с. 31. (доступ 19. 01. 2015).

⁹ Подробнее об этом: ЛОТМАН, Ю.М.: Многоплановость художественного текста. В: ЛОТМАН, Ю.М.: Структура художественного текста. http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf, с. 37-42. (доступ 19. 01. 2015)

¹⁰ Резко ограничивающим фактором могут стать схемы атрибуции. На них влияет как наша причастность к определенной культуре, так и эпоха, в которой проходит наша жизнь. Очевидно, что на наш взгляд на русскую литературу рубежа XIX–XX веков влияет и то, что мы воспитанники другой культуры, что живем в XXI веке; оба эти фактора делают нас «иностранцами», которые могут интерпретиро-

коммуникации, становится ясно, что в устремлении к наиболее точной интерпретации необходимо будет интенсивно искать и сигналы, содержащиеся в паравербальной и невербальной составной части коммуникации. Обе эти составные в литературном тексте по сравнению с действительными коммуникационными ситуациями ограничены, так что при их поисках и при их субъективном понимании очень важна достаточная чувствительность по отношению к любому сигналу, преподносимому нам текстом литературного произведения.

И только в вербальном тексте литературного произведения надо искать информацию об остальных двух составных. В каждом литературном тексте такая информация есть, иногда даже в таком количестве, что читатель на нее прямо натывается, – это случается прежде всего в текстах, в которых значительную роль играет рассказчик, особенно так называемый всезнающий. Те части текста, которые направлены преимущественно на описание коммуникационной ситуации и многостороннее изображение поведения и способа коммуникации действующих лиц, помогают читателю по возможности быстро и точно найти соответствующий код, чтобы как можно точнее угадать индивидуальный подход к коммуникации не только самого рассказчика, но, главным образом, персонажей произведения.

Рассмотрим теперь одну из таких коммуникационных ситуаций, в которой текст рассказчика переплетается с высказываниями отдельных персонажей. В качестве примера мы приведем отрывки из произведений И.С. Тургенева и М.П. Арцыбашева. Оба текста – начало соответствующих глав (8-ая глава романа «Рудин» и 24-ая глава романа «Санин»), в обоих приводится краткое введение от рассказчика и потом следует диалог, в который под конец вступит третий персонаж. Наша цель – показать роль тех компонентов коммуникации, которые становятся основными носителями значения. Информация, отсылающая к невербальным сигналам в коммуникации, приводится при помощи подчеркивания; все сигналы, свидетельствующие о вкраплениях паравербальной компоненты, выделены в тексте курсивом. За обоими компонентами мы будем следить только в тексте от рассказчика; значит, мы не будем обращать внимание на те намеки, которые содержатся в высказываниях персонажей, участвующих в исследуемых диалогах. Через взаимосвязь сигналов из высказываний персонажей и рассказчика читатель получает еще большее количество информации, которая помогает ему намного точнее ориентироваться в данной коммуникационной ситуации и на основе своего субъективного опыта, интуиции оценивать ее. Таким образом он способен «конструировать» свой индивидуальный вариант интерпретации данной ситуации.

вать тексты по-другому, чем тогдашние читатели, причастные к той же культуре, т.е. русские в России на рубеже XIX–XX веков.

И.С. Тургенев: «Рудин»

Возвратясь домой, Волынцев был так уныл и мрачен, так неохотно отвечал своей сестре и так скоро заперся к себе в кабинет, что она решилась послать гонца за Лежневым. Она прибежала к нему во всех затруднительных случаях. Лежнев велел ей сказать, что придет на следующий день.

Волынцев и к утру не повеселел. Он хотел было после чаю отправиться на работы, но остался, лег на диван и принялся читать книгу, что с ним случилось не часто. Волынцев к литературе влечения не чувствовал, а стихов просто боялся. «Это непонятно, как стихи», – говаривал он и, в подтверждение слов своих, приводил следующие строки поэта Айбулата:

И до конца печальных дней
Ни гордый опыт, ни рассудок
Не изомнут рукой своей
Кровавых жизни незабудок.

Александра Павловна тревожно по-смастривала на своего брата, но не беспокоила его вопросами. Экипаж подъехал к крыльцу. «Ну, – подумала она, – слава богу, Лежнев...» Слуга вошел и доложил о приезде Рудина.

Волынцев бросил книгу на пол и поднял голову.

– Кто приехал? – спросил он.

– Рудин, Дмитрий Николаич, – повторил слуга.

Волынцев встал.

– Проси, – промолвил он, – а ты, сестра, – прибавил он, обратясь к Александре Павловне, – оставь нас.

– Да почему же? – начала она.

– Я знаю, – перебил он с запальчивостью, – я прошу тебя.

Вошел Рудин. Волынцев холодно поклонился ему, стоя посреди комнаты, и не протянул ему руки.

– Вы меня не ждали, признайтесь, – начал Рудин и поставил шляпу на окно.

Губы его слегка подергивало. Ему было неловко; но он старался скрыть свое замешательство.

– Я вас не ждал, точно, – возразил Волынцев, – я скорее, после вчерашне-

М.П. Арцыбашев: «Санин»

Вечер был темный и глухой. Над верхушками черных окаменелых деревьев тяжело клубились тучи и быстро, точно поспешая к невидимой цели, ползли от края и до края неба. В их зеленоватых просветах мелькали и скрывались бледные звезды. Вверху все было полно непрерывного зловещего движения, а внизу все притихло в напряженном ожидании.

И в этой тишине голоса спорящих людей казались чересчур резкими и крикливыми, точно визг маленьких раздраженных животных.

– Как бы то ни было, – неуклюже, как журавль, спотыкаясь длинными ногами, выкрикивал фон Дейц, – а христианство дало человечеству неизживаемое богатство как единственное полное и понятное гуманитарное учение!

– Ну да... – упрямо дергая головой и сердито глядя ему в спину, возражал идущий сзади Юрий, – но в борьбе с животными инстинктами христианство оказалось так же бессильно, как и все дру...

– Как «оказалось»! с возмущением вскрикнул фон Дейц. – Все будущее за христианством, и говорить о нем, как о чем-то конченом...

– У христианства нет будущего! – перебил Юрий, с беспричинной ненавистью всматриваясь в расплывающееся пятно офицерского кителя. – Если христианство не могло победить человечество в эпоху самого острого своего развития и бессильно попало в руки кучки мерзавцев, как орудие наглого обмана, то теперь, когда уже даже самое слово «христианство» стало пресным, странно и смешно ждать какого-то чуда... История не прощает: что раз сошло со сцены, то назад не придет!..

Деревянный тротуар чуть белел под ногами; под деревьями иногда не было видно ни зги и болезненно раздражала возможность стукнуться о тротуарный столбик, а голоса казались неестественными, потому что не видно было лиц.

го дня, мог ждать кого-нибудь – с поручением от вас.

– Я понимаю, что вы хотите сказать, – промолвил Рудин, садясь, – и очень рад вашей откровенности. Этак гораздо лучше. Я сам приехал к вам как к благородному человеку.

– Нельзя ли без комплиментов? – заметил Вольтер.

– Я желаю объяснить вам, зачем я приехал.

– Мы с вами знакомы: почему же вам и не приехать ко мне? Притом же вы не в первый раз удостоиваете меня своим посещением.

– Я приехал к вам как благородный человек к благородному человеку, – повторил Рудин, – и хочу теперь сослаться на собственный ваш суд.. Я доверяю вам вполне.

– Да в чем дело? – проговорил Вольтер, который все еще стоял в прежнем положении и сумрачно глядел на Рудина, изредка подергивая концы усов.

– Позвольте... я приехал затем, чтобы объясниться, конечно; но все-таки это нельзя разом.

– Отчего же нельзя?

– Здесь замешано третье лицо...

– Какое третье лицо?

– Сергей Павлыч, вы меня понимаете.

– Дмитрий Николаич, я вас насколько не понимаю.

– Вам угодно...

– Мне угодно, чтобы вы говорили без обиняков! – подхватил Вольтер.

Он начинал сердиться не на шутку.

Рудин нахмурился.

– Извольте... мы одни... Я должен вам сказать – впрочем, вы, вероятно, уже догадываетесь (Вольтер нетерпеливо пожал плечами), – я должен вам сказать, что я люблю Наталью Алексеевну и имену право предполагать, что и она меня любит.

Вольтер побледнел, но ничего не ответил, отошел к окну и отвернулся.

– Вы понимаете, Сергей Павлыч, – продолжал Рудин, – что если бы я не был уверен...

– Христианство... сошло со сцены! – вскрикнул фон Дейц, и в голосе его прозвучало преувеличенное изумление и негодование.

– Конечно, сошло... – упрямо продолжал Юрий, – вы так поражаетесь, точно этого даже и допустить нельзя... Как сошел со сцены Моисеев закон, как умерли Будда и эллинские боги, так умер и Христос... Закон эволюции... Что вас так пугает в этом?.. Ведь вы же не верите в божественность его учения?

– Конечно, нет! – обиженно фыркнул фон Дейц, отвечая не столько вопросу, сколько обидному тону Юрия.

Так неужели же вы допускаете возможность создания человеком вечного закона?

«Идиот!» – подумал он в эту минуту о фон Дейце, и непоколебимая, очень приятная уверенность в том, что этот человек бесконечно глупее его, Юрия, и что ему никогда не понять того, что как Божий день ясно и просто для него самого, нелепо сплеталась в голове Юрия с раздраженным желанием во что бы то ни стало совершенно убедить и переспорить офицера.

– Допустим, что это и так... – волнуясь и тоже уже озлобляясь, возражал длинный офицер, – но христианство легло в основу будущего... оно не погибло, оно легло в почву, как всякое зерно, а свой плод даст...

– Я не о том говорю... – немного сбившись и оттого еще больше озлобляясь, ответил Юрий, – я хотел сказать...

– Нет, позвольте... – боясь упустить верх, с торжеством перебил фон Дейц, опять оглядываясь и сбиваясь с толгура. Вы именно так сказали...

– Раз я говорю, что не так, то, значит, не так... Странно! – с острой злобой от мысли, что глупый фон Дейц хоть на одну минуту может допустить, что он умнее, оборвал Юрий. – Я хотел сказать...

– Ну, может быть... Простите, я не так понял! – со снисходительной усмешкой пожал узкими плечами фон Дейц, вовсе не скрывая, что поймал

– Помилуйте! – *поспешно перебил* Волинцев, – я несколько не сомневаюсь... Что ж! на здоровье! Только, я удивляюсь, с какого дьявола вам вздумалось ко мне с этим известием пожаловать... Я-то тут что? Что мне за дело, кого вы любите и кто вас любит? Я просто не могу понять.

Волинцев продолжал глядеть в окно. Голос его *звучал глухо*.

Рудин встал.

– Я вам скажу, Сергей Павлыч, почему я решился приехать к вам, почему я не почел себя даже вправе скрыть от вас нашу... наше взаимное расположение. Я слишком глубоко уважаю вас – вот почему я приехал; я не хотел... мы оба не хотели разыгрывать перед вами комедию. Чувство ваше к Наталье Алексеевне было мне известно... Поверьте, я знаю себе цену: я знаю, как мало достоин я того, чтобы заменить вас в ее сердце; но если уж этому суждено было случиться, неужели же лучше хитрить, обманывать, притворяться? Неужели лучше подвергаться недоразумениям или даже возможности такой сцены, какая произошла вчера за обедом? Сергей Павлыч, скажите сами.

Волинцев скрестил руки на груди, как бы усиливаясь укротить самого себя.

– Сергей Павлыч! – продолжал Рудин, – я огорчил вас, я это чувствую... но поймите нас... поймите, что мы не имели другого средства доказать вам наше уважение, доказать, что мы умеем ценить ваше прямодушное благородство. Откровенность, полная откровенность со всяким другим была бы неуместна, но с вами она становится обязанностью. Нам приятно думать, что наша тайна в ваших руках...

Волинцев *принужденно захохотал*.

– Спасибо за доверенность! – *воскликнул* он, – хотя, прошу заметить, я не желал ни знать вашей тайны, ни своей вам выдать, а вы ею распорядитесь, как своим добром. Но, позвольте, вы говорите как бы от общего лица. Стало быть, я могу предполагать, что Наталья

Юрия и что бы тот теперь ни говорил, все это будет уже запоздалыми отступлениями.

Юрий понял это и почувствовал такую злобу и оскорбление, что у него даже горло перехватило.

– Я вовсе не отрицаю огромной роли христианства...

– Тогда вы противоречите себе! – *с новым торжествующим восторгом захлебнулся* фон Дейц, радуясь, что Юрий несравнимо глупее его и, видимо, не может даже и приблизительно понять того, что так стройно и красиво лежит в голове самого фон Дейца.

– Это вам кажется, что я противоречу, а на самом деле... напротив, я... моя мысль совершенно логична, и я не виноват, что вы ... не желаете меня понять, – *сбивчиво и страдая, совсем уже резко прокричал* Юрий. – Я говорю и говорил, что христианство – пережеванный материал и что в нем, как таковом, уже нельзя и незачем ждать спасения...

– Ну да... но отрицаете ли вы благотворность влияния христианства... то есть того, что оно прямо ложится в фундамент... – *торопливо лоя ускользающую на этом повороте разговора мысль, тоже повысил голос* фон Дейц.

– Не отрицаю...

– А я отрицаю! – *смешило отозвался* сзади Санин, все время шедший молча. Голос его был *весел и спокоен и странно врезался в бурлящий, режущий тон* спора.

Юрий *замолчал*. Его обидел этот *спокойный голос* и явная *добродушная насмешка, в нем звучащая*, но он не нашелся, чем ответить. Ему почему-то всегда было неловко и как-то неудобно спорить с Саниным, точно все те слова, которыми он привык пользоваться, были совсем не теми, которые нужны для Санина. И всегда у Юрия было такое чувство, точно он брался повалить стену, стоя на скользком льду.

Но фон Дейц, споткнувшись и резко завневу шпорами, *закричал высоким и злым голосом*:

Алексеевне известно ваше посещение и цель этого посещения?

Рудин немного смутился.

– Нет, я не сообщил Наталье Алексеевне моего намерения; но, я знаю, она разделяет мой образ мыслей.

– Все это прекрасно, – заговорил, помолчав немного, Волынцев и забарабанил пальцами по стеклу, – хотя, признаться, было бы гораздо лучше, если бы вы поменьше меня уважали. Мне, по правде сказать, ваше уважение ни к черту не нужно; но что же вы теперь хотите от меня?

http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0010.shtml

– Почему же это, позвольте вас спросить?

– Да так, – с неуловимым выражением ответил Санин.

– Как так!.. Если говорить такие вещи, так их надо доказать!..

– А зачем мне доказывать?..

– То есть как зачем!..

– Ничего мне не надо доказывать. Это мое убеждение, а вас убеждать у меня нет малейшего желания, да и не к чему.

– Если так рассуждать, – *сдержанно проговорил* Юрий, – то, пожалуй, надо похерить всю литературу?

– Нет, зачем же! отозвался Санин, – литература – дело большое и интересное. Литература!... Литература истинная, как я ее понимаю, не полемизирует со случайно подвернувшимся лоботрясом, которому делать нечего и хочется убедить всех, что он очень умен... Она перестраивает всю жизнь, проходит в самую кровь человечества, из поколения в поколение. Если бы уничтожить литературу, жизнь потеряла бы много красок, полиняла бы...

http://az.lib.ru/a/arcybashew_m_p/text_0010.shtml

Оба приведенных текста, хотя их структура очень близка, различаются тем, насколько в них использованы компоненты, конструирующие значение коммуникации, высказываний персонажей. Тургенев склонен чуть больше следить за сигналами «речи тела» беседующих персонажей; он как будто сосредоточен на визуальном – он следит за тем, как персонажи его произведения ведут себя, что совершает их тело. Благодаря вниманию, уделяемому таким сигналам, ему удается открывать путь к пониманию того, что происходит во внутренней жизни его персонажей, что существенно для читателя, схватывающего таким образом то, как персонажи себя чувствуют, что и как оценивают и т.п. В речи Арцыбашева также можно найти сигналы невербальной компоненты, но в большей мере, чем у Тургенева, встречаются сигналы паравербальной компоненты коммуникации: Арцыбашев чаще ориентируется на то, что можно слышать. Кажется, читатель получает у него чуть больше таких сигналов, которые модифицируют и позволяют точнее идентифицировать содержание высказываний персонажей благодаря тому, что включают компоненту, вносящую информацию об отношении персонажей к предмету их высказываний, да еще к самим их высказываниям, к себе самим и к партнерам по диалогу, т.е. они приносят

объемную информацию о внутреннем мире изображаемых персонажей. Внутренние переживания читатель расшифровывает в качестве «надстройки», коннотированной информации, которая позволяет ему понять психологию действующих лиц и войти в то, как они ощущают происходящее, глубже, чем это было бы возможным, если бы он получал информацию, связанную только с вербальной компонентой, содержащейся в высказываниях персонажей.

Если слова – знаки, служащие для обозначения/называния, то паравербальная и невербальная компоненты коммуникации выступают в роли модификаторов, помогающих распознать «правильное», т.е. *актуальное индивидуальное значение* среди всех потенциально возможных значений. Модификаторы направлены прежде всего не на всеми субъектами восприятия таким же образом воспринимаемой реальности как к чему-то, что выражает только поверхностное значение явлений и происшествий; а они направлены на индивидуальное субъективное восприятие/понимание той реальности, которая внешне кажется общей, не связанной с конкретным индивидуальным сознанием, а по сути дела налагает субъективное понимание этой внешней реальности, или, наоборот, сигнализирует о том, какие внутренние импульсы повлияли на то, что манифестируется во внешне наблюдаемом поведении персонажа, т.е. они тесно связаны с внутренней жизнью, с внутренним индивидуальным субъективным миром персонажа, с внутренней реальностью¹¹. Кроме денотативного значения таким образом появляется на сцене коннотативное значение – чрезвычайно важный элемент литературного произведения, который „... označuje rozsah myšlenek, citů a hodnocení, která se nám seskupují okolo určitého slova (slovního spojení).“¹²

Сама такая характеристика остается, однако, еще относительно неполной, если не напомнить о том, что оценки, мысли и чувства определяются – помимо других влияний – опытом, знаниями и намерениями. Коннотированные значения связаны преимущественно именно с ними. Арцыбашев оставляет актуализацию этой связи в значительной мере читателю, в то время как Тургенев довольно часто пользуется так называемыми генеало-

¹¹ «Мы верим и признаем, что не от разговора мы понимаем друг друга, а силою внутреннего общения, и что слова способствуют обострению сознания, сознанию уже происшедшего духовного обмена, но не сами по себе производят этот обмен. Мы признаем взаимное понимание тончайших, часто вполне неожиданных отрогов смысла, но это понимание устанавливается на общем фоне уже происходящего духовного соприкосновения.» In: ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Строение слова. Контекст 1972. М., 1973, с. 353–354. Павел Флоренский указывает на то, что *понимание* между двумя коммуникантами возможно только тогда, когда и их внутреннее понимание значений слов, т.е. используемый ими код, приводит обоих коммуникантов к совместной базе коммуникации. Исходным пунктом для этого он считает строение слов из фонем, морфем и семем, причем индивидуальное значение несут именно семемы (см. там же, с. 351–352).

¹² «... обозначает диапазон мыслей, чувств и оценок, которые группируются вокруг определенного слова (словосочетания).» PLAŇAVA, I.: Jak (to) spolu mluvíme. Psychologie dorozumívání i nedorozumění mezi lidmi. Brno 1992, с. 32.

гиями действующих лиц, подавая таким способом читателю информацию о том, как проходила жизнь персонажей до их появления в ходе действий литературного произведения, напоминая о том, что, когда и где они пережили, что формировало их характер, какой была семья, в которой воспитывались и т.п. Такая информация помогает читателю быстрее восстанавливать ту внутреннюю основу, которая наводит его на *действительное содержание высказываний* – так дешифрируя информацию, читатель принимает ее как более надежную, более убедительную.

Активную поддержку при расшифровке актуального состояния внутреннего мира литературного персонажа оказывают и сигналы, содержащиеся прямо в его высказываниях. В вышеприведенном отрывке из «Санина» Арцыбашева можно найти и следующее высказывание: «Конечно, сошло... – упрямо продолжал Юрий, – вы так поражаетесь, точно этого даже и допустить нельзя... Как сошел со сцены Моисеев закон, как умерли Будда и эллинские боги, так умер и Христос... Закон эволюции... Что вас так пугает в этом?.. Ведь вы же не верите в божественность его учения?». В нем самом мы находим несколько сигналов, которые от восприимчивого читателя не ускользнут; они скрываются в строе высказывания или визуально манифестированы в тексте при помощи пунктуации. Слово *конечно* в самом начале фразы выражает реакцию персонажа на предыдущее высказывание партнера: оно подтверждает, что Юрий Сварожич слышал фон Дейца, но одновременно значит, что он придерживается своего взгляда, высказанного чуть раньше. Вводное слово в таком случае является и сигналом, что персонаж продолжает разговор по теме, не уходит от нее. О том, что он воспринимает внутреннее несогласие фон Дейца с его взглядом на роль христианства, свидетельствует второе предложение, показывающее, что он видит огорчение фон Дейца и внутреннее раздражение, внутреннюю эмоциональную напряженность. Тенденция отстоять свою правоту опять сказывается в последующих высказываниях Сварожича. Без более подробной мотивации он приводит даже четыре доказательства – все это побуждает к диалогу, соперничеству, намекая одновременно и на чувство триумфа человека, против слов которого нельзя возражать, так как он убежден в неопровержимости своих аргументов. Следовательно, он побеждает партнера. Тут чувствуется и вызов: ну-ка, попытайся опровергнуть это! попытайся найти аргументы, противостоящие такому количеству моих аргументов! И сейчас же последует объяснение, упоминание об эволюции, после чего он опять обращается к внутреннему состоянию фон Дейца – следуют два вопроса, на первый из которых не ожидается ответа, так как это, скорее, констатация преимущества, победы, радости, поскольку он вывел партнера из равновесия. Заключительный вопрос является опять только отчасти вопросом; это одновременно призыв к раздумью, к констатации внутреннего убеждения со стороны противника; это и намек на то, какими Юрию кажутся взгляды фон Дейца, убеждение, которое Сварожичем высказывается, но которое требует подтверждения. Незаконченность предложений (многоточия в конце предложений) представляет собой сигнал того, что говорящий (т.е. Юрий Сварожич) в разгаре ссоры эмоционально возбужден, гово-

рит быстро, формулирует новые мысли отрывисто, сразу, как они появляются, торопится высказать все приходящие ему в голову аргументы, что он непосредственен. Это свидетельство его внутреннего возбуждения: он хочет как можно скорее высказать суть своих взглядов, которые для него важны, он хочет для этих взглядов придумать убедительные аргументы и использовать момент неожиданности. Вместе с тем, это и свидетельство жажды Сварожича показать свою силу противнику, который высок ростом, немец, да еще офицер. Внутреннее возбуждение усиливается соперничеством по отношению к противнику, стремлением показать и себе самому, насколько он сам себя чувствует уверенным во взглядах и самодостаточным.

Обе линии сигналов – от рассказчика и от персонажей – модифицируют значение слов, получаемых читателем в качестве основы для создания его индивидуальной интерпретационной версии литературного произведения. Если бы их не было, адекватная индивидуальная интерпретация литературного произведения была бы значительно осложнена или даже оказалась бы невозможной. По-видимому, можно утверждать, что для получения комплексной индивидуальной интерпретации литературного произведения читатель использует в значительной мере сигналы, связанные с компонентами невербальной и паравербальной коммуникации, так как из них извлекает большое количество импульсов, помогающих ему правильно, комплексно понимать получаемую информацию.¹³ Благодаря этим импульсам читатель имеет возможность заглянуть во внутреннюю жизнь персонажей; он может найти дорогу во внутреннюю реальность, внутренний мир – индивидуальный, часто утаиваемый, часто не понимаемый самим субъектом, но тем более соответствующий *потенциальной правде*, которую читатель приоткрывает при такой интерпретации.

Очень вероятно, что моделирование мира в литературном произведении именно здесь находит один из основных источников своей способности воздействовать в деле опосредования свидетельства о мире, в котором господствует или не господствует однозначность коннотированных значений. Русская литература, кроме того, в усиленной мере прямо направлена на «душеисследовательскую» функцию, на раскрытие внутренней жизни и внутреннего мира протагонистов литературных произведений. В таких случаях не то, *что* стоит в центре внимания или интереса персонажа литературного произведения, бывает самым существенным для полного понимания таких литературных произведений, но прежде всего то, *как* такой факт литературный персонаж переносит в свой внутренний мир (внутрен-

¹³ «*Душу* же слова образует объективное его значение, содержащее сколько угодно признаков, имеющее полутона духовной окраски, ассоциативные обертоны: это целый мир смысла, тут свои пропасти и вершины; но сюда нет доступа внешнему учету и извне предъявляемым требованиям. Семема данного слова в *моем* словоупотреблении может быть удачна или неудачна; но никому не принадлежит указывать или заказывать пути ее формирования.» ФЛОРЕНСКИЙ, П.: Структура слова. Контекст 1972. М., 1973, с 356.

няя модель мира, эндоцепт), принимает или отрицает его внутренний мир такой факт – и в какой мере. Изучение невербального и паравербального компонента коммуникации в деле опосредования внутренних аспектов моделируемой действительности во внутреннем мире литературных персонажей может приносить большой объем информации, важной для адекватной интерпретации анализируемых литературных произведений.

Пример, которым мы пользовались, указывает на еще одно свойство текстов русской литературы рубежа XIX–XX веков – на движение от прямого к косвенному, т.е. на перемещение большего количества сигналов, которые толкают читателя к «правильной» реализации/интерпретации текста литературного произведения, от непосредственно вербальной составляющей к обеим другим – невербальной и паравербальной. Таким образом, повышаются требования к читателю, одновременно, однако, расширяется его возможность индивидуальной интерпретации данных текстов. В то время как у Тургенева и других представителей критического реализма какие-то фрагменты биографии героев, их довольно точное описание не могут отсутствовать, писатели рубежа XIX–XX веков (М.П. Арцыбашев, Л.Н. Андреев и другие) такую информацию для читателя редуцируют или не предоставляют ее вообще. В таком случае очень многое зависит от читателя: насколько он такую информацию в тексте сумеет найти и как ее «прочитает/расшифрует».

Вследствие ограничения количества информации, исходящей от рассказчика, в ряде произведений возрастает доля диалога. Такие тексты приносят определенные затруднения для читателя, так как ему не всегда ясно, которую реплику произносит каждый из персонажей произведения и как, значит, такую реплику интерпретировать, т.е. как ее надо в процессе перцепции и интерпретации воспринять с точки зрения прежде всего паравербальной компоненты коммуникации. Ошибочное, неправильное «прочтение» паравербальной компоненты потом может стать причиной неточной, неполной или даже ошибочной интерпретации. Тексты рубежа XIX–XX веков поддаются интерпретации в этом отношении сложнее, чем тексты «золотого века» русской литературы. Литература таким образом подготавливает то, что имело место в период «модерна» или «авангарда», когда перенос значения стал намного более драматичным.

ЦЕННОСТИ КАК ОРГАНИЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литература – и не только русская – всегда была более или менее связана с функцией сохранения или продвижения определенных ценностей. Многие литературные произведения были прежде всего артефактом, сохраняющим или образующим ценности; достаточно вспомнить роль литературы, скажем, в русском классицизме. Уместно в таком случае обратить внимание и на этот аспект литературных произведений в общем плане и в плане более конкретном, отмечая, какое место занимал вопрос о ценностях в литературных произведениях рубежа XIX–XX веков.

Если обсуждать роль ценностей, выражение ценностей и суждений о ценностях в литературном произведении, необходимо определить понятие «ценность» в смысле, в котором мы будем этим термином пользоваться. Кажется, наиболее общим описанием термина в социальной сфере (т.е. помимо математики, экономики и пр.) может оказаться определение в русской версии Википедии: «...важность, значимость, польза, полезность чего-либо...»¹, или в ее чешском варианте: «...то, чем руководствуются, наш выбор и решения...»²; ср.: «...то, что индивиды или группы уважают, ценят, во имя чего они готовы пожертвовать чем-нибудь ...»³ Такое определение, разумеется, слишком широко, так как каждая модель мира, которую разделяют в качестве ценностного базиса социальные группы, начиная с самых малых по человечество в целом, учитывает иную систему ценностей, которую конкретизирует, определяет каждая группа для себя самой. Необходимо в таком случае заниматься системами ценностей, понимаемыми как комбинирование ценностей, которые влияют друг на друга, конфронтируясь, так что возникает иерархия ценностей, в которой определенная ценность передвигается «выше» или «ниже» – в зависимости от конкретных условий. Именно на различиях в позиции конкретных ценностей в системе ценностей той или другой группы, того или другого народа и т.п. основывается в значительной мере разница между культурами, причем на ценности, признаваемые индивидом, заметно влияет культура, к которой он принадлежит.

¹ <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C> (доступ 19. 01. 2015)

² «...to, čím se řídí naše volby a rozhodování...» <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnota> (доступ 19. 01. 2015)

³ «...to, čeho si jednotlivci nebo skupiny váží, cení, za co jsou ochotni něco obětovat...» <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnoty> (доступ 19. 01. 2015)

В процессе эстетического восприятия мира как специфической части усвоения ценностной системы конкретного общества нельзя забывать о понятии эстетической ценности, которую можно описать как взаимодействие других свойств воспринимаемого объекта с категориями эстетического порядка, как например красоты, гармонии и т.п. Необходимо учитывать факт, что эстетическая ценность является одним из потенциально возможных отношений субъекта к объекту созерцания, что и она в высокой степени субъективна, и она может не восприниматься конкретным субъектом: «Эстетическая ценность взаимосвязана с другими ценностями – материальными и духовными. Ее специфика проявляется в особенностях структуры и содержания эстетической ценности, «пересекается» с материально-практическими ценностями в той мере, в какой последние объединяют потребности личности и общества и выражают высшую целесообразность.»⁴ Эстетическая ценность и ее восприятие субъектом – это синтетический комплекс, связанный тесно с эмоциями⁵. В этом отношении чрезвычайно важным можно считать понимание эстетической ценности как

- чего-то, на что влияют и внеэстетические ценности;
- потенциала данного объекта, т.е. чего-то, что не обязательно должно актуализироваться, восприниматься, приниматься, считаться с тем, что кажется приемлемым;
- чего-то временного и финального, т.е. существующего, возникающего в определенное время и в нем неизменчивого, но потенциально меняющегося при восприятии в другое время и в других условиях, при другой иерархии (эстетических) ценностей.

Такое понимание приводит к заключению, которое на практике давно известно: «более эстетичными» могут считаться произведения, которые тяготеют к изображению разделяемых нами ценностей и ценностных суждений (о чем свидетельствует история и практика литературной критики и история литературы), причем в качестве «менее эстетически ценных» могут восприниматься произведения, считающиеся противоречивыми, или такие, которые акцентируют другие ценности или их же иерархию, отличающиеся от тех, которые читатель/интерпретатор принимает.

Точно так же следует учитывать факт, что эстетический потенциал данного объекта не проявляется сам по себе, его в процессе восприятия «от-

⁴ <http://esthetiks.ru/cennost-esteticheskaya.html> (доступ 23. 01. 2015).

⁵ Estetická hodnota integruje hodnoty mimoestetické: noetické, politické, erotické, etické atd. Vzniká a vytváří se v estetickém zážitku z hlediska estetického postoje. Existuje jako potenciál příslušného objektu. K časovým objektům přistupuje jako dočasné, finální určení. Estetická hodnota stojí na hierarchicky budovaných estetických kvalitách. («Эстетическая ценность интегрирует ценности внеэстетические: ноэтические, политические, эротические, этические и т.д. Она возникает и создается в эстетическом восприятии с точки зрения эстетической позиции. Существует как потенциал данного объекта. К временным объектам присоединяется как временное, финальное определение. Эстетическая ценность базируется на иерархически построенных эстетических качествах.») http://cs.wikipedia.org/wiki/Estetick%C3%A1_hodnota (доступ 23. 01. 2015).

крывает» сам читатель, активно воспринимая текст, соприкасаясь с ним, распознавая свойства коммуницируемого содержания, воспринимая текст как организованное целое, выражающее определенную модель мира, на основе которой воспринимающий субъект активизирует свои представления о том, что правильно и неправильно, желательно, гармонично, и применяет их, присуждая тексту определенную эстетическую оценку. Если это работает (а это работает), то текст содержит и имманентно или эксплицитно выраженные оценочные суждения и импульсы, которые читатель распознает, реагирует на них, (не) идентифицируясь с ними. Где, в каком месте/свойстве произведения эти импульсы, эти ценности хранятся, каким способом их читатель распознает, как он может определить, что он их воспринимает «правильно», т.е. согласно интенции автора литературного произведения? Это и есть несколько из многих возможных вопросов, на которые уместно искать ответ.

Факт, что найти ответ не просто, очевиден. Это констатировал уже Франтишек Мико, когда задумывался над проблемой аналитического и ценностного подходов к литературному произведению. Тогда он писал: „Problém tu odjakživa bol a spočíval v tom, že při všetkej pragmatickej evidentnosti hodnoty na jednej a objektívnej evidentnosti materiálnej stránky spoločenského objektu na druhej strane nebolo dosť zrejmé, ako z istej objektívnej štruktúry vyplýva subjektívne evidovateľná hodnotová kvalita, resp. naopak, ako môže – povedzme v prípade literárneho diela – istý ideovo-hodnotový zámer autora vstúpiť do materiálnej súvislosti diela a stať sa ich funkciou.“⁶

Вопросом о ценностях занимался намного раньше и один из наиболее известных чешских критиков Франтишек Ксавер Шальда. В своей статье, названной «Hodnoty kulturní a mocnosti životní (Protest proti mnohému)»⁷, он высказал свое мнение – точно, сжато и воинственно – по отношению к многим аспектам художественной (т.е. эстетической) ценности. Характеризуя свойства художественного произведения в качестве познания *sui genesis*, т.е. процесса приурочения ценности, он написал: „Poznání umělecké a básnické jest svět sám v sobě uzavřený a dovršený; co opravdový básník nebo umělec poznal, poznal pro věky, poznal navždycky: stojí to zde jako cosi celého a jednotného, jako akord světla, jemuž nelze nic ubrat, k němuž nelze nic přidat.“⁸

⁶ «Проблема тут существовала искони и состояла в том, что при всей прагматической очевидности ценности, с одной стороны, и объективной очевидности материальной яви общественного объекта, с другой стороны, не было достаточно ясно, как из определенной объективной структуры вытекает субъективно регистрируемое ценностное качество, или же наоборот, как может – скажем, применяя это к литературному произведению, – определенное идейно-ценностное намерение автора входить в материальные взаимосвязи произведения и становиться их функцией.» МИКО, Ф.: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava 1982, с. 9–10.

⁷ «Ценности культурные и весомые элементы жизненные (Протест против многого)».

⁸ «Познание художественное и поэтическое – это мир сам в себе закрытый и завершенный; то, что действительный поэт или художник познал, он познал на столе-

Если принять приведенные выше высказывания в качестве исходных пунктов, то кажется необходимым согласиться с тем, что в художественной литературе и литературный критик, и «простой» читатель могут первично искать два друг от друга отличающихся, но все-таки взаимно тесно связанных типа ценностей, из которых каждый тип ценностей как будто «соединен, связан» с другим слоем литературного произведения; значит, можно следить за:

1) **ценностями этическими** – т.е. теми, которые отвечают на вопрос «что правильно?» и которые совместно с другими факторами формируют мораль данного конкретного общества; в литературном произведении они связаны прежде всего с содержанием, с изображаемым «жизненным материалом»;

2) **ценностями эстетическими** – т.е. теми, которые свойственны только миру художественной литературы (искусства) и связаны с тем, что имеет характер скорее формальный (т.е. отвечают на вопросы «как действует/влияет?»; какое эстетическое чувство возбуждает?»).

На первый взгляд могло бы показаться, что рассуждать об этических ценностях «легче». Но это не так, а именно потому, что этические ценности очень гибки и изменчивы: «...цели и ценности каждой социальной группы жестко определяются некоторой конкретной системой интересов или желаний»⁹. С. Корнев так указывает на изменчивость ценностей в зависимости от времени и социума, на их определенную утилитарность, свидетельством чего стало много ценностных поворотов в истории человечества, отдельных народов или поколений – один из таких поворотов происходит и в наше время, и наше поколение стало его прямым свидетелем на рубеже XX–XXI веков. Именно конец XIX и начало XX веков – время чрезвычайно интересное в этом отношении, так как именно тогда ставились под сомнение и стали релятивизоваться многие доселе «базисные», «неизменные» ценности, причем в настолько крупном масштабе, как, кажется, ни в какую предыдущую эпоху.

Понятно, что художественное произведение содержит прямые или косвенные, явные или скрытые «высказывания» по отношению к этическим ценностям – художественное произведение как социальный факт не может их не затрагивать. И они являются «продуктом» социума – они не существуют вне его и прочно с ним связаны¹⁰. Отсюда для читателя от-

тия, на все времена: это стоит здесь как что-то целостное и единое, как аккорд света, от которого нельзя ничего убавить, к которому нельзя ничего прибавить.» ŠALDA, F. X.: Hodnoty kulturní a moci životní (Protest proti mnohému). <http://www.volny.cz/d-fridrich/salda01.htm> (доступ 24. 01. 2015).

⁹ http://www.kornev.chat.ru/plac_1_v.htm#Общие%20ценности (доступ 24.01. 2015).

¹⁰ Это подтверждается, в частности, в работах Макдауэлла: „Jsou objektivní, protože svět obsahuje aktuální hodnotovou vlastnost, např. „být nebezpečný“. Hodnoty vyjadřují to, jak se nám svět jeví (*Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World*). Obsah tohoto zjevování (těchto projevů) chce McDowell pojímat jako transparentní způsoby přístupu ke světu. V textu *Non-cognitivism and Rule-Following*

крывается первоначальный ценностный подход к литературному произведению, подход, сформированный, наверно, уже в раннем детстве на основе сказок или жанрово подобных произведений, предназначенных для юного слушателя/читателя: в них преподносится простое, скорее абстрактное действие, направленное на изображение (и распознавание) дихотомии хороший (правильный)/плохой (неправильный); сказка способствовала основной ценностной ориентации ребенка, т.е. нового члена данного социума, способствуя одновременно, помимо других факторов, процессу адаптации индивида к конкретной модели мира, свойственной данному социуму. Взаимодействие индивида и социума, потребность ориентироваться в нормах социума, получать обратную связь вызывают тяготение к поискам «требуемых ценностей и моделей поведения» в литературных произведениях. Это может приводить к тенденции искать интуитивно в литературных произведениях дидактические черты, сравнивать произведения по тому, насколько они читателя «воспитывают» или не воспитывают. Может быть, именно здесь скрывается источник подсознательной жажды хеппи энда так же, как и источник разочарования, когда «положительный герой» не добивается победы, или когда он проигрывает, а иногда даже гибнет. Кажется, в этом же источнике можно искать основы странного чувства чего-то недосказанного, когда в произведении неясно, что «хорошо» и что «плохо», – именно такой амбивалентный подход начинает иметь место в литературе второй половины XIX века, это одна из симптоматических черт литературного процесса. Динамичное и неоднозначное трактование ценностей подсказывает, насколько сложным становится общество и насколько неоднозначными могут показаться конкретные ценности в меняющихся обстоятельствах. Неоднозначное, однако, приводит иногда к тенденции, которую можно проследить в истории литературной критики довольно часто: это требование, чтобы литературные произведения четко отличали ценности «правильные, хорошие, полезные» от «неправильных, плохих, вредных», на чем нередко основывается оценка всего литературного произведения (и даже его автора). По этим причинам некоторые произведения выдвигались в качестве образцовых, другие осуждались, искажались цензурой или даже запрещались, а иногда сжигались, изымались из библиотек; преследовались те, кто их читали, не говоря уже о тех, кто были их авторами. Не случайно так когда-то подходили к «Путешествию из Петербурга в Моск-

zdůrazňuje, že svět nemusí být koncipován nezávisle na hodnotách („*evaluative outlooks*“), pokud se vzdáme přírodovědného pojmu objektivity.“ – «Они объективны, так как мир содержит актуальное ценностное свойство, напр. „быть опасным“. Ценности выражают то, как мир предстает перед нами (*Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World*). Содержание этого проявления (этих проявлений) Макдауэлл понимает как транспарантные способы подхода к миру. В тексте *Non-cognitivism and Rule-Following* он подчеркивает, что мир не должен пониматься независимо от ценностей („*evaluative outlooks*“), если отойти от понятия объективного так, как им пользуется естествознание.» В: <http://www.phil.muni.cz/fil/etika/texty/McDowell.htm> (доступ 24. 01. 2015).

ву» А. Радищева. Те же тенденции менять, искажать, односторонне трактовать, запрещать некоторые литературные произведения наблюдались в течение всего XIX и XX веков: режимы, основанные на «единственно правильной идеологии», так поступали, поступают и, опасаясь, будут поступать в будущем.

В таком подходе к литературному произведению как будто проявляется принцип, о котором говорит Ю.М. Лотман, исследуя древнюю русскую литературу: «Слово никогда не ставится в один ряд с другими искусствами! <...> Слову же авторитетность присуща имманентно, как таковому»¹¹. Слово/литература становится инструментом социализации, соучастия в моральном, этическом. Ту же тему затрагивает и Макдауэлл: „...ctností, ctnostným charakterem rozumí holisticky spojenou síť způsobů chování, jejichž morální kvalita je rozeznatelná pouze z vnitřní perspektivy nějaké „tradice“, která musí být pojímána jako výsledek intelektuálního přeformování „první“ přirozenosti člověka do „druhé“¹².

Литература, таким образом, выполняет свою первичную социокультурную функцию – представляет собой носителя культурной информации. В разных синхронных или диахронных социокультурных системах она может выполнять сравнительную функцию, о которой говорит С. Корнев в связи со столкновениями культурных систем, хотя, кажется, то же самое имеет место в столкновении одиночки/индивида с культурной системой: «Сталкиваясь между собой, им приходится редактировать те или иные элементы своих систем, „переоценивать“ значимость каких-то целей и ценностей, ограничивать, изменять ее. В конечном счете – выстраивать некую интегральную систему целей и ценностей. То есть диалог между такими участниками будет подлинным философским диалогом о целях и ценностях; начинаясь с обсуждения чисто внешних и материальных факторов, он неизбежно приводит к разговору „о смысле жизни“, поскольку каждый из участников максимально заинтересован в том, чтобы понять истинные приоритеты другого, и в том, чтобы их взаимное удовлетворение произошло наиболее гармоничным образом»¹³. При таком подходе к литературе она остается только инструментом социализации, сохранения культурной информации, полемики или борьбы разных систем ценностей. Такую функцию литературы нельзя не признавать, это даже, кажется, ее первичная функция, благодаря которой она когда-то возникла и которую нельзя оспаривать. Можно даже утверждать, что в определенные моменты разви-

¹¹ ЛОТМАН, Ю. М.: Очерки по истории русской культуры 18 века. Из истории русской культуры. т. 4 (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С. 88–89.

¹² «...под достоинством, нравственным характером понимает холистически связанную сеть способов поведения, моральное качество которых распознаваемо только на основе внутренней перспективы какой-то „традиции“, которую необходимо считать результатом интеллектуального переформирования „первой“ естественности человека в „другую“». <http://www.phil.muni.cz/fil/etika/texty/McDowell.htm> (доступ 24. 01. 2015).

¹³ http://www.kornev.chat.ru/plac_1_v.htm#Общие%20ценности (доступ 24. 01. 2015).

тия социума и его культуры эта функция усиливается. Происходит это тогда, когда социальная система (в кризисном состоянии или в столкновении с другой, отличающейся системой) нуждается в том, чтобы четче, чем раньше, осознавались, соблюдались, уважались, иногда даже вновь определялись ценности, на которых данная культура базируется, которые позволяют ей сохранить свое существование, что и является, кажется, основной функцией ценностей как таковых.

В новое время, однако, в качестве параллельной с этими основными ценностями как будто выстроена и сфера сугубо эстетических ценностей, связанных с тем, **как** первичные этические ценности в литературных произведениях изображаются, **как** их в нее вводят, насколько эксплицитно их называют, в какой мере авторитетно они приподносятся читателю, насколько они пронизаны дидактизмом. Важным толчком к развитию названных аспектов стало, кажется, возникновение авторской литературы; оно способствовало ослабеванию влияния жанровых канонов и меры того, насколько обязательно следовать им, поощряло право автора/личности выражать свои мысли и взгляды по-своему, вступать в полемику с прежними канонами и схемами, находить новые способы артикуляции взглядов, мнений, суждений.

В таком случае не отрицались этические ценности, они только перестали быть привилегированными (иногда даже единственными) ценностями, которые можно было выражать посредством литературы. Элементы этого КАК стали также интенсивнее восприниматься, стали самостоятельным критерием оценки конкретных литературных произведений. Литературное произведение остается внедренным в социальный контекст, ему, однако, присуждена и новая, по своему характеру другая размерность. Кроме содержания (ЧТО) начинают учитывать и элемент творческой активности и творчества в области формы. Ф.Кс. Шальда в связи с таким развитием утверждает: „Všecka opravdová tvorba jest v tom, zpracovávatí životní dojmy a pocity ve formy. Prostý, netvořivý člověk jest příživník života: zužívá prostě svých dojmů, tyje z nich náladově – tvůrci nejsou však dojmy nic jiného než materiál výrazu, než abeceda všeobecně srozumitelná, v níž píše svou nejvnitřnější visí, která *nemá vzoru v přírodě* (курсив – Й. Д.). Každý tvůrce jest stavitelem: z dojmů buduje něco, co v nich není; dobývá z nich hodnotu, která jest nejen cosi většího, ale i toto genere jiného než jejich součet. Prvkům, žvlům, částem dává smysl celkový, kterého v nich není; z dojmů tyčí stavby stejně smělé, umělé a pevné, jako jsou věže nebo ohrady, chrámy nebo paláce, které vyvádí stavitel z kamene nebo z cihly; dojmům dává hovořiti řečí, kterou v ně vložil a jež není řečí jejich.

Tento zázrak jest možný jen tak, že dojmy byly přeorganisovány, přehodnoceny, sestylisovány v útvar nový a jiný, než v jakém vystupují v přírodě a v životě. Z těchto přírodních útvarů musily být jedny živly vyloučeny a z ostatních zbylých jedny bylo nutno nadřaditi a druhé podřaditi: bylo nutno vytvořiti řád, žebřík hodnot, hierarchii – podobenství poslední veliké jednoty

světové, která prochvívá duši tvůrcovu a nítí ji k lásce tvořivé.“¹⁴ В данный момент творческой деятельности начинает действовать характеристика эстетической ценности как специфического качества, свойственного искусству/художественной литературе – эстетическое освоение становится ценностью *sui generis*.

Такое определение эстетической ценности указывает на две ее стороны – ценность относительная, реляционная, возникающая/актуализирующаяся в сюжете или в ходе эстетической перцепции, и ценность концептуальная (производная), возникающая как воспоминание о перцепции, о языковом характере эстетического переживания. Напрашивается, однако, вопрос, насколько это применимо к работе писателя с материалом или скорее к подходу читателя к уже готовому произведению в процессе перцепции. Творческому процессу обе эти стороны, непременно, свойственны, они в нем, кажется, играют принципиально иную роль.

В то время как для читателя текст является данностью, так что концептуальной деятельностью для него становится становление подхода (и его формулирование) к тому, что он чувствовал во время перцепции текста художественного литературного произведения, реляционный аспект становится для писателя импульсом – беспокоящим толчком, возбуждающим потребность высказать ощущаемое. Без внутреннего переживания, без внутренней потребности выразить свое мнение, свое отношение, свою оценку не возникло бы никакого действительно художественного произведения. Такое отношение к чему-то и потребность его артикуляции являются основным формирующим элементом, конституирующим внутреннее чув-

¹⁴ «Все настоящее творчество состоит в том, чтобы выразить жизненные впечатления и чувства в форме. Простой некреативный человек является паразитом жизни: он просто пользуется своими впечатлениями, наживается на их настроении – для творческой личности, однако, впечатления не представляют ничего другого кроме как материал выражения, общепонятный алфавит, при помощи которого он пишет свою наиболее внутреннюю визию, для которой не существует примера в природе. Каждый автор – строитель: из впечатлений он выстраивает что-то, чего в них нет; он извлекает из них ценность, которая представляет собой не только что-то большее, но и *toto genere* другого, чем их сумма. Элементы, стихии, части он наделяет общим смыслом, которого в них нет; из впечатлений он выстраивает постройки так же смелые, художественные и прочные, какими являются башни или стены, соборы или дворцы, которые зодчие строят из камня или кирпича; он заставляет впечатления говорить речью, которую он в них вложил и которая не является их речью.

Это чудо возможно только благодаря тому, что впечатления были переорганизованы, переоценены, по стилю составлены в новое целое, отличающееся от того, в рамках чего они выступают в природе и в жизни. Из данных природных форм ему пришлось некоторые стихии исключить, из оставшихся одни он поставил выше других, иные им подчинил: необходимо было создать порядок, лестницу ценностей, иерархию – то, что напоминает о конечном великом единстве мира, вызывает трепет в душе создателя и побуждает ее к созидательной любви.» ŠALDA, F. X.: *Hodnoty kulturní a mocnosti životní (Protest proti mnohému)*. <http://www.volny.cz/d-fridrich/salda01.htm> (доступ 24. 01. 2015)

ство направленности, нацеленности. Очень правдоподобно, что это отношение – в любой точке на шкале от «абсолютно положительный» до «абсолютно отрицательный» – определяемо или соопределяемо индивидуальным стремлением справиться с ценностными постулатами социума, которые автором созерцаются, получая определенную маркированность (принимаю – не принимаю, требую – не требую, считаю находящимися под угрозой, под сомнением, заслуживающими утверждения и т.п.). В качестве одного из импульсов для создания произведения художественной литературы мы считаем необходимым и тот, который связан с поисками авторской позиции по отношению к этическим ценностям.

Это первичное ощущение (не всегда рационально сформулированное) потом подлечит процессу концептуализации: автор выбирает из всех жанров тот, который по его мнению/ощущению наиболее способен выразить его замысел. Он исходит – так же, как и на всех других уровнях концептуализации – из традиции, т.е. из реестра известных ему форм, из своего личного опыта или из того, что ему о них известно. Если упростить весь процесс, выбрав жанр, автор решает вопрос о стиле и о лексической реализации литературного произведения. Во взаимодействие этих двух уровней концептуализации вмешивается еще третий – структурирование материала, решение о том, когда, где и как будут использованы отдельные элементы формы и содержания. Разрабатывая все эти уровни концептуализации, автор одинок – он или принимает, или преодолевает приемы, которыми пользовались другие или он сам раньше, более или менее «традиционно» или «по-новому» переносит замысел в «материю» литературного произведения. При этом он принимает ценностно обусловленные решения – он пользуется приемами, которые для него более «ценны», т.е. позволяют ему более адекватно «материализовать» свой замысел. Не так уж редко на результат авторской работы не очень положительно откликается критика, считающая себя уполномоченной оценивать произведение. В истории не раз случалось так: то, что оригинально мыслящий и создающий писатель считал ценным (оригинальный жанровый вариант, свежий стиль, инновационная структура и т.п.) признавалось критикой неудачным; но рано или поздно критике неоднократно приходилось переоценивать прежние оценки. Напрашивается вопрос: что по сути дела можно считать «ценным»? Учитывая длинную историю литературы, можно, по-видимому, утверждать, что «ценным» является все, что способствует интенсификации переживания, восприятия изображаемых этических ценностей, что обогащает реестр жанровых, структурирующих, лексических и стилевых инструментов, что способствует эстетизации изображаемого, то, что (обращаясь к Мукарявскому) обладает эстетической функцией. Значит, этические и эстетические ценности не соперники, их не надо противопоставлять, в идеальном случае они взаимодополняются, способствуют интенсификации воздействия произведения на читателя; таким образом, может возникнуть произведение, которое можно приурочить к одному из квадрантов матрицы, приводимой ниже:

		эстетическая ценность	
		высокая	низкая
этическая ценность	высокая		
	низкая		

Этические и эстетические ценности можно считать организующим принципом произведений художественной литературы, но их можно считать и целями – так открывается очень ожидаемая дискуссия о телеологии в области художественной литературы. Припомним в связи с этим опять слова Ф.Кс. Шальды: «Všecky hodnoty kulturní – krása, síla, velkost, mravnost – dají se pochopiti jen jako odraz vůle k jednotě, vůle milovati a věřiti nadosobně. Jen tak mohou pojmuti v sebe nesmírné a temné mocnosti životní a neochuditi je o jejich tajemství, které jest pokrmem radosti světové, stravou jejího plamene – toho plamene, na němž jedině mohou ohřát se lidská srdce ustydlější dnes, než byla kdy jindy.»¹⁵

Рубеж XIX и XX веков в этом отношении похож на другие эпохи. Критический реализм XIX века выдвинул прозу в качестве доминирующего способа изображения мира, акцентировал форму романа, способную постичь «крупные полосы», длинные периоды развития, большее количество персонажей и т.п. После него происходит изменение – выдвигается «малая» проза и поэзия. Литературные/эстетические ценности меняются: ценится протест, сомнение, новое видение внутреннего мира индивида, новации в области формы (иногда скорее провозглашаемые, чем осуществ-

¹⁵ «Все культурные ценности – красота, сила, нравственность – можно понять только как отражение воли к единству, воли любить и верить на более высоком уровне, чем личном. Только таким образом они способны вместить в себе безграничные и темные жизненные силы и не лишиться их тайны, которая представляет собой пищу мировой радости, пищу ее пламени – того пламени, от которого только могут согреться человеческие сердца, остывшие больше, чем когда-либо.» ŠALDA, F. X.: Hodnoty kulturní a mocnosti životní (Protest proti mnohému). <http://www.volny.cz/d-fridrich/salda01.htm> (доступ 24. 01. 2015).

ляемые). Поэтому мы обратим в дальнейшем наше внимание на прозу; изменения в ней, по-нашему, не так уж драматичны, так что мы можем исследовать другую сторону спектра ценностей – ценности этические, которые претерпевают резкие изменения и многие из которых «расшатываются» сильнее, чем ранее в европейских литературах. Для этого, нам кажется, надо уделить еще специальное внимание тому, как реальное «преломляется» при переносе в художественное произведение.

СИМВОЛ В (ЛИТЕРАТУРНОЙ) КОММУНИКАЦИИ

Художественное произведение является продуктом деятельности человека-автора, который в него вносит многое из сущности своей личности, из своего взгляда на мир в себе и вне себя. Это знали уже немецкие романтики, которые сознавали, что «картина мира», опосредованная художественным произведением, ни в коем случае не способна включить в себя все, быть абсолютно полной. Это сказалось, например, в высказывании Ф.В.Й. фон Шеллинга: «Художественное произведение отражает идентичность сознательной и бессознательной деятельности. Противоречие этих двух деятельностей, однако, бесконечно и будет снято без всякого вмешательства свободы. Основным свойством художественного произведения является, значит, *бессознательная бесконечность*. Кажется, художник в своем произведении кроме того, что он внес в него с очевидным замыслом, интуитивно изобразил и бесконечность, которую не способен полностью постичь никакой конечный разум.»¹

Опираясь на это высказывание, можно понять, почему А.В. Шлегель, ссылаясь на Шеллинга и на его понимание красоты как «бесконечного, изображенного конечным», приходит к вопросу, каким же способом это «бесконечное» выплывает на поверхность, где оно может себя проявить. Его ответ однозначен: «Только символически, в образах и знаках. Непозитический подход к вещам таков, что считает все законченным, когда мы воспринимаем вещи при помощи смыслов и определениями разума; поэтический подход состоит в том, что мы вещи все заново интерпретируем и в них усматриваем неисчерпаемость фигур.»² Сам он, однако, понимает, что

¹ «Das Kunstwerk reflektiert uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit. Aber der Gegensatz dieser beiden ist ein unendlicher, und er wird aufgehoben ohne alles Zutun der Freiheit. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine bewußtlose Unendlichkeit [Synthesis von Natur und Freiheit]. Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darin gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.» SCHELLING, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus.

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/System+des+transzendenten+Idealismus/6.+Hauptabschnitt.+Deduktion+eines+allgemeinen+Organs+der+Philosophie,+oder+Haupt%C3%A4tze+der+Philosophie+der+Kunst+nach+Grunds%C3%A4tzen+des+transzendentalen+Idealismus/%C2%A7+2.+Charakter+des+Kunstprodukts.> (доступ 24. 01. 2015).

² „Nur symbolisch, in Bildern und Zeichen. Die unpoetische Ansicht ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen

понятие «символ» (или «символизация») неоднозначно, что его надо объяснить так, чтобы чувствовалась именно эта неоднозначность. Шлегель различает то, как сформировано основное средство коммуникации, язык, вбирающий в себя «...звуки чувства и страстные жесты...» («...die Laute der Empfindung und die leidenschaftlichen Gebärden...»)³, которыми мы пользуемся очень часто без рационального замысла, в силу какого-то внутреннего побуждения, и слова, которые служат для передачи сознательно сформулированной информации: «Нас самих мы выражаем, а предметы изображаем. Все это изображение при помощи языка слов поэтому искони символично»⁴. От этой символизации первого уровня он тотчас же отличает символизацию второго уровня, т.е. символизацию, связанную с поэтическим, переносным, опосредованным тропами, значит, с тем, что он считает характерным для «поэтического выражения», т.е. художественной литературы. В связи с тем Шлегель утверждает, что «...поэзия в этом экзальтирована и абсолютна, так как ... умеет соединять и сливать воедино и наиболее отдаленное. Эта взаимопроникающая цепь всех вещей, созданная на основе непрестанной символизации, на которой заложено первое сотворение языка, должна быть осуществлена новым образованием/сотворением языка, поэзией; и она не является только вспомогательным орудием нашей детской души, она (поэзия – *Й.Д.*) была бы ее наивысшим представлением, если бы она могла попасть к ней полностью»⁵.

К немецким романтикам и их взглядам мы возвращаемся неслучайно. Наоборот, нам кажется, что их взгляд на литературу во многом яснее, четче, нагляднее, чем некоторые более поздние концепции, формировавшиеся под влиянием разных идеологических или методологических примесей, которые четкий взгляд романтиков «изменили» и по-разному в значительной мере осложнили.

als abgetan hält; die poetische welche sie immerfort deutet und eine figuerliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht.» SCHLEGEL, A. W.: Die Kunstlehre. Vorlesung, gehalten in Berlin 1801–1802. B: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, T. 1. Heilbronn 1884, S. 91.

³ SCHLEGEL, A. W.: Die Kunstlehre. Vorlesung, gehalten in Berlin 1801-1802. B: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, T. 1. Heilbronn 1884, S. 91.

⁴ «Uns selbst drücken wir aus, aber Gegenstände stellen wir dar. Diese ganze Darstellung der Wortsprache ist nun ursprünglich symbolisch». SCHLEGEL, A. W.: Die Kunstlehre. Vorlesung, gehalten in Berlin 1801–1802. B: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, T. 1. Heilbronn 1884, S. 92.

⁵ «... die Poesie hierin überschwenglich und absolut ist, daß sie ... es mit sich bringt, auch das entfernteste verknüpfen und ineinander übergehen lassen kann. Die gegenseitige Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochenes Symbolisierenm worauf die erste Bildung der Sprache sich gründet, soll ja in der Wiederschöpfung der Sprache, der Poesie, hergestellt werden; und sie ist nicht ein bloßer Notbehelf unsers noch kindliches Geistes, sie wäre seine höchste Anschauung, wenn er je vollständig zu ihr gelangen könnte». SCHLEGEL, A. W.: Die Kunstlehre. Vorlesung, gehalten in Berlin 1801-1802. B: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, T. 1. Heilbronn 1884, S. 92–93.

В постоянно усложняющемся мире, находящемся вне человека и проникающем все сильнее и в его внутренний мир, который под таким влиянием становится все сложнее и загадочнее, чем когда-либо раньше, усиливается роль символа как холистического «знака», синергически связывающего индивидуальное и социальное, явление и суть, синхронное и диахронное в выявлении этой сложной структуры мира, создавая условия для того, чтобы индивидуальный субъект мог «прикоснуться» к этой сути⁶. Это еще важнее в связи с тем, что последняя треть XIX века представляет собой в русской литературе этап становления символизма. Хотя мы не намерены уделять символизму специальное внимание, нельзя не заметить процесс укрепления роли символа, причем не случайно в связи с ослабевающей ролью описания в качестве главного или одного из главных инструментов писателя и в связи с тем, что все чаще центр тяжести переносится из изображения внешней на изображение так называемой внутренней реальности, к которой при помощи символического изображения можно подойти намного ближе, так как она сама – как сказал, например, З. Фрейд – тяготеет к символической манифестации.⁷

В случае, что символ действительно важен для понимания художественной/ литературной коммуникации,⁸ как нам кажется, в случае, когда

⁶ В качестве свидетельства того, что и в контексте чешского и словацкого исследования символа появляются концепции, приписывающие символу значительную роль, приведем два высказывания: „Při uvažování o vývine spoločenskovedného myslenia a o jeho pozvoľnom ‚ustalovaní sa‘ počas celého XX. storočia až po súčasnosť zisťujeme, že vo svojej podstate v mnohom vychádzalo práve z toho, čo mu svojho času poskytol – symbol. Cez symbol, ktorému je vlastné metafyzické zovšeobecňovanie, skonkrétneňá abstrakcia, transformovane prenesená na celú duchovnú sféru človeka, sa stalo myslením moderným.“ («Рассуждая о развитии мышления в области социальных наук и о его постепенной „стабилизации“ в течение всего XX века вплоть до наших дней, можно установить, что, по сути дела, исходили из того, что ему в свое время мог предоставить – символ. Посредством символа, для которого свойственно метафизическое обобщение, оконкретненная абстракция, трансформированно перенесенная на всю духовную сферу человека, стала современным мышлением.» В: MALITI, E.: Symbolizmus ako princíp videnia. Bratislava 1996, с. 9.; „...nebyl to právě symbolismus, zvláště francouzský, jenž asistoval tomu, jak z poezie odchází norma diskurzivního jazyka, rétoričnosť, krasomluva, nebyl to právě tento symbolismus, jenž odstartoval poezii moderní s novým typem fantazie a s novými teritorii estetická, kde jsou i květy jedů a květy zla?“ («...не был ли это именно символизм, прежде всего французский, который способствовал тому, что из поэзии уходит норма дискурсивного языка, риторичность, красноречие, не был ли это именно символизм, кто начал современную поэзию с новым типом фантазии и с новыми территориями эстетического, где находятся и цветы ядов, и цветы зла?») MATHAUSER, Z.: Symbol – supertróp, superznak? В: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava 1999, с. 13.

⁷ Принципиальными в этом смысле мы считаем работы Фрейда по вопросам сна (Die Traumdeutung) и некоторые его работы по культурологии (напр. Die Zukunft einer Illusion).

⁸ О роли символа см. также: CASSIERER, E.: Filosofie symbolických forem I-II. Praha 1996.

ему присуща не заменимая ничем и все по своей значимости растущая роль, напрашивается вопрос о том, каково его место среди остальных компонентов коммуникации. Какую функцию он выполняет? Как осуществляется коммуникация посредством символов, какие слои нашей внутренней жизни затрагиваются ею? Касается это только нашего сознания, или затрагиваются и более глубинные, бессознательные слои нашего «я»?

Может быть, уместно найти вспомогательную модель, изображающую место символа в процессе коммуникации, причем именно такую модель, которая учитывает то, как действует символ в литературной коммуникации.

Именно такую модель мы попытались создать и преподносим ее читателю в качестве скорее невинной провокации, ожидая толерантное критическое обсуждение, сознавая, что эта модель не точна и тем более не совершенна.

В данной модели мы исходим из того, что основой прагматической и художественной коммуникации является взаимодействие между индивидом, личностью с неповторимой внутренней реальностью (внутренним миром), с одной стороны, и внешней реальностью (внешним миром), с другой. Это взаимодействие личности и внешнего мира включает интеракцию как с не-человеческими его составными, так и со всей социальной системой и ее атрибутами (историей, философией). В этой коммуникации действуют закономерности, которые рассматривает наука о прагматике социальной коммуникации, как ее понимают, например, представители так называемой школы из Пало-Альто (США).⁹ Коммуницирующий индивид (по прагматикам коммуникации именно таким способом понимаемая коммуникация является *conditio sine qua non* человеческого бытия) находится в постоянном взаимодействии с внешней реальностью, даже с самим собой, иногда именно опосредованно, но всегда при помощи коммуникации (сравнивая, противопоставляя самого себя элементам внешней реальности (внешнему миру) и своей внутренней реальности (внутреннему миру).

Как выражение диахронного развития внешней реальности, той ее части, которая относится к социальному типу, возникает что-то высшее. Пока не полностью раскрытые процессы способствуют возникновению феномена, описываемого как коллективное сознательное и коллективное бессознательное, которые изучаются не столько уже литературоведами, сколько, скорее, психологами и антропологами.¹⁰ Может быть, именно из этой области внешней реальности следует то, что – очень правдоподобно – является только одним из проявлений существования этой части социальной реальности, т.е. какого-то обобщенного, собирательного человеческого опыта, накапливающегося в течение всего существования человечества. Обобщенное человеческое познание, его некий *succus*, что-то самое существенное, причем обобщенно-собирательное, потом приобретает облик символов. В

⁹ Напр. P. Watzlawick. Viz např.: WATZLAWICK, P.; BAVELASOVÁ, J. B.; JACKSON, Don J.: Pragmatika lidské komunikace. Praha 1999.

¹⁰ Стоит упомянуть прежде всего работы К. Г. Юнга.

таким случае можно согласиться с высказыванием З. Матхаузера насчет субстанциальности (однако не из-за того, что обязательным является выражение при помощи имени существительного, а из-за того, что субстанции не обладают характеристиками действий), насчет того, что символ онтологичен и что он, по сути, ссылка на что-то¹¹.

В таком случае символ или, скорее, совокупность символов, созданная за весь период истории человеческой цивилизации и постоянно пополняемая и, наоборот, исключаящая символы, потерявшие свое значение и свою силу, представляет собой какую-то составную часть человеческой культуры, которая тоже имеет место в коммуникации индивида с внешней реальностью. Эта составляющая отсылает к тем самым принципам, прикоснуться к которым индивид может только при более глубоком познании, более высоком уровне коммуникации; но коммуникации не с внешней реальностью в настоящий момент, а с ее вневременной моделью, зафиксированной в форме принципов, моделей, архетипов посредством сознательного и бессознательного у человека. Символы действуют на индивида двояким способом – так же, как и в прагматической коммуникации, затрагивается область эмоций и область «содержательного», т.е. область по крайней мере отчасти выражающая, уточняющая «содержание» символов (приблизительно то же, с чем можно столкнуться в словарях символов – там, правда, символы описываются, но они в большинстве случаев на нас не действуют эмоционально, мы скорее способны понять их рационализированное основное значение).

Таким уровнем, на котором символами можно эффективно пользоваться для коммуникации (может быть, лучше стоит говорить о «прикосновении» или «проникновении», чем о «коммуникации») индивида с этим вневременным слоем, представляющим обобщенное человеческое познание закономерностей бытия мира и человека/человечества в нем, является искусство. Для индивида искусство – это специфический путь «узнавания/ощущения» того, что именно для данного индивида в символах значимо, что обращается именно к той части его «я», которая ищет кроме конкретной, «временной» и вневременную информацию. Поэтому символ поливалентен¹² – каждый с ним встречающийся индивид интерпретирует символ способом, который подходит именно ему, находя в символе элементы, значимые в своем комплексе именно для данного индивида. (Кажется, именно здесь надо искать одну из причин того, как меняется роль рассказчика в литературе рубежа XIX–XX веков. Писатели подчеркивают именно эту поливалентность и пользуются ей. Читатель уже достаточно подготовлен – он сам ориентируется в тексте, сам интерпретирует его и

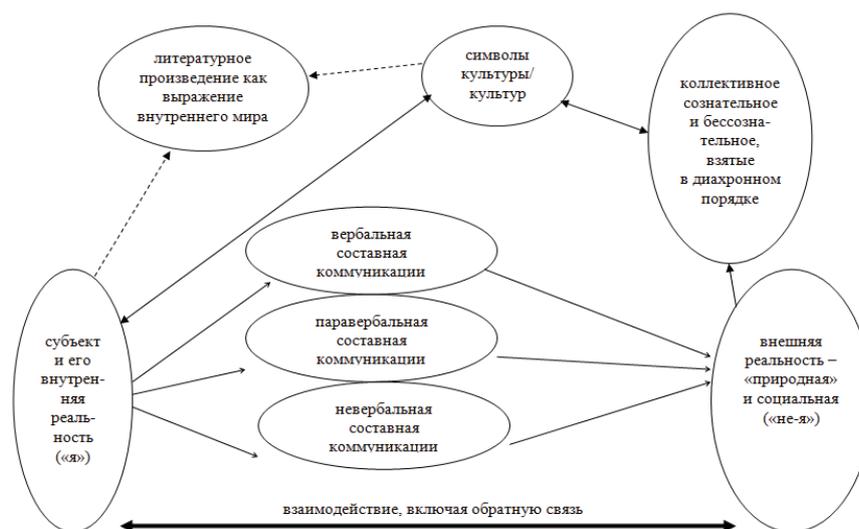
¹¹MATHAUSER, Z.: Symbol – supertrópous, superznak? В: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava 1999, с. 13-15.

¹²Эта *forma formans*, о которой Матхаузер тоже говорит (см. MATHAUSER, Z.: Symbol – supertrópous, superznak? В: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava 1999, с.17).

требует свободы интерпретации – и текст ему такую свободу предоставляет).

Активной формой проникновения к этому синергетическому (или синтетическому) ядру человеческого сознательного и бессознательного является искусство, в нашем конкретном случае – художественная литературная деятельность. Литературное произведение (как выражение индивидуальной души, активно ищущей более глубокий подход к современности и находящей сущность человеческого познания) можно понимать как некий уровень коммуникации, находящийся над уровнем прагматической коммуникации и отыскивающий другие, более существенные ответы на свои вопросы, причем на другом уровне абстракции и релевантности.

Ниже мы приведем графическую модель того, как мы представляем себе интеракцию внутренней и внешней реальности. В ней изображается, насколько произведение художественной литературы можно понимать в качестве какой-то «сверхкоммуникации», превышающей обычную прагматическую коммуникацию, которая тоже отражает соприкосновение индивида с внешним миром, но на сокращенной и упрощенной «траектории» (не говоря уже об эстетических элементах).



ВНЕШНЯЯ И ВНУТРЕННЯЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Отклонение от инстинкта и противопоставление инстинкту создают сознание.

К.Г. Юнг, Жизненный поворот

Можно утверждать, что рубеж XIX–XX веков представляет собой эпоху, в которой резко усиливается роль индивида; он делается в полной мере ответственным за свое собственное бытие, за существование в условиях, которые становятся все более комплексными, так что индивид попадает в контекст и в конфронтацию с таким количеством внешних по отношению к нему явлений, как никогда в истории. Индивид становится все свободнее: он получает возможность путешествовать, к нему попадают сведения из всего мира, причем в довольно объективном виде и в течение нескольких часов после событий, о которых подаются сведения. Меняется характер производства, тейлоризм приносит рационализацию, специализацию и дистрибутивность рабочего процесса, в котором участвует целый ряд людей, из которых каждый выполняет в высшей степени рационально одну специфическую деятельность в рамках всего процесса; индивид, который до того времени мог понимать комплексность всего процесса, отвечает только за одно звено всего процесса, выполняет и нередко знает исключительно его. «Размер» мира, понимаемого как одно целое, однако, растет, но индивиду не так уж легко это новое, динамичное целое рационально постичь в комплексном виде. Собственный «размер» индивида, наоборот, уменьшается – по отношению к целому (мир и космос, человечество, весь производственный процесс, ...) он может казаться маленьким, несамостоятельным. Только индивид с характером титана смог бы противостоять таким крупным изменениям. Является человек рубежа XIX–XX веков титаном? Как человек этого времени понимает окружающий его мир, как воспринимает свою роль в этом мире? Находятся окружающий его мир и его внутренний мир в состоянии равновесия?

Попытаемся хотя отчасти определить, насколько именно эти факторы повлияли на концепцию человека и на его мировосприятие, на видение самого себя в мире тогда, когда это становилось предметом изображения в литературных произведениях. Попытаемся одновременно определить и то, какие теоретические принципы влияли на тогдашнее мышление, каким способом и в каком виде они отражались в литературной теории, отчасти и

в философии, которая в европейском контексте с данными вопросами всегда тесно взаимосвязана.

Кажется, что основным вопросом в этой связи станет вопрос о том, как человек воспринимает окружающий его мир и свое место в этом внешнем мире. Важно понять, как к этому миропониманию приспосабливается искусство, как оно его отображает; какое место присуще искусству в попытках человека осознать, объять все то, что для него представляет реальность, в которую он, так сказать, без своей вины и воли поставлен, составной частью которой и он сам является.

Без всякого сомнения, можно было бы воспользоваться в качестве исходного пункта рационалистическим пониманием человека и мира так, как оно дается, например, в произведениях Ипполита Тэна. Его же триада, «определяющая» каждого человека (и одновременно с ним определяющая и характер искусства, которое для него типично и которое выражает его свойства), включает в себя в качестве основных элементов расу, среду обитания и исторический момент¹. Тэн утверждает, что в душу человека внешняя среда «впечатывается» настолько интенсивно, что она определяет и характер искусства, которое выходит из души художника.

Концепция Тэна, принимаемая в 60–80-е годы XIX века и еще некоторое время после, делает из индивида по сути дела «продукт», куклу в распоряжении факторов, на которые он сам не способен достаточно интенсивно повлиять. В определенной мере так можно понимать и литературу натурализма, выстраивающую на основе именно этих факторов свою концепцию человека и его места в мире. Человек стал скорее игрушкой в руках неподвластных ему сил, которая не способна активно определять, что с ней и с окружающим ее миром произойдет. Хотя против Тэна и его концепции уже при его жизни выступил его соотечественник Эмиль Геннекен², ему не удалось добиться того, чтобы его взгляды стали столь авторитетными, как взгляды Тэна. Важно, однако, то, что, вопреки абсолютному влиянию извне тэновской концепции, Геннекен понимает художественное произведение и творческий процесс как что-то индивидуальное, связанное с творческой деятельностью индивида – неповторимой личности с ее психическими особенностями, внутренними предпосылками, а не как что-то, механически определяемое внешними обстоятельствами. Окончательно триада Тэна утратила свою авторитетность приблизительно в середине XX века.³

¹ TAINÉ, H.: Dějiny anglické literatury. Úvod. In: TAINÉ, H.: Studie o dějinách a umění. Praha 1978. Литературное произведение, по его мнению, по сути дела копирует нравы и состояние души людей. См. тоже: TAINÉ, H.: Filosofie umění, Praha 1913.

² В переводе на чешский язык напр. HENNEQUIN, E.: Vědecká kritika. Praha 1897.

³ „Tainova slavná triáda – *race, milieu a moment* – vedla v praxi k výlučnému zkoumání prostředí. Rasa je neznámou konstantou a Taine s ní nakládá velmi volně. Je to často pouze předpokládaný ‚národní charakter‘ či anglický nebo francouzský ‚duch‘. Moment se může rozpustit v pojmu prostředí. Časový rozdíl znamená pouze odlišné prostředí, avšak skutečný problém analýzy se objeví, až když se pokusíme o analýzu

Рубеж XIX–XX веков понимает человека и искусство, а также роль художника во многих случаях уже по-другому. Механистическое понимание Тэна постепенно преодолевается, и художнику предоставляется намного больше самостоятельности и возможности создавать, выйти из-под ига детерминирующих факторов, которые при рационалистическом понимании предопределенности считались основополагающими для характера художественного творчества.

В русской литературе такой «ломкой» стал прежде всего символизм, который стал считать человека и мир вокруг него совокупностью, скрещивающейся с «другой» реальностью. Аким Вольтинский в своей статье «Декадентство и символизм» 1900 года пишет: «Люди <...> бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще неясных настроений»⁴.

Д.С. Мережковский очень четко описывает состояние индивида в тот момент, когда понимает, что пока действующая, рационалистами созданная модель мира начинает обнаруживать серьезные недостатки: „Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного темного океана, лежащего за пределами нашего познания. <...> Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, <...> на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от странного холода, веющего из бездны.“⁵

То же самое (или очень подобное) ощущение, находящее выражение в новых приемах искусства, не присуще сугубо русской литературе. Подобные взгляды в немецкой литературе и у молодого поколения экспрессионистов, которое играло важную роль прежде всего в течение второго десятилетия XX века. Нашей целью не является подробное изучение взглядов немецких экспрессионистов, стбит, однако, привести слова из послесловия к собранию рассказов немецкого экспрессионизма. Автор послесловия, Томас Рицшель, описывает ощущение целого поколения в связи с творче-

termínu „prostředí“: „(«Прославленная триада Тэна – *race, milieu* a *moment* – приводила на практике к исключительному изучению среды. Раса является неизвестной константой, и Тэн пользуется ею очень свободно. Это часто только предполагаемый „национальный характер“ либо английский или французский „дух“. Момент может расплыться в понятии среды. Различие во времени представляет собой только разную среду, но существенная проблема анализа появится, когда мы попытаемся проанализировать понятие „среда“.)» WELLEK, R., WARREN, A.: *Teorie literatury*. Olomouc 1996, s. 147.

⁴ ВОЛЬТИНСКИЙ, А.: *Декадентство и символизм* // В: *Борьба за идеализм*. Санкт-Петербург 1900. Цитируется по: BARAŃSKI, Z., LITWINOW, J.: *Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku*. Warszawa 1982, s. 14.

⁵ МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. Санкт-Петербург, 1893. Цитируется по: BARAŃSKI, Z., LITWINOW, J.: *Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku*. Warszawa 1982, s. 10–11.

ством Бенна: „Für Benn war Rönne⁶, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit verhalten konnte, aber auch keine mehr erfassen, der nur noch das rhythmische Sichöffnen und Sichverschließen des Ichs und der Persönlichkeit kannte, das fortwährend Gebrochene des inneren Seins“. Der Schriftsteller kann den Arzt Rönne, dessen Identitätsverlust und Etfremdungserlebnis nicht erklärend, beschreiben, denn niemals steht er über seiner Figur; Benn macht Aussagen, Selbstaussagen, und Rönne ist das Medium, ein figuriertes Ich, eine durchsichtige Maske. Der Erzähler will das Geschehen weder objektivieren noch kausal verknüpfen, ihm genügt die Spiegelung eines assoziativen Gedankenspektrums.⁷

В довольно короткое время после того, когда были сформулированы основные теоретические постулаты рационалистической теории искусства, появляется другой подход к искусству, отличающийся не только пониманием позиции человека в мире, но и видением творческой основы искусства. В противовес модели Тэна, состоящей из трех основных факторов, которые определяют человека как художника, а также характер его творчества⁸, постепенно начинает выделяться именно то, что находится «за границами нашего познания». Нельзя прийти к этому уровню рационалистическим путем или так, как соответствовало бы это саентистскому пониманию, в котором закономерности естественных наук так же, как и их методология познания, механистически переносятся в область гуманитарных наук⁹. Такое перенесение возможно только посредством акта, состоящего в

⁶ Персонаж проз Бенна, врач – Й. Д.

⁷ «Для Бенна был Ренне „флагеллант отдельных вещей, голый вакуум состояний, который не мог выносить никакой действительности, не мог, однако, и никакую постичь, который знал только ритмическое самооткрывание и самозакрывание ‚я‘ и личности, постоянно сломанное внутреннего бытия.“ Писатель может врача Ренне, потерю идентичности и чувство отчуждения которого он не объясняет, описать, так как он никогда не „превышает“ его фигуру; Бенн произносит высказывания, высказывания о себе, и Ренне для него – медиум, олицетворенное ‚я‘, прозрачная маска. Рассказчик не хочет происходящее ни объективировать, ни причинно связывать, он довольствуется отражением ассоциативного спектра мыслей.» RIETSCHEL, T.: Nachwort. В: Sekunde duch Hirn. 21 expressionistische Erzähler. Leipzig 1982, с. 346.

⁸ Подробнее см. TAINÉ, H.: Philosophie umění, Praha 1913, с. 52-54.

⁹ „Individuální a kulturně sociální život člověka je scientismem pojat jednoznačně ahistoricky, v podstatě jako každá jiná ‚přírodnina‘, tedy synchronně, nikoli diachronně. Tak se člověk jako problém a objekt výzkumu stává sám sobě nepochopitelný. Přestává být svébytným individuem, nadaným autoreflexí a včleněným do smysluplných struktur určité historické doby, kultury a civilizace. Podle scientismu je naopak bytostí úzce vázanou na biologický substrát (popř. na jinou obdobnou strukturu), který ho jednoznačně a neodvolatelně determinuje.“ [«Индивидуальная и культурно-социальная жизнь человека понимается сциентизмом однозначно вне истории, по сути, как и всякий другой „продукт природы“, т.е. синхронно, а не диахронно. Таким способом человек как проблема и объект исследования становится сам для себя непонятным. Он перестает быть своебытным индивидом, который способен на саморефлексию и включен в наделенные смыслом структуры определенного исторического времени,

иррационально понимаемом созерцании символов – носителей загадочного человеческого опыта по отношению к миру; такие акты внутреннего познания нераспознаваемы при помощи категорий логики, они держатся на сигналах, воспринимаемых субъектом при помощи интуиции и какой-то глубинной силы, скрывающейся в самом человеке; силы, которая, однако, по своему значению, своему происхождению и по своей мощности как будто превышает индивида, выходит за способности одиночки, который не способен ее рационально понять, не способен оказывать на нее активное влияние, не говоря уже о возможности определять ее¹⁰. Значит, начинается эпоха, в которой ничего нельзя считать настолько прочным, чтобы дать человеку стабильный фундамент, о котором он мечтает и в котором он нуждается.

Можно утверждать, что позицию человека в мире и его поиски «надежной точки опоры», нужной для его чувства внутренней целостности, точно определил Ян Мукаржовски, когда написал: „Romantismus, ačkoliv se stejně jako moderní umění bouřil proti skutečnosti empirické, měl ... k skutečnosti, nezávislé na člověku a jeho poměru ke světu, přístup prostřednictvím individua, jehož svobodná vůle, sociálními konvencemi neomezená, se mu jevila jako přímé svědectví o existenci této reality, jejíž je člověk součástí; realismus naproti tomu se sice vzdal individua jako záruky existence této skutečnosti, ale našel záruku novou v přesvědčení o přesné paralelnosti skutečnosti empirické a materiální. Moderní umění převzalo sice z období realistického nedůvěry v záruku prvou, romantickou, ale ve vývojovém protikladu zamítlo i záruku druhou, přijímanou realismem.“¹¹

культуры и цивилизации. По сциентизму, он, наоборот, существо тесно связанное с биологическим субстратом (или же с другой подобной структурой), который его однозначно и бесповоротно детерминирует».] VIEWEGH, J.: Psychologie umělecké literatury. Brno 1999, с. 26.

¹⁰ Неудивительно, что такое широкое понимание возможности человеческого познания и с помощью интуиции первым вводит искусство, и только позже такую возможность начинает учитывать и наука, отчасти психология. Сфера искусства таким образом опережает рациональное в науке. Может быть, это происходит из-за того, что у культуры в целом, по сути, единственный объект внимания – это человек во всех проявлениях его бытия, а наука изучает и методологию познания. Иногда потом наука придерживается своих строгих методологических принципов больше, чем надо было бы; поводом для этого может оказаться и то, чтобы лицом к лицу с комплексными явлениями не признать свое бессилие рационально и систематически постичь их невероятную комплексность.

¹¹ «Романтизм, хотя он, как и современное искусство, бунтовал против эмпирической действительности, ... пользовался доступом к действительности, независимой от человека и его отношения к миру, посредством индивида, свободная воля которого, не связанная социальными конвенциями, казалась ему непосредственным свидетельством существования этой действительности, составной частью которой человек является; реализм, напротив, отказался от индивида как гарантии существования этой реальности, но нашел новую гарантию в убеждении о точной параллельности эмпирической и материальной действительности. Современное искусство подхватило, правда, из реалистической эпохи недоверие к первой, романтиче-

То, что соединяет обе теории, можно назвать определенной пассивностью, приписываемой в обоих случаях индивиду¹²: в первом случае из-за того, что человек не способен повлиять на то, как на него действует внешняя среда, и в свой внутренний мир переносит это влияние в качестве чего-то доминирующего над его внутренним миром и его устремлениями; в другом случае, кажется, из-за того, что иррациональные стороны человеческого бытия находятся вне контроля, который человек способен проводить над своим «я», он даже как будто не способен узнать все пласты своего «я».

Человек таким способом становится на определенное время существом без прочного «фундамента», на который он мог бы опираться, рефлектируя свою позицию в мире и по отношению к миру, даже рефлектируя мир как таковой. То, с чем он сталкивается, раздваивается, и получаются две реальности – одна, которая его окружает извне, внешняя реальность, и вторая, которая существует в нем, внутренняя реальность. Индивиду приходится искать их взаимоотношения, находить исходные пункты, которые стали бы для него чем-то прочным, действующим и позволяющим понять и принять свою позицию на грани между обеими реальностями. Нам представляется, что в литературе эта тенденция проявляется как устремление анализировать и внешнюю, и внутреннюю реальность, «понять» их, познать их. Вопросом стало то, которая из этих реальностей станет более анализируемой, акцентированной.

Литераторы, понятно, могут в такой ситуации опереться на всю историю литературы нового времени, могут в ней искать импульсы и примеры для своего творчества. Довольно близким им показался романтизм (оттуда и термин неоромантизм, который иногда встречается в работах по истории литературы¹³), так как историческое развитие русской литературы с конца

ской гарантии, но в рамках эволюционной противоположности отказалось и от второй, реализмом принимаемой гарантии». MUKAŘOVSKÝ, J.: *Dialektické rozpory v moderním umění*. In: MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky*. Praha 1948, с. 292–293.

¹²Это можно найти и у Вл. Соловьева: «Каково бы ни было различие и даже противоположность между метафизикой идеализма и позитивным воззрением современных натуралистов, они сходятся в одном: и там и здесь сам человек ни при чём.» СОЛОВЬЕВ, В.: *На пути к истинной философии*. СОЛОВЬЕВ, В.С.: *На пути к истинной философии*. В: tvereza.info/book/f/solovev-naputi.rtf (доступ 01.02.2015).

¹³См. напр. KŠICOVÁ, D.: *Poéma za romantismu a novoromantismu*. (Česko-ruské paralely.) Brno 1983. Автор определяет понятие неоромантизма следующим способом: „Novoromantismus chápeme shodně s polskou a západní slavistikou jako pojem širší, spojující některými rysy dekadenci, symbolismus, impresionismus a secesi. Je to umělecký proud nabývající v jednotlivých typech umění a v jednotlivých národních společenstvích různých forem. Jednotlivým prvkem v něm jsou základní filozofické a estetické kategorie, na nichž se podíleli nejvýznamnější idealističtí představitelé filozofie života Artur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche a v Rusku Vladimír Solovjov. Neoromantismus je sice spjat se svým základním zdrojem – romantismem, nezapře však ani genetické rysy, jimiž jej poznamenal nejen kritický realismus, ale i naturalismus.“ (Неоромантизм мы понимаем так же, как и польская, и западная славистика, в качестве более широкого понятия, соединяющего на основе некоторых черт декаданс,

эпохи романтизма на рубеже 30–40-х годов XIX века проходило прежде всего в русле рационально заложенных направлений натуральной школы и критического реализма и постепенно назревала тенденция «исследовать» интуитивное, не-сознательное (например в произведениях Ф.М. Достоевского и поздних произведениях И.С. Тургенева). Определенной вехой, отделяющей скорее миметический критический реализм и натурализм от немиметического устремления всех направлений, входящих в понятие неоромантизма (или еще шире модернизма), можно считать именно изменяющийся взгляд на мир: интенсивное устремление заглянуть в иррациональный и/или эмоциональный внутренний мир человека можно выделить в качестве важной черты, различающей обе эти тенденции. Если теоретиком русского символизма считать В. Соловьева, игравшего важную роль в формировании теоретических взглядов многих русских символистов, то уместно напомнить о его словах, высказанных в его полемике с немцем Гелленбахом: «Не само тело живёт, но образующая его душа живёт в нём и посредством него. Тем менее может само тело сознать или мыслить. Поэтому должно признать, что сознание и личность, сознательная и личная жизнь не суть произведения самого органического тела, но произведения или проявления души через или посредством органического тела.»¹⁴

В. Соловьев усматривает, кажется, основную дилемму в другом: «Сущность этого противоречия состоит в несоответствии между субъективным значением человека как носителя (субъекта) всякого познания, всякой мысли и, следовательно, всякой истины и его объективным ничтожеством в силу той же, им самим познаваемой и мыслимой истины».¹⁵ Русский философ разрабатывает эту мысль и вносит на рассмотрение замечательный те-

символизм, импрессионизм и сецессион. Это художественное направление, приобретающее в отдельных типах художественной деятельности и в отдельных национальных обществах разные формы. Соединяющим элементом в нем являются основные философские и эстетические категории, в формулировке которых принимали участие выдающиеся представители философии жизни Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше и в России Владимир Соловьев. Неоромантизм связан, правда, со своим основным источником – романтизмом, но в нем неоспоримы и генетические черты, которые внес в него не только критический реализм, но и натурализм.» (Цитируемое произведение, с. 10). Уже в этом определении наблюдается некоторое противоречие: если неоромантизм основывается на идеалистической основе, насколько он будет находиться под влиянием критического реализма и натурализма, основами которых явились прежде всего естественные науки и позитивистская философия. Кажется, что критический реализм и натурализм можно считать естественными источниками в том смысле, что неоромантизм стремится отличиться и тем, что он изображает свойства изображаемого, которые не могли достаточно рефлектироваться в произведениях критического реализма и натурализма. Достаточно напомнить о словах Э. Золя, что „героем“ прозы натурализма является описание, что можно найти и в цикле его эссе о романе или в предисловии к роману „Тереза Ракен“».

¹⁴ СОЛОВЬЕВ, В.С.: На пути к истинной философии. В: tvereza.info/book/f/solovev-naputi.rtf (доступ 01. 02. 2015).

¹⁵ Там же.

зис, который переносит спор философских концепций на поле поисков общего интереса: «С точки зрения идеализма и материализма внутренний мир человека как познающего истину субъекта остаётся сам по себе, а внешнее положение и судьба того же человека как члена природы остаются сами по себе – между тем и другим нет никакого соотношения и связи; а это значит, что смысл как человека, так и природы остаётся непонятным, ибо смысл (ratio) заключается именно в соотношении и внутренней связи предметов».¹⁶ В случае, когда искусство может способствовать познанию человеком своего мира, В. Соловьев находит определенную возможность, путь, перспективу: «Понять смысл мира значит прежде всего понять внутреннее и необходимое соотношение (ratio) между двумя терминами действительного познания – человеком как познающим и природой как познаваемой»¹⁷ Нам кажется, что в высказываниях В. Соловьева проглядывает то, что приводит к определенной ломке подхода, избирающегося искусством и ограничивающего современные направления искусства от миметического реализма и натурализма: в то время как предметом искусства раньше был прежде всего внешний мир (мир природы, мир людей, окружающий субъект), то теперь намного сильнее выделяется и тематизируется именно субъект с его внутренним миром, с его душой, чувствами, сознанием. Взаимопроникновение обоих этих миров приоткрывает путь к новому синтезу, может быть, к новой, более полной «истине».

Такой путь предполагает возможность смотреть на оба эти мира без предвзятости и без заранее сформулированных заключений, как будто новыми глазами. При таком взгляде, однако, надо признать, что надо было отказаться полностью или частично от некоторых раньше неоспоримых постулатов, применяемых к литературе (а иногда к искусству в целом), прежде всего тех, которые связаны с искусством второй половины XIX века и его рационализмом и сциентистическим уклоном. Появляется потребность взглянуть на человека (и на искусство) по-новому, более комплексно и более систематически. Именно такой взгляд как будто предлагает новая концепция мира, основывающаяся на работах К.Г. Юнга и Пьера Тейяра де Шардена – концепция, воспринимающая «человеческую действительность» по-другому, чем действительность до появления человека: «Na Zemi průlomem poldištění pronikla <...> vlna komplexnosti a vědomí do oblasti ve vesmíru úplně nové: do oblasti reflexe. <...> Lidstvo se jako nejmladší dítě vývoje mohlo celou ostatní biosférou prosadit tak rychle a konečně ji i překrýt jen proto, že dospělo k reflexi a umělo tedy neomezeně shromažďovat a mezi sebou podpírat prvky, z nichž se skládá.»¹⁸ Фактор воспринимающего субъек-

¹⁶ СОЛОВЬЕВ, В.С.: На пути к истинной философии. В: tvereza.info/book/f/solovev-naputi.rtf (доступ 01. 02. 2015)

¹⁷ Там же.

¹⁸ «На Землю после ее заселения людьми <...> пришла волна комплексности и сознания в совсем новую область космоса: в область рефлексии <...> Человечество, как младший ребенок эволюции, могло по отношению к остальной биосфере пробиться настолько быстро и, наконец, перекрыть ее только из-за того, что дошло

та и его полное интегрирование в область познания существенно меняет мир – всякое воспринимаемое больше не является только «вещью о себе», но и «вещью, предназначенной для воспринимающего субъекта». Хотя уже разные науки, прежде всего психология и социология, разработали целый ряд методов, позволяющих как минимум отчасти раскрыть «механизмы» и рефлексии внешнего мира субъектом, и «механизмы» саморефлексии, все время искусство остается другим, может быть, не как следует ценным «инструментом», дающим возможность знакомиться с тем, какими закономерностями управляется эта рефлексия. „Protikladnost přírody a kultury, obecného a jedinečného, objektivního a subjektivního nemusí být vyhocena do neřešitelného rozdílu. Musíme ovšem upustit od pojetí nadvlády, jediné vědeckého přístupu a přijmout např. umění jako rovnocenného partnera...“¹⁹.

Учитывая возрастающую сложность организации общества, все сильнее ощущаемое чувство отчуждения между человеком и природой и, одновременно, пока не достаточно развитую методологию гуманитарных наук, рубеж XIX–XX веков является первой эпохой, в которой столь большое количество людей обращает внимание на различие между простыми ощущениями, с одной стороны, и их сложной, комплексной рефлексией, с другой стороны – все это способствует актуализации осознаваемой грани между внешней и внутренней действительностью. Определенные сигналы сознания «раздвигания» единой действительности современники могли найти и у Ф. Ницше, который серьезно повлиял на атмосферу конца XIX века в философии и в обществе «заклинанием» о переоценке всех ценностей – носителем всех ценностей, первичным оценивающим является по его мнению человек:

«Но скажите мне, братья, самое дивное из всего сущего – не доказано ли оно наилучшим образом?

Да, само мое „Я“ и весь хаос противоречий его честнее всего свидетельствует о своем бытии: творящее, оценивающее, жаждущее „Я“ – есть мера и ценность всех вещей.

И это мое „Я“, самое правдивое свидетельство бытия, говорит о теле и стремится к нему, даже когда предается страстным мечтам и трепещет разбитыми крыльями.

Все честнее учится оно говорить, это „Я“; и чем больше учится, тем больше находит слов, чтобы хвалить тело и землю.»²⁰

до рефлексии и оказалось способным без ограничения накапливать и поддерживать элементы, из которых состоит». TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. (Lidstvo jako zoologická skupina – její struktura a vývojové směry). Praha 1993, с. 61–63.

¹⁹ «Противостояние природы и культуры, общего и единичного, объективного и субъективного не надо обострять так, чтобы получилась неразрешимое противоречие. Нам, однако, надо отбросить представление о превосходстве „единственно научного“ подхода и принять, скажем, искусство в роли равноправного партнера...» VIEWEGH, J.: Psychologie umělecké literatury, Brno 1999, с. 38.

²⁰ НИЦШЕ, Ф.: Так говорил Заратустра. <http://www.psylib.org.ua/books/nitzf01/txt01.htm#4> (Доступ 2. 2. 2015)

Искусство как одно целое – и литература как его составная часть – играет на рубеже XIX–XX веков важную роль в «зондировании» того, что и насколько важную роль играет в обществе. Литература начинает опосредовать прямое, ничем не украшенное видение общества и ситуации человека в нем и в мире – теряются прежние клише, маски, за которыми – по разным причинам – скрыты были пока обе реальности – и внешняя, и внутренняя. Мы можем говорить о каком-то «срывании масок»; под этим понятием мы понимаем стремление избавиться от стереотипов, характерных для искусства прежних эпох, попытку найти основные ценности, на которые можно опереться, избавиться от ценностей и представлений, которые потеряли свою силу, оказались ненадежными; расшатываются, релятивизируются многие до сих пор «действующие» правды, поддаются критическому пересмотру – и некоторые из них опровергаются, так как они не совместимы с новыми знаниями естественных и гуманитарных наук.

Кажется, что на рубеже XIX–XX веков появляется сопровождаемое новым пафосом первичное разделение субъект-объект, разделение, заключающееся в том, что субъект начинает «интернализировать» внешний мир и в намного большей мере чем когда-либо раньше сознает свой внутренний мир, составной частью которого является и преломленный в него субъективизированный внешний мир. Одновременно проходит и противоположный процесс, в рамках которого субъект сознает, что воспринимает, обсуждает и оценивает внешний мир по отношению и под влиянием своего собственного внутреннего состояния. Центром становится во всяком случае то, что проходит во внутреннем мире каждого отдельного человека: „Die Intention des russischen Realismus, ein möglichst universales Modell der gesellschaftlichen Realität zu schaffen, teilten die Symbolisten nicht. Für sie war die soziale Welt nur als Teil eines größeren Weltzusammenhanges denkbar, der konkrete, sozialhistorisch determinierte Mensch wurde zum Anlaß, um über den Menschen an sich, den ‚Mikrokosmos‘ des Subjektiven nachzudenken.“²¹

К.Г. Юнг считает эту проблему основным моментом самосознания человека: „Všechny prasevety před člověkem existovaly fyzicky. Byly nesmírným, bezejmenným děním, ale nebylo to žádné určité bytí, neboť ještě neexistovala ona minimální koncentrace zároveň existujícího psychična, která vyřkla slovo, jež vyvážilo celé stvoření: *Toto je svět a toto jsem já*. Teprve to byl první den světa, první východ slunce po prapůvodní temnotě, když onen komplex schopný vědomí, syn temnoty, já, oddělil poznáním subjekt od objektu a tím světu i sobě pomohl k určitému bytí, neboť světu i sobě samému dal hlas i jméno.“²²

²¹ «Интенцию русского реализма – создать по возможности универсальную модель общественной действительности – русские символисты не разделяли. Для них социальный мир мыслим лишь как часть большого, взаимосвязанного мира, конкретный, социально детерминированный человек стал импульсом, начать думать о человеке в общем, о „микрокосмосе“ субъективного». EBERT, Ch.: Nachwort. In: *Jenseits der Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*. Leipzig 1981, s. 392.

²² «Все прамиры до человека существовали физически. Они были огромным, безымянным действием, но здесь не было никакого определенного бытия, так как не существовала эта минимальная концентрация одновременно существующего

Взгляды Николая Бердяева на отношение индивида и внешнего по отношению к нему, когда говорит об истории, похожи на взгляды Юнга: „Мы не можем понять исключительно объектной истории. Нам нужна внутренняя, глубинная, таинственная связь с историческим объектом. Нужно, чтобы не только объект был историчен, но чтобы и субъект был историчен, чтобы субъект исторического познания в себе ощущал и в себе раскрывал ‚историческое‘. <...> Каждый человек по своей внутренней природе есть некий великий мир, – микрокосм, в котором отражается и пребывает весь реальный мир и все великие исторические эпохи; он не представляет собой какой-то отрывок вселенной, в котором заключен этот маленький кусочек, он являет собой некоторый великий мир, который может быть по состоянию сознания данного человека еще закрытым, но, по мере расширения и просветления его сознания, внутренне раскрывается“.²³

Таким образом, подчеркивается какое-то двоебытие человека: первое бытие в реальном мире, который окружает его, второе бытие в самом себе, или же самого с собой, со своим внутренним миром, который только отчасти зависит от внешнего мира; ведь многие свойства и атрибуты этого внутреннего мира как будто всплывают из собственного внутреннего мира, из тех сфер, которые индивиду неведомы и существование которых его ошеломляет, иногда пугает. Подобно Я. Мукаржовскому и А.А. Ганзен-Лёве в своей монографии, посвященной русскому символизму, устанавливает, что характерной чертой символизма стало раздвоение, основанное на разнице в приписывании ценности: „Dem Zweifel am Wert der diesseitigen Alltagswelt (und ihrer Ausdrucksformen – inklusive der traditionellen Kunst) steht also der Zweifel an der Evidenz der anderen, jenseitigen Welt und einer in ihr gelungenen Vereinigung gegenüber. Wie oft in solchen Fällen schlägt der ethisch-moralische, religiös-mystische, ästhetisch-künstlerische Maximalismus (...) um in die Gegenhaltung des Amoralismus, Blasphemismus, Antiästhetizismus, Nihilismus.“²⁴

психического, которая сказала слово, равное всему сотворению: *Это есть мир и это – я*. Только это был первый день мира, первый восход солнца после прапервоначальной темноты, когда этот комплекс, способный сознавать, сын темноты, я, отделил посредством познания субъект от объекта, помогая тем самым миру и себе приобрести определенное бытие, ибо он дал миру и себе голос и имя.» JUNG, C. G.: *Člověk a duše*. Praha 1995, с. 148–149.

²³ БЕРДЯЕВ, Н.: *Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы*. Берлин 1923, с. 30-31.

²⁴ «Сомнению в ценности земного ежедневного мира (и форм его выражения – включая традиционное искусство) противостоит, значит, сомнение в ясности второго, потустороннего мира и в их удачном соединении. Как часто в таких случаях этически-моральный, религиозно-мистический, эстетически-художественный максимализм (...) сталкивается с противоположными позициями аморального, blasphemического, антиэстетического, нигилистического.» HANSEN-LÖVE, A. A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band I: Diabolischer Symbolismus*. Wien 1989, S. 69.

Не соответствовало бы правде, что искусство рубежа веков открыло факт существования внутреннего мира человека; впервые упор на нем сознательно включил в свой «инструментарий» сентиментализм. Нельзя оспаривать и то, что изображение внутреннего мира персонажей литературных произведений стало с того времени одной из основных составных частей их характеристики и изображения, несмотря на то, происходило ли оно прямо или косвенно, например в рамках «тайной психологии», о которой говорят, в частности, в связи с творчеством И.С. Тургенева. В русской литературе интерес к внутреннему миру героев литературных произведений традиционно становится тем, что придает им силу, напряжение и динамику, которые для них характерны.

И все-таки можно утверждать, что рубеж XIX–XX веков приносит что-то другое. Именно вышеуказанное высказывание Мукаревского показывает, в чем это отличие состоит: это другой взгляд на индивида. Индивид в качестве предмета изображения в литературном произведении не является больше уникальным, как это бывало в романтизме. Он не является больше ни «типом», индивидуализированным воплощением типичных примет, которые он в себя вбирает, чтобы точнее представлять общие тенденции так, как это предполагал Тэн и как изображались часто герои реалистических и, позже, отчасти и натуралистических прозаических произведений. Индивид – главный персонаж в литературных произведениях рубежа XIX–XX веков – стоит сам за себя, т.е. авторы не подчеркивают ни его исключительность, ни его «типичность»; можно даже сказать, что индивидуальные судьбы героев литературных произведений складываются вопреки основным предпосылкам Тэна. Персонажи литературных произведений выступают скорее как те, кто данные предпосылки «провоцирует», сопротивляясь им, испытывая и/или проверяя их; иногда, наоборот, эти предпосылки как будто бы «провоцируют» литературного героя.

В процессе столкновения с силами, которые формируют или деформируют индивида, литература рубежа XIX–XX веков как будто ищет основные рамки для своего бытия, свое актуальное значение. Можно сказать, что под конец XIX века в русской литературе получает специфическое значение т.наз. гоголевская традиция, которая уже знала, что основная драма, основной конфликт разыгрываются в человеческой душе, в ней источник разногласий, которые потом проявляются во внешнем (в коммуникации, поступках и т.п.). Добавлять, что внешняя среда, ее давление на индивида и т.д. могут способствовать усилению и актуализации внутренних конфликтов и противоречий, не стоит – так это очевидно.²⁵ Традиционный предмет

²⁵ И. Поспишил, который в одной из своих монографий исследует феномен сумасшествия в русской литературе, приводит в заключении главы, посвященной Ф.М. Достоевскому и прежде всего его роману «Братья Карамазовы», два факта, которые можно считать близкими и нашим взглядам: „Šílenství je projevem nesouladu člověka a lidí, člověka a světa, disharmonie, která vede k rozkladu osobnosti. ... Šílenství jako svorník osudů všech tří bratrů je znakem nesnesitelnosti tohoto světa. Kategorie šílenství tak u Dostojevského nachází vyústění – plánovaný *Život velkého*

изображения таким образом получает новое качество, начинает выражать новые «координаты», в которые индивид попадает, и новые феномены, на которые наталкивается.

В течение короткого срока как будто открывается новый мир, о котором человек знал только немного. Внутренний мир до того времени для литературы существовал, но преимущественно «отражал» то, что было рядом с человеком; он как будто завершал внешнее пониманием или непониманием, оценкой, принятием позиции по отношению к внешнему. Литература теперь, однако, узнает/познает, что связь между внешним и внутренним миром непрочна, шатка, что между ними нет никакой заданной связи, никакого заранее данного, каузального отношения. С внешней действительности человеческого бытия интерес перемещается именно на внутреннюю реальность, на специфически человеческую, индивидуальную рефлексию бытия одновременно во внешней действительности и в реальности своего внутреннего мира, т.е. в своем индивидуальном психическом мире (эндоценте). Именно в нем находит литература новый источник тематического фокусирования, возможность попасть к центру «бытия человеком», шанс нащупать, изобразить, понимать новооткрытые факторы человеческого бытия – того, что является только человеческим, глубоким, внутренним, причем только неясно ощущаемым, неизмеряемым, непоясненным и трудно пояснимым вплоть до момента, в котором оно проявится во всей своей силе. „Místo divé zvěři, řítícím se skalám a přetékajícím vodstvům je nyní člověk vystaven elementárním silám své duše. Psychično je velmoc, která všechny mocnosti světa mnohonásobně převyšuje. Osvícenství, jež odbožštilo přírodu a lidské instituce, přehlédlo onoho *boha strachu*, který v duši sídlí.“²⁶

hříšníka (Житие великого грешника), který měl obsahovat autorovu niternou zповěď, kde chtěl vyjádřit svůj smutek po tom, co (...), již nestihl napsat. Kategorie šílenství tak po dlouhé dráze od polohy individuálně psychologické a sociální (rané dílo) přes polohu sociální zkušenosti (přechodné období) dospěla k symbolu niterného života a kosmického dění: mikrokosmos lidské duše se vlil do makrokosmu ‚nového nebe a nové země‘.“ («Сумасшествие – проявление дисгармонии между человеком и людьми, человеком и миром, дисгармонии, которая приводит к разрушению личности ... Сумасшествие в качестве связующего звена судеб всех трех братьев – знак невыносимости сего мира. Так категория сумасшествия у Достоевского находит свое воплощение – задуманное *Житие великого грешника*, которое должно было содержать искреннюю исповедь автора, в которой он хотел выразить грусть по тому, что (...) не успел написать. Категория сумасшествия так по длинной траектории от индивидуально-психологической позиции и социальной (раннее творчество) через позицию социального опыта (переходный этап) добралась к символу внутренней жизни и космического процесса: микрокосмос человеческой души вылился в макрокосмос „нового неба и новой земли.“») См.: POSPÍŠIL. I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře XIX. a XX. století. Brno 1995, с. 102-103.

²⁶ «Вместо дичи, падающим скалам и через край переливающимся водам человек ныне противостоит элементарным силам своей души. Психическое – великая держава, превышающая многократно все остальные державы сего мира. Просвещение, которое лишило природу и человеческие институты бога, не усмотрело этого

До этого времени внутреннюю действительность воспринимали скорее в качестве какого-то «продукта», реакцию на внешние импульсы, приходящие из внешнего мира и вызывающие в его внутреннем мире «отражение» – и теперь постепенно перед глазами изумленных «зрителей» появляются контуры новой действительности, внутренний мир индивида, содержащий ошеломляющее количество информации, о которой никто не знает, «откуда она туда попала», информации, которая далеко не во всем соответствует внешнему миру, так что ее больше нельзя считать производной от него. Благодаря тому, что литература отчасти опережает в области изучения внутреннего мира человека тогда только становящуюся психологию, она способна предугадывать то, на что психология обратит внимание чуть позже. Иначе говоря, литература не может опираться на прочные знания, на теоретическое осмысление нащупываемых явлений – она должна полагаться на свои «инструменты», на интуицию, наблюдение, интроспекцию, на индивидуальный опыт писателей и на их «сверхискренность», с которой они говорят и о том, о чем раньше молчали, и еще на язык, инструмент по сути дела категоризирующий, обобщающий, так как каждое слово – обобщение, при помощи которого надо выразить сугубо индивидуальное. Все эти инструменты, однако, несовершенны, неточны, не соответствуют ни значению, ни объему, ни характеру того, на что литература натывается – характеру новой картины, новой модели мира.²⁷

Такая модель мира дуальна, конфликтна, противоречива, динамична. Литература на рубеже веков очевидно чувствует то, что позже опять сформулировал К.Г. Юнг: „Konflikt mezi přírodou a duchem je obraz paradoxní duševní podstaty. Tato podstata má fyzický i duševní aspekt, který se jeví jako rozpor, protože my koneckonců podstatu duševna nechápeme. Vždycky, když chce lidský rozum vypovídat o něčem, co v podstatě nechápe a co ani pochopit nemůže, musí, pokud je poctivý, dospět k rozporu, musí to nepochopitelné rozštěpit v protiklady, aby to mohl do jisté míry poznat. Konflikt mezi fyzickým a duchovním aspektem jen dokazuje, že psychično je koneckonců cosi nepostizitelného. Nepochybně je to naše jediná bezprostřední zkušenost. Všechno, co zakouším, je psychická zkušenost. ... všechny mé smyslové vjemy, které mi vnucují svět neproniknutelných věcí naplňujících prostor, jsou

бога страха, который пребывает в душе.» JUNG, C. G.: *Člověk a duše*. Praha 1995, s. 125.

²⁷ Несколько лет позже К.Г. Юнг написал: „V mém obraze světa má své místo veliký vnějšek a stejně tak veliké nitro. A mezi těmito dvěma póly podle mě stojí člověk, který se obrací hned k jednomu, hned k druhému, aby podle temperamentu a založení považoval za absolutní pravdu tu vnějšek, tu zase nitro, a podle toho vždycky jedno pro druhé popíral nebo obětoval.“ («В моей картине мира имеет свое место великое внешнее и так же великое внутреннее. И между этими двумя полюсами, по-моему, стоит человек, обращающийся то к одному, то к другому, чтобы по темпераменту, по своему складу считать абсолютной правдой то внешнее, то опять внутреннее, отрицая или жертвуя поэтому первым из-за второго, вторым из-за первого.») JUNG, C. G.: *Protiklad Freud a Jung*. B: JUNG, C. G.: *Duše moderního člověka*. Brno 1994, s. 31.

psychické obrazy, které jako jediné představují mou bezprostřední zkušenost, neboť tyto obrazy samy jsou bezprostředním objektem mého vědomí. Ano, moje psyche pozměňuje a zkresluje skutečnost do té míry, že k tomu, abych mohl určit, co jsou věci mimo mě, potřebuji umělé pomůcky ... V jádru vzato jsme zahaleni do psychických obrazů do té míry, že vůbec nemůžeme proniknout k podstatě věcí kolem nás. Všechno, co jsme kdy schopni vědět, skládá se z psychické látky. Psyche je nejreálnější bytostí, poněvadž je tím, co jediné je bezprostřední. Na tuto realitu se psycholog může odvolávat, totiž na realitu *psychična*.²⁸

Меняется, кажется, и иерархия обеих действительностей. До того времени внешняя реальность, несомненно, считалась первичной, основной, опорной, несущей значение – теперь она начинает свое первенство терять. Может быть, романтизм и неоромантизм отличаются друг от друга именно этим отношением к внешней и внутренней реальности. Герой романтизма и его ощущения базируются на внешней реальности, формируются в *отношении* с ней как *реакция* литературного персонажа на внешний мир (см. вышеприводимое высказывание Мукаржовского). На рубеже XIX–XX веков этого *реактивного* понимания внутреннего мира личности начинает не хватать, хотя оно не исчезает. То, что в этом изменении наиболее всего раздражает, – это факт, что «внутри человека», в его внутреннем мире находится *что-то*, что там вполне объективно *есть*, что, однако, сопротивляется тому, чтобы это постигли и полностью поняли, что, однако, внешнюю действительность во внутреннем мире человека переформирует, придает ей другие контуры, создает ее значение, соединяет с ка-

²⁸ «Конфликт между природой и душой – это картина парадоксальной сути души. Эта суть обладает и физическим, и душевным аспектом, который перед нами предстает в качестве противоречия, так как мы, в конце концов, суть душевного не понимаем. Всегда, когда человеческий разум хочет высказаться насчет чего-то, что он по сути дела не понимает и что он понять не в состоянии, он должен, если он честен, пойти до противоречия; ему приходится это непонятное разбить в противоречия, чтобы он смог данный феномен в определенной мере познать. Конфликт между физическим и душевным аспектами представляет только доказательство того, что психическое в конце концов непостижимо. Это – без сомнений – наш единственный непосредственный опыт. Все, что я испытываю, психический опыт. ... Все мои смысловые ощущения, которые навязывают мне мир непроницаемых вещей, наполняющий пространство, являются психическими картинками, которые единственно представляют собой мой непосредственный опыт, так как эти картины сами являются непосредственным объектом моего сознания. Да, моя психе изменяет и искажает действительность в такой мере, что для того, чтобы я мог определить, чем являются вещи в пространстве мимо меня, я нуждаюсь в искусственных инструментах ... В сущности, мы закутаны в психические образы в такой мере, что мы не в состоянии проникнуть к сути окружающих нас вещей. Все, что мы способны узнать, состоит из психической материи. Психе – самое реальное существо, так как она представляет собой то, что единственно непосредственно. На эту реальность психолог может ссылаться, т.е. на реальность *психического*.» JUNG, C. G.: Základní problém současné psychologie. In. JUNG, C. G.: Duše moderního člověka. Brno 1994, s. 23.

ким-то концептом, моделью мира, свойственной данной личности, что динамично, т.е. что является по сути дела активным, определяющим, формирующим началом.

Именно это литературу – ее авторов и теоретиков – интенсивно провоцирует и заставляет их искать, как это предвиденное, ощущаемое включить в картину мира, которую литература, составная часть всей общей культуры, одновременно и открывает, и создает. Литература ищет, с одной стороны, возможности выражения того, как проявляется и какое влияние имеет фактор динамичного внутреннего мира в психике индивида – речь идет о передаче *внутреннего напряжения, внутреннего конфликта, внутреннего беспоконья* и т.п., но, с другой стороны, и в области *литературной коммуникации*, т.е. того, как можно этот феномен в литературном произведении «схватить», описать, передать. Коммуникация в этом процессе возможна только посредством языка, т.е. сверхиндивидуального феномена, в значительной мере, значит, при помощи *рационализации*²⁹. Появляется и другая для данной эпохи характерная тенденция – при помощи теоретических статей обосновать, т.е. опять *рационализировать*, такое, между внешнее и внутренне разделенное восприятие мира субъектом такого восприятия, индивидом. Противоречие между потребностью рационализации (с одной стороны, так как слово выражает понятие) и (с другой стороны) труднопостижимой спецификой внутреннего мира, сугубо индивидуальной внутренней психической реальности, которая сопротивляется всякой рационализации, становится одной из основных характерных проблем, решаемых литературной практикой и теорией на рубеже XIX и XX веков.

Все это представляет собой резкое изменение того, как литература смотрит на многие факты, с которыми она должна справиться: меняется точка зрения на героя литературного произведения и на его место в реальном мире, меняется изображение места и времени, меняются основные ценности, опосредованные литературными артефактами, отчасти меняется и роль литературы в обществе, не может остаться без изменений и способ выражения эстетических категорий и вид, модус литературной коммуникации. Не случайно, что подобные значительные изменения можно наблюдать и в сфере изобразительного искусства и музыки, которые так же отходят от концепции рациональности, гомогенности, причинности внешней действительности, начиная сомневаться в них или даже отрицать их, делая упор на внутреннем мире субъекта, на том, как внешнее переходит, «преломляется» во внутреннее.

В русской литературе – подобно европейским литературам – рубеж веков ознаменован и тем, что телеологическая направленность становится размытой. Можно предположить, что, помимо рефлексии европейских веяний, это и реакция на общественные изменения, начавшиеся отменой крепостного права в 1861 г., на народническое движение и с ним связанные события 70-х годов, на покушения на Александра II, закончившиеся в

²⁹ PECHAR, J.: Dynamická struktura osobnosti. In: PECHAR, J.: Prostor imaginace. Praha 1992, с. XIX.

1881 г. его убийством, ставшим одним из моментов крушения до того времени незыблемых ценностей. Все это – свидетельство резкого ценностного сдвига в русском обществе от традиционных патриархальных ценностей и устоев к другим ценностным системам³⁰; в то время, когда старая, патриархальная, на православии и самодержавии основанная система была привычной и устоявшейся, что-то новое в России не опиралось на прочный фундамент и должно было восприниматься как беспокоящее и расшатывающее какой бы то ни было порядок. Неудача народников и террористические акты как будто отрицали возможность быстро заменить старый порядок новым, прочным и понятным порядком. Расшатанные общественные и индивидуальные ценности отражались и в литературе, программно принявшей на себя несколько десятилетий до этого роль «совести» России; литература была носителем этического кредо, внушала основные представления о ценностях, теоретически их обосновывая и практически проповедуя. Русская литература как будто слабее выполняет эту роль, кажется, сама отходя от нее и сосротачиваясь на рефлексии «внешних» событий (находясь в поиске их более глубокого смысла, их причины, их последствия в русской среде), отчасти и на формальном эксперименте.

Довольно быстро исчезают произведения художественной литературы с явно дидактическими чертами, наиболее выдающийся представитель такой литературы – Л.Н. Толстой, остающийся практически единственным авторитетом. Пытливые писатели отходят от сугубо социальных тем и начинают все глубже входить в общие вопросы бытия, выходящие за рамки человеческого «здесь и теперь». В литературных произведениях все чаще изображается нерусская среда, ослабевает социально-критическая тенденция, произведения меньше тяготеют к созданию «общественного мнения». На передний план выдвигаются «камерные» темы из области скорее индивидуальной жизни; сильное влияние на общее стремление к этим вопросам оказали «Записки из подполья», «Бесы» и «Братья Карамазовы» Достоевского, отчасти и тургеневские «Отцы и дети» и «Новь», в которых центр тяжести – сфера личной жизни, внутренние переживания, потребность отстоять самого себя, утвердить свое «я» в сложных общественных условиях.

Меняется и взгляд на человека, изображаемого в этих литературных произведениях. Основополагающая роль в этом отношении принадлежит, несомненно, Достоевскому, прежде всего его «Запискам из подполья». Вместо антитезы принципов «добро» и «зло», которые воплощались в лице разных героев, группировок или в обстоятельствах социальных условий, литература открывает внутреннюю двоякость этих феноменов; добро и зло, красота и мерзость, любовь и ненависть уже не существуют в качестве внешних принципов, борющихся друг с другом во внешней среде, их не

³⁰ В.Г. Короленко в связи с этим покушением в своих воспоминаниях написал: «... огромный, чреватый последствиями удар, брошенный с какой-то неизбежно роковой слепотою. И прежде всего – жертвы с обеих сторон.» В: КОРОЛЕНКО, В. Г.: История моего современника, кн. 3. http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1921_istoriya3_olderfo.shtml (доступ 08. 02. 2015)

представляют больше разные персонажи, а все это переносится вовнутрь литературных персонажей: внешний конфликт меняется постепенно в конфликт внутренний, более сложный и более раздирающий, более угрожающий аутентичности человека, который такой конфликт осознает, так как противоположные принципы взаимосталкиваются в его – кажущемся единым – внутреннем мире. Открытие, что противоречия не являются свойством внешней среды и сил общественной жизни, но что они – может быть еще острее и раздирающе – присутствуют прямо в сознании и самосознании героев, такой подход начинает преобладать в качестве тематизированного принципа. О том, что такое изменение оказалось непростым и что не всегда оно воспринималась как шаг вперед, свидетельствует литературная критика того времени и дискуссии, разгоравшиеся вокруг произведений выдающихся авторов почти регулярно. Большое значение имели и повести своеобразного продолжателя традиции Достоевского – В.М. Гаршина, уделявшему внутреннему миру своих героев пристальное внимание; шедевром в этом отношении можно считать его повесть «Ночь».

Внутренняя противоречивость самих артефактов и их теоретической рефлексии и в критике, и в теоретических сочинениях – естественный результат процесса поисков новых возможностей изобразить пока не изображаемое. Противоречивость чувствуется и внутри феноменов, которые можно было считать собирательными понятиями, категориями, служащими для понимания литературного материала. Свидетельствует об этом и одна из наиболее комплексных работ, посвященных русскому символизму, в которой А.А. Ганзен-Лёве пользуется термином *diabolischer Symbolismus* (диаболический символизм), причем прилагательное *диаболический* он подбирает, подчеркивая именно внутреннюю, имманентную противоречивость, присущую символистским произведениям: „Während also auf der diskursiven Ebene des Gedichts mit den (rhetorischen) Mitteln der Scheinsprache die Scheinposition diesseitigen Lebens und Schaffens realisiert wird, soll auf der Ebene der Lautäquivalenzen, der metrisch-rhythmischen Suggestion, der Anagramme und Paronymien ein relativ diffuser, indefiniter, abstrakter, fiktionaler Bereich aufgebaut werden, der den trügerischen Widerschein und Abglanz der jenseitigen Welt andeutungsweise und rudimentär vermittelt.“³¹

³¹ „В то время, как на дискурсивном уровне стихотворения при помощи (риторических) средств кажущейся речи реализуется кажущаяся позиция земной жизни и творчества, на уровне звуковой эквивалентности, метрически-ритмической суггестии, анаграмм и паронимов должна быть выстроена диффузная, неопределенная, фиктивная область, которая рудиментарно опосредует обманчивый отблеск и отражение потустороннего мира.» HANSEN-LÖVE, A. A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. 1. Band. Wien 1989, S. 70. Пытаясь найти соединяющие черты, автор заключает, что в произведениях молодого Брюсова имеет место *Individual-Expressionismus* (там же, с. 62); когда он пытается найти корни такой потребности самовыражения, он находит их, помимо других причин, в отношении Брюсова к действительности: «Человек, как личность, *отделен* от других как бы неодолимыми преградами. ... Мир есть мое представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания – ничего больше и никогда боль-

Гансен-Лёве таким образом напоминает о свойственной символизму тенденции относить это непознанное в человеческой внутренней реальности к чему-то «высшему», к неземному миру, к которому художник и его душа может прикоснуться в редкие моменты, но этот факт можно интерпретировать как попытку найти фактор, который превышает, «выходит за рамки» смертного индивида, помогая найти что-то более длительное, т.е. то, что для других представляют юнговские архетипы. Гансен-Лёве осознает наличие тенденции тематизировать внутренний мир индивида и переносить центр тяжести изображаемого именно на него, или, как минимум, подчеркивать противоречие между внутренней и внешней сторонами человеческого мира так, как они отражаются в литературных произведениях того времени.

* * *

Кажется, что одной из основных задач для того, кто изучает литературу рубежа XIX–XX веков, становится потребность заняться вопросом о том, как происходит преломление внешней, «объективной» реальности в «субъективную» внутреннюю реальность.

В данном контексте надо напомнить о психологии, науке, которая на рубеже веков переживала интенсивное развитие и именно в этот период активно заглядывала в самые глубины с помощью становящегося психоаналитического принципа. Не надо точно устанавливать, насколько глубоко литераторы осведомлены с результатами психоаналитических исследований и их теоретическими основами; задуматься стоит скорее над тем, в какой мере интерес обеих сторон направлен на те же проблемы, или же над тем, насколько и как психологические и психоаналитические знания могут помочь литературоведению полностью понять специфику литературных произведений данного периода и их эстетических характеристик.

Помочь нам могут и некоторые замечания, касающиеся связей между художественным творчеством и некоторыми данными или методами психоанализа, приводимыми самим основоположником психоанализа Зигмундом Фрейдом, уже в его «Лекциях по введению в психоанализ»³², в кото-

ше.» (БРЮСОВ, В. Я.: Собрание сочинений, т. 6. Статьи и рецензии 1893-1923. Из книги «Далекое и близкое». Miscellanea. Москва 1975. Цитируется по: HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 1. Band. Wien 1989, S. 63.)

³² Наверно, наиболее часто цитируемыми словами Фрейда, касающимися этой темы, является следующий отрывок из его XXIII лекции из «Лекций по введению в психоанализ», названной «Пути образования симптомов»: «Есть обратный путь от фантазии к реальности, это – искусство. В основе своей художник тоже интровертированный, которому недалеко до невроза. В нем теснятся сверхсильные влечения, он хотел бы получать почести, власть, богатство, славу и любовь женщин; но у него нет средств, чтобы добиться их удовлетворения. А потому, как всякий неудовлетворенный человек, он отворачивается от действительности и переносит весь свой интерес, а также свое либидо на желанные образы своей фантазии, откуда мог бы открыться путь к неврозу. И многое должно совпасть, чтобы это не стало полным

рых он уже затрагивает принципы возникновения литературного произведения, или в его статьях, посвященных конкретным художникам или произведениям искусства; наиболее известными работами является его статьи о Леонардо да Винчи и Ф.М. Достоевском. Отношения между психоанализом, с одной стороны, и литературой и литературоведением, с другой, изучает в своей монографии «Prostor imaginace» чешский литературовед Йиржи Пехар.³³

Мы не хотим подробно заниматься сложными «механизмами», которые, по психоанализу, связаны с возникновением литературного произведения, мы, кроме того, не считаем психоанализ единственным ключом к расшифровке литературного произведения и его смысла/значения; сам психоанализ себя таким ключом, кажется, не мнит.³⁴ То, что для нас важно и вдохнов-

исходом его развития; ведь известно, как часто именно художники страдают из-за неврозов частичной потерей своей трудоспособности. Вероятно, их конституция обладает сильной способностью к сублимации и определенной слабостью вытеснений, разрешающих конфликт. Обратный же путь к реальности художник находит следующим образом. Ведь он не единственный, кто живет жизнью фантазии. Промежуточное царство фантазии существует со всеобщего согласия человечества, и всякий, испытывающий лишения, ждет от него облегчения и утешения. Но для нехудожника возможность получения наслаждения из источников фантазии ограничена. Неумолимость вытеснений вынуждает его довольствоваться скудными грезами, которые могут еще оставаться сознательными. Но если кто-то – истинный художник, тогда он имеет в своем распоряжении больше. Впервые, он умеет так обработать свои грезы, что они теряют все слишком личное, отталкивающее постороннего, и становятся доступными для наслаждения других. Он умеет также настолько смягчить их, что нелегко догадаться об их происхождении из запретных источников. Далее, он обладает таинственной способностью придавать определенному материалу форму, пока тот не станет верным отображением его фантастического представления, и затем он умеет связать с этим изображением своей бессознательной фантазии получение такого большого наслаждения, что благодаря этому вытеснения, по крайней мере временно, преодолеваются и устраняются. Если он все это может совершить, то дает и другим возможность снова черпать утешение и облегчение из источников наслаждения их собственного бессознательного, ставших недоступными, получая их благодарность и восхищение и достигая благодаря своей фантазии того, что сначала имел только в фантазии: почести, власть и любовь женщин.» В: ФРЕЙД, З.: Введение в психоанализ. Лекции. http://royallib.com/book/freyd_zigmund/vvedenie_v_psihoanaliz_lektsii.html (доступ 31. 01. 2015)

³³ PECHAR, J.: Prostor imaginace. (Пространство имажинации) Praha 1992.

³⁴ Когда Пехар комментирует то, как Джонс толкует Гамлета, он заканчивает словами: «...т.е. мы можем хорошо осознавать, при каких обстоятельствах психоаналитический подход к художественному произведению плодотворен и полезен. Основным условием при нем остается факт, что мы не переоцениваем возможность полного освещения личности автора или какого-нибудь из его персонажей, что такая динамическая интерпретация получает характер некоего диалога, который ставит и перед самим психоанализом вопросы, заставляющие его углублять свой подход и преодолевать искушения схематизирующей абстракции». В: PECHAR, J.: Prostor imaginace. Praha 1992, с. 48.

ляюще, – это упор на «механизме» возникновения литературного произведения в зависимости от того, как писатель относится к двум реальностям – одной внешней, окружающей его, и второй, внутренней, в нем, в его душе, где обе реальности сталкиваются, сливаются, и упор на том, что обе реальности равноправны: «Psychoanalytická zkušenost ... opakovaně potvrzuje psychologickou rovnocennost ‚psychické reality‘ určitého fantazijního prožitku s ‚realitou materiální‘: z toho nutně plyne naopak, že pouze z psychologických konsekvencí lze těžko usuzovat na ‚materiální realitu‘ nějakého zážitku.»³⁵, причем термин «психическая реальность» соответствует нашему рабочему термину «внутренняя реальность, внутренний мир» и материальная реальность представляла бы то же самое, как нами применяемое обозначение «внешняя реальность».

В случае, когда искусство способно выражать некоторые сложные переживания нашей внутренней жизни менее «цензурированно», чем это происходит в обыкновенной коммуникации, оно может принести нам некое знание о том, какие внутренние образы свойственны литературным персонажам, как возникают, какой облик принимают, т.е. они могли бы свидетельствовать о глубинной мотивировке человеческого мышления и поведения, о их «механизмах». Мы исходим из предположения, что способ создания (моделирования) мира литературного произведения играет одну из существенных ролей в различении отдельных литературных направлений, что он для них специфичен и что знание, *какой мир* (модель мира) и *какими средствами* в литературном произведении преимущественно выражается, может стать одним из ориентиров, позволяющих продвинуться от отдельных дистинктивных черт к более комплексному познанию феномена «литературное направление». Таким способом открылась бы возможность лучше понять, о чем в целом говорит русская проза рубежа XIX–XX веков, каким способом передает глубинное видение обстановки человека в мире, какие факторы считает в связи с этим существенными и заслуживающими внимания.

Когда мы пользуемся терминами внешняя и внутренняя реальность, надо подчеркнуть, что основной мы считаем перспективу точки зрения индивида, неповторимой личности, которая представляет собой субъект того субъект-объектного процесса самопознания при одновременном познании своего места в рамках внешнего мира и в самом познании этого внешнего мира. „Vědomí je vždy vědomím něčeho, a to především vědomím sebe sama, sebeuvědoměním. Jasnost, zřetelnost a rozsah sebeuvědomění je tedy určitou normou vědomí: nemohu si adekvátně uvědomit cokoli z okolního světa,

³⁵ «Психоаналитический опыт ... повторно подтверждает психологическую равноправность „психической действительности“ определенного переживания фантазии и „материальной действительности“; из этого неизбежно следует, наоборот, что только по психологическим консеkvенциям трудно судить о „материальной действительности“ какого-либо переживания». PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Praha 1992, с. 46.

ani z vnitřního světa svých prožitků, jestliže nemám vědomí distance mezi ‚já‘ a ‚ne-já‘.³⁶

Однако: какие основные знания о своем собственном положении в рамках целого нужны субъекту, чтобы он был способен создавать для самого себя более или менее комплексное представление о своем месте в рамках этого целого и об этом целом как таковом, чтобы возникло какое-то целостное представление, *модель мира*, которая станет основой для переживания, для взаимопроникновения внешней и внутренней реальности?

В этом отношении можно использовать понятие т.наз. жизненного мира, свойственного социологизирующему подходу к литературе так, как им пользуется в 70-ые годы XX века Ганс-Роберт Яусс и как его чуть позже использует и по возможности модифицирует словацкое литературоведение, напр. Ф. Мико, П. Заяц или Ф. Матейов. Они используют его, так как утверждают: „Problematika životného sveta sa stala stredobodom pozornosti vtedy, kedy sa ukázalo, že sa stal úbežníkom a ohniskom, do ktorého sa sústreďuje problém každodennosti a globálnosti, životného sveta a zászvetia, životného sveta a svetov fantázie a sna, a sveta každodennosti a vedy, sveta prirodzeného a umelého.“³⁷

Ф. Матейов предлагает, чтобы определение субъекта изучалось в следующих четырех направлениях:

1. *субъектное* (определение субъекта по отношению к другим субъектам);
2. *пространственное* (определение себя самого в пространстве);
3. *временное* (определение себя самого во времени);
4. *социальное* (определение своего общественного статуса, роли, функции).³⁸

В русской среде систему подобных основных осей, образующих модель отношений человека и мира, попытался создать Ю. Боров, который предлагает пользоваться следующими пластами:

³⁶ «Сознание является всегда сознанием чего-то, прежде всего сознанием самого себя, самосознанием. Ясность, четкость и объем самосознания представляют собой определенную норму самосознания: я не в состоянии адекватно осознать что-либо из окружающего меня мира, даже не из внутреннего мира моих переживаний, если я не обладаю сознанием дистанции между „я“ и „не-я“.» VIEWEGH, J.: *Psychologie umělecké literatury*. Brno 1999, s. 34.

³⁷ «Проблематика жизненного мира стала центром внимания науки, когда оказалось, что он стал центром и средоточием, в котором концентрируется проблема повседневности и глобальности, жизненного мира и потустороннего мира, жизненного мира и миров фантазии и сна, и света повседневности и науки, мира естественного и мира искусственного.» ZAJAC, P.: *Literárne dielo ako tematizácia životného sveta*. In: ZAJAC, P.: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava 1990, s. 94.

³⁸ MATEJOV, F.: *Výskumné materiály vedeckej výskumnej úlohy Slovenská literatúra osemdesiatych rokov*, Bratislava 1987. Citováno podle: ZAJAC, P.: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava 1990, s. 94.

– Первый пласт («я – я») – внутренние коммуникации, внутренние взаимодействия личности, определяемые противоречиями подсознания и сознания, «нецензурированного» сознания и социальных норм.

– Второй пласт («я – ты») – коммуникации человека с другим человеком. Этот пласт – носитель нравственной проблематики.

– Третий пласт («я – мы») – общение и взаимодействия личности с социальной средой (классом, нацией, народом, государством, обществом). Этот пласт в произведении носитель социально-политической и правовой проблематики.

– Четвертый пласт («я – все мы») – отношения человека с человечеством и историей. Этот пласт – носитель философии истории, социально-философских проблем.

– Пятый пласт («я – всё») – личность и природная среда, ее окружающая. Этот пласт – носитель естественнонаучных и натурфилософских проблем.

– Шестой пласт («я – все созданное нами в сфере материальных ценностей») – личность и рукотворная, «вторая» природа. Этот пласт – носитель соционатурфилософских проблем и включает в себя болевые точки цивилизации: руссоизм, урбанизм, экологические вопросы.

– Седьмой пласт («я – все созданное нами в сфере духа») – человек и созданная им духовная культура. Этот пласт – носитель культурологических и герменевтических проблем.

– Восьмой пласт («я – всеобщее») – человек и мироздание. Этот пласт – носитель религиозной и глобальной метафизической проблематики: что есть мир и каков он, в чем смысл жизни и что такое смерть, что такое человек в его отношении ко Вселенной, космосу и к Богу?³⁹

К таким попыткам создать «решетку», позволяющую по возможности точно определить индивида по отношению к существенным подобранным критериям, можно было бы добавить и другие модели. Кажется, однако, что всех их можно свести к совместным критериям, которые так или иначе в этих моделях появляются:

1) определение «я» по отношению к остальным субъектам, остальным людям, попытка самопознания, самоопределения, саморефлексии как самостоятельной, специфической аутентичной личности, живущей в качестве самостоятельного субъекта в мире остальных людей/субъектов;

2) определение самого себя во времени, познание своего «места» во времени, поиск временной мерки, принятие собственной конечности или поиск пути к ее преодолению, познание закономерностей жизненного пути индивида от рождения к смерти;

3) определение самого себя в пространстве и по отношению к пространству, поиск своего «жизненного пространства», возможность взаимодействия с этим пространством, условия расширения или сужения пространства; сюда относится и определение самого себя, принятие сво-

³⁹ БОРЕВ, Ю.: Эстетика. Высшая школа 2002, с. 130.

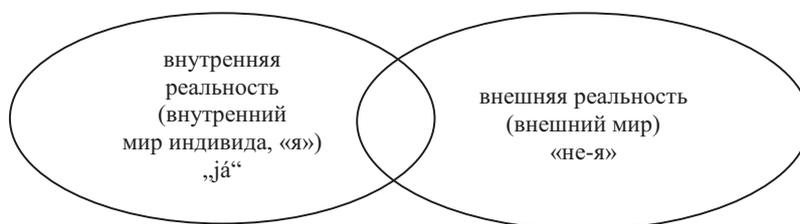
его места по отношению к космическому пространству («бесконечности»).

Как бы мы ни пытались, абсолютно точное определение этих критериев невозможно, да вряд ли оно дало бы окончательный ответ на вопрос о специфическом характере искусства – оно всегда только попытка такого определения, всегда только рефлексия актуального индивидуального субъективного восприятия актуального состояния мира. Именно это, однако, стоит изучать. Значит, целью становится более точное определение человека как конкретного индивида (человек в литературном произведении – рефлексия темпорального субъективного человека) в рамках вышеприведенных осей как вспомогательное средство для изучения. Как основные факты, свидетельствующие об этом определении – или проблемы, связанные с этим определением, отражаются в литературе. Мы полностью согласны с мнением П. Заяца, что «...ide len o celkom elementárnu a použiteľnú perspektívu, o životnú situáciu, o lokalizáciu človeka v súradniciach životného sveta. A najmä o jej tematizáciu v literárnom diele, o jej javové podoby, hĺbkový zmysel a usúvzťažnenie so životným svetom. ... bude mať pre nás význam aj tam, kde nejde o priamu tematizáciu sveta každodennosti, kde sa tematizuje svet mýtopoetický, heroický svet, religiózny svet, zászvetie, svet vedy, svet sna, svet fantázie a imaginácie, možné či globálne svety. Každodenný životný svet ostáva ich hodnotovým korelátom a našou hodnotovou oporou.»⁴⁰

Так как каждый человек является неповторимым и специфическим индивидом, так и отношение внешней действительности (жизненного мира) и его внутренней реальности (внутренний мир индивида) у каждого индивида свой, специфический, неповторимый; принадлежность к человеческой культуре, однако, одновременно создает предпосылки для того, чтобы существовали определенные общечеловеческие принципы, по которым происходит процесс интернализации внешней реальности. Можно предполагать, что ими – в специфической форме – пользуется каждый член человеческого общества.

Если бы мы попытались графически изобразить отношение между обеими реальностями, мы пришли бы, кажется, к модели, в которой соприкасались бы два не совпадающие друг с другом круга.

⁴⁰ «... дело только в вообще элементарной и применимой перспективе, в жизненной *situácii*, в локализации человека в координатах жизненного мира. И, прежде всего, в ее тематизации в литературном произведении, в том, в каких явлениях она проявляется, в чем ее глубинный смысл, как она соотносится с жизненным миром. ... для нас она будет обладать значением и там, где дело не касается прямой тематизации повседневного мира, так, где тематизируется митопоэтический мир, потусторонний мир, мир сна, фантазии и иминации, возможные или глобальные миры. Повседневный жизненный мир остается их ценностным коррелятом и нашей ценностной опорой.» ZAJAC, P.: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava, 1990. С. 95–96.



Оба круга отражают факт, что не все импульсы и ощущения, которые внешняя реальность предоставляет ему, человеком воспринимаются; происходит это не только из-за того, что наши органы чувств не способны принять и обработать все импульсы (ультразвук, «подпороговые» запаховые сигналы, ...), но также из-за селективного восприятия импульсов. Во внутренней реальности таким образом возникают представления, не соответствующие внешней реальности; кроме того, действует и наша фантазия, будь это дневной сон, фантазия, бред и т.п. Результат, правда, создан на основе, взятой из внешней реальности, но результат перемещения, дополнения, переделки, изъятия, искажения и т.д. – качественно совсем что-то другое. Важную роль играет и актуальное состояние воспринимающего субъекта, так как именно оно определяет, что и насколько интенсивно будет воспринято и осознано и что, наоборот, останется «за порогом» восприятий, и, может быть, войдет только подсознательно во внутренний мир воспринимающего субъекта.

Вопросом, напрашивающимся в связи с проблематикой изучения взаимосвязей внешнего и внутреннего миров индивида, является, с одной стороны, вопрос о том, как субъект воспринимает это соотношение обеих реальностей, как он их внутренне переживает, и, с другой стороны, вопрос о его способности данный конгломерат сознать, т.е. как он способен о нем выразиться в коммуникации с собой самим и с окружающим его обществом, людьми.

ВИДЫ И ФУНКЦИЯ МОДЕЛЕЙ МИРА

6.1. Модели мира и их типология

Тема модели мира в художественном произведении привлекает внимание все чаще и благодаря тому, что компаративистские исследования – и специфически литературоведческие, и более общие – сравнивают два или больше явлений, занимаясь поиском их связи, расхождения, их эквивалентности. Это характерно прежде всего для исследований, направленных на область перевода и на его практические аспекты, это касается и исследований по теме избранной нами проблематики, для изучения литературных направлений и эпох, для сравнительного изучения творчества конкретных писателей, когда целью является исследовать их творческий метод, проникнуть глубже в «мир» их произведений, или тогда, когда целью становится узнать более общие закономерности литературного творчества по отношению к личности автора и к внешней реальности.

Одним из первых, кто в новое время стал систематически изучать историю искусства, пользуясь специфическими чертами модели мира и ее формирования, и кто попытался теоретически обосновать создание модели мира в художественном произведении, был уже вышеупомянутый И. Тэн. Он считал, что основанная на его триаде модель мира представляет собой основной элемент, определяющий характер художественной деятельности и произведений искусства в данную историческую эпоху и в данном месте. Он предполагал, что модель мира (созданная, однако, механистически как «продукт» внешних по отношению к человеку факторов) отражается непосредственно в художественном произведении, представляя в нем таким образом действительность. Именно в «унификации» индивида, в убеждении, что внешняя реальность влияет на всех членов общества одним только (объективным) способом, состоит основная ошибка Тэна. Разрабатывая свою теорию, он забывал о том, что общество уже достаточно разрознено, причем по разным критериям, так что подобный унифицирующий способ воздействия по сути дела исключен уже из-за этой причины. Если бы такие идеи моделирования внутреннего мира человека и следующие из этого тенденции, реализующиеся при художественной обработке, он применил к менее дифференцированному обществу (что он, по сути дела, в своей «Философии искусства» и сделал), оказалось бы, что целостность видения мира, вероятно, стала бы существенно выше. Однако в принципе его концепция зафиксировала некоторые существенные элементы модели мира.

Существенный вклад в анализ модели мира внес и А.Н. Веселовский, изучавший в своих работах влияние уклада жизни на возникновение («за-рождение») мотивов как основных структурных единиц, с одной стороны, и их сцепление в сюжетах, с другой. Хотя изучение моделей мира не стало основным пунктом его исследований, многие к ним возвращаются из-за знания Веселовским неевропейских культур, из-за способности синтеза, из-за способности находить связи между конкретными жизненными условиями и мотивами, вызванными ими их преломлением в искусстве. Благодаря ему сравнительное изучение тесной связи между жизнью и искусством, опровергаемое с идеологических позиций в первые десятилетия советской власти, вдохновляет исследователей поныне. Необходимо напомнить и о работах З. Фрейда, К.Г. Юнга, в области филологии – А.А. Потебни (его же изучение внутренней формы), сосредотачивающих свое внимание на внутреннем мире индивида и на его способности выразить свои свойства. Для них характерно понимание человеческой психики, внутреннего мира индивида в качестве неимоверно сложного комплекса, который в сознании индивида создает не «параллельную действительность», которая оказалась бы копией реального физического мира, а специфическую, индивидуальную душевную реальность, которая, правда, вбирает в себя и некоторые и разделяемые другими людьми элементы, но которая, одновременно, неповторима и характерна только для данного индивида. В чешской и словацкой среде нельзя не вспомнить работы Ф. Вольмана и Д. Дюришина, в русской – коллективную работу «Роль человеческого фактора в языке» и многие статьи на тему модели мира или картины мира в современном языкознании.

Для того, чтобы дать попытку типологии моделей мира, с которыми мы встречаемся в художественной литературе, надо привести некоторые исходные пункты, на которых наша попытка основана:

1. Мы понимаем модель мира как субъективный конструкт в высшей степени индивидуальный, но все-таки объективно существующий, носителем которого является и который своим мышлением и поведением манифестирует конкретный индивид. Это концепт, возникающий в субъективно управляемой душевной сфере, в которой «преломляется» воспринимаемый объективный мир, сталкиваясь при этом со специфическими предпосылками данного индивида. Этот субъективно-объектный характер модели мира (обозначаемый иногда как эндоцепт) и факт воздействия многих трудно распознаваемых внутренних факторов (включая иррациональные) и целого ряда аксиологически и бихевиорально направленных, утилитарно-практических интеракций индивида с внешней средой и из нее выходящими импульсами чрезвычайно осложняет полную объективацию его познания. Не всегда обращают внимание на то, что скрыто за «поведением» индивида; иногда следят только за внешними приметами поведения, не за внутренними поводами и «источниками» такого поведения (в мире литературы иногда изучают скорее или форму, или «содержание», а не то, что их вдохновляет, что их «создает»). Таким образом, моделью мира мы будем считать концепт мира, возникающий в условиях субъективного сознания,

ни в коем случае не объективно существующие условия, а их сознательную или несознательную рефлексию и «обработку» данных субъектом, при которых играет роль как чувственное, так и рациональное осваивание внешнего мира, и, конечно, другие элементы, влияющие на человеческую моделирующую систему. Модель мира – при помощи концептуализации возникающая «картина» жизненного мира в условиях индивидуального сознания, рефлектирующего жизненный мир и себя самого.

2. Модель мира заложена в наиболее общем способе определенных условиях человеческого бытия и вне их существовать не может. Это условия, которые этот индивидуальный концепт одновременно же и формируют, они его в определенном смысле даже предопределяют, делают его возможным, создают его потенциал. Под этими условиями подразумевается принадлежность к нашему космосу, в котором действуют силы, предпосылки и его специфические свойства, которые, может быть, в других потенциально существующих космических условиях не действуют. Поэтому потенциально возможные модели – «имущество» существ, населяющих нашу планету. Они должны приспособиться и к следующему моделирующему фактору – условиям нашей Земли. Для человеческой цивилизации существенно и то, что ее модели мира относятся к человеческим формам бытия и выживания как к совокупности, ярко отличающейся от других форм бытия.

В случае, когда эти основные моделирующие факторы включены в основу типологии моделей мира, в ее начале должны стоять именно оба типа факторов, которые надо считать «вводными» для всех типов моделей мира и которые в определенном смысле также можно было бы считать моделями мира, если бы мы знали «сознание», которое способно было бы рефлектировать их. Это:

космогенные факторы – базируются на объективных условиях, следующих из принадлежности к данной космической форме, к нашему космосу;

геогенные факторы – определены связью человеческого существования на Земле с ее специфическими моделирующими условиями, которые действуют объективно и которым все земное подчиняется.

На эти основные обуславливающие факторы надстраиваются отдельные модели мира; они формируются, считаясь уже с более детальными, конкретными условиями, способствующими отличительной маркировке данных моделей. Подчиненными моделями могут, значит, быть следующие модели:

человеческая модель мира (антропогенная)

Мы исходим из убеждения, что человеческая модель мира обладает специфическими чертами, исходящими из позиции человека в мире, его развитием, специфическими экзистенциальными и психическими потребностями, физическими и душевными предпосылками, которые отличают человека от других живых организмов и которые создают условия для вполне специфической концептуализации *человеческого* жизненного мира в *человеческой* психике.

модель мира ареала

Это реализация антропогенной модели мира в конкретных условиях более узко определенного общества, специфические жизненные (физические и культурные) условия которого создают предпосылки для дифференциации, для выделения в рамках вышестоящей модели мира, так что возникает более специфическая модель мира, отличающаяся своими специфическими свойствами и характеристиками, причем ее разделяет население определенного региона. Такую модель, соответственно, создает, разделяет и развивает меньшее количество индивидов, причем культурная идентичность не является условием – модель мира ареала может включать и культурно разнородные группы населения. Определение ареала всегда неточно, граница расплывчата (как и у всех следующих моделей) – она не тождественна с народом или народностями, она не определяется границами конкретных государств или другими (искусственными) географическими ограничениями. Речь, значит, идет о смеси культурных, географических, климатических, этнических и т.п. характеристик.¹

модель мира этноса/народа

Модель мира конкретного этноса впитывает многие черты модели мира ареала, приспосабливает их, однако, к условиям жизненного мира конкретного этноса/народа и конкретным экзистенциальным и духовным потребностям так же, как и к потребности отличаться, отмежеваться от других этносов/народов в рамках данного ареала. Отличия моделей мира этноса/народа часто упоминаются, когда в рамках ареала соприкасается несколько этносов/народов, причем прежде всего тогда, когда их сосуществование конфликтно.

модель мира специфической субкультуры

Это модель, исходящая из модели мира этноса/народа и уточняющая, конкретизирующая ее далее, учитывая условия данной субкультуры. Количество специфических субкультур растет в зависимости от растущей диверсификации этносов/народов. Модель мира этого уровня рефлектирует специфическую позицию и условия данной субкультуры/группы в высшей культурной системе, в которую данная субкультура/группа включена.

Прежде всего на этом уровне моделирования мира действует факт, что модель мира определенной субкультуры/группы может (но не должна!) представлять собой попытку отрицать модель мира на один уровень высшего или того же порядка. Такое отрицание, однако, не представляет собой отрицание связи и зависимости – такая модель мира субкультуры немыслима без модели мира высшего порядка, вместо аффирмативного она постулирует отрицательное отношение к ней, что приводит к динамизации, развитию.

На более высоком уровне дифференциации этносов/народов естественным является факт, что индивид принимает участие в нескольких специфиче-

¹ Такое понимание соответствует и тому, о чем в своих работах говорит Диониз Дюришин. См.: ĎURIŠIN, D. a kol.: *Medziliterárny centrizmus stredoeurópskych literatúr*. České Budějovice-Brno-Bratislava, 1998.

ческих субкультурах, не переставая разделять модель мира высшего порядка. Индивид, причастный одновременно к большому количеству субкультур, ищет гармонию между ними более сложным путем, что иногда ему не удается, иногда вызывает сложные внутренние конфликты.

модель мира индивида

Это модель мира, посредством которой все остальные модели мира реализуются конкретно, манифестируются. Она абсолютно специфична, возникает при помощи интернализации на «шве» между элементами моделей мира высшего порядка, что связано с индивидуальными психофизическими и социальными предпосылками и проявлениями воли данного конкретного индивида. Именно эти модели мира манифестируются в реальной жизни конкретных личностей, в литературных произведениях в поступках и размышлениях персонажей, которые в них выступают. Чем сложнее взаимное соотношение элементов моделей мира разного порядка в модели мира индивида, тем конфликтнее, динамичнее, противоречивее ищет индивид их упорядочение и гармонию, к которой часто стремится.

Отдельные типы моделирования мира в коллективном и индивидуальном сознании подчинены, с одной стороны, условиям, в которых они возникают, с другой стороны, служат, однако, тому, чтобы отличаться, получить свою идентичность, определять границу, размежевывать «я» и «не-я», или «мы» и «они». Процесс разграничения амбивалентно связан с потребностью связи с другими, с потребностью к чему-нибудь, кому-нибудь принадлежать, несмотря уже на то, что без влияния других индивид не родился бы, не был бы воспитан, не мог бы стать мыслящим и сознающим индивидом. Включение в целое более высокого порядка связано и с экзистенциальными условиями: индивид не способен существовать, игнорируя закономерности культурных моделей мира высшего порядка, оказаться вне их, несмотря на то, что иногда можно наблюдать такие попытки (и в литературе).

В рамках этой амбивалентности большинство конкретных индивидуальных моделей мира манифестируется в качестве конгломерата элементов, свидетельствующих о специфических атрибутах бытия каждого человека как личности, элементов, которые говорят «я тоже это», но одновременно утверждают, что «я это по-другому». Функция индивидуации, отмежевания от других, присущая модели мира индивида (но и остальным моделям мира), по нашему мнению, значима и может при определенных обстоятельствах стать акцентуированной функцией (например, там, где вследствие исторического или общественного развития данный субъект попадает в ситуацию, когда ему неизбежно отделиться, отключиться от других).

Выше приводимая типология тесно связана, само собой разумеется, с категорией/фактором времени. Чем более общим является данный уровень модели мира, тем она «прочнее», «инерционнее». Наименее изменчива антропогенная модель мира, наиболее изменчива модель мира индивида; в ней происходят постепенные естественные изменения в процессе познания, душевного созревания, под влиянием внешних формирующих факторов, иногда и из-за чрезвычайно быстрых и резких переворотов, причиной ко-

торых могут быть и внешние, и внутренние факторы. Значит, модель мира неустойчива, динамична, меняется во времени. Именно изменения, напряжение, внутренние и внешние конфликты и между моделями мира, и их представителями становятся тем, что занимает литературу.

Таким образом выстроенная типология моделей мира, по-нашему, способна включить все комплексы информации, которые принимают участие в создании моделей мира. Она так же готова абсорбировать сведения глубинной психологии о том, что модели мира содержат не только сознательные элементы, но и много элементов неведомых, «предсознательных», бессознательных и подсознательных. Появляются предположения, что модель мира формирует не только информация культурная (в самом широком смысле этого слова), но и информация генетического характера (создающая предпосылки, без которых в душевной деятельности ничего не оказалось бы возможным, так что культурную информацию нельзя было бы ни создавать, ни впитывать) и, как кажется, и информация, касающаяся «опыта», т.е. информация, на которую индивид наткнулся и которая стала составной частью его «информационного оснащения», хотя он ее рационально не «обработал» и не впитал. Й. Шмайс говорит в этой связи об информации иммунитета характера, которая не дана нашему организму генетически, но организм создает ее, встречаясь с определенными импульсами внешней среды, которые он «принимает внутрь» и подсознательно на них реагирует. В сфере коммуникации это, наверное, касается информации в области невербальной составной части коммуникации – мы не получаем ее генетически, приобретаем ее на основе опыта и подражания, не на основе рациональной деятельности, ментального усилия. Это касается прежде всего тех сигналов, которые «читаются» во всем мире одинаково, невзирая на то, к какой культурной группе индивид принадлежит; таких невербальных сигналов около 30–40, напр. улыбка, выражение лица в момент сюрприза и т.п. Сюда можно причислить и основные стереотипы обозначения мира, которые индивид приобретает, осваивая конкретный язык и его «картину мира». Информация генетического характера будет преобладать в наиболее общих моделях мира, информация, касающаяся опыта, будет напластывается на нее, и следующие модели мира и информация рационального характера усилят свое принципиальное значение прежде всего в моделях мира субкультуры и индивида. Это, однако, область, в которой надо будет многое еще уточнять и познавать, все суждения, высказываемые в настоящее время, только предварительны.

Предлагаемая для дискуссии типология создает и условия для закрепления индивидуальной модели мира в разделяемых индивидом моделях мира высшего порядка, причем ни одна из таких моделей не считается единой, определяющей. Типология предоставляет возможность изучать проявления, связанные с манифестированными моделями мира не только как проявления отдельной личности, а как проявления более глубоких стереотипов, открывает возможность познавать их и приурочивать их к отдельным уровням типологии моделей мира, осознавать «взаимонаслоенность», их связей и комплексности. Сохраняется таким образом и временная последо-

вательность: связывается прошлое (память породы и память «историческая») с настоящим (рефлексия моментального состояния и динамики развития мира) и одновременно создаются предпосылки для включения будущего (предполагаемое развитие, представления, предвидение, интуиция, вещи сны и т.д.) в одной временной оси и при сохранении основной «направленности».

Как и для чего может такая общая типология служить в литературоведении? Она может помочь нам понимать литературу как один из способов манифестации возможных моделей мира, как способ выявления и познания их удивительного плюрализма, их испытания, проверки, тестирования. Литературным процесс мог бы оказаться состоящим из двух «течений», струй: одна струя направлена на познание существенных элементов моделей мира, причем целью оказалось бы изучение самых глубоких уровней, таинственных «закоулков» таких моделей мира, вторая струя стала бы «провоцирующей», создавала бы условия для «испытательного зондирования», в рамках которого манифестированные элементы моделей миров подвергались бы сомнению, проверке или вырывались бы из контекста с другими (например, в антиутопии). Такой подход к литературе, учитывающий обе струи, передавал бы более точную картину естественно дихотомного, противоречивого процесса, который в литературе имеет свое место.

Изучая литературу в контексте моделей мира, нельзя не учитывать языковые и формальные элементы литературных произведений – они станут естественными «союзниками и посредниками» для выражения всего того, что заложено в самой основе моделей мира и в их отдельных глубинных слоях. «Как?» и «чем?» соединится с вопросами «по какой причине?», «что именно?», привлекаться будут и знания других наук (философии, психологии, антропологии, биологии, генетики, социологии, меметики и т.п.). Именно такой синтетический подход, кажется, характерен для герменевтически направленного изучения литературы. Именно так можно будет более точно ответить на вопросы о том, какую роль играла художественная литература в жизни общества в прошлом, какую роль играет, может играть и/или должна играть художественная литература в жизненных процессах на современном этапе, когда ее конкурентами становятся всевозможные совершенные технологии и их проникновение в «царство вторичных эмоций», в котором раньше доминировала литература.

6.2. Модели мира в межкультурном диалоге

Не существовала и не существует возможность не общаться: человек – это существо, образующее общество, его бытие связано с коммуникацией, оно зависит от нее. Благодаря коммуникации и тому, что без нее невозможно сосуществование людей, возникла культура, будь она определена в самом широком смысле слова или более узко в смысле духовной культуры как „...soubor výsledků činnosti lidské společnosti v oblasti vědy, umění a

společenského života vůbec v určitém historickém období“.² Так как дело касается развивающихся «совокупностей результатов», существует возможность наблюдать за историческим развитием культуры и в ее отдельных четко определенных этапах, и в неустойчивых переходных периодах ее развития. Такое наблюдение может касаться не только той единой, как одно целое воспринимаемой общечеловеческой культуры всего земного шара. Ее же можно разделить на отдельные типы, на «конкретные культуры», как мы наметили выше.

И в одной же национальной культуре (модели мира этноса/народа) можно столкнуться с целым рядом субкультур, определяемых не только теми элементами, о которых когда-то говорил Тэн. Выделяемые им элементы можно описать: одни в качестве (скорее «внутреннего») антропогенного элемента, другие как скорее «внешние» (среда и ее атрибуты, а также факторы, связанные с социальной организацией общества) и, наконец, третьи как элемент динамический, эволюционный (время или же отдельные этапы развития человеческой общности).

Субкультуры, однако, не являются только феноменом, с которым можно столкнуться исключительно в национальной культуре – все чаще видно, что субкультуры игнорируют границы и перерастают в другие национальные культуры, находят в них свое место, своих сторонников, становятся их интегральной составной частью – желанной или нежеланной, так что они «прорастают» несколькими культурами. Из этого, таким образом, следует, что конкретные субкультуры не связаны преимущественно или полностью с внутренним конкретным антропогенным элементом (у Тэна – раса, иначе можно было бы говорить о генетических связях, генетическом родстве) – он только создает самые общие условия, «питательную почву», из которой конкретные культуры вырастают.

С чем конкретные культуры связаны, что является их основой? Это определенная модель мира, являющаяся для всех, кто разделяют данную культуру, общей; на основе этой культуры они разделяют и основы (ценности, представления, подходы и т.д.), на которых строят свою личную индивидуальную модель мира, свою ментальную репрезентацию такой модели, свой сугубо индивидуальный эндоцепт. Как было уже выше сказано, конкретную модель мира индивида мы понимаем как свойства индивидуально-го сознания, как манифестацию индивида в его поступках, но одновременно как объективно существующий, социально разделяемый конструкт, т.е. как активную интеракцию индивида и внешних влияний, как все время неустойчивый, динамичный эндоцепт на грани субъект-объект. Это концепт, свойственный субъективному сознанию, в котором «преломляется» внешний мир, сталкиваясь со специфическими предпосылками данного конкретного индивида. Таким образом можно понимать и ситуацию, когда, столкнувшись с другой моделью мира, конкретный субъект способен ее

² «...совокупность результатов человеческого общества в области науки, искусства и общественной жизни в определенную историческую эпоху.» В: Akademický slovník cizích slov. Praha 2000, с. 437.

понимать. Иногда даже, если она в субъекте «отзовется», она может привлечь его, будет соответствовать его представлениям или заново их сформулирует – он может эту модель мира не только понять, но постепенно принять, со временем даже ее развить; таким же способом можно и конкретную модель мира отрицать, относиться к ней деструктивно.

В случае, если мы начнем искать причины различий между моделями мира и на них основанных культур, надо признать, что оба тэновских внешних фактора, т.е. среда и исторический момент, только «соавторы» – и вернемся опять к мысли о синергии всех трех основных факторов. Только на их грани специфическая модель мира и специфическая культура могут возникнуть, удерживаться, развиваться, переноситься дальше. Казалось бы, опять утверждается субъектно-объектное понимание связи модели мира и тем самым и конкретной культуры.³

А.Н. Уайтхед не считает, однако, субъектно-объектное понимание достаточно точным. Он предпочитает объектное понимание, утверждая: „Primárnou situáciou, ktorá sa odhaľuje v kognitívnej skúsenosti, je ‘ego-objekt medzi objektmi’. Tým mám na mysli, že primárnym faktorom je nestranný svet, ktorý prekračuje to ‘tu a teraz’ ako ho označuje ego-objekt, ale aj ‘teraz’, ktoré predstavuje rozpriestranený svet, ako sa momentálne realizuje. Je to svet, ktorý súčasne zahŕňa aj súčasnosť minulosti a vymedzenú potenciálnosť budúcnosti spolu s celým svetom abstraktnej potenciality, ríšou večných objektov, ktorú presahuje a nachádza svoje spríkladnenie a porovnanie v aktuálnom priebehu realizácie. Ego-objekt ako vedomie tu a teraz je vedomím svojej skúsenostnej podstaty, ktorá sa utvára jeho vnútornou väzbou so svetom realít a svetom ideí. Lež takto konštituovaný ego-objekt sa nachádza vnútri sveta realít a prejavuje sa ako organizmus vyžadujúci vstup ideí, aby mohol zaujať svoj status medzi realitami.“⁴

³ Как раз в этом смысле высказывается английский философ, математик и логик Альфред Норт Уайтхед (Alfred North Whitehead, 1861-1947), утверждая: „Je evidentným faktorom skúsenosti, že naše uchopovanie vonkajšieho sveta úplne závisí od udalostí vnútri ľudského tela.“ («Очевидным фактом опыта является то, что наше понимание внешнего мира полностью зависит от событий внутри человеческого тела»). WHITEHEAD, A. N.: Veda a moderný svet. Bratislava 1989, с. 156.

⁴ «Первичной ситуацией, которая обнаруживается в когнитивном опыте, является эго-объект среди объектов». Под этим я понимаю, что первичным фактом является беспристрастный мир, который пересекает это „здесь и теперь“, как его обозначает эго-объект, но и „теперь“, представляет собой распространенный мир, как он в данный момент реализуется. Это мир, включающий одновременно и современность прошедшего, и определенную потенциальность будущего совместно со всем миром абстрактной потенциальности, царством вечных объектов, которые он превышает и находит пример самого себя в сравнении в актуальном ходе реализации. Эго-объект в качестве сознания здесь и теперь представляет собой осознание своей сущности, основанной на опыте, которая образуется его внутренней связью с миром реального и миром идей. Ложь как таким образом созданный эго-объект имеет место внутри мира реального и проявляется как организм, требующий вступления идей, чтобы занять свой статус среди элементов реального.» В: WHITEHEAD, A. N.: Veda a moderný svet. Bratislava, 1989. С. 224–225.

Подход Уайтхеда, хотя он исходит из исследований в области естественных наук, интересен и для гуманитарных наук. Если принять его вышеприведенный тезис, то индивид (эго-объект) требует введения идей, он в них нуждается, сознательно или бессознательно ищет их. Он может выбирать – рядом с ним находится целый ряд идейных концептов (моделей мира). Раньше было не так: идейных концептов, из которых индивид мог выбирать, существовало мало, на первых этапах, может быть, только один или два: тот, который общество, в которое входил данный индивид, разделяло, и второй, «иной», «не-наш», «чужой», «вражеский», часто менее известный или по существу незнакомый. Плюрализм, характерный для более поздних этапов развития человеческих обществ, предлагает индивиду намного больше таких концептов.⁵ Эпохой, которую можно считать переломной с точки зрения концептов/моделей мира, предлагаемых индивиду в качестве альтернативы для выбора, является именно последняя треть XIX века и самое начало XX века. Это время «информационной революции», начала массового туризма, т.е. путешествий за границы собственной культуры, массового знакомства с иными моделями мира. Ощущение кризиса и поиски чего-нибудь нового («переоценка ценностей») не случайно приводят многих художников намного чаще, чем раньше к путешествиям (в Африку, Средний Восток, Азию, Америку), и там они вдохновляются именно тем, что отличается от разделяемой ими «привычной» европейской культуры, европейской модели мира.⁶

Во всяком случае присоединение индивида к определенной модели мира – чрезвычайно сложный процесс, который проходит с его рождения до смерти, сначала бессознательно и без волеизъявления индивида (влияние воспитания, среды, общества на первых этапах жизни индивида), позже, когда уже произошла индивидуация, скорее сознательно, хотя влияние бессознательного и эмоционального (и интуитивного) ни в коем случае не исключено, так как оно остается все время довольно интенсивным. Присоединение к определенной модели мира представляет собой и принятие (не исключена доля критики) ее ценностных критериев – в этой области можно тоже найти целый ряд импульсов для размышлений над ролью искусства в создании аксиологических ориентиров индивида и социальных организмов. Это, однако, не представляет в данный момент предмет нашего интереса, но для художественной литературы аксиологическая ориентация стала важным звеном, которое – если посмотреть на искусство модерна и

⁵ Может даже показаться, что таких концептов уже слишком много, так что для индивида представляется сложным детально познакомиться с ними, не говоря уже о том, что такие концепты во многом противоречивы и изменчивы. Плюрализм и рука об руку с ним действующая возможность/необходимость выбора, нужда/необходимость/невозможность составить ценностную иерархию таких концептов, становится одним из конститутивных элементов постмодернизма.

⁶ Стоит вспомнить, например, Ивана Бунина или Николая Рериха, которые вдохновлялись культурой полуострова Индостан и Цейлона (Шри-Ланки).

постмодерна – является одним из наиболее важных элементов его современной ипостаси.

Искусство как составную часть культуры можно считать одним из способов выявления определенной модели мира (или объективно существующей, или гипотетической) либо взаимного сравнения разных моделей мира. Искусство – и не только оно – таким способом получает возможность внести свою лепту в межкультурный диалог. Диалог предполагает, что произойдет презентация отдельных взглядов, в данном случае тех моделей мира, которые связаны с культурами, вступающими в диалог, или, не позднее XIX века, скорее в полилог.

Такую возможность конкретизации (объективацию ментальной репрезентации⁷) моделей мира искусство может осуществлять прежде всего благодаря тому, что представляет, т.е. объективирует, модель мира, на которой оно основано, способом, который достаточно понятен и тем, кто исходит из другой модели мира. Сама такая презентация – сложный коммуникационный акт, включающий, по-нашему, три основные конгломерата информации, позволяющие в значительной мере понимать данную модель мира и, благодаря этому пониманию, вступить в диалог или полилог с другими квалифицированными участниками, способными такую информацию в диалоге/полилоге использовать.

Речь идет о трех сложных, содержательных и внутренне структурированных группировках, обозначить которые можно как:

- *конгломерат содержаний,*
- *конгломерат структур и*
- *конгломерат средств выражения.*

Конгломерат содержаний чрезвычайно содержателен. Он включает все ощущения, представления, понятия воспринимаемые, продуманные, прочувствованные, которые являются составной частью данной модели мира. Упрощенно можно его обозначить как «резервуар», в который складывается все, что свойственно «содержанию» данной модели мира, включая и прошлое, и предусматриваемое будущее (поэтому сюда можно включить и мысленные конструкты утопий, и представления о других моделях мира – скажем, о модели мира жителей Марса). Все более интенсивный обмен информацией приводит к тому, что конгломерат содержаний членов разных культур будет все больше сближаться.

Конгломерат структур – тот, что «работает» с элементами конгломерата содержаний, расчленив и упорядочивая их, определяет их отношения, их место в иерархии, определяет их ценность, создает несколько уровней взаимосвязей, которые не являются случайными, но создают основную ценностную «решетку» данной модели мира. Этот конгломерат для моделирования мира, по-нашему, важнее конгломерата содержаний из-за того, что содержания для представителей того же общества или тождественны, или близки, в то время как структурирование содержаний может различать

⁷ Может быть, именно поэтому одной из специфических черт искусства считают мышление в образах.

их, даже при помощи тех же содержаний создать «противополжную» модель мира (скажем, в сатире). Именно поэтому очевидно, что изучение конгломерата структур, их иерархии, возможностей и условий их применения чрезвычайно важно, так же, как и изучение их изменений в зависимости от ценностных приоритетов.

Наконец, **конгломерат средств выражения** – разрозненный «набор» средств для выражения основных слоев модели мира, т.е. конгломератов содержаний и структур. Сюда надо приурочить все «языки», т.е. не только все национальные языки с их вербальной, паравербальной и невербальной составными частями, но и «языки» отдельных видов искусства, специфические возможности, предоставляемые, напр., т.наз. риторическими и стилистическими фигурами, позволяющими выражать и то, что иначе трудно или невозможно сообщить.

Как видно, и это деление связано с дуальным разделением на *форму* и содержание, и оно исходит из убеждения, что отдельные конгломераты нельзя отделять друг от друга. Реализация модели мира индивидом – или в его внутренней жизни, или по отношению к его окружению – всегда *выражение*. И только анализируя все три элемента – *что, какими средствами и как* – мы можем добраться до *значения*. В случае, что любой из конгломератов пропущен, коммуникационный трансфер терпит крушение, значение или не найдено совсем или искажено.

Коммуникация между культурами⁸ – интенсивная прежде всего с XIX века – может эффективно происходить только тогда, когда они сообщаются и разделяются, т.е. воспринимается, рефлектируется информация, состоящая из сведений о том, что культура, о которой коммуницируют, включает, как ее содержание структурировано, что для нее является важным, какое место в системе содержаний предоставлено отдельным конкретным содержаниям, от чего они зависят (например от исторического развития данной культуры, от взаимодействия с другими культурами в прошлом или в настоящем и т.п.), что для нее ценно, что обладает низкой ценностью или даже отрицается. Эффективность коммуникации зависит и от того, какими средствами выражения в ней пользуются, насколько точно и полностью в ней выражены субстанции содержания.

Это распространяется и на коммуникацию между отдельными степенями развития той же культуры, еще отчетливее это видно при изучении трансфера информации о модели мира прошлого в какую-нибудь другую культурную среду более позднего времени. Примером может оказаться диалог современного русского читателя с моделью мира, содержащейся в «Герое нашего времени» Лермонтова, или диалог современного чешского читателя с тем же произведением. Очень вероятно, что современный читатель (тем более иностранец) не способен будет воспринимать все элементы

⁸ Дело касается коммуникации в любом виде, т.е. не только между отдельными представителями той же культуры, но и между литературным произведением и его реципиентом-представителем другой культуры, отличной от той, в рамках которой данное произведение возникло.

всех трех конгломератов так, как их воспринимал и как их понимал читатель в XIX веке. Чуть точнее, наверно, будут восприниматься сигналы на уровне структур. Чем точнее реципиент понимает отдельные пласты произведения, тем точнее он способен распознать модель мира, содержащуюся в данном произведении, тем тоньше он способен с ним «разговаривать» и вырабатывать свое отношение к нему, свою оценку.

Нарушение коммуникации на всех трех уровнях может оказаться фатальным. Такое, однако, не произошло – для литературной ситуации в конце XIX и в начале XX веков это свидетельствует об одном обстоятельстве: интенсивный обмен литературными произведениями (как и произведениями других видов искусства) уже в течение предыдущих десятилетий создал объединяющую (или почти единую?), поддерживаемую культурой модель мира, которая настолько разделяется, что оригиналы или переводы литературных произведений проникают в другую языковую среду, в ней адекватно воспринимаются, понимаются и становятся таким образом в значительной мере составной частью культуры воспринимающей среды.⁹ Трудно говорить об отдельных национальных литературах как о в значимой степени самостоятельных феноменах, независимых от «общевропейского» литературного и культурного контекста. Скорее наоборот – все импульсы и в искусстве, и в гуманитарных науках (как, например, психоанализ) почти непосредственно воспринимаются во всем европейском пространстве, которое сейчас же отзывается, часто принимает это новое как «свое», т.е. как автохтонную составную часть «своей модели мира».

Вероятно, что в процессе расшифровки произведений русской литературы во второй части нашей работы надо считаться с двумя факторами, которые приведут к тому, что, во-первых, мы будем понимать литературные произведения не так, как их понимали во время их написания, и, во-вторых, будем толковать их с точки зрения нашего времени, причем еще как нерусские читатели; мы, таким способом, можем и кое-что исказить, и показать другой взгляд на некоторые детали изучаемых произведений. Хотя «европейская» и «русская» модели мира на рубеже XIX–XX веков во многом сблизились, все-таки сохранились и отличия. Понимать их с нашей, чешской точки зрения, оказывается по отношению к «внутренне русскому» взгляду более сложным – с другой стороны, однако, порождающим дискуссию, дающую возможность выявить некоторые аспекты, связанные именно со «взглядом извне», который может остановиться и на том, что у русского читателя ускользнуло от внимания.

В нашей работе мы будем следить за теми аспектами, которые противопоставляют внутренний и внешний мир литературных персонажей, отражающийся в литературных произведениях преимущественно русской литературы рубежа XIX–XX веков с тем, что попытаемся обратить внимание на

⁹ Одним из свидетельств такого явления можно считать работу Э. Геннекена *Écrivains francisés: Dickens – Heine – Tourguénef – Poe – Dostoïewski – Tolstoi* (1889), в которой к тем, кто стали «домашними писателями», он относит преимущественно русских писателей.

типичные сдвиги в конгломератах содержаний и выразительных средств. Что касается жанра (структуры), мы будем анализировать «малую прозу», рассказ, хотя мы полностью осознаем неточное определение жанра, включая дихотомию рассказ/повесть, которая данную проблему усложняет, так как не существует их ясного и незыблемого размежевания – мы будем обоими терминами пользоваться попеременно, не различая их существенно. «Малую прозу» мы выбрали из-за ее формальной и содержательной гибкости, из-за того, что она быстро реагирует на все изменения в модели мира, отображая и их причины, и их проявления во внешней реальности, и в душевном мире персонажей (внутренней реальности).

Если конкретизировать и в определенной мере подытожить то, что происходит в европейском регионе на рубеже XIX–XX веков, то надо сказать, что проявляется тенденция роста количества моделей мира с одной стороны, и к их сближению, с другой, причем принятие конкретной модели мира больше не зависит так сильно от ранее действующих этнических/народных принципов, а скорее от того, что разделяется та же иерархия ценностей, то же восприятие переживаний, тот же взгляд на философские вопросы, те же принципы социальной организации общества и т.п.

Какие факторы такое отношение к моделям мира сопровождают и в определенной мере и совместно с другими причинами вызывают? По нашему мнению, стоит выделить прежде всего ниже приводимые факторы, хотя они отчасти противоречивы, как противоречива и вся эпоха:

- распадаются (по крайней мере внутренне) «большие сообщества» – и государства, и культурные (религиозные) общества постепенно раздрабатываются;
- снижается чувство сопричастности славянских народов с теми государствами, в которые они когда-то вошли, усиливается их тенденция стать независимыми;
- постепенно дифференцируется и на основе других критериев определяется причастность к идеологическим концептам – демократизирующаяся атмосфера постепенно нарушает критерии, связанные с религией и вероисповеданием;
- усиливается тенденция воспринимать социальную стратификацию в качестве инструмента идеологизации жизни общества, в то же время, однако, уменьшается «расстояние» между отдельными слоями общества;
- создается «базис» для более интенсивной дифференциации на основе различия мнений, социального статуса, национальности; тенденция отличиться постепенно становится одним из движущих мотивов и индивидов, и группировок, литературных направлений и их сторонников;
- упрощается передвижение в пространстве – возможность путешествовать открывает контакты с другими обществами большому количеству людей, большие дистанции и границы теряют свою «разделяющую» роль, их значение падает, растет возможность общаться, сравнивать, вступать в контакт и дискуссию, «несмотря на границу»;

– «ускоряется» течение времени, растет чувство «давления времени» и сознание синхронии;

– проявляется жажда изменений, «ломки» – нарастает недовольство существующим состоянием общества, ищется «новое»; эти поиски связаны с тем, что «что-нибудь должно случиться, так как по-старому жить нельзя», что усиливается ожиданием прихода нового столетия;

– допускаются все меньшие «островки», отличающиеся своими взглядами, если они не нарушают целостность единиц высшего порядка или если не применяют насилия;

– растет потребность обсуждения ранее табуизированных тем (смерть, секс, нетрадиционная сексуальная ориентация), общество относится к ним более откровенно и толерантно; усиливается движение, ставящее своей целью равные права женщин и мужчин;

– модели, авторитеты, «основные произведения» быстро становятся достоянием всех – информация распространяется быстро и несмотря на границы государств;

– индивид ощущает внутренне противоречивое желание «стать сам собой» и одновременно «не остаться одному», возрастает интерес к глубинам человеческой психики;

– меняются критерии для обсуждения значения/ценности человеческой жизни – жизнь становится все больше ценностью «сама по себе», а не прежде всего «в связи с чем-то» (религией, патриотизмом, произведением, чином и т.п.);

– повышается сложность общественной организации, на индивида давит большое количество информации, повышаются требования к способности индивида самостоятельно решать вопросы своей жизни, что приводит к чувствам одиночества, напряжения, психической лабильности.

В конкретных условиях славянской, чешской, польской, а также русской культурной среды по сравнению, скажем, с немецкой и австрийской можно наблюдать и другие явления, в частности:

– выравнивается социальная структура близких регионов;

– уподобляется структура государственной власти, хотя она воспринимается по-разному (чехи, например, достаточно толерантны);

– взаимосвязь и тесные контакты создают условия для оживленного межкультурного обмена в мультиэтнических центрах (свою роль играет в таких местах и свободное владение двумя или более языками);

– культурные ценности, окружающие человека, сближаются и занимают то же или очень близкое место на ценностной шкале;

– постепенная, но ускоряющаяся секуляризация – проявляется в ослаблении церковных догм и в снижении авторитета представителей церкви;

– благодаря всем вышеприведенным факторам сближается стиль жизни европейцев.

Все эти изменения наступают постепенно, возникая в качестве «теневых структур» прямо во все еще действующих ценностных системах, нормирующая роль которых теряется. Само понятие «норма» меняется: постулиру-

ется жажда продвигаться, быть креативным, оригинальным, отличаться от других. Появляется мотив «поставить норму под сомнение», оспорить почти все нормы (стоит напомнить об основном импульсе Ницше, «переоценке всех ценностей»).

Возрастает возможность отклониться от преобладающей модели мира. Это было возможно всегда, но никогда в истории самостоятельность, протест, индивидуализация не оказывались так высоко ценимыми свойствами индивида. Никогда до этого нельзя было безнаказанно отклониться от нормы, нельзя было добиться «своего» так легко, почти без отрицательных последствий. То, что раньше скрывали, теперь становится предметом интереса (и в жизни, и в культуре). Самым ярким явлением становится движение за эмансипацию женщин, нарастающее (по американскому образцу) во всей Европе.

Изменения в ценностной ориентации влияют на моделирование мира в географически ограниченных пространствах, быстро «переливаясь» из одного в другое. Вместо относительно единой разделяемой модели мира (этноса/народа), наступает время «многомодельности», плюрализма сосуществующих моделей мира (субкультур, индивидов). Официально заявленные модели мира некоторыми группами программно отрицаются – наступает антиномия моделей мира *par excellence*. Иногда это приводит к вызванному специально протесту, ставящему «белое» против «черного». Такой протест чаще всего связан с причастностью или к поколению, или к идеологии. Кажется, пока никогда в истории не происходила смена парадигм в рамках поколений настолько быстро, как в это время – противоположное видение мира усиливает извечный конфликт «отцов» и «детей», авторитетов и тех, кто стоит против них.

Подобно этому меняется понимание времени и пространства. Если прежние модели тяготеют скорее к гомогенности и закрытости времени и пространства, то новые модели предпочитают (со все нарастающей скоростью) скорее открытость, синхронность и плюрализм. Свидетельством является уже литературный символизм, стремящийся к «туманности», взаимосвязи, континуальности, взаимопроникновению реального мира и «миров иных».

МОДЕЛИ МИРА В КОНКРЕТНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

ДОРОГА В ГЛУБЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (Л. АНДРЕЕВ, Р. МУЗИЛЬ, Ф. КАФКА)

Наверное, никогда не было так актуально искать в прошлых периодах литературной истории стремление найти то, как «выглядит» внутренний мир индивида. Кажется, что причина скрывается в потребности переобозначить нашу существующую парадигму, «переоценить ценности» (в который раз уже?) в то время, когда актуальными становятся некоторые угрозы, до этого времени содержащиеся только в представлении авторов антиутопий или фильмов-катастроф. В то время, когда мы уже понимаем многое из того, как устроен окружающий мир, познаем его закономерности, душа человека все еще остается ящичком с секретом, куда мы можем только подглядывать. Интересно, что даже самые современные технические средства пока не могут объяснить, *что* конкретно, *как* и главное – *по какой причине* и *от какого импульса* появляется в душе человека и владеет ею. Искусство и литература в особенности в период суперсовременных технических инструментов могут стать вспомогательным инструментом, более тонким и возможно более действенным.

Ключевым понятием в художественном познании глубины и ее интерпретации литературных произведений является так называемая модель мира, т.е. абстрактно понимаемая переплавка конкретного, по отношению к человеческому индивиду и его психике «внешнего», вещественного и идейного мира в глубинный, «внутренний» комплекс, отчасти упорядоченный и отчасти неупорядоченный, который мы можем понимать также как изменяющийся во времени результат взаимодействия специфического человеческого индивидуума, его стандартного «снаряжения», следующего из рамок данного времени «пререквизитами» (здесь уместно использовать категорию «моральной температуры» Тэна, т.е. некий идейный уровень, определенный степенью познания, общими культурными нормами, уточненными временным контекстом, социальными и конкретными нормами среды, в которой находится данный индивид) и наконец, чем-то более глубоким, чем-то, что очевидно принадлежит человеку как генотипу. Это его априорное снаряжение является второй сигнальной системой и ее характеристиками, дающими потенциал проникать до познания на качественно

ином уровне, чем тот, которым располагают другие виды животных. В этой связи, возможно, было бы уместно говорить о генетической информации так, как ее в своих работах понимает, например, брновский философ Йозеф Шмайс¹.

Конец XIX – начало XX века – это период, который в этой связи невероятно интересен именно тем, насколько литература благодаря предыдущему опыту и разработке «списка-реестра» формальных средств начинает отображать именно этот конгломерат, возникающий при столкновении внешней и внутренней реальности и отдельных «уровней», на которых в психике индивидуума проходит рефлексия этого столкновения. Самые лучшие произведения этого времени перенимают направление, в котором незадолго направились и наука – писатели, благодаря своему чутью на перемены в общественном развитии и в отношении общество – индивидуум, очень интенсивно чувствуют подвижки, которые возникающие социология и психология будут отражать с определенным опозданием. Акцент начинает ставиться на познание самого себя, на познание своих душевных движений, которые были – и остаются – настолько сложно понимаемыми на оси причина-следствие, что постепенно тенденция следовать причинные цепочки и связывать с ними более или менее предсказуемые результаты утрачивается. Тяготение к относительно однородной причинной модели мира начинает постепенно становиться предметом деструкции, утрачивает свою силу. Оно заглушается постепенным продвижением модели мира, которой как в своей глубинном, так и одновременно и в своем «внешнем» измерении не хватает однородности и причинности, и это как минимум частично.

В контексте центральноевропейского развития литературы заслуживает внимания факт, насколько близкими в рефлексии этого процесса становятся отдельные культурные среды. То, что действовало в течение XVIII–XIX вв., т.е. в значительной степени «новаторская» роль отдельных национальных литератур, в последней трети XIX века перестало действовать. Интенсивный рост количества и качества информации, оживленный и исключительно быстрый культурный обмен, возможность прямых и косвенных контактов, выравнивание жизненных («экологических») условий, в которых проходила индивидуальная человеческая жизнь, и это все, включая культурную и социальную, иногда даже политическую интеграцию государственных форм, которые руководствовались подобными или такими же принципами – все это создало условия для невиданной для той поры возможности возникновения интеллектуального климата, направленность которого становилась наднациональной и разделялась уже не на основании географических,

¹ О человеческом понятийном сознании, помимо прочего, говорится, что оно выполняет не только „...důležitě funkce intersubjektivně komunikativní, explanační a interpretační; umožňuje širokou škálu spontánní kulturní konstruologie...“ («...важные функции intersубъективно-коммуникативные, экспланирующие и интерпретирующие; но и дает возможность существовать широкой шкале спонтанной культурной конструиологии»). См.: ŠMAJS, J.: Gnoseologické implikace evoluční ontologie. Brno 2001, с. 13.

но скорее ценностных и концептуальных приоритетов – в европейском пространстве это действует однозначно. Представители русской культуры активно интересовались тем, что происходило в Западной Европе, интенсивно с ней общались, перенимали импульсы, которые оттуда шли, и активно на них реагировали, постепенно включались в происходящее и оказывали на него активное влияние.

Так появились условия для возникновения культурной среды, в которой основной причиной для взаимной «симпатии» или «антипатии», для сближения или, наоборот, расхождения было прорабатывание взаимобликих или отличающихся культурно-структурных моделей, т.е. что мы выше называем моделью мира. Поэтому не удивительно, что именно в конце XIX – начале XX вв. возникает целый ряд художественных школ, отграничивающихся как от художественных трендов прошлого, так и от современных «конкурирующих» художественных школ, движений и групп, поэтому мы даже не смогли бы определить конечное количество манифестов и «анти-манифестов», возникавших в то время во всех других видах искусства. Так что количество таких отдельных «-измов» мы, вероятно, с трудом смогли бы достоверно выделить.

Художественные группировки, отмежевывающиеся от остальных, и их формальные и неформальные манифесты – это доказательства того, какую роль в этом размежевании играют именно эти различные модели мира и их манифестация в художественных произведениях; важным для размежевания с остальными становится не только ЧТО является приоритетным содержанием модели мира, важного для той или иной группировки, но также и КАК эта модель мира формально представлена в артефактах. Поэтому в некоторых художественных направлениях и школах есть представители двух видов: теоретики и практики, изредка встречаются личности, которые могут соединить в себе эти две грани.

Однако не всегда должно быть так, чтобы авторы приходили к определенной модели мира в обособившейся от других группе. У исключительных представителей искусства может обнаружиться непрограммное сходство, сходство при восприятии мира и его фиксировании, которое определено ни в коем случае не априорной потребностью отделиться, но глубинным устройством, специфическим видением реальности, выделением ее черт и их изображением в элементах, которые создают впечатление неумышленной близости, впечатление того, что модели мира этих авторов исключительно похожи или одинаковы, хотя эти авторы не относятся ни к одной программно ограниченной художественной группе. Как будто бы тут нашел применение тезис Веселовского, что в социально очень похожей или одинаковой среде могут возникать (самозарождаться) те же самые мотивы, и даже те же самые простые цепочки мотивов (сюжеты).

Кажется, что условия для чего-то подобного возникают в культурной среде Европы и имеет смысл попробовать проследить некоторые из этих признаков в произведениях авторов, близких программно, несмотря на то, что они не принадлежали к одной и той же группе.

Для первого конкретного наблюдения некоторых элементов реализации подобной модели мира мы выбрали трех авторов, которые, безусловно, не относились к одной группе, не пытались создать никакой совместной группировки, они происходили из разных сред, но все-таки в их творчестве есть что-то общее. Этим общим является восприятие реальности под (до определенной меры) общим «углом зрения», т.е. такая модель мира, которая показывает близость, подобие, сходство в некоторых своих элементах. Этими авторами являются Леонид Николаевич Андреев (1871–1919), Роберт Музиль (1880–1942) и Франц Кафка (1883–1924). Они относятся к одному поколению, рожденному в последней четверти XIX века и вступающему на литературное поприще в самом конце XIX века (Андреев) или в первые годы XX века (Музиль и Кафка). Характерно, что все они относились как бы к двум средам: в случае Кафки и Музиля – это среда, соединяющая чешскую и немецкую (австрийскую) культуры; у Андреева, на первый взгляд, это не так явно, но для него эта культурная двойственность определяется различием между Москвой и Петербургом, которое давно понял Андреев еще во время учебы, а также различием в восприятии России как представителя европейской культуры на Востоке и, наоборот, восточной культуры на Западе. Вышеупомянутое различие между Москвой и Санкт-Петербургом было проявлением самого глубокого раздвоения России.

Ни один из этих авторов в течение длительного времени не был членом какого-либо литературного формирования (хотя дружба Андреева с М. Горьким вылилась в его участие в группе «знаньевцев», но та была настолько художественно разнородна, что не создала свою собственную долгосрочную художественную программу; кроме того Андреев с самого начала воспринимался как автор, идущий вразрез с преобладающей в группе реалистической тенденцией). Можно было бы сказать, что каждый из трех выбранных авторов был своеобразной личностью, сохранившей свою индивидуальность как в личном, так и в художественном плане.

Невозможно в рамках одной главы проследить все творчество выбранных авторов, поэтому мы ограничимся тремя произведениями и попробуем найти в них элементы, которые, как мы предполагаем, могли бы свидетельствовать о сходном видении мира, т.е. о разделении похожей модели мира как концепта, манифестирующего особое понимание субъекта в объективном мире и объективного мира в субъекте одновременно. Речь идет о рассказе Андреева «Молчание» (1900), рассказе Музиля «Тонка» (1922) и новеллы «Превращение» Кафки (1916). Мы рассмотрим их в этом порядке, потому что так, по нашему мнению, они демонстрируют определенное развитие; близость изображаемой модели мира мы будем наблюдать на следующих факторах:

- на роли переломного события, происходящего внезапно и как будто бы без причины, тем не менее абсолютно определяющего следующее развитие судеб людей;
- на ослаблении роли общения или даже невозможности коммуникационного обмена;

➤ на концепции, прослеживающей утрату более искреннего контакта между людьми.

В рассказе Андреева изображается ситуация в семье священника Игнатия. Его дочь ушла «в мир», там пережила нечто такое, что навсегда на нее повлияло и считалось нравственным проступком, и в конце концов, возвращается домой. У нравственного проступка (как мы можем предполагать, потому что из текста рассказа это неочевидно) нет обоснования, но тем не менее именно он становится основным событием, от которого ведется отсчет внутренних страданий молодой Веры. Однако Вера отказывается рассказать родителям, что произошло в Петербурге, несмотря на то, что родители ее просят. В коммуникационном обмене, который является составной частью начала рассказа, оба родителя пытаются обновить душевную близость, приходят в ее комнату и пытаются узнать, что с ней случилось, чтобы помочь ей в ее горе, разделить его с ней. Дорога к ее внутреннему миру, однако, остается для них закрытой – дочь отказывается что-либо рассказывать. Игнатий с этого дня перестает с ней говорить. В доме воцаряется молчание, постоянно углубляющее отчуждение, утрату близости. Через неделю после размолвки родителей с дочерью Вера совершает самоубийство. Ее отец воспринимает это очень тяжело, ее мать хватил удар. Игнатий теперь не может общаться с женой. Отчаянно он ищет утраченную близость в разговоре с фотографией дочери, позже на кладбище обращается к ее могиле, вернувшись домой, он, уже отчаявшийся, пытается добиться хоть какого-либо намека на общение и понимание у жены:

«И он бился головой о край стола и рыдал бурно, мучительно, как человек, который никогда не плачет. И он поднял голову, уверенный, что сейчас свершится чудо, и жена заговорит и пожалеет его. „Родная!“ Всем большим телом потянулся он к жене – и встретил взгляд серых глаз. В них не было ни сожаления, ни гнева. Быть может, жена прощала и жалела его, но в глазах не было ни жалости, ни прощения. Они были немые и молчали.

И молчал весь темный опустевший дом.²

Уже в этом рассказе Андреева наблюдаются все три исследуемые нами черты: переломное событие задается только пространственными рамками – оно произошло в Петербурге; мы не знаем, что случилось, по какой причине, масштабы произошедшего – ничего. Несмотря на это, именно это событие запустило дальнейшее развитие трагедии: сначала внутренние страдания Веры, потом сочувствие, попытки помочь и наконец страдания родителей, удар у матери и невыносимое «осязаемое» молчание, которое казнит ее отца. Происходит утрата былой близости родителей и дочери. Первоначально – «внешне» – утрата вызвана решением девушки уехать, расстаться с родителями; потом, однако, отчуждение становится существенно глубже: дочь отказывается обсуждать именно то единственное, для всех значимое событие. Заканчивается тем, что она, совершив самоубийство, уходит от них навсегда. Однако здесь начинается какой-то «второй

² АНДРЕЕВ, Л. Н.: Молчание. В: АНДРЕЕВ, Л. Н.: Собрание сочинений, т. 1. Рассказы 1898–1903. Москва 1990, с. 206.

круг»: Верина мать после апоплексического удара разлучена с мужем во всех аспектах, кроме единственного – бытия в пространстве и времени. Она делит с ним его дом, она способна установить с ним зрительный контакт, но контакт бессодержателен, в нем нет выражения, эмоций, которые бы заменили слова. Т.е. удар – это причина утраты возможности общаться, причем не только вербально, но и невербально, взаимное общение оказывается на нулевом уровне отдачи; обратная связь, отдача нужна Игнатию, чтобы не чувствовать себя совсем одиноким, отрезанным от единственного близкого ему человека.

Все это потом выливается в отчаяние героя рассказа. Пока была возможность общения, он мог занимать свою позицию в семье и в церковном сообществе, и там и там он был авторитетом. Как только эти социальные связи из-за отсутствия полноценной коммуникации разорвались, его структурированное представление о мире вне его и о мире в себе, т.е. его модель мира, заменила другая потенциально возможная модель – модель одиночества человеческого индивидуума, модель некоммуникации, модель иррациональности происходящего, изменить которое не в силах человека. Речь не идет о единственной подобной модели у Андреева – ей созвучно и его более объемное произведение «Жизнь Василия Фивейского» и целый ряд других произведений. В них показывается, что к внутреннему миру человека ведет единственная возможная дорога – открытая многоуровневая двухсторонняя коммуникация. Если она нарушена или невозможна, наступает одиночество как выражение уже, наверное, прямо экзистенциального одиночества, покинутости человека.

Рассказ Музиля «Тонка» рассказывает историю молодого человека, который, будучи молодым ученым, проходит этап расставания с семьей и вступления во взрослую жизнь вместе с тихой и покорной Тонкой, молодой женщиной, к которой он чувствует даже не большую любовь, а что-то вроде как ответную рационализированную ответственность, обязанности и привычку. Их совместная жизнь, которая, возможно, продолжалась бы и потому, что Тонка также воспринимает свою преданность как само собой разумеющуюся, чем-то данный удел, прерывается беременностью Тонки, наступившей, как отмечает герой рассказа, в такое время, что было очевидно, что он не может быть отцом этого ребенка. Беременность – это первый коммуникационный барьер между молодыми людьми – Тонка ему никогда не скажет, как это, собственно, было. Вместе с беременностью приходит и роковая болезнь – и Тонка, в конце концов, умирает.

В этом произведении иррационально не только наступление беременности Тонки, даже если бы и существовала ее причина, но и коммуникационные способности Тонки: она в одном из первых разговоров с молодым человеком, когда она должна ответить на его вопрос, констатирует, что понимает его, но не может сказать, что думает³. Общение происходит скорее на невербальном уровне – на уровне встреч, совместного бытия, и это все без

³ MUSIL, R.: *Tonka*. В: MUSIL, R.: *Povídky/Pozůstalost za života*. Praha 1991, с. 177.

слов. Симптоматична ситуация, когда Тонка в заключении рассказа находится в больнице, молодой человек ее навещает, но все время посещения он молчит. После возвращения домой он пишет ей письма, чтобы рассказать, что в нем происходит, но письма остаются неотправленными; слова как средство коммуникации себя не оправдывают. Акоммуникативность сопровождается другими элементами, которые подтверждают внутреннюю отдаленность протагонистов: они сожительствуют, не заключают официальный брак. Во внутреннем мире молодого человека мы имеем возможность благодаря Ich-форме проследить признаки того, что его чувства слабы, иногда амбивалентны, что он сам их причины не понимает.

Холод и грусть, пронизывающие рассказ о жизни двух существ рядом друг с другом, несмотря на то, что они не способны открыться друг другу, понять друг друга, настолько сильны, что автор в самом заключении рассказа как бы контролирует горячность, которую молодой человек испытывает при встрече с маленькой плачущей девушкой.

И актуализированная Музилом модель мира – это модель ослабленных коммуникативных связей, немотивированных случайностей совместной жизни людей (ведь и ее начало происходит само по себе, без более заметного чувственного импульса) вплоть до иррациональной беременности и такого же иррационального прихода болезни. Это модель редких контактов чужих друг другу людей – людей, которые отчасти сознательно защищают свое я, отчасти не умеют или не могут о нем говорить – их «человеческий внутренний мир» (в нем имеющиеся импульсы, вейния, их корни, способы проявления и т.п.) настолько закрыт, что им сложно понять самих себя, уже не говоря о том, чтобы им была дана возможность понимать других. Потенциальный выход молодого человека из акоммуникативного состояния – коммуникация – слаб, не действителен; ему не хватает слов, слаба его способность произнести, сформулировать то, что в нем, в его внутреннем мире происходит. Подобным образом (хотя там используется существенно «более объективная» Eг-форма) нарушено общение между супругами в другом произведении автора, в «Португалке» (1923). Значит, в «Тонке» у Музиля речь не идет о случайном актуализировании такой акоммуникативной модели мира.

«Превращение» Кафки появилось несколько раньше, чем произведение Музиля, но оно как бы завершает тройку анализируемых нами текстов. Грегор Замза переживает иррациональность переломного события непосредственно физически, внезапно: он просыпается превращенным в неприглядное насекомое. Сначала он способен полностью проследить свой ход мыслей, но не способен общаться со своим окружением. И в его случае первым отказывает вербальный коммуникационный канал (хотя Грегору во время разговора с управляющим кажется, что он говорит, но наружу выходят только звуки, которые управляющий идентифицирует как голос животного; однако Грегор понимает слова присутствующих), позже в значительной мере утрачивают значение и невербальные коммуникационные средства, когда контакт между Грегором-насекомым и остальными постепенно ограничивается самым необходимым минимумом. И способности Грегора к

интроспекции и общению с самим собой при рефлексии своей ситуации постепенно деградируют. Грегор в конце концов становится обузой, говорить о социальном контакте в самом конце повести уже, по сути дела, нельзя. Смерть насекомого воспринимается как освобождение – утрата контакта для его близких ценнее, чем его сохранение, хотя бы на минимальном уровне.

В «Превращении» Кафка моделирует мир как пространство, в котором люди отделены друг от друга (неслучайно «другой» Грегор отделен от остальных стенами и дверями – захлопывающимися, закрывающимися на щеколду и запирающимися), между ними не работает коммуникация и то, что с ними происходит, отнюдь не рационально, но полностью и принципиально влияет на их жизнь – они не знают, почему это произошло, и никак не могут на это повлиять. В обоих других рассказах происходит, по сути, то же самое, только эти моменты связаны с другими деталями, не такими радикальными, как у Кафки, – в них герои еще встречаются, делают одно и то же пространство и время, пока их внутреннее отделение не проявилось полностью и физически – с помощью материальных преград. Кафка это перерождение завершает, и к барьерам, постоянно возрастающим во внутреннем мире героев, которые до этого времени как бы не могли жить без системы отношений, правил, норм, он добавляет явное пространственное отделение, которое начинает действовать, усиливая тему иррационально возникшей «инаковости», от которой нельзя отделаться, ее нельзя простить, несмотря на то, что герой (Грегор) не виноват. На наш взгляд, исключительно удачным доказательством вхождения в эту модель мира является «Замок» Кафки.

Так мотив иррациональности пронизывает новую модель мира, которая, как мы пытаемся показать, распространяется в европейской литературе, невзирая на географическое положение конкретных авторов; заменяет предшествующий в значительной мере рациональный мир реалистической и натуралистической литературы. Это происходит не из-за национальных исторических традиций, не из-за географического положения, не из-за национальной специфики (хотя ни один из этих факторов мы не отважимся исключить), а изначально в связи с тем, как отражается ситуация человеческого индивидуума в постепенно унифицирующемся мире, для которого реальной опасностью становится отрыв индивидуума от остальных, ограничение полноценных социальных контактов и связей и угрожающее, реальную причинную сущность не выявляющее, однако накладывающее отпечаток на судьбы индивидуумов событие.⁴

⁴ В этой связи стоит упомянуть факт, что литература начинает в большей мере, чем раньше, понимать *событие* не только как внешнее происшествие с точки зрения индивидуума, т.е. то, что случается с ним и его окружением в его социальной, цивилизационной и природной среде, но постепенно таким происшествием все чаще становится то, что происходит в его внутреннем мире, внешние происшествия становятся событиями только при их рефлексии во внутреннем мире индивидуума, при этом рациональная рефлексия даже не является определяющим элементом.

Хотя элементы этой модели мира появляются постепенно, хотя к ним проявляют свое внимание все авторы не в одно и то же время, – несмотря на это можно утверждать, что в центральноевропейской или европейской среде они возникают в сходной ситуации, когда наиболее восприимчивые индивидуумы среди писателей ловят сигналы, на которые остальные начинают обращать внимание несколько позднее. Кажется, что моделирование мира в литературных произведениях – как минимум в тех, которые мы анализировали, – показывает черты близости, воспринимаемые в контексте преодоления различий между небольшими культурными единицами и имеющие тенденцию к созданию более крупных культурно-близких объектов. Для них объединяющим элементом становится сходная или очень похожая интерпретация позиции индивидуума в «большом и враждебном мире», находящемся вне их «я».

**ТЕХНИКА VERSUS ЧЕЛОВЕК:
ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И АНТИУТОПИЯ
(«РЕСПУБЛИКА ЮЖНОГО КРЕСТА»,
«ВОССТАНИЕ МАШИН»)**

Уже во введении нашей работы мы упоминали о том, что рубеж веков связан с небывалым размахом техники и технических возможностей, которые в значительной мере меняют условия жизни людей. Внедрение технической цивилизации в жизнь людей было относительно быстрым, стиль жизни и знания о мире изменялись для того времени стремительно и существенно, и это непременно должно было вызвать перемену в обычных стереотипах поведения и мышления.

Техника и изменения, которые она вызвала во внешней среде, не ограничились только изменениями самой внешней среды и ее условий, т.е. появившимися возможностями использовать современные транспортные средства, телекоммуникационные услуги, началом промышленного производства востребованных продуктов, облегчающих людям работу и повышающих жизненный комфорт. Техника оказала влияние не только на внешний характер среды обитания, на то, что можно было визуальным образом заметить – она изменила характер пейзажа, существенным образом изменила города.

Как мы старались проиллюстрировать, для большинства людей техника означала не только изменения во внешнем материальном мире, но также и определенное изменение взгляда человека на мир и на себя в нем. До того времени активным деятелем был прежде всего именно человек, без него ничего не создавалось. Уже так называемая первая промышленная революция начала значительно менять мышление людей, но только в России, как преимущественно аграрной стране, это изменение отразилось существенно позднее и в значительно меньшей мере, чем в западноевропейских странах. В аграрной и кроме того экономически незрелой России современная техника начала действительно активно внедряться только в последней четверти XIX века. Только тогда она становится действительно продуктивным фактором и начинает отбирать у человека его прежнюю роль «движущей силы». В мире/сфере человека появляется машина как деятель, который берет на себя часть его работы, однако этот фактор не следует воспринимать как односторонне позитивный, потому что можно задать вопрос, насколько повышение доли техники в человеческой цивилизации отражается на его положении, доверии к себе и в значительной мере зависимости от самого себя. Поэтому неудивительно, что русская литература начинает ин-

тересоваться изменениями, сопровождающими технизацию жизни человека.

В то время как для большинства авторов технические новинки были скорее каким-то «дополнением», которое они отражали прежде всего как составную часть описания измененной или меняющейся среды, т.е. технические устройства играли, скорее, роль фона, у Валерия Брюсова мы находим подход, который для русской среды был во многом новым и оригинальным. Он направлен на то, что и как делается с человеком-деятелем в новообразованном мире. Свои идеи он как бы тестирует на утопически (и аллегорически) сконструированной модели продвинутой технической цивилизации. То, что рождалось, Брюсов привнес в оба свои произведения, на которые мы бы хотели обратить внимание как на что-то совершенное, завершенное и функционирующее – он предвосхитил, как будто предполагая и обдумывая, что могло бы произойти, если бы техническая цивилизация начала в значительной степени оказывать влияние на стиль жизни человека, если бы стала его определять. В. Брюсова прежде всего заинтересовала тема: как проникновение техники в окружение человека отражается в его бытии в мире, в его психике и в способности остаться активным творцом своей среды и судьбы. Он не уделял внимание вопросам техники как таковой, его интересовала не технизация сама по себе, а изменения, происходящие благодаря тому, что техника делает возможным невероятным образом изменить условия человеческого существования. Его заинтересованность могла обратиться к вопросу о достижении/сохранении баланса человека с совершенными техническими устройствами в условиях функционирующей технической цивилизации, в которой роль человека по сравнению с прошлым резко изменилась.

Обратимся к отражению развития технической цивилизации в произведениях автора, жившего в 1873–1924 гг. Для анализа данного аспекта в его творчестве мы выбрали два прозаических произведения В. Брюсова: повесть «Республика Южного Креста» и неоконченную повесть, названную «Восстание машин».

Оба произведения появляются в первом десятилетии XX века: первое из них впервые было опубликовано в двенадцатом номере журнала «Весы» в 1905 году, второе появилось с большой вероятностью в 1908 году¹, позднее Брюсов вернулся к замыслу, но опять не закончил текст, и он сохранился только как фрагмент, напечатанный впервые в 1976 году.² Несмотря на это различие, нам кажется, что имеет смысл проанализировать эти произведения вместе потому, что в них содержатся определенные элементы, которые, по нашему мнению, позволяют говорить об их тематической и формальной взаимосвязи.

«Республика Южного Креста» отличается формой отчета (у повести есть подзаголовок «Статья в специальном выпуске „Северо-европейского

¹ ИЛЬИНСКИЙ, А.: Литературное наследство Валерия Брюсова. Москва 1937, с. 459–460.

² Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. Москва 1976, с. 95–99.

вечернего вестника“») о событии, произошедшем в столице Республики Южного Креста, Звездном городе, расположенном прямо на Южном полюсе. Форма сообщения об этом событии, которую писатель выбрал, дает ему возможность изобразить событие как уже произошедшее, закончившееся, при помощи определенного суммаризирующего «взгляда сверху», без чрезмерных эмоций и неиндивидуализированно, отстраненно. Эта форма отчета потом оправдывается и некоторым количеством статистических данных (количество жителей, количество обработанной стали в сталеперерабатывающих заводах республики, абсолютное количество и относительная доля людей, страдающих болезнью и пр.), которые кроме того должны подчеркнуть достоверность приводимых фактов. Изображение в значительной мере – что типично для жанра отчета – объективировано. Поэтому неудивительно, что статистические данные дополняет и ряд данных о том, как организована республика (кажущаяся демократия в сущности по-диктаторски управляется маленькой группой самых влиятельных с точки зрения экономики людей, геометрическая организация Звездного города, точное управление маршрутами, соединяющими город с портами, строго регламентированная жизнь граждан республики, форма, высота и обустройство домов и т. д.). Текст «отчета» сконструирован так, чтобы прежде всего в экспозиции, а потом и во всем повествовании, была подчеркнута рациональная сторона как строительства, так и жизни Звездного города. Расположение города в экстремальных условиях около Южного полюса дает возможность Брюсову подчеркнуть роль техники в жизни людей: «Окон в стенах не было, так как здания освещались изнутри электричеством. Электричеством освещались и улицы. Ввиду суровости климата над городом была устроена непроницаемая для света крыша, с мигающими вентиляторами для постоянного обмена воздуха. Те местности земного шара знают в течение года лишь один день в шесть месяцев, но улицы Звездного города были неизменно залиты ясным и ровным светом. Подобно этому, во все времена года температура на улицах искусственно поддерживалась на одной и той же высоте.»³

Именно эти и подобные детали, показывающие, как техническая цивилизация, основанная на интеллекте и понимающая человека «поинженерски», как «материал», прямо создает условия для того, чтобы всепроникающая и доведенная до высшей степени организованность убивала индивидуальность. Той же цели служат и примечания, показывающие, как искусственная среда, в которой появляется что-то неорганичное по отношению к природным условиям (пространства вне городов остаются незаселенными, без животных, которые там раньше жили, но потом были уничтожены). Вся картина построенной таким образом (основанной на технике и зависимой от нее) цивилизации читателю подается частями после того, как во введении говорится, что Республику постигла ужасная катастрофа. В этой связи чрезвычайно значимо противоречие, которое в самом начале

³ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 77.

повести приводит «автор» отчета: пока он считает очень важными сообщения, имеющиеся в распоряжении благодаря техническим средствам и о которых мы узнаем позднее, другие приходят с рассказами, которые «...поразительно разнятся между собой и передают немало событий, явно фантастических и невероятных. По-видимому, составители этих описаний слишком доверчиво относились к показаниям спасшихся жителей Звездного города, которые, как известно, все были поражены психическим расстройством. Вот почему мы считаем полезным и своевременным сделать здесь свод достоверных сведений, какие пока имеем о трагедии, разыгравшейся на Южном полюсе.»⁴ Факт, что в тексте повести набраны разрядкой именно характеристики, указывающие на разноречивые возможности высказывания об одном и том же событии, как бы подчеркивал сознательное различие объективного и субъективного видения того, что является предметом изображения.

В сущности, о том же самом речь идет и в связи с тем, что стало причиной гибели столицы, управляемой рациональнее, чем большинство других городов, дающей своим жителям максимально возможный комфорт, из-за которого бы люди из других стран могли им завидовать (короткий рабочий день, очень развитая культурная жизнь, невинные и в меру развратные развлечения, значительная социальная обеспеченность). Но несмотря на это во внешне ясном и рациональном мире уже длительное время скрыта опасность заболевания особенной болезнью, начинающей появляться у определенного процента жителей города, начинающих вести себя непонятно, в противоречии со своими желаниями, а потом умирающих в результате болезни.

Mania contradicens – так на латыни называется болезнь, ставшая причиной катастрофических событий; она появляется в насквозь технологизированной среде Звездного города в период, казалось бы, его расцвета, когда никто ничего подобного не ожидал. Речь идет о болезни, которая проявляется так, что человек, подверженный ей, делает противоположное тому, что хочет: «Свое название болезнь получила оттого, что больные ею постоянно противоречат своим желаниям, хотят одного, но говорят и делают другое».⁵ Хотя об этом нигде не говорится (следуя логике подачи «отчета», этого и нельзя ожидать, потому что если что-то такое можно было бы написать, это бы следовало доказать), кажется, что так проявляется какой-то «бунт» человека против стереотипа, против того, что соответствовало бы ожиданиям, норме, типичным реакциям, считающимся нормальными и общественно приемлемыми, которые индивидум пережил, принял и начал их использовать. Точные причины возникновения болезни наука не может выявить, только указывается, что наиболее подвержены ей люди неустойчивые

⁴ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 76.

⁵ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 80.

и нервные.⁶ Широко растущее количество больных неожиданно приводит великолепно работающую систему к гибели – под давлением эпидемии и ее последствий разрушаются все социальные институты, разбиваются все стереотипы поведения людей, к которым они привыкли.

Первые проявления болезни нарушают «только» обычный стереотип жизни города и людей в нем: кондуктор в метро вместо того, чтобы собирать деньги, раздает их, посетитель музея снимает картины со стен и разворачивает их к стене. Но вскоре болезнь вызывает трагедию – например, когда две воспитательницы в детском саду зарежут детей, за которыми должны были присматривать. Наука не знает, что делать с болезнью, перелом происходит в человеческой психике. С постепенно нарастающей эпидемией резко меняется почти все, что казалось прочным фундаментом благополучия. Люди толпами покидают Звездный город, пока поезда и управляемые воздушные суда дают возможность делать это. В тот момент, когда они отрезаны от внешнего мира, происходит трагедия невообразимого масштаба. Меняются условия, в которых люди привыкли жить, начинается давление непривычных условий, меняется отношение к окружающим людям, имуществу, к будущему других людей и своему собственному. Кажется, что именно этот момент для Брюсова является одним из основных в его литературном эксперименте. Люди в такие моменты как бы показывают все то, что до сих пор скрывалось под тонкой «скорлупкой» культуры.

Неким доказательством того, что конкретные проявления болезни – это, собственно говоря, «отбрасывание культурных стереотипов поведения», становится прежде всего изображение продвинутой стадии развития болезни в городе: «С поразительной быстротой обнаружилось во всех падение нравственного чувства. Культурность, словно тонкая кора, выросшая за тысячелетия, спала с этих людей, и в них обнажился дикий человек, человек-зверь, каким он, бывало, рыскал по девственной земле. Утратилось всякое понятие о праве – признавалась только сила».⁷ Эта констатация вместе с другими ужасными картинками – от пьянства и разврата до людоедства – как бы коррелировала с некоторыми представлениями того времени о деструкции культурных норм в экстремальных ситуациях (стоит упомянуть, например, повесть Сологуба «В толпе» и «Красный смех» Андреева). Более подробное сравнение показало бы, как похоже изображен процесс разиндивидуализирования людей и отклонение от стереотипов культурного поведения в обострившейся ситуации (городской праздник в повести Сологуба превращается в массовую давку и затаптывание и удушение людей, у Андреева изображаются «ненормальные» явления, которые были вызваны военными событиями). При захватывающем дух описании ужасов города, предоставленного своей судьбе, градус гротескности повышается: «В эти дни Звездный город был громадным черным ящиком, где несколько тысяч

⁶ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 84.

⁷ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 89.

еще живых, человекоподобных существ были закинута в смрад сотен тысяч гниющих трупов, где среди живых уже не было ни одного, кто сознавал свое положение. Это был город безумных, гигантский дом сумасшедших, величайший и отвратительнейший Бедлам, какой когда-либо видела земля».⁸

Новость о кульминирующем несчастье Звездного города, который был за короткий срок объят эпидемией и большинство жителей которого его оставила, приводит к констатации факта, что город на какое-то время был предоставлен сам себе (очень низкие температуры и остановка всех агрегатов не дали возможность организовать спасательные работы) и что только в недалеком прошлом и в современности (с точки зрения времени повествования) происходит постепенное обновление основных функций города, начинается уборка трупов и помощь тем немногим жителям, которые в катастрофе практически чудом выжили.

И «Восстание машин», собственно говоря, имеет характер отчета – об этом свидетельствует подзаголовок «Из летописей ***-го века». Уже в самом начале *verbis expressis* выражено, что речь идет о некоей реконструкции минувших событий, в этом случае, однако, под другим углом. В то время как в первой повести автор остался анонимным и как бы полностью объективным вплоть до незаинтересованности субъектом, находящимся вне события, в этой повести представлен рассказ непосредственного очевидца события, человека, пережившего трагические моменты, выпавшие на его долю, и потерявшего остальных членов своей семьи. Перспектива его повествования таким образом приобретает более аутентичные черты – в то время как в «Республике Южного Креста» субъективность лишила бы повествование сурового характера «отчета», здесь она, наоборот, служит для достижения большей меры воздействия повествования, вместо Ег-формы (3-го лица) автор обращается к Ich-форме (1-го лица). Кроме того, повествующий субъект не стремится выступать в роли специалиста, скорее наоборот, он несколько раз подчеркивает, что он любитель, не понимающий многие вещи и даже не пытающийся их понять. Высокий уровень цивилизации он воспринимает как нечто само собой разумеющееся: «... я пользовался всеми благами современных машин, но никогда не задумывался над вопросом, как и где они приводятся в движение или каково их устройство. Мне было достаточно, что машины обслуживают нужды мои и моих близких, а чем это достигается, мне было все равно».⁹ Повествователь только постфактум начал интересоваться ситуацией, получил определенную информацию, но и ту преподносит как любитель, с правом на определенную меру неуверенности в фактах и возможной неточности. Здесь не акцентируется какая-либо социальная точка зрения – об общественной ситуации и иерархии власти, в отличие от первой анализируемой повести, мы ничего не

⁸ БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 91.

⁹ БРЮСОВ, В.: Восстание машин. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 100.

узнаем. Мы уже знакомы с целым рядом достижений, которые люди использовали благодаря машинам. Наверное, только рациональность организации города (и всей страны) напоминает такой же технический и рациональный уровень, о котором писатель писал в предыдущей повести. Его описание, однако, звучит нейтрально, повествователь не занимает по отношению к нему оценивающую точку зрения.

То, что кажется повествователю важным, – это фиксирование истории начала катастрофы и впечатлений, которые она у него вызвала. Это проявляется не только подчеркиванием пережитого, но и использованием характеристик эмоциональных состояний (отчаяние, удивление, моя бедная мать и т.п.). Однако здесь появляется один мотив, который воздействует как некий антитезис к первой проанализированной повести. В то время как в повести «Республика Южного Креста» болезнь появляется задолго до катастрофы (20 лет), но несмотря на то, что заболело приблизительно 2 % процента жителей Звездного города, никто не предполагал, что могло бы произойти более массовое и быстрое распространение болезни, в повести «Восстание машин» мы находим информацию, что «...некоторые ученые давно предсказывали возможность такого мятежа».¹⁰ Кроме того писатель указывает еще один интересный мотив – возможность, что речь шла о «заговоре» машин, о сознательно и тщательно подготовленной акции: «Машины во время восстания действовали с такой систематичностью, с такой дьявольской логикой, что я готов, несмотря на все насмешки огромного большинства и суровые выговоры со стороны ученых... – готов допустить, что восстание было если не „обдуманно“, то „подготовлено“ заранее».¹¹

Повесть «Восстание машин» осталась незаконченной. Несмотря на это, кажется возможным, что Брюсов хотел в ней экспериментировать с измененной (по сравнению с парадигмой законченной ранее повести) парадигмой катастрофы. В повести причиной катастрофы стал именно человеческий фактор. Прежде всего это чрезмерно рационализированная, спланированная и «массовая» организация жизни, которая нарушила «нормальные» условия человеческого бытия, закрыла жителей полюса в неестественной среде (температура, освещение и пр.), где даже искусственного преобладания других импульсов не хватило, чтобы перекрыть какие-то базовые естественные потребности индивидуума в контакте с нетехнической цивилизацией (и здесь Брюсов заметно совпадает с более поздними произведениями Замятина и Оруэлла). Кроме этого, с помощью строгого однообразия бытия и «изнасилования» человеческой индивидуальности людям были навязаны стереотипы, которые не могли полностью и надолго подчинить себе то, что есть в природе человека.

Казалось бы, что изменение в земном уделе людей было реализовано именно в том направлении, о котором большинство людей мечтало (если

¹⁰ БРЮСОВ, В.: Восстание машин. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 102.

¹¹ БРЮСОВ, В.: Восстание машин. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 102.

мы под желанием будем подразумевать стремление большинства к относительно комфортной жизни в материальном достатке), но конечный эффект был другим – и здесь мы сталкиваемся с этой второй стороной воздействия человеческого фактора. Под влиянием условий жизни в Звездном городе люди создали новую «культуру», которая дала им возможность довольствоваться материальным и организованным благополучием как суррогатом жизни, понимаемой как поиск чего-то нового, жизни как соревнования, так и суррогатом настоящей свободы индивидуума. Интересным моментом в тексте повести является информация о том, что кроме так называемой высокой культуры (оперы, концерты и т.п.) там существовали и другие формы развлечений, когда «...притоны соблазняли всеми формами разврата, изобретенными древним и новым миром». ¹² «Новые» (неестественные) условия жизни человека создали лишь отчасти что-то новое в области, в которой – в отличие от материальной – при ее создании имеется определенный временной сдвиг: этой областью является приспособление «внутренней подготовленности, оснащенности» индивидуума к жизни в данной среде, т.е. некие культурные стереотипы, относящиеся к фундаменту человеческой культуры в самом широком смысле. Кажется, что именно к этому тематическому узлу направлены поиски Брюсова: *mania contradicens* могла бы быть интерпретирована как бунт внутреннего мира человека против приспособления к обманчиво комфортным искусственным внешним условиям, практически дегенерирующе воздействующим на человека. Болезнь открывает в повседневности противоречие между желанием жить и потребностью искать, развиваться, идти дальше и тенденцией к застыванию.

Кажется, что Брюсов в этих повестях, о которых мы могли бы сказать, что в них есть антиутопический настрой, показывал, что темп развития технической цивилизации и темп, в котором человек способен принять перемены, порождаемые технизацией жизни, отличаются друг от друга. Как будто бы техника сделала возможным упрощение «внешнего» бытия человека, над которым возвышается определенная сумма им вызванных стереотипов, какие-то культурные навыки, созданные во взаимодействии с новыми реалиями внешнего мира. Данные культурные навыки не были в течение длительного времени свойственны человеку, они созданы на скорую руку как адаптация к резким переменам в окружающем мире. Потом в определенный момент, когда возникло напряжение между внешними условиями жизни и их внутренней рефлексией, внутренней потребностью освободиться от стереотипов, продиктованных менее устоявшимися культурными нормами, тонкий слой этой искусственной «культурности» не смог противостоять сильному давлению на индивидуальные и групповые «основы человеческого бытия» – для катастрофы «были открыты двери». Здесь не отказал механический элемент, болезнь была как бы защитной реакцией живущего человеческого организма на навязывание ему неестественного стиля и ритма жизни. Механистичность организации человеческой доли

¹² БРЮСОВ, В.: Республика Южного Креста. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 79–80.

оказалась неудачной и даже губительной, несмотря на то, что она принесла невиданное благополучие, мало работы, заботу об уровне жизни и о ее культурном уровне со стороны города и/или государства. Гибель технически зрелого островка цивилизации наступила, очевидно, потому, что нужды внутреннего мира индивидуума и возможности, предлагаемые внешними условиями, в которых находился индивидуум, не были сбалансированы.

По сравнению с «Республикой Южного Креста» вторая анализируемая повесть – возможно, только в результате незаконченности замысла самого писателя – тематизирует эту парадигму принятия утраты жизненной активности только как бы на уровне подтекста; но несмотря на это мы все-таки найдем здесь общие элементы. Под ними мы подразумеваем факты, когда повествователь, очевидец событий, проявляет себя как кто-то, кто принимает факт, что техническая цивилизация, хотя и делала его жизнь приятнее, но *непонятна* для него. «Подобно всем, кто живет в нашу эпоху, я пользовался всеми благами современных машин, но никогда не задумывался над вопросом, как и где они приводятся в движение или каково их устройство. Мне было достаточно, что машины обслуживают нужды мои и моих близких, а чем это достигается, мне было все равно. Мы нажимали определенные кнопки или поворачивали известные рукоятки и получали все необходимое нам: огонь, тепло, холод, горячую воду, пар, свет и тому подобное. <...> Буквально на каждом шагу, чуть ли не каждую минуту, мы обращались к содействию машин, но решительно не интересовались, чем оно обусловлено; только досадовали, когда получали извещение по административному телефону, что тот или другой аппарат временно не будет действовать».¹³ В этой связи обе повести сближает именно выделение темы некоей утраты деятельности/активности человека как важного качества, необходимого для полноты бытия. Ведь в «Республике Южного Креста» ее обыватели были скорее также пассивны, когда имели право выбрать Законодательную Палату Республики, которая, однако, не оказывала никакого влияния на жизнь в Республике. Обе повести Брюсова выходят из одного тематического ядра – утрата активности людей и приспособление к некоей «машинерии», основанной в обоих случаях на технических достижениях; при поиске последствий такой ситуации Брюсов обращается к возможности выбора одной из двух парадигм:

1. *«Республика Южного Креста»*

Люди перестают активно участвовать в создании мира, который их окружает, в связи с этим от вмешательства, приходящих извне (политическая власть, экономические факторы), их внутренняя жизнь становится «более плоской». Но в ней существуют некоторые иррациональные внутренние «нормы», убеждения, стереотипы или архетипические принципы, которые самопроизвольно запускают реакцию в виде болезни; у тех, кто не был достаточно активным, чтобы противостоять болезни, она становится смертельной. Неслучайно, что с болезнью можно бороться только при помощи

¹³ БРЮСОВ, В.: Восстание машин. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 100–101.

активности (бегство, героический бой тех, кто остался в городе отрезанным от связи с внешним миром, активное вмешательство мира в самом начале повести).

2. «Восстание машин»

Люди перестают активно участвовать в создании мира, который их окружает; они добровольно соглашаются, чтобы многие виды деятельности вместо них делали машины, что ведет к ограничению их возможности быть тем, кто определяет качество своей жизни. Люди справляются только с ориентированным на прагматику управлением машин, которым позволили преодолеть активный потенциал человека и которые в конце концов выступают – «организованно» или «случайно» – против них.

Обе повести дополняют друг друга не только с точки зрения темы, но и по своему построению. При ближайшем рассмотрении мы увидим, что обе повести – это, собственно говоря, отчеты; *время повествования* и *повествуемое время* в них существенно различаются, в обоих случаях события изображаются с временным отрывом, при этом в обоих случаях очевидно стремление повествователя реконструировать ход изображаемых событий. В случае повести «Республика Южного Креста» для этой цели служат, с одной стороны, «точно выявленные» данные (точные даты первой аварии поезда, конец работы метро и т.п.), с другой стороны, данные, приводимые в связи с отсутствием точных свидетельств (например, предположение о том, когда штурмом была взята ратуша – исходя из последней записи в дневнике правителя города). Рассказчик в повести «Восстание машин» также старается показывать, в какой последовательности происходили события, чтобы иметь о них ясное представление при их обратной рефлексии.

Дополняют друг друга также и ракурсы повествователей: в первой анализируемой повести о произошедшем нам рассказывает человек, не принимавший участие в описываемых событиях, он старается сделать свое изображение максимально объективным и рациональным. Все событие он пытается осознать как завершенное целенаправленное действие, изображаемое во временной последовательности, которая даже как бы реконструирует произошедшее, когда предшествующие события не ясны; он делает акцент на обобщающем своде, в котором отдельные судьбы не важны (собственно, единственный человек, который выделяется из остальных тем, что мы знаем его имя, – это последний правитель города Орас Дивиль), потому что важна общая судьба всего города. О жителях говорится в общих категориях (дети, мужчины и женщины, сумасшедшие, люди, контролирующие работу главной электростанции), индивидуальная точка зрения на события маловажна.

В рассказе «Восстание машин» мы имеем дело с полной противоположностью. Здесь подчеркивается субъективный взгляд на трагические события свидетеля-очевидца, который кроме того «теряется» в логическом ходе событий (во введении, напоминающем набросок письма другу, он принимает роль упорядочивающего то, что он пережил), которые происходили слишком быстро для того, чтобы восстановить их последовательность. Кроме того она, вероятно, была деформирована тем, что прямая личная ан-

гажированность повествователя в событиях влечет за собой эмоциональное напряжение, являющееся источником неточных впечатлений. Повествователь во введении констатирует, что он, собственно, не способен сделать выводы, он способен рассказывать только о внешних явлениях, но не об их причинах. В его изображении последовательно выдерживается ракурс «ограниченного воспринимающего субъекта», он делает акцент на конкретных явлениях, на «точной» информации, на том, что касалось его личного опыта. В его словах чувствуется намного больше эмоциональности (волнение, страх, сомнения).¹⁴

Для большей наглядности мы позволим себе отразить в таблице общие и различающие подход к теме черты:

<i>Критерий</i>	<i>«Республика Южного Креста»</i>	<i>«Восстание машин»</i>
ракурс повествователя	объективный, характер отчета (рациональный)	субъективный, характер личного высказывания, позиции (эмоциональный)
участие повествователя в событиях	не участвует, строит рассказ на знании косвенных свидетельств, является очень хорошо информированным непредвзятым источником информации	участвует, рассказ строится на личном опыте, полученном в ходе событий, некоторые из них непонятны, их причины неизвестны
фиксация событий	акцент на целое, фиксация имеет характер итога определенного временного интервала с экскурсами в прошлое	акцент на части, повествование сосредотачивается на ключевом событии, дополнения: только необходимая для понимания связей информация
источник катастрофы	люди и их реакция на изменение условий жизни; относительно быстрая перемена не воспринимается, не соединяется с архетипами их отношения к миру	машины, решившие перенять виды деятельности, от которых люди отказались; передали многие из жизненно необходимых видов деятельности машинам и стали не способны их контролировать

¹⁴ Для различения обоих способов повествования можно было бы использовать различие нарративного ракурса Станзеля с точки зрения повествователя на «внутренний ракурс повествования» и «внешний ракурс повествования», берущее истоки у психолога Э. Шпрангера; он ввел термины «точка зрения отчета» и «точка зрения внутреннего взгляда» (см. STANZEL, F. K.: Teorie vupravnění. Praha 1988, с. 67 и след.). Оба эти взгляда соответствуют, очевидно, намерению Брюсова экспериментировать с обоими возможными ракурсами изображения действительности и использовать возможности их специфического воздействия на читателя.

характер катастрофы	неожиданная, непредсказуемая, в повествовании подчеркивается, что катастрофа происходит только в той части мира, в которой изменились условия жизни людей	предсказана некоторыми учеными, судя по характеру повествования (результат ракурса, под которым событие рассматривается?), катастрофа происходит во всем изображаемом «мире»
тип общества, переживающего катастрофу	зрелая обманчивая демократия в действительности диктаторски управляется финансовой олигархией	зрелое общество, очевидно, демократического типа

Кажется, как будто бы Валерий Брюсов в рассказе «Восстание машин» хотел испытать другую возможность катастрофы технической цивилизации и использовал другие средства из литературного «технического» инструментария. Видится возможность воспринимать оба эти произведения как связанные не только тематически, но и формально – тематическая связь проявляется в основной теме «катастрофа слишком технизированного общества», контрастность мы найдем на тематическом уровне там, где ищется причина катастрофы. Что же касается так называемого *techné*, речь идет об определенной контрастности выбранных подходов. Брюсов, по нашему мнению, стремился программно смоделировать две альтернативные антиутопии, даже не пытаясь оценить, какая из них реальнее или опаснее с точки зрения их исходных причин.

Вероятно, он искал две возможности воздействия на читателя: выбором более прямого, аутентичного и таким образом более эмоционально интенсивного воздействия Ich-формы он старался усилить общую печальную картину, изображенную с помощью Eg-формы в повести «Республика Южного Креста».

Выбор ракурса, с которого ведется повествование, предопределяет ориентацию на внутренний или внешний мир литературных героев. В повести «Республика Южного Креста» мы практически ничего не узнаем о внутреннем мире литературных героев, все направлено на внешний мир, на объективизацию, на «по-групповому» понимаемых персонажей, избавленных от индивидуальных черт, касающихся их облика и характеров. Одновременно с этим такой ракурс изображения трагических событий доказывает, что так можно выявить проявления, но не причины. Можно с определенной вероятностью судить, что это стало причиной, почему Брюсов во второй повести обратился к противоположному приему и выбрал индивидуальный личный ракурс на почти такие же драматические события. Рассказ «Восстание машин» вместо «группового» изображения использует индивидуальную точку зрения на изображаемое. Субъект, через впечатления которого мы узнаем о бунте машин, хотя и свидетельствует о переживании внешних событий, тем не менее не находит причину происходящего. В обоих произведениях – в каждом по своему мотиву – от человека скрыта причина

трагедии. Иррациональность и скорость, с которой происходит смена только кажущегося стабильным состояния, сигнализируют, что человек не способен понимать реальное состояние развитого мира со всеми его причинами и следствиями, потому что это превышает его возможности приспосабливаться к темпу изменений, происходящих в окружающей его реальности.

Типичен регресс рациональности, норм поведения человека, с которыми мы встречаемся в повести «Республика Южного Креста». Образы деградации человечности, излияния негативного отношения к другим так же, как и взрывы инстинктов, демонстрируют, как резко и быстро может происходить отклонение от норм, устанавливавшихся тысячелетиями.

Симптоматичным мы считаем и сбой межчеловеческой коммуникации. Кажется, что ни в одном из произведений не отражено полноценное человеческое общение; в первом случае коммуникация очевидно утрачивает свой смысл соединения и посредничества между людьми, которым может помочь вместе противостоять опасности. У горстки защитников ратуши коммуникационные связи выполняют функции взаимного общения как между ними, так и между ними и внешним миром; защитники кажутся достаточно однородной группой, тогда как все остальные – лишённые коммуникационной связи – перестают быть «организованным обществом» и превращаются в «стадо», не имеющее общей цели и смысла бытия. Во втором случае общество, в котором происходит бунт машин, уничтожено из-за потери взаимосвязи, а также игнорирования принципов, на которых держится общество.

Оба произведения, без учета их внутренних тематических и литературных аспектов, можно считать диалогией, срывающей нимб с мифа технического прогресса; вместо однозначно положительного принятия технического прогресса, ставшего символом рубежа XIX–XX вв. и в какой-то степени перешагнувшего, точнее отодвинувшего на второй план человеческий фактор. Наоборот, Брюсов концентрирует внимание на потенциальной опасности, заключающейся в двух возможных последствиях бурного развития технического общества. Технический прогресс, во-первых, может привести к тому, что обществом будет править узкий круг лиц, сосредоточивших в своих руках всевозможные технические и коммуникационные средства и экономику; остальные люди, живущие в кажущемся благополучии, утрачивают возможность активно оказывать влияние на ход больших и малых событий, становятся зависимыми и манипулируемыми субъектами; во-вторых, зависимыми становятся люди и в том случае, когда они определяют для техники настолько важное место в их жизни, что они уже не способны обойтись без технических средств и даже не могут оказать на них эффективное влияние. Он впечатляющим образом снимает маску с безусловного притягивания и прямого согласия с техническим прогрессом, который понимается как «панацея» в развитии человечества.

«ВРАЖДА ПОЛОВ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

3.1. Мужчина и женщина – два мира

Одной не из новых, но важных для литературы последних лет девятнадцатого века становится и переходит в XX век принципиально иначе понимаемая тема отношений между мужчиной и женщиной. Так же, как и другие в предыдущем периоде «постоянные» тематические области, и эта тема приобретает внутреннюю драматичность из-за того, что начинаются сомнения в прежней «правде». Очень значительную роль для нового понимания отношений между мужчиной и женщиной сыграл постепенный приход равноправия мужчин и женщин, так же как и факт, что ранее табуированная в беллетристике область секса постепенно «пробивается» сквозь структуру образов литературных героев и становится постепенно чем-то, о чем на страницах литературных произведений начинают более откровенно говорить. Устоявшиеся клише теряют свою силу, и появляется исключительная исходная позиция для того, чтобы подвергнуть сомнению старые каноны. Перед русской литературой встала необходимость справиться с относительно устоявшимся образом женщины, созданным в самых известных и сильнее всего связанных с обществом произведениях русской литературы XVIII–XIX веков, прежде всего в «Бедной Лизе» Карамзина, «Русских женщинах» Некрасова и в образах героинь романов Тургенева (главным образом это «Дворянское гнездо» и «Накануне»).

Европейская так называемая высокая литература рубежа XIX–XX вв. интенсивнее, чем раньше, вводит в круг своих тем вопросы, связанные с физическими отношениями между мужчиной и женщиной, главным образом со времен натурализма. В первой половине века эта область изображалась скорее в намеках и не становилась главным предметом изображения настолько, чтобы делать акцент на сексуальной стороне любовных (и не только любовных) отношений. Со времен французского натурализма речь начинает идти об аспекте, который – именно в связи со своей первоначальной табуированностью – становится для писателей и читателей все более привлекательным. Стремление к более широкому постижению судьбы человека в литературном произведении должно было привести к моменту, когда и этот аспект бытия человека стал бы более интенсивно включен в литературные произведения. Эмиль Золя, например, в своем предисловии к роману «Тереза Ракен» утверждает, что его интерес чисто «научный», но

что невозможно далее скрывать то, что является неотделимой частью жизни человека и что на страницах газет иногда разбирается так подробно, что нечего опасаться, что включение этой темы в «беллетристику» могло бы вызвать падение всеобщей нравственности¹.

Кажется, что литература в этой области тематического спектра как бы предвосхищала развитие науки. Она поднимает вопрос, которого «серьезные писатели» в некоторой степени избегали, однако она одновременно находит богатую шкалу вариаций этой темы, которая дает им возможность по-новому, более глубоко взглянуть в глубину внутреннего мира человека. Наука, главным образом психоанализ, обращается к этой области несколько позднее (работы Фрейда появляются только в самом конце XIX в., главным образом в начале XX в.); кажется, что литература это развитие для приоткрытия тайн человеческой сексуальности и готовность общества принять дискуссию о вопросах, связанных с ней, могла хотя бы в определенной мере облегчить.

Русская литература рассматриваемого периода не осталась равнодушной к этой тенденции. С одной стороны, она быстро оказалась под воздействием французского натурализма (ведь романы Золя практически без промедления переводились на русский язык и появлялись на местном книжном рынке), с другой стороны, и в русской среде начинали выкристаллизовываться в книжной форме свои источники, обращающиеся к данной тематике, из которых не последнее место занимала дискуссия об общественном положении женщины, как его в свое время очень актуально наметил роман Чернышевского «Что делать?» и роман Толстого «Анна Каренина». Роль женщины для русской литературы (напр., Тургенев, Достоевский) в течение длительного времени была значимой темой; на рубеже XIX–XX вв. наступает период смещения внимания с акцентуации общественного аспекта к аспектам более личным, глубинным. Существенно интенсивнее, чем раньше, литература обращается к теме отношений мужчины и женщины на интимном уровне и находит множество вопросов, на которые раньше не искали

¹ „Nevím, jestli je můj román amorální, doznávám, že jsem se nikdy nestaral o to, aby byl více nebo méně mravný.“ («Не знаю, аморален ли мой роман, признаюсь, я никогда не заботился о том, чтобы он был более или менее нравственным.») ZOLA, E.: Předmluva k druhému vydání. (Предисловие ко второму изданию.) В: ZOLA, E.: Tereza Raquinová. Praha 1966, с. 26.: О своем методе и о том, какой замысел был у него относительно героев романа, Золя позже утверждал: „Pokusil jsem se krok za krokem vysledovat v těchto tvorech tichou práci vášní, pudových sklonů a mozkových poruch, jaké nastanou po nervové krizi. Láska obou mých hrdinů je ukojením potřeby, jejich zločin je následkem jejich cizoložství, následkem, který přijímají, jako vlk přijímá vraždu beránka;...“ Там же, с. 24. («Я старался шаг за шагом проследить в этих животных глухое воздействие страстей, власть инстинкта и умственное расстройство, вызванное нервным потрясением. Любовь двух моих героев – это всего лишь удовлетворение потребности; убийство, совершаемое ими, следствие их прелюбодеяния, следствие, к которому они приходят, как волки приходят к необходимости уничтожения ягнят;...»)

ответов. Кажется, что одним из несколько «неприятных» открытий становится и факт, что рациональный анализ не может решить многие из намеченных областей проблем. И это открытие усиливает тенденцию к более высокой степени субъективизации, к тому, чтобы мир рассматривался в его субъективном отображении в индивидуальном человеческом сознании. В большей мере мы встречаемся с «мужским» и «женским» видением мира и взаимоотношений двух полов, иногда даже в достаточно обостренной форме, так что иногда говорится о так называемой вражде полов.

3.2. «Крейцера соната» Л. Толстого и внутренняя реальность литературного персонажа

Исследуемый нами период – временной отрезок, когда значительно усиливается нагрузка на литературного персонажа и его изображение в литературном произведении; происходит обращение к внутреннему миру, утрачивающему черты, характерные для литературных героев предшествующих литературных направлений. Пафос романтизма, заключающийся в процессе изображения индивида, отделенного в своей исключительности от остальных проявлениями «инаковости», тем более противоположности ценностной ориентации по отношению к остальным², уходит в забвение. Происходит сдвиг в том направлении, что литературный персонаж перестает играть роль какого-либо представителя намного более широкого круга реальных фигур, объединенных общими характерными чертами, которые в отличие от реальных существ, благодаря типизации в литературном произведении, становятся «эссенцией» и выполняют роль их некоего «общего представителя».

Изменение функции литературного героя проявляется прежде всего в том, что он в большей степени отсылает к индивидуальному миру как потенциальности, т.е. как к чему-то, что может, но не должно возникнуть как равнодействующая сила многих рациональных и нерациональных факторов, оказывающихся в сложном взаимодействии с индивидуальным сознанием, бессознательным и подсознанием. Благодаря усилению функции литературного героя как выражения потенциальности, реализованной и тематизированной в конкретном литературном произведении, появляется воз-

² О преобладании русского модерна с романтизмом говорит, напр., Л. Задражил, пишущий: „...se moderna ... znovu pokusila prohloubit a až k extravagantnosti rozšířit pocitový rejstřík romantismu experimentálním zapojením jeho znaků do nového, nesporně autentičtějšího umění. Především ve své existenciální linii ovšem moderna navazovala na romantickou éru individuálního vědomí.“ («... модерн ... снова пытался углубить и вплоть до экстравагантности расширить перечень чувств романтизма с помощью экспериментального включения его знаков в новое, бесспорно, более аутентичное искусство. Прежде всего по линии экзистенциальности модерн был преемником романтической эры индивидуального сознания.») ZADRAŽIL, L.: Zdroje a perspektivy ruské moderny (Namísto předmluvy). Východoevropské studie I: Východoevropská moderna a její evropský kontext I. Praha 1999, s. 14.

возможность более непосредственно, чем когда-либо до этого в истории литературного творчества, проникнуть в глубины индивидуального «я» и найти в нем многое из того, что там предполагалось, но никогда не было полностью реализовано. В русской литературе это прежде всего гоголевская линия, которая эту традицию представляет интенсивнее, естественно, прежде всего в произведениях самого Н.В. Гоголя и в начале того периода, к которому мы в этой работе обращаемся; потом эта традиция развивается и делаются новые шаги в «зондировании» индивидуального противоречивого сложного внутреннего мира в первую очередь в произведениях Ф.М. Достоевского.

«Понимание» таким образом созданных героев при восприятии литературного произведения становится более индивидуальным, чем было раньше. В период, когда герой был – как например в критическом реализме – «представителем» многих других, ему подобных, результатом социальных процессов, его можно было воспринимать именно в этом заданном многими обстоятельствами контексте, «разгадывать» его. На рубеже XIX–XX веков это перестает работать. Литературные герои несут другую смысловую нагрузку – они начинают быть возможностью уникального, индивидуального устройства внутреннего мира. Но это настолько противоречит возможности быть полностью понятым без слов, что создание такого типа литературных героев и их мира, так же как и их понимание, – вопрос непростой и совершенно не «механический». Позднее (в 1921 году) как будто об этом писал Р. Музил: «Потеряно тяготение к однозначности, выражение нельзя сжать и исключить, это умственный перифраз чего-то, чем человек может по-человечески овладеть, но что может снова выразить только в умственном перифразе. Причина этого в том, что у представлений в этом круге интересов нет точного значения, они являются более или менее индивидуальными переживаниями, которые мы понимаем только если сами помним что-то подобное»³.

Так появляется ситуация, подходящая для возникновения литературных произведений, представляющих некий зонд для индивидуального сознания без необходимости искать «причины», «социальную обусловленность», «логику развития мысли и действия». Таким образом литературный герой намного правдоподобнее может стать реальностью (сегодня бы мы, возможно, сказали виртуальной, потому что литературный мир – так же, как и компьютерная реальность, – не является настоящим, реальным, в том смысле, что это наш «жизненный мир», мир, в котором проходит наша жизнь), достаточной для самой себя, т.е. какой-то «модельной реальностью». Это не обозначает абсолютный отказ от связи литературного героя с внелитературной реальностью, достаточно слабого соединения, вызванного включением литературного персонажа в определенную модель реальности (зачастую или в большинстве случаев моделируется только ее определенный результат, который не должен быть даже чуточку «типичным» – типич-

³ MUSIL, R.: Eseje. Praha 1969, с. 62.

ное даже часто заменяется исключительным и уникальным); далее персонаж уже живет и действует сам по себе, не претендуя на что-то другое. Литературное произведение ориентируется намного чаще, чем раньше, исключительно или практически исключительно на индивидуальные восприятие бытия и на его рефлексию в индивидуальном сознании. Литературное произведение, таким образом, получает несколько новых качеств, которые ранее не были реализованы в достаточной мере; вспомним, что – в соответствии с тем, о чем мы писали в первой части нашей работы – под этим мы имеем в виду следующее:

- фиксация внешнего мира как объекта, касающегося в первую очередь индивидуального бытия;
- перенос воспринимаемых факторов внешнего мира в индивидуально созданный внутренний мир литературного персонажа, в его внутреннюю реальность; т.е. создание фикции индивидуального и ни в коем случае не универсально-комплексного ракурса экзистенциальной ситуации индивидуума;
- поиск и нащупывание того, какие внутренние индивидуальные психические «механизмы» вызывают факт, что данный перенос реализуется именно тем самым неповторимый индивидуальный способом;
- открытие вопроса о возможности выражения психологических состояний и всей внутренней реальности (внутреннего мира) литературного персонажа с помощью языка литературного произведения, потому что «классические» инструменты литературы не всегда могут обеспечить такой ракурс действительно полностью и непредвзято;
- переход к синестезической модели изображения внешней реальности, потому что в процесс переноса внешнего мира во внутреннюю реальность индивидуума включены все чувства;
- путь ко всем структурным уровням человеческой психики, т. е. к сознательному, бессознательному и подсознательному, потому что для литературного изображения внутренний мир литературного персонажа начинает открываться как внутренне структурированное, но вместе с тем холистически понимаемое целое;
- утрата значения каузальной связи внешнего и внутреннего мира, так же как и отдельных их конститутивных факторов; аллегорическое в литературе начинает занимать такое же место, как логическое.

Вероятно, что мы при ближайшем рассмотрении открыли бы и другие возможности, тем не менее на данный момент удовлетворимся перечисленными. О некоторых авторах этого периода можно сказать, что они пытаются найти какое-то комплексное мнение о жизненном мире индивидуума, объединяющее вид снаружи и изнутри, какое-то переплетение субъекта и объекта в такой степени, что субъект (литературный персонаж) в качестве субъекта занимается не только реальностью, существующей вне его, но делает объектом познания и свой внутренний мир, свою внутреннюю реальность. Ф.Е. Василюк как раз обращает внимание на эту связь внутренне-

го и внешнего мира и приходит к созданной в виде матрицы типологии жизненных миров, которую здесь стоит упомянуть⁴:

		внешний мир	
		простой	сложный
внутренний мир	простой	1	2
	сложный	3	4

жизненный мир
↓

Хотя (а может быть именно поэтому) его матрица исходит из данных психологии, ее можно применять в интерпретации литературного произведения. Эта матрица – простая и соединяющая обе перспективы субъекта – дает возможность поиска типологии жизненных миров не только для цельных художественных направлений, но и для отдельных авторов или даже для отдельных произведений. Возможно, она могла бы нам помочь найти другие измерения литературного произведения и таким образом помогла добраться до других данных, касающихся типологии.

На рубеже XIX–XX вв. не только для литературы типично восприятие мира со стороны протагонистов отдельных литературных произведений как сложного – выше мы уже констатировали, что для индивида действительно сложнее разобраться во все усложняющихся социальных связях, в постоянно (и исключительно быстро) растущем количестве новой информации из всех сфер внешнего мира в отношении к индивидууму. Но и мир индивидуума становится как будто сложнее – он рефлексировать не только изменения во внешнем мире, но и то, насколько сложно их обрабатывать в своем внутреннем мире, в котором субъект – постоянно стимулируемый новой информацией, развивающейся психологией, необходимостью справляться с новыми требованиями, поиском баланса в себе самом – постепенно открывает все новые и новые области, которые для него являются расширением предыдущей информации и знаний о мире, т.е. новыми. Тем, что открывается в его внутреннем мире, расширяется или углубляется его субъективность, однако одновременно может нарастать чувство экзистенциального страха, потому что нередко мера рационального «схватывания» или «пони-

⁴ VASILJUK, F. J.: Psychologie prožívání. Praha 1988, с. 98. (См. ВАСИЛЬЮК, Ф.Е.: Психология переживания. Москва 1984. http://www.pedlib.ru/Books/4/0193/4_0193 – доступ 21. 02. 2015)

мания» своего внутреннего мира падает сама по себе. Для литературы это постепенно начинает означать вызов добраться до субъективных положений литературных персонажей не только традиционными изобразительными средствами, которые хотя и существовали задолго до этого, но тем не менее сейчас получают новые функции, открывают новые глубины в модели человеческого «я», которым литературный персонаж все время пытается быть.

По-видимому, некоторые писатели этого периода начинали понимать, что одним из средств, как проникнуть в глубинные слои своих персонажей, является более широкое использование средств, фиксирующих элементы невербальной коммуникации. Движения эмоции настолько деликатны, что на поведении персонажа могут не отразиться в вербальных проявлениях, если персонаж с ними «справляется», но в сущности, они всегда проявляются в маленьких сигналах невербальной коммуникации. Еще больше это проявляется в напряженных эмоциональных состояниях, которые настолько пронизаны эмоциями, что свободное управление ими по сути невозможно, их рациональное выражение с помощью слов нередко за пределами возможностей.⁵

Одним из произведений, появившихся на рубеже XIX–XX вв. и несших искательский и морализаторский пафос, стала «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого (1891).

Не будем здесь обращать внимание на проявления того, как с проблематикой жизненных миров работает Толстой, обратимся лишь к одному аспекту – роли невербальной коммуникации в восприятии внешнего мира главного героя Позднышева (отчасти это средство познания того, что собственно с Позднышевым происходит). Прежде всего нас интересует, почему Толстой обращается в тексте к фиксации невербальной информации. Это, по нашему мнению, прежде всего потому, что повествование Позднышева вставлено в рамки дорожного «отчета» неизвестного автора. Поэтому Позднышев сначала – совершенно незнакомый человек, позднее – человек, который его интересует больше, наконец повествователь становится «доверенным лицом» Позднышева, скорее даже «исповедником», «жилеткой», когда Позднышев расскажет ему всю историю своей семейной жизни с многими мелкими подробностями о том, как он видит некоторые элементы человеческой жизни как таковой, делая особый акцент на отношениях мужчины и женщины. Таким образом, Позднышев описывается как фигура, наблюдаемая извне – невербальная составляющая коммуникации помогает

⁵ На этот факт ссылается Р. Музиль, который утверждает, что человек не настолько «просчитываемый», как предполагал Тэн и его последователи, что человеческое поведение и внутренний мир не должны быть рациональными, что их содержание не обязательно должны быть интенциональными: „Člověk zkrátka není jenom intelekt, nýbrž taky vůle, cit, nevědomí a často jen skutečnost jako putování mraků po nebi.“ («Кратко говоря, человек – это не только интеллект, но и воля, чувство, бессознательное, и часто только факт как перемещение туч по небу»). В: MUSIL, R.: Eseje. Praha 1969, с. 71.

собеседнику лучше определять, что происходит с Позднышевым, точнее, что происходит в нем.

Толстой именно с помощью концентрации на невербальной коммуникации сознательно перебрасывал мост через пропасть, возникшую между содержанием внутреннего мира Позднышева и внутренним миром рассказчика всей истории. Внутренний мир каждого человека ограничен им самим, другие туда не могут попасть – они могут быть при определенном угле зрения его составной частью (настолько, насколько они вошли в жизнь другого человека, а он их «присвоил» себе как часть своего внутреннего мира), но они никогда не могут сами произвольно туда войти и оттуда выйти. Рассказчик «Крейцеровой сонаты» находится в специфической ситуации: перед ним – некто, кому необходимо поведать (исповедоваться?) о своей ситуации, он хочет и очевидно под сильным внутренним давлением вынужден раскрыть все содержание своего внутреннего мира, переполненного многими размышлениями, переживаниями, теоретическими обобщениями реальных фактов и гипотезами, которые не могли возникнуть в другом качестве, нежели как мысленные конструкты, частично опирающиеся на внешнюю реальность и части, не имеющие такого реального фундамента (это касается, например, всех рассуждений о мотивации во внутреннем мире женщин, о мотивах поведения докторов и т. п.), но в его внутренний мир его могут ввести, кажется, только слова.

Рассказчик как бы чувствовал, что слов недостаточно, что надо прозондировать их достоверность, что словесное сообщение необходимо чем-то дополнить, а именно некоей валидацией: можно ли верить Позднышеву? То, о чем он говорит, действительно происходит у него внутри? Как следует воспринимать рассуждения Позднышева – серьезно или как нечто странное и даже ненормальное? Имеет ли смысл вступать в спор с Позднышевым? Рассказчик как будто бы искал коммуникативный канал, через который эту информацию можно получить, – и выбрал невербальную коммуникацию, в которой он нашел опору для оценки признаний Позднышева. У него складывается свое понимание Позднышева – он принимает его, делает из него фактор своего внутреннего мира, своей внутренней реальности. Он действует таким образом уже с самого начала – Толстой ведет рассказчика от внешнего описания (очень небольшого) в самом начале повести через целый ряд наблюдаемых проявлений невербальной коммуникации вплоть до подавания руки и неявной улыбки в самом конце.

О Позднышеве мы уже на первой странице узнаем, что кроме остальных в поезде был и «...еще державшийся особняком небольшого роста господин с порывистыми движениями, еще не старый, но с очевидно преждевременно поседевшими курчавыми волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебежавшими с предмета на предмет. Он был одет в старое от дорогого портного пальто с барашковым воротником и высокую барашковую шапку. Под пальто, когда он растягивался, видна была поддевка и русская вышитая рубашка. Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех.» (курсив мой – И.Д.).

Позднышев всю дорогу панически избегал какого-либо контакта или знакомства с пассажирами. Когда сосед к нему обращался, он отвечал кратко и строго; или читал, или смотрел в окно и курил, иногда вынимал еду из старого мешка, пил чай или ел.

«Мне казалось, что он тяготеет своим одиночеством, и я несколько раз хотел заговорить с ним, но всякий раз, когда глаза наши встречались, что случалось часто, так как мы сидели наискоски друг против друга, он отворачивался и брался за книгу или смотрел в окно.»⁶

Таким же образом несколько позднее он обращает внимание на невербальные проявления Позднышева, которые помогают воссоздать то, что с ним происходит при рассказе: «И он несколько раз издал свои странные звуки и взялся за чай. Чай был страшно крепкий, не было воды, чтобы его разбавить. Я чувствовал, что меня волновали особенно выпитые мною два стакана. Должно быть, и на него действовал чай, потому что он становился все возбужденнее и возбужденнее. Голос его становился все более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно изменялось в той полутьме, в которой мы сидели» (курсив мой – *И.Д.*).⁷ Однако это ловушка Толстого для читателя – читатель чувствует, что речь не должна идти о влиянии чая, но причиной раздражения Позднышева, возможно, является его внутреннее состояние, когда, все более и более возмущенный, он добирается до все более глубоких слоев скрываемого внутреннего мира.

Но это не был бы Толстой, если бы в произведении не было бы загвоздки: Позднышев не только наблюдаемый, но в рамках своего повествования и наблюдатель – он часто доходит до того, что следит за невербальной коммуникацией своей жены и Трухачевского, скрипача, о котором он думал, что тот соблазнил его жену. Из нее намного больше, чем из слов, он выводит «реальное положение вещей», это положение однако реально настолько, насколько оно является составной частью, специфическим конструктором его внутренней реальности, но ни в коем случае (возможно) внешней реальности (если бы мы склонились к мнению, что его жена не обманывала). Об этом свидетельствует, например, следующий пассаж: «Он, видимо, понравился ей с первого взгляда. Кроме того, она обрадовалась тому, что будет иметь удовольствие играть со скрипкой, что она очень любила, так что нанимала для этого скрипача из театра, и на лице ее выразилась эта радость. Но, увидав меня, она тотчас же поняла мое чувство и изменила свое выражение, и началась эта игра взаимного обманыванья. Я приятно улыбался, делая вид, что мне очень приятно. Он, глядя на жену так, как смотрят все блудники на красивых женщин, делал вид, что его интересует только предмет разговора, именно то, что уже совсем не интересовало его. Она старалась казаться равнодушной, но знакомое ей мое фальшиво-

⁶ ТОЛСТОЙ, Л. Н.: Крейцерова соната. См. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0240.shtml (доступ 21. 02. 2015)

⁷ ТОЛСТОЙ, Л. Н.: Крейцерова соната. См. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0240.shtml (доступ 21. 02. 2015)

улыбающееся выражение ревнивца и его похотливый взгляд, очевидно, возбуждали ее. Я видел, что с первого же свиданья у ней особенно заблестели глаза, и, вероятно вследствие моей ревности, между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался. Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках. Он встал, чтобы уезжать, и, улыбаясь, со шляпой на подрагивающей ляжке стоял, глядя то на нее, то на меня, как бы ожидая, что мы сделаем» (курсив мой – И.Д.).⁸

В сущности, о том же самом свидетельствует и драматический момент прямо перед убийством, когда в представлении Позднышева опять проявляется – как усиление реальности и ее индивидуальной интерпретации – перенос во внутренний мир героя на основе не слов или фактов, но на основе интерпретирования невербальной коммуникации, проявляющейся как самый сильный коммуникационный канал, используемый Позднышевым: «Помню *выражение их лиц*. Я помню это *выражение*, потому что выражение это доставило мне мучительную радость. Это было выражение *ужаса*. Этого-то мне и надо было. Я никогда не забуду выражение *отчаянного ужаса*, которое *выступило в первую секунду на обоих их лицах*, когда они увидели меня. Он сидел, кажется, за столом, но, увидав или услышав меня, вскочил на ноги и *остановился спиной к шкафу*. *На его лице было одно очень несомненное выражение ужаса. На ее лице было то же выражение ужаса, но с ним вместе было и другое*. Если бы оно было одно, может быть, не случилось бы того, что случилось; но в *выражении* ее лица было, по крайней мере показалось мне в первое мгновение, *было еще огорченье, недовольство* тем, что нарушили ее увлечение любовью и ее счастье с ним. Ей как будто ничего не нужно было, кроме того, чтобы ей не мешали быть счастливой теперь. *То и другое выражение только мгновение держалось на их лицах. Выражение ужаса в его лице тотчас же сменилось выражением вопроса: можно лгать или нет? Если можно, то надо начинать. Если нет, то начнется еще что-то другое. Но что? Он вопросительно взглянул на нее. На ее лице выражение досады и огорчения сменилось*, как мне показалось, когда она взглянула на него, *заботою о нем*.

На мгновение я *остановился* в дверях, держа кинжал за спиною. В это же мгновение он *улыбнулся* и до *смешного равнодушным тоном* начал:

– А мы вот музицировали...

– Вот не ждала, – в то же время начала и она, *покоряясь его тону*.

Но ни тот, ни другой *не договорили*: то же самое бешенство, которое я испытывал неделю тому назад, овладело мной. Опять я испытал эту потребность разрушения, насилия и восторга бешенства и отдался ему». (курсив мой – И.Д.)⁹

⁸ ТОЛСТОЙ, Л. Н.: Крейцерова соната. См. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0240.shtml (доступ 21. 02. 2015)

⁹ ТОЛСТОЙ, Л. Н.: Крейцерова соната. См. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0240.shtml (доступ 21. 02. 2015)

Так же, как и в других, в этом отрывке очевидна тенденция к связи невербальной коммуникации и ее интерпретации с образом внутренней реальности – импульсы, принимаемые Позднышевым в рамках этого коммуникационного канала, он интерпретирует так, чтобы они в его внутреннем мире создавали логически связанное, его болезненной ревностью соединенное целое внутренней реальности, соответствующей ему, но не обязанной соответствовать внешней реальности, как ее испытывают, переживают, делают частью своего внутреннего мира его жена и Трухачевский. Внутренний мир Позднышева сложен своей противоречивостью, эмоциональностью, потребностью обсуждать проблему с кем-нибудь (он не находит перед поступком никого, кому бы мог рассказать о своей ситуации и подозрениях, выговориться, страдая от ревности), его суждения о внешнем мире решительны, ясны вплоть до простоты. Внутренняя реальность здесь при «индивидуальной конструкции» внешнего мира опирается не на комплексное понимание коммуникации, но прежде всего на коммуникацию невербальную, отчасти и на коммуникацию паравербальную («до смешного равнодушный тон», «покоряясь его тону» и пр.), понимаемую как подтверждение правильности своих собственных тезисов.

Кажется, что этот механизм дает нам право утверждать, что Толстой моделирует своего литературного героя так, что его внутренний мир, в котором находится большая часть того, о чем он рассказывает, создан как сложный. Внешний мир, в котором находятся остальные, априори сложный, но для Позднышева ясный, однозначный и явный – он полагает, и даже необратимо убежден, что понимает его уловки, что знает, кто о чем думает, что открывает в нем все ловушки и «загвоздки и закорючки», так что по отношению к нему он простой, однозначно познаваемый. Таким образом Толстой на примере Позднышева направляется от мира сложного, благодаря его принятию, обманчиво простой и полной дешифровке (нахождение «настоящего смысла, настоящего положения вещей») к внутреннему миру «простому», непротиворечивому, тесно связанному с тенденцией Толстого к нравственному максимализму вплоть до дидактизма.

3.3. Валерий Брюсов: «Последние страницы из дневника женщины» – Леонид Андреев: «Бездна»

Не обращаясь к более обширным связям с поэзией рубежа XIX–XX вв., мы хотели бы следующую часть посвятить прозе Валерия Брюсова (1873–1924), для которого отношения между мужчиной и женщиной не были чуждыми даже в его поэтическом творчестве (*Chef d'oeuvre* 1895 г., *Me eum esse* 1897 г.). Как доказательство изменений, которые в этой тематической области происходят на рубеже веков мы выбрали повесть «Через пятнадцать лет», напечатанную впервые в 1909 году в журнале «Весы». Эта повесть как бы включала две следующие повести, опубликованные в 1910 году: «Последние страницы из дневника женщины» и «За себя или за другую», причем в обеих предметом изображения становятся негармоничные

отношения между мужчиной и женщиной, что было продолжением тематики, ядро которой можно найти как раз в выбранной нами повести.

Повесть «Через пятнадцать лет» по своему членению напоминает классическую схему драматического жанра: она разделена на четыре части, первая из них, выполняющая роль экспозиции, вместе со второй главой, в которой возникает основа конфликта (коллизия), самая длинная. Третья глава, играющая роль кульминации, уже короче; действие в ней становится все более драматичным. Заключительная четвертая глава самая короткая; в ней происходит катастрофическая развязка и завершается все действие повести. Стоит упомянуть главным образом временную последовательность, упорядочивающую фиксируемые события. В первой главе речь идет о «предыстории»: читатель возвращается на пятнадцать лет назад, в прошлое, и кратко знакомится со всем существенным, что ему следует знать, чтобы оценить последующие действия. В главе одновременно появляются оба главных протагониста истории – Анна Николаевна Нерягина и Борис Петрович Корецкий. Читатель узнает, что Корецкий – богатый и известный московский архитектор, и факты о Нерягиной: она оказалась в Москве после брака с русским эксдипломатом, быстро стала центром внимания многих мужчин, кроме прочих, и юного Корецкого, который безумно в нее влюбился. Дальнейшая судьба этих отношений вкратце изображается так: «Анна не оценила этого чувства и, кажется, охотно смеялась над наивной страстью своего нового обожателя. Корецкий этого не вынес и однажды, вернувшись из дому Нерягиных, где бывал часто, выстрелил себе в грудь»¹⁰ (с. 107). Вся история заканчивается тем, что Нерягина предлагает Корецкому остаться друзьями. После выздоровления Корецкий действительно соглашается на дружбу, хотя для него это было непросто – он становится доверенным Нерягиной и заглаживает ее любовные аферы. Он вынужден был смириться с ее плохой репутацией в обществе: «Молва же приписывала ей одного любовника за другим и много говорила о каком-то основанном Анной обществе 'гамадриад', где дамы лучшего круга, вместе с основательницей общества, предавались утонченному разврату» (с. 107). Читателю известно и то, что Нерягина бросила своего мужа ради итальянского музыканта, уехала с ним за границу; эти отношения разрушились из-за того, что она перестала интересоваться музыканта. Возвращение в Москву для нее сделал возможным Корецкий, не утративший с ней контакт. По возвращению в Москву Нерягина вела себя совершенно иначе, стала серьезной дамой, ее скандальное прошлое забывалось. Отношение к ней Корецкого оценивалось противоречиво: «Молодежь ... смеялась над забавной, идеальной связью с отцветающей красавицей молодого, красивого и богатого человека, которому ни одна женщина не отказала бы в своем внимании» (с. 107); «...Корецкого жалели, над ним смеялись...» (с. 109).

¹⁰ БРЮСОВ, В.: Через пятнадцать лет. В: БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. Москва 1983, с. 107. Далее в скобках указываются только страницы цитируемого произведения.

Казалось бы, что в конце первой главы повести изображается исправление «грешной» женщины; как с точки зрения общественной морали, так и с точки зрения взаимоотношений Нерягиной и Корецкого все укладывается в ежедневный стереотип дружеских встреч, в которых никто из окружающих даже после самых тщательных поисков не находит ничего, что могло бы стать причиной для каких-либо скандальных подозрений и слухов. Из изначально конфликтных отношений между ними, из завязки с галантным флером, из истории вокруг бегства Нерягиной от мужа, из ее «нежнейших» увеселений в кругу близких ей дам, т.е. тематических «ростков», дающих возможность направить повесть к потенциальной пикантной истории, произведение как бы направлялось к идиллии дружеских отношений двух протагонистов, связанных общим прошлым.

И вторая глава своим началом давала понять, что все так и будет продолжаться, но вопрос Нерягиной, читает ли Корецкий газеты, ключевым образом меняет ход всей повести. Сама Нерягина после этого вопроса дает собеседнику прочитать газету с новостью о смерти скрипача, с которым тринадцать лет назад она убежала от мужа. И в этот момент проявляется сила инерции – еще какое-то время все идет по «работающей» схеме, новость пока «не действует» – разговор переходит на другие темы, Корецкий читает Сент-Бева. Но после чтения с опозданием наступает рефлексия новости, которая все это время «работала» внутри и теперь сформировалась в какой-то более четкой форме: «Но когда чтение кончилось и было уже время Корецкому распрощаться, он неожиданно попросил позволения затворить дверь, чтобы переговорить о важном деле. Изумленная Анна позволила» (с. 109). То, что за этим следует, является началом драмы. Корецкий признается в любви, напоминает Анне, что она ему после попытки самоубийства сказала, что никогда его любить не будет, но тем не менее пришло время, когда она должна была бы вознаградить его преданностью: «Прошлое все кончилось. Теперь ясно, что наша близость не нарушится до конца наших дней. Я никогда не захочу отойти от вас; а вам некуда уйти. Хотите, Анна, утвердить этот союз? Я вам предлагаю, я вас прошу – быть моей женой» (с. 110).

Реакция Анны на признание Корецкого, на удивление, спокойна и холодна. Она предлагает ему никогда не говорить на эту тему, несмотря на то, что она благодарна ему за его преданность. Она видит эту ситуацию совершенно не так, как в прошлом: «... вы бесконечно близки мне как мой друг. ... Но не знаю, остались ли бы мы столь же близкими как муж и жена» (с. 110). Это означает, что она старается показать две возможности взаимоотношений: с одной стороны дружба – любовь, точнее, супружество с другой стороны.

Интересно, как диаметрально противоположно оба протагониста воспринимают ключевое событие – смерть бывшего любовника Анны. Для Корецкого это падение препятствия между ним и Нерягиной, потому что он предполагает, что ее с бывшим любовником связывали какие-то узы чувств. Для Нерягиной это событие (в результате реакции Корецкого), наоборот, начинает ставить препятствие между ними – препятствие в виде предложе-

ния Корецкого, предложения непривлекательного для нее, потому что при его повторении она констатирует: «Я не хочу пустых форм без содержания ... я не хочу считаться вашей женой, когда не могу быть ею по совести» (с. 111).

Если оба протагониста были способны до этого времени придержать свои чувства и их восприятие вне (вербализованной) темы их разговоров, то сейчас происходит принципиальный переворот, и взаимоотношения, точнее их изменения, прежде всего благодаря Корецкому становятся основной темой, к которой их разговоры постоянно возвращаются. После отрицательного ответа Анны Корецкий начинает даже обвинять ее в том, что у нее, наверное, есть другой любовник. Он исходит из ошибочного предположения, что Анна приняла его дружбу как проявление его любви к ней, вынужденной в сложившихся обстоятельствах (предполагаемое чувство к итальянскому скрипачу) трансформироваться в дружескую склонность. Вторая глава заканчивается повторным признанием в любви Корецкого, на которое Анна реагирует уходом из комнаты.

В третьей главе происходит дальнейшее развитие взаимоотношений, причем сначала в направлении, которое было намечено во второй главе. Продолжается конфронтация точек зрения обоих главных героев. Симптоматично, что содержание и форма их контактов противопоставлены. Тогда как форма их встреч не меняется («Внешние формы их жизни не изменились» – с. 112), содержание меняется принципиально. «Он становился на колени перед Анной, он обнимал ее ноги, он ее умолял, он ее убеждал, он ее проклинал. Когда она сопротивлялась, старалась освободиться, он силой добивался ее поцелуев, порой опрокидывал ее на ковер, и они боролись, лежа, стараясь не делать шума, чтобы не услышали в соседней комнате. В порыве борьбы Корецкий порой рвал платье Анны, а она ударяла его по лицу, вырываясь. Безобразные сцены происходили между этими людьми, которые в течение десяти лет избегали резкого выражения, резкого движения. Теперь они говорили друг другу самые беспощадные, самые грубые слова» (с. 112).

Если до того времени они были способны «сохранять декорации», вести себя по определенным шаблонам, которые давали им возможность встречаться и не касаться болезненной темы взаимоотношений, но теперь пришло время, когда как будто спали маски с их лиц. У Корецкого признание происходит раньше, Аннино видение ситуации полностью формируется несколько позднее, тем не менее именно оно снова свидетельствует о принципиальном несоответствии их мыслей, чувств: «Если бы десять лет назад ты спросил бы у меня то же, что потребовал недавно, я уронила бы себя в твои объятия с последней радостью. Первые годы я ждала этого с тайной надеждой. Я берегла свое тело, я заботилась о нем для тебя. Потом я от своей мечты должна была отказаться. Я решила, что после всего совершившегося тебе не нужна я, как женщина. Что теперь осталось во мне? Обесцвеченная страсть и старое тело. Я забыла, я утратила все слова любви, которые слишком часто обращала к тебе, когда оставалась одна. Я больше не найду всех движений ласки, которые столько раз простирала к

тебе во сне. И я уже не хотела отдавать тебе обломков того прекрасного целого, взять которое ты не захотел... Но если ты хочешь меня – возьми» (с. 113–114).

И в этот момент между героями встает стена, которая их разделяет. Это их внутренняя позиция, внешне явно не выраженная. Только в словах повествователя после этого признания Анны звучит именно сигнал несоответствия между произнесенным и подуманным: «Корецкий слишком желал верить в то, что ему говорила Анна, чтобы он мог заподозрить правду ее слов. Призыв Анны слишком нежил его слух, чтобы он мог в ее голосе различить притворство, – даже если оно было» (с. 114).

В повествовании нет сцен исполнения желаний Корецкого, в начале четвертой главы просто констатируется, что в тот самый вечер он ушел от Нерягиной позже, чем обычно. В клубе он потом проиграл больше денег, чем обычно (взволнованный чем-то?; думающий о чем-то другом, не об игре?). Время, пережитое с Нерягиной-любовницей, он рефлексировал, однако не как что-то, что принесло бы ему удовлетворение: «Он ... поймал себя на том, что ему страшно ожидание новых с нею свиданий. Тут в первый раз ему пришла мысль – немедленно уехать из Москвы» (с. 114).

Утром его решение становится окончательным, он покупает билет в Вену. Он хочет написать письмо Анне, но в конце концов решает приехать к ней и сказать все лично. Но придя к ней, он сталкивается с жесткой действительностью: «Что-то необычное поразило его в самом облике дома Анны. Он позвонил у подъезда уже со смутным беспокойством. Отворила ему дверь все та же степенная горничная. Лицо ее было заплакано.

В доме уже слышался унылый голос монахини, читавшей над телом Анны» (с. 114).

Оба протагониста на ситуацию отреагировали типологически одинаково – они решили расстаться, «уехать»; реакция Анны намного радикальнее, она выбрала «дорогу без возврата».

Парадокс заключается в том, что для обоих проведенные вместе мгновения должны были стать кульминацией их мечтаний – у Анны, правда, в большей мере прошлых, но, отчасти, очевидно и настоящих, у Корецкого как прошлых, так и настоящих; но вместо сближения произошло полное разрушение их отношений.

Очевидно, Анна свое решение закончить отношения с Корецким, расставшись с жизнью, приняла до того, как согласилась на физическую близость. Кажется, что ее жизнь в Москве после возвращения из заграницы стала какой-то другой, новым этапом, значительно отличающимся от того, как она жила раньше. Ценности, которые она признавала, значительно изменились. Неслучайно автор в третьей главе пишет: «Тринадцать лет тому назад Анна нашла в себе достаточно сил и воли, чтобы переломить одно свое существование пополам и смело начать новое, но многие ли способны совершить такой подвиг в жизни дважды? Между тем, отвечая упорно «нет» на все настроения Корецкого, Анна делала и второй выход все более трудным: мечта разгоралась так пламенно, что действительность не могла бы ее не обмануть» (с. 113). Она оказалась в ситуации, когда после долгого

времени снова становится актуальной ее потребность в любви, но усиливаются ее опасения, что она сама, ее тело уже не способны к желанной любви. Намного существеннее, чем в другие литературные эпохи, здесь звучит тема телесности. Нерягина также не хочет, чтобы любовь была некоей автоматически выписываемой наградой за ожидание и за дружеские услуги, которые ей предоставлял Корецкий. Как будто бы она таким способом лишалась своего «я»; автоматизм, присутствующий в рассуждениях Корецкого, был неприемлем для Анны. Ей, очевидно, было так же сложно представить дальнейшую жизнь без Корецкого, без его поддержки, присутствия. Хотя рассказчик выражает надежду, что со временем чувства Корецкого могли бы остыть (гл. 3), Анна решила действовать и пойти навстречу Корецкому. Ее жест – решение почти безвыходной ситуации, в которой она оказалась. Для дальнейшего сопротивления ей не хватает сил, очевидно, она сама в себе не уверена, разум (отказ) спорит с чувственным представлением (принятие предложения Корецкого). Решение, которое она выбирает, очевидно, единственное из всех возможных дает возможность решить все аспекты ее ситуации: награждает Корецкого, проверяет, может ли она еще любить, проверяет, является ли Корецкий тем, кто удовлетворит ее разгоревшиеся представления, отдается Корецкому, но сохраняет свою независимость, делает решительный шаг, но за ним не последуют следующие, которые бы «во второй раз разбили» ее жизнь на две части. В тексте нигде нет ответа на возникающий вопрос, не является ли ее смерть своего рода мстью. То, что Анна отдается Корецкому, становится для нее поводом снять маску «серьезной дамы среднего возраста», «подруги», возможно, и маску независимой, уверенной в себе женщины, потому что желание любить ее срывает из этой сбалансированной независимости.

Так и Корецкий в новой ситуации срывает маску – с одной стороны, маску преданного, бескорыстного друга, долго скрывавшую его настоящее лицо – роль любовника, который никогда в своем сознании и чувствах не отказывался от этой роли, который эгоистично требует награду за свое поведение, годами выдаваемое за бескорыстное; с другой стороны, позднее он снимает маску мужчины, который хочет жениться на даме сердца, т.е. поддерживает некие общественные принципы, регламентирующие постоянный союз мужчины и женщины в обществе. Сразу после того, как, по его мнению, он получил физические доказательства любви Анны, в нем зреет решение бросить Анну. И в случае Корецкого встает вопрос, не является ли его решение уехать попыткой справиться с тем, что награда, которую он получил, не соответствовала тому, что он себе за годы ожидания представлял¹¹.

¹¹ В этом произведении Брюсова можно проследить интересное сходство с «Терезой Ракен» Золя. В ней оба любовника после того, как убивают мужа Терезы Камилла, женятся, но прожив какое-то время вместе, понимают, что не могут любить друг друга – настолько сильный след в них оставило убийство, которое они совершили. В романе Золя оба в конце концов умирают, потому что понимают, что для них возможно только бегство от жизни, которую они ведут. У Брюсова оба протаго-

Вспыхнувшие страсти с обеих сторон являются неким катализатором, вызывающим снятие масок у обоих протагонистов повести. То, что воспринималось как данность, нечто готовое, постоянное, оказалось лишь тоненькой оболочкой договоренности, привычки, самообладания, скрытием настоящих чувств, мыслей и желаний – оболочкой, которая моментально спадает, как только меняются условия.

Брюсов показывает, насколько фиктивно, неточно считать внешние проявления людей чем-то отражающим их внутреннее «я». Так открывается, сколько эгоистичных и инстинктивных мотивов скрывается в человеке, как быстро они могут оказаться на поверхности и в какой мере могут повлиять на его поведение. Антагонизм героев – мужчины и женщины – двух разных эгоизмов, кульминирует в двух этапах: во-первых, в словесных прениях и спорах, в которых Корецкий вымогал проявления любви, во-вторых, в реакции на договоренность о совместно проведенной ночи.

Таким образом, в произведении Брюсова делается важный шаг, направленный на срывание романтической маски, представляющей любовь как чувство, которое сближает действующих лиц, дает им слиться в единое целое, избавиться от эгоистичных интересов и заглушить физические потребности, подчиниться возвышенному чувству. Понимание любви как гармонии (как окружающие воспринимают отношения главных героев повести) разбито, с него снята маска. Отношения между мужчиной и женщиной изображаются как противоречивые, полные эгоизма с обеих сторон, как сложный комплекс скрываемых страхов и инстинктивных, неосознанных потребностей. Понимание отношений между мужчиной и женщиной как своего рода поединок Брюсов (в несколько других аспектах) развивает в своих следующих повестях, благодаря которым он принимает участие в актуальной в то время дискуссии о смысле и содержании отношений между мужчиной и женщиной, о том, как сложна и неоднозначна, внутренне противоречива и даже враждебна в своих проявлениях может быть любовь.

* * *

В дискуссии на тему духовного и телесного в отношениях принял значимое участие и Леонид Николаевич Андреев, главным образом своей повестью «Бездна» (написана в 1901, опубликована в самом начале 1902 года). Повесть относится к ранним произведениям Андреева и стала для русской литературы своего рода скандалом, который широко обсуждался.

Повесть Андреева изображает вечернюю прогулку двух влюбленных, семнадцатилетней гимназистки Зиночки и двадцатидноголетнего студента Немовецкого. Их хрупкие любовные отношения в экспозиции повести изображаются способом, соответствующим моральным нормам того времени и напоминают целомудренность произведений Тургенева. Когда на дороге появляется канава, молодой человек помогает девушке и избегает всего,

ниста тоже выбирают бегство, причем каждый из них приходит к этому решению самостоятельно.

что выходило бы за рамки платонической любви: «Он протянул руку, нерабочую руку, тонкую и белую, как у женщины. Зиночке было весело, ей хотелось перепрыгнуть канаву самой, побежать, крикнуть: «Догоняйте!» – но она сдержалась, слегка, с важной благодарностью наклонила голову и немного боязливо протянула руку, сохранившую еще нежную припухлость детской руки. А ему хотелось до боли сжать эту трепетную ручку, но он также сдержался, с полупоклоном, почтительно принял ее и скромно отвернулся, когда у всходившей девушки слегка приоткрылась нога».¹² В сущности, тот же самый «тургеневский» элемент деликатности мы находим в тексте и далее, когда влюбленные говорят о своих чувствах, их силе и направленности друг на друга:

«– Вы могли бы умереть за того, кого любите? – спросила Зиночка, смотря на свою полудетскую руку.

– Да, мог бы, – решительно ответил Немовецкий, открыто и искренно глядя на нее. – А вы?

– Да, и я, – она задумалась. – Ведь это такое счастье: умереть за любимого человека. Мне очень хотелось бы.

Их глаза встретились, ясные, спокойные, и что-то хорошее послали друг другу, и губы улыбнулись. Зиночка остановилась.

– Постойте, – сказала она. – У вас на тужурке нитка.

И доверчиво она подняла руку к его плечу и осторожно, двумя пальцами сняла нитку» (с. 357).

Эта идиллия невинного randevу как будто бы не из репертуара русской литературы начала XX в. При внимательном чтении в той же части повести, в ее экспозиции, мы можем найти сигналы, свидетельствующие о том, что изобразительные принципы середины XIX в. не соблюдаются: багряный закат солнца освещает ствол сосны, горящий, как свечка в темной комнате; впереди темная рощица, перед парой все стемнело; незнакомая дорога; пара не обращает внимания на удлиняющиеся тени; пыль на дороге сереет и становится холодной. Но в экспозицию, практически образец идиллии влюбленных, вкрадывается что-то беспокойное; когда Немовецкий увидит ногу девушки, появляется сигнал, который невозможно пропустить: «И было что-то острое, беспокойное в этом немеркнущем представлении узкой полоски белых юбок и стройной ноги, и неосознаваемым усилием воли он потушил его» (с. 356). Этот сигнал, который мы обнаруживаем в части повествователя, стоит упомянуть как минимум по двум причинам. Во-первых, речь идет об однозначном сексуальном элементе, который ранее в высокой литературе вряд ли бы был принят, во-вторых, автор использует здесь слово **неосознаваемым**, т.е. он намекает на то, что во внутреннем мире персонажа что-то происходит как минимум на двух уровнях – сознательном и неосознательном: на первом из них – в соответствии с волей персонажей, на второй – без участия воли, возможно даже вопреки ей (иначе бы не требова-

¹² АНДРЕЕВ, Л.: Бездна. В: АНДРЕЕВ, Л.: Собрание сочинений, т. 1. Рассказы 1898–1903. Москва 1990, с. 356. В дальнейшем указываются только страницы этого тома.

лось усилий воли). Некий опасный элемент неуправляемой силы, проявляющейся без рационально обоснованной и персонажем осознанной работы воли.

Кроме изображения (почти схематизированного) свидания, автор обращается к теме чего-то нового, «вкрадывающегося» в повесть постепенно и как бы между прочим. Так он нарушает традиционную схему, в которой оба главных протагониста повести играют свои роли, которые дополняют друг друга и соответствуют традиционно понимаемым ролям мужчины и женщины; Зиночке для преодоления канавы хочется разбежаться и крикнуть «Догоняйте меня!», спустя мгновения то же самое (нечто рудиментарное) чувствует и Немовецкий. И ему весело так же, как перед этим Зиночке, но традиционное распределение ролей ему приказывает не ждать того, что его будут догонять, а быть активным; поэтому в его внутреннем мире генерируется соответствующий вызов – ему хочется закричать: «„Бегите, я вас буду догонять!“ – эту древнюю формулу первобытной любви среди лесов и гремящих водопадов» (с. 356). О том, что оба призыва (Андреев оба вызова вводит словом крикнуть) надо понимать как выражение архетипического распределения ролей, свидетельствуют слова *формула первобытной любви*. К очень возвышенному свиданию примешивается что-то более прозаическое, что находится на каком-то более низком, подспудном уровне выражения; внешняя возвышенность как будто бы маскировала, прятала более сущностное, первоначальное значение свидания. В действие повести вплетается (для этого автору понадобилось около половины страницы текста) противоречие между выраженным словесно и «речью» поступков, т.е. тем, что подтверждается изображаемыми поступками и поведением персонажей, и тем, что оба персонажа переживают в своем внутреннем мире, где оживает что-то более существенное; это что-то привлекательное, первоначальное, базовое и может быть поэтому скрываемое, потому что рудиментарность этой базы, основы находится в противоречии с требованиями к внешней форме, к внешним поступкам и внешним формам поведения, к общественным «канонам» свидания того времени.

Дальнейшее действие повести происходит, когда пара вместо того, чтобы вернуться в город, заблудилась в местах, где встречается с людьми другого социального класса. Символика слабого и боящегося одинокого светлого облачка возвращается и направляется к Зиночке – читателя вынуждают почувствовать некоторую опасность, которая начинает ей угрожать.

Кроме уже упоминавшихся антиномий появляется и следующая: стратификация общества и связанный с ней другой образ жизни, другие интересы, другое отношение к ценностям, другое отношение к ролям. Андреев обращается к прямому сравнению «чистой» Зиночки с «грязными» женщинами, а наивного, утратившего кураж Немовецкого с тремя пьяными мужчинами (с открытой бутылкой водки), о которых пишет, что им «... хотелось любви и разрушения». Следует жестокое продолжение действия повести: пьяные нападают на пару, Немовецкий оказывается без сознания, а оставшуюся в одиночестве беззащитную Зиночку насилуют.

Казалось бы, что ничего худшего уже случиться не может, что для начала XX века с его, как бы мы сегодня сказали, даже пуристическим отношением к вопросам секса и это уже сверх меры. Но повесть Андреева продолжается: Немовецкий приходит в себя, понимает, что собственно произошло, и начинает искать девушку. Спустя какое-то время он находит ее на лесной тропинке – без сознания, обнаженную, униженную. Он склоняется к ней и пытается поднять ее. Тут в тексте появляется следующее «сигнальное» предложение, предвосхищающее следующие события: «Рука его попала на обнаженное тело, гладкое, упругое, холодное, но не мертвое, и с содроганием Немовецкий отдернул ее.

– Милая моя, голубочка моя, это я, – шептал он, ища в темноте ее лицо» (с. 365).

Эмоционально напряженная сцена продолжается резким спадом, в котором проявляется только предположение, то, что скрывается за словами *гладкое и упругое*, свидетельствующими о том, что чувства влияют и на Немовецкого:

«И снова, в другом направлении он протянул руку и опять наткнулся на голое тело, и так, куда он ни протягивал ее, он всюду встречал это голое женское тело, гладкое, упругое, как будто теплевшее под прикасающейся рукой. Иногда он отдергивал руку быстро, но иногда задерживал, и как сам он, без фуражки, оборванный, казался себе не настоящим, так и с этим обнаженным телом он не мог связать представления о Зиночке. И то, что произошло здесь, что делали люди с этим безгласным женским телом, представилось ему во всей омерзительной ясности – и какой-то странной, говорливой силой отозвалось во всех его членах. Потянувшись так, что хрустнули суставы, он тупо уставился на белое пятно и нахмурил брови, как думающий человек. Ужас перед случившимся застыл в нем, свертывался в комок и лежал в душе, как что-то постороннее и бессильное. ... Он нащупал сердце: оно билось слабо, но ровно, и когда он нагнулся к самому лицу, он ощутил слабое дыхание, словно Зиночка не была в глубоком обмороке, а просто спала» (с. 365).

В Немовецком происходит сильная внутренняя борьба, за которой его разум может следить только отчасти, не говоря о том, чтобы управлять ею. Неразбериха, происходящая в его внутреннем мире, становится невыносимой, и Немовецкий перестает владеть способностью управлять самим собой: «С глубокой нежностью и воровской, пугливой осторожностью Немовецкий старался набросать на нее обрывки ее платья, и двойное ощущение материи и голого тела было остро, как нож, и непостижимо, как безумие. Он был защитником и тем, кто нападает, и он искал помощи у окружающего леса и тьмы, но лес и тьма не давали ее. Здесь было пиршество зверей, и, внезапно отброшенный по ту сторону человеческой, понятной и простой жизни, он обонял жгучее сладострастие, разлитое в воздухе, и расширял ноздри.

– Это я! Я! – бессмысленно повторял он, не понимая окружающего и весь полный воспоминанием о том, как он увидел когда-то белую полоску юбки, черный силуэт ноги и нежно обнимавшую ее туфлю. И, прислушива-

ясь к дыханию Зиночки, не сводя глаз с того места, где было ее лицо, он подвинул руку. Прислушался и подвинул еще.

– Что же это? – громко и отчаянно вскрикнул он и вскочил, ужасаясь самого себя» (с. 366).

Страх самого себя – результат изменения, вызванного видом обнаженного женского тела. Ему как будто бы открывается та другая сторона любви – телесная (о которой говорит и Брюсов). Телесность как будто бы относилась к другому измерению человеческого поведения, что-то темное, первобытное, управляемое не разумом, а чем-то другим, животным, инстинктивным. Неслучайно здесь появляются признаки животности, чего-то звериного, не-человеческого. Немовецкий становится на колени, теряет голову, его обоняние уже работает по-другому, изменяются его глаза – разум постепенно теряет силу. Вся эта сцена, свидетельствующая о переходе от поведения, регулируемого нормами межчеловеческого общения в экстремальной ситуации, в нечто исключительное и неожиданно овладевшее всем существом Немовецкого, как будто говорит об одном: его поведение попало под власть какой-то другой, нерациональной сферы его «я», которая в конце концов побеждает: «Он крепче прижал к себе мягкое, безвольное тело, своей безжизненной податливостью будившее дикую страсть, ломал руки и беззвучно шептал, сохранив от человека одну способность лгать:

– Я люблю тебя. Мы никому не скажем, и никто не узнает. И я женюсь на тебе, завтра, когда хочешь. Я люблю тебя, я поцелую тебя, и ты мне ответишь – хорошо? Зиночка ...

И с силой он прижался к ее губам, чувствуя, как зубы вдавливаются в тело, и в боли и крепости поцелуя теряя последние проблески мысли. Ему показалось, что губы девушки дрогнули. На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна проглотила его» (с. 367).

Повесть Андреева вызвала широкий отклик, по большей части негативный; негативной была реакция не только Л.Н. Толстого, но и многих других. Андреев на это отреагировал письмом, которое было опубликовано в «Курьере» – в издании, с которым он в то время сотрудничал. Письмо он написал от лица Немовецкого, который как будто бы объясняет, что действительно случилось, не оспаривая права Андреева на художественную «лицензию», с помощью которой тот всю ситуацию обострил и описал не так, как «было на самом деле».

С нашей точки зрения письмо интересно тем, что реакция Немовецкого, приведшая к изнасилованию, как ее описал автор повести, корректируется способом, очень похожим на результат повести Брюсова. Мнимый Немовецкий допускает, что события начинаются так же, как описывает Андреев в своей повести, но потом «в действительности» все поворачивается по-другому. Это доказывает следующий отрывок: «И тут-то свершился ужас, который гораздо страшнее всего, описанного Леонидом Андреевым. Я знал головой, что она, Зина, которую я любил, как мне казалось, больше жизни, – я знал, что она страдает и ждет от меня опоры, защиты и утешения. Я знал, что в этот момент я нужен ей, как никогда, и я хотел приласкать ее,

пригреть, успокоить и ободрить, и вместо всего этого я чувствовал, как холод какого-то омерзения широкой волной накатывается на меня и леденит мое сердце. Она сделалась мне физически противной, отвратительной и совершенно чужой. Невольно я сделал движение, чтобы оттолкнуть ее, и, когда при этом рука моя коснулась ее обнаженного плеча, я почувствовал холод ее озябшего тела, и мне вдруг показалось, что это тело не просто холодно, а покрыто какой-то омерзительной холодной слизью. И я оттолкнул ее.

С тех пор мы больше не видались. Я слышал, что она была долго и тяжело больна, но к ней я не пошел.

Я знаю, что тогда заговорил во мне не человек, а зверь. От этого сознания в душе моей живет ненависть к самому себе. И все-таки она, Зина, которую я так любил даже за полчаса до всего, что совершилось, стала для меня чужой, жалкой, ненужной и даже физически противной» (с. 615).

Немовецкий обращается к моменту нереализации того, чего они оба на основе стереотипов предположений и ожидали от их отношений и что потерпело крушение в момент, когда как будто бы проще всего могло наполниться тем физическим, что приносит с собой любовь. Парадокс обеих повестей заключается в том, что они показывают не только силу любви, как прекрасной эмоции, не только ссылаются на физическую сторону любви, появляющейся после эмоциональной вспышки, – в них становятся актуальными две крайние возможности, которые могут последовать после любовной вспышки: с одной стороны, животное нерегулируемое поведение, выливающееся в овладение партнером без его согласия, с другой стороны – утрата симпатии и резкая смена одного сильного чувства – любви – другим сильным чувством, но с противоположным знаком, т.е. неким *odi et amo*, но уже без внутреннего противоречия: однозначным склонением к первому, т.е. отчуждению вплоть до ненависти.

Сложность человеческих чувств, их зависимость не от поведения, регулируемого нормами и самообладанием, но подчинение не познаваемой разумом, неуправляемой сфере чувств, в которой до определенной меры акцентируется элемент «не-человеческого» происхождения физического аспекта отношений между мужчиной и женщиной, – это становится одной из характерных черт изображения отношений между мужчиной и женщиной на рубеже XIX–XX вв., которую мы найдем и у других писателей, как например, М.П. Арцыбашева или Л.Н. Толстого (см. часть о его «Крейцеровой сонате»).

СМЕРТЬ ДЕТСКОГО ПЕРСОНАЖА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЗНАК ВРЕМЕНИ В РУССКИХ ПОВЕСТЯХ РУБЕЖА XIX–XX вв.

Образ ребенка в культурной истории человечества играет специфическую роль. В большинстве случаев он связан с такими ценностями, как надежда, чистота души, искренность. Так он создает некий архетипический комплекс ценностей, который связан с определенными ожиданиями/предпосылками в поведении остальных по отношению к ребенку: он должен быть защищен. Имеется в виду не только физически, потому что ребенок – возможное продолжение жизни родителей, это надежда на «бессмертие», но и духовно – он должен быть защищен от неприятной или жестокой информации. Ребенок – это и надежда на другую, лучшую жизнь. Ребенок – контраст миру взрослых благодаря своей игривости, чистосердечности, искренности, направленности в будущее – он *tabula rasa*.

Так образ ребенка проходит и в литературной истории, в том числе и в русской литературе. В конце XIX и начале XX века в общественной жизни и ее философском и художественном отражении появляется волна «переоценки всех ценностей», вызванная сложным развитием, идущим от натуральной школы с ее направленностью на «закоулки» общества того времени, когда писатели обращались к сферам, к которым раньше никто не хотел обращаться, и как будто вместе зафиксировали и даже, возможно, в какой-то мере предвосхитили развитие французской литературы. Мы имеем в виду, с одной стороны, тенденцию к эстетике некрасивого/ужасного/отвратительного, что мы наблюдаем у «проклятых поэтов», с другой стороны, художественный метод натурализм. В усилении влияния этой «переоценки всех ценностей» сыграли роль и восприятие философии Фридриха Ницше, и главным образом специфический русский социальный опыт, пришедший с поздней отменой крепостного права в 1861 году, когда Россия и значительная часть ее населения, жившая до того времени без реальной субъективности, начинает прямо и без подготовки противостоять общественным правилам, основанным на ответственности индивида за себя самого и связывающим успех с личной ангажированностью и в определенной мере жесткостью по отношению к самому себе и другим. Роман Гончарова «Обломов» фиксирует только маленькую часть такого опыта, потому что главный герой не был крепостным и впитал намного больше знаний и возможностей развивать свое я – и несмотря на это его образ жизни был «несов-

местим» с динамичным образом жизни Штольца. Русская литература активно осваивает и французский натурализм: с восторгом переводятся и издаются, например, произведения Эмиля Золя.

Литература конца XIX – начала XX вв. исходит из комплексного собственного опыта и из социальной реальности, в рамках которой она возникает. Напомним, что русская литература в третьей четверти XIX века стала одной из ведущих литератур в Европе – период критического реализма приумножил развитие предыдущих десятилетий и сделал возможным обращение к темам и формам их выражения на таком уровне, что русские авторы стали задавать тон многим другим литераторам. Последняя четверть XIX века уже выглядит иначе: как раз происходит «переоценка всех ценностей», и во внешне культурную, философскую и художественную линии в России (и не только там) вливается неуверенность, хаос и с ними поиск чего-то нового. Релятивизирована прежде всего основа модели мира предыдущего периода – рационализм и вера в рациональное устройство мира и общества. Доказательством такого развития является не только более выраженный субъективный и интуитивный символизм, но и тенденции, появляющиеся в творчестве ряда писателей, которые до того времени были связаны с рационалистически ориентированным реализмом – примером отчасти может послужить и творчество И.С. Тургенева, ярким доказательством субъективизации и некоего нового реализма является творчество Ф.М. Достоевского.

В определенной мере можно сказать, что происходит «заражение» иррациональным. Обыденная реальность утрачивает свое положение. Ранее она была фундаментом для художественного изображения, исходившего из принципа мимикрии, и использовала более или менее прием типизации; на рубеже веков происходит отход от мимикрии и начинается более активная работа с вымыслом, трансценденцией, переходом за границы реальности. Подобным образом ситуацию воспринимает и А. Флакер: «Тексты, которые мы называем символистскими в настоящем значении этого понятия, разумеется, уже вследствие своих основных структурных признаков отрицают или трансцендируют быт».¹

Попробуем обратиться к теме ребенка, которая, как и другие темы в русской литературе, связана с одной из перемен, обнаруживающихся в литературе в конце XIX – начале XX вв. Влияние на нее оказала реальность социума, но она отражается и в периоде рубежа веков, который отчасти воспринимается как приближающаяся катастрофа, как страх того, что произойдет после этого «перелома» времени (хотя обычно ничего подобного не происходит). С другой стороны, изображается утрата определенности в модели мира, которую переживает Россия после 1861 и 1881 гг.: приобретение индивидуальной свободы и индивидуальной ответственности за свою жизнь многих индивидов фрустрирует и ставит перед фактом новой ситуации в личной жизни, ситуации, к которой они не готовы. В общественной и поли-

¹ ФЛАКЕР, А.: Быт. В: Russian Literature, XIX, 1986, p. 7.

тической сфере переломным моментом стала смерть царя Александра II после покушения Рысакова в начале марта 1881 г.

Появление детской темы в литературе того времени можем считать закономерным. Ценностный контекст образа ребенка прямо призывает писателя, чтобы и этот образ использовали и «протестировали» на нем, как меняется шкала ценностей в обществе.

Здесь мы попробуем проанализировать несколько прозаических текстов и показать на их примере, как детской темой «овладевают» русские писатели Сергей Николаевич Сергеев-Ценский (1875–1958), Федор Сологуб (1863–1927) и Леонид Николаевич Андреев (1871–1919). Для анализа мы выбрали следующие произведения: «Дифтерит» (Сергеев-Ценский, 1904), «В толпе» (Сологуб, 1909) и «Великан» (Андреев, 1908).

Рассказ «Дифтерит» С.Н. Сергеева-Ценского состоит из 8 коротких частей, в нем есть традиционная экспозиция: в доме сидят два господина, на улице зимняя ночь, вьюга. Темный колорит сцены и выразительная «темная», «демонизирующая» персонификация метели как будто бы предвещают, что произойдет что-то неприятное: «Она (ночь) смотрела ... тусклым взглядом, и в бездонных глазах ее виднелась тоска».² Такое впечатление поддерживается другими реквизитами и описанием ситуации – в доме как будто скрывалось что-то темное и выжидало подходящего случая. Хозяин дома лежит в тени, его тело черной тяжелой массой вдавилось в диван, свет лампы колыхается, его собеседник характеризуется потертой фигурой. Общее впечатление описывает один из героев: «...чуть что тебе удастся для самого себя сделать приятное, то есть веселое этакое какое-нибудь, – так и знай, что не к добру веселился. ... Там уж что-нибудь ждет такое ... возьмет и кокнет...» (с. 35). Вскоре прямо называется одна из подстерегающих опасностей – болезнь. И вся экспозиция заканчивается предупреждением, которое как бы обрамляет всю оставшуюся часть рассказа: «Дальние углы темнели густо и жутко, точно там притаился кто-то бесплотный, выжидающий, а в одном углу, за роялем, гладкий блестящий от лампы овальный лист фикуса был похож на чей-то немигающий глаз» (с. 35).

Сразу же в следующей части рассказа мы узнаем, то первоначальное впечатление чего-то неприятного, грустного было неслучайным. Ситуация действительно гнетущая и печальная – богатый хозяин дома Модест Гаврилович говорит со своим бедным двоюродным братом о смерти своего маленького сына. О произошедшем мы узнаем в третьей части от няни Федосьи. Она рассказывает о том, что два маленьких сына Модеста Гавриловича, Петя и Коля, заболели дифтеритом и доктор, которого к ним вызвали, сразу же поехал в больницу за лекарствами. Он вернулся с одной вакциной: больше вакцин в больнице не было. Для родителей мальчиков это означало страшную дилемму – выбрать, кто из сыновей получит вакцину. В этой гнетущей ситуации принимается решение: «Барыня плачет навзрыд, никак от

² СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ, С. Н.: Дифтерит. В: СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ, С. Н.: Повести и рассказы, т. 1, 1902–1912. Москва 1975, с. 35. Далее будут указаны только номера страниц цитируемого текста.

нее ничего добиться нельзя, а барин говорит: ‚Прививайте Колюшке, а Петя, может, и так выходится‘. Петя – он действительно кругленький такой, полненький мальчик был...» (с. 39), – рассказывает няня о том, как эмоциональный и интуитивный подход матери детей вступает в конфронтацию с рациональным подходом их отца, который ищет какие-то разумные доводы, как использовать единственную вакцину и одновременно уравнивать шансы обоих детей. Но его рациональный подход оказался ошибочным – через три дня Петя умирает без лекарств.

Но и этот «результат» рациональных рассуждений Модеста Гавриловича «не убивает» – он опечален, но, с другой стороны, принимает факт, что без лекарств его сыну нельзя было помочь – он подтверждает рациональный тезис, что без лекарств трудно справиться с болезнью, умирает эмоциональная надежда, что тело справится само. Его надежды устремляются ко второму сыну, к Коле. Но из рассказа Модеста Гавриловича мы узнаем, что и состояние Коли не очень хорошее. Доктор советует поехать в Канны – местный климат мог бы помочь мальчику. Модест Гаврилович это понимает: доводы опять рациональны, доктор как представитель науки знает, что рекомендовать. Предположения, что ослабленный Коля станет сильнее, что его мать избавится от травмы, нанесенной смертью Пети, с большой долей вероятности могут реализоваться; после того, как их произносит доктор, вероятность сменяется уверенностью. Такое рациональное решение для Модеста Гавриловича понятно, поэтому он его претворяет в жизнь. Разговор, как мы обнаруживаем, происходит в то время, когда мать с маленьким сыном уже в Каннах.

Рациональное мышление – это поле деятельности Модеста Гавриловича. В конце концов, как мы узнаем из слов Модеста Гавриловича и его двоюродного брата, это было как раз то, что помогло ему разбогатеть. Он даже противопоставляет свою рациональность иррациональности мужиков, когда реагирует на следующие слова доктора о современных попытках остановить прогресс в деревне: «Верно, и при Рюрикe не глупее публика была! Спрашивается, зачем же они тысячу лет прожили? ... Сетуют там в столицах: ‚Ах, как это плохо: народные обычаи исчезают!‘ Черт с ними совсем, с этими идиотскими обычаями, пропади они совсем! ... Мужик зверь зверем живет, а они об утрате его обычаев скорбят» (с. 41). Модест Гаврилович заявляет: «Ненавижу я их, откровенно говоря, всей душой ненавижу! И за то, что у них нет никаких стремлений, и за то, что они не желают ничего знать, и за то, что самые талантливые из них, которые остаются в деревне, – кулаки или конокрады, и за то, что они, как мертвое тело, которым, как черви, питаются интеллигенты!» (с. 43). Единственный человек в этой дискуссии, у кого другое мнение, – это как раз двоюродный брат Модеста Гавриловича Ульян Иваныч, он подчеркивает роль случая: «...вся сила в случае; и ни под какую науку его, этот самый случай, не подведешь...» (с. 45), на что опять раздраженно реагирует Модест Гаврилович: «Не должно быть ни судьбы, ни случая, никакой этой ерунды не должно быть – все должно быть ясно! Есть следствие – значит, должна быть причина, и больше ничего ... Виноват и сам Петя: не выздоровел без прививки – значит, был слаб. ... И

больше ничего... Коля должен поправиться в Каннах, потому что там подходящий для него климат...» (с. 46–47). Это подтверждает то, как рационалистически, прямолинейно он думает и ведет себя.

На следующий день после разговора Модест Гаврилович получает письмо от жены из Канн: и его второй сын умер. Это письмо означает не только огромную личную трагедию – у него еще более обширные последствия: рациональное мышление Модеста Гавриловича терпит крушение. Ничего из того, в чем убеждал его разум и что *должно было* случиться, не случилось. И если смерть Пети он еще способен был понять, смерть Коли для него совершенно иррациональна. Ведь мальчик получил лекарство, он преодолел пик болезни, поехал на морское побережье (посоветовал доктор, представитель медицины, т.е. науки) – так как это возможно, что сын умер?!

Модест Гаврилович идет к доктору и ругает его за то, что его совет не помог спасти жизнь сыну. После слов доктора: «Наука бессильна...» (с. 50) дает ему пощечину и уезжает. Но уезжает он уже «другим человеком»: бьет лошадь, мчится в метель бог знает куда, даже не останавливаясь у дома. Он полностью утратил смысл и цель жизни, потерял уверенность, рухнула его модель мира:

«Все пропало! Кончено! – вслух сказал Модест Гаврилович. Со дна его души поднялись плотные серые жужжащие мысли, похожие на рой пчел, сбитых ливнем. И в душе его заколыхался животный страх перед чем-то большим и всемогущим, имя которому на человеческом языке – ‚Жестокость‘. Оно встало перед ним, ледяное и гладкое, и погребло под собою то, что он называл раньше ‚справедливостью‘, ‚причиной‘, ‚долгом‘ и другими, теперь лишенными значения словами» (с. 52).

Метель во время поездки как будто бы показала крошечность, беспомощность человека, предоставленного произволу случая или судьбе: «Полновластной хозяйкой носилась она по его земле, купленной трудами целой жизни. Она издевалась и над его буланями, и над медвежьей полостью его саней, и над ним самим. Она хохотала прямо ему в уши дребезжащим, подлым смехом..., а он стоял злобный, раздавленный, непонимающий и жадно и жестоко бил и гнал лошадей, точно хотел нагнать и раздавить Судьбу» (с. 52). Метель – метафора, с одной стороны, господства сил природы над человеком, с другой стороны, показывает разлад и беспорядочное кружение мыслей в его голове.

Новелла Сологуба «В толпе» – это рассказ, в котором в качестве героев выступают трое детей, которые решили воспользоваться праздником, устроенным «отцами города» Мстиславль в честь семисотой годовщины основания города. Праздник готовится заранее и кроме части, предназначенной для известных жителей и гостей города, планируется развлечение и для «нормальной» части жителей и тех, кто придет из окрестных городков и деревень. Для них приготовлены маленькие подарки и угощение, однако идет молва, что угощение будет роскошным, и народ валит на празднование в небывалом количестве: «Народ, заслышав про увеселения и про подарки, толпами шел со всех сторон к древнему и славному городу Мстиславлю,

крестясь издали на золотые маковки его многочисленных церквей. Говорили, что подарки-то подарками, а что, кроме того, будут еще на Опалихе бить фонтаны из водки и пить водки можно будет сколько хочешь.

– Хоть опейся».³

Пятнадцатилетний Леша Удоев и его две сестры Надя и Катя тоже отправляются на празднование. Они были неопытны, юны и с нетерпением ждали необычного события: «Леша был белый, смешливый и прилежный мальчик. Особых, ярких примет он не имел: учителя в гимназии часто смешивали его с другим, тоже белолицым и скромным гимназистом. Девушки тоже были скромные, веселые и добрые. Старшая, Надя, была поживее, непоседлива и порой даже шаловлива. Младшая, Катя, была совсем тихоня, любила помолиться, особенно в монастыре, и очень легко переходила от смеха к слезам и от плача к смеху, – и обидеть ее было легко, и утешить, и насмешить – нетрудно.

И мальчику, и девушкам очень хотелось достать по кружке. Они еще заранее выпросились у родителей – идти на Опалиху» (там же).

Механизм предсказания (антиципации) действует и в этом рассказе – их родители не в восторге от того, что их дети собираются отправиться на празднование: «Отпускали их на Опалиху неохотно. Мать ворчала. Отец молчал. Ему было все равно. Впрочем, тоже не нравилось». Тем не менее радостное ожидание детей побеждает – они ждут необычных впечатлений и уходят еще вечером перед празднованием туда, где должна проходить вся церемония. Их предположения в определенной мере рациональны – они с нетерпением ждут, что и они выпьют водки, хотя, конечно, напиться они не хотят. Они используют разумные причины, объясняя, почему надо идти вечером: люди, пришедшие на празднование, ведут себя хорошо, не пьют. По дороге они встречаются с соседскими детьми – с Шуткиными. И снова антиципация: «Шуткиных радовало, что будет давка, беспорядок, смятение и потом можно будет долго рассказывать любопытные и значительные подробности разных происшествий.

Старший Шуткин смотрел на шумное темное поле, глупо ухмылялся и говорил с непонятной радостью:

– Беспременно кого-нибудь из слабеньких раздавят. Вот уж вы увидите.

Но не смели Удоевы поверить в близость несчастья и смерти. Это поле, где шумное множество, – и смерть. Не может быть.

– Да уж не без того, что раздавят, – странно-незнакомым голосом сказала одна из сестер Шуткиных. И кто-то засмеялся грубо и невесело темным в темноте смехом. – Ну да! – равнодушно сказала Катя» (там же).

Дальнейший ход событий несколько отличается от того, что они себе представляли: сначала они расстаются с Шуткиными и остаются одни. Постепенно меняется окружающий их мир – ясное видение ситуации и точная направленность к цели превращаются во что-то неясное; рациональное начало опять утрачивает свое превосходство: «Сначала казалось, что идут к

³ СОЛОГУБ, Ф.: В толпе. <http://www.fedorsologub.ru/mib-al-elbook-2373/> (доступ 21.02.2015). Далее источник цитирования тот же.

какой-то цели, – все ближе к ней, и все было определено и связано, хотя и тонуло в сладкой жуткости многолюдства. Потом вдруг все стало отрывочным, потеряло связность, и какие-то клочки ненужных и странных впечатлений зароились вокруг.. Все стало отрывочно и несвязно, и казалось, что предметы, нелепые и ненужные, возникали из ничего. Из глупой и враждебной тьмы возникало неожиданно нелепое».

Так же, как и у Сергеева-Ценского в вводной и заключительной части его повести, здесь вокруг появляется тьма как что-то ограничивающее и угрожающее одновременно, она носитель чего-то неясного, предполагаемой опасности и неуверенности, она несет в себе элементы иррационального. Дети это сразу чувствуют и все более и более теряют уверенность. Неуверенность уже усиливается и переходит в признаки опасности и враждебности, когда они слышат разговор людей рядом – и когда они понимают, что их воспринимают как «других», как «господ»:

«И баре туда же», – послышался возле Удоевых гнусный тенорок. Не видно было, кто говорит и кто смеется, сочувствуя злым словам.

И поняли дети, что здесь вся толпа насквозь была враждебная, чужая, – непонятная и непонимающая. И там, где горели костры, были видны лица, которые сердито хмурились, глядя на гимназиста и его сестер. Эти враждебные взоры смущали детей. Непонятно было, за что вражда? Откуда она выросла?».

Постепенно эти неясные угрозы становятся все более очевидными – и детям кажется, что невозможно их избежать. Вокруг них как будто бы сомкнулась толпа и окружила их со всех сторон непреступной оградой, которая снизу закрывается землей. Единственная дорога открыта наверх – и здесь Сологуб как бы уже предупреждает дальнейшее возможное развитие событий: «И вот в этой противной толпе, брошенные в гнусный разгул не в пору разбуженной жизни, шли дети и терялись в многолюдстве. Поле оказалось бесконечным, потому что они кружили на небольшом пространстве. Проходить становилось все труднее, – все теснее делалось вокруг. Казалось, что встают и встают окрест неведомо откуда взявшиеся люди. И вдруг вокруг Удоевых сдвинулась толпа. Стало тесно. И сразу показалось, что по земле стелется и ползет к лицу тяжкая духота».

Ограниченное пространство становится главным фактором угрозы – дети окружены со всех сторон, единственный выход – только наверх. И следующая категория человеческого бытия – время – утрачивает свою якобы рационально выводимую роль: «Не то двигались куда-то, не то стояли. И уже стало непонятно, много ли прошло времени. Мучительная жажда простора томила детей».

Их ситуация с секунды на секунду становится сложнее, их мысли теряют ясное направление, становясь просто моментальной реакцией на то, что происходит вокруг них: на психическое разрушение, чувство жажды и недостатка свободного места. Неясно, кто или что конкретно им угрожает, неясны причины этой угрозы, нет ясной цели и у их мыслей. Все сливается в почувствованную – т.е. эмоциональную – угрозу, которая окружает их. Кроме того, иррациональное преобладает и вокруг них – все стало непо-

нятным, но полным реальной угрозы, люди изменились и утратилось специфическое качество – самоконтроль. И появляется первое упоминание о смерти – в толпе звучит непроверенная новость о смерти в толпе: «Но не было выхода, – и бешенство закипало в безумной толпе, нелепо сдавленной по своей воле в этом широком поле, под этим широким небом. Люди зверели и со звериной злобой смотрели на детей. Слышались хриплые, страшные речи. Говорил кто-то близкий и равнодушный, – так странно спокойный, – что уже есть задавленные до смерти.

– Упокойничек-то стоит, так его и сжало, – слышался где-то близко жалобный шепот, – сам весь синий, страшный такой, а голова-то мотается».

В этой ситуации дети перестают быть сами себе хозяевами – ими овладевает толпа и ее иррациональное поведение. Исчезает человечность в виде целенаправленного поведения, исчезает уважение, утрачивается идентичность людей: вместо индивидуумов – толпа и ее психоз: никто не знает, что правда, а что ложь, у всего одинаковая ценность. Угроза для детей и остальных возрастает, наступает момент, когда все против всех: «И тогда настали минуты взаимной бессмысленной злобы. Люди били друг друга, сколько позволяла теснота. Пинали друг друга ногами. Кусались. Хватали друг друга за горло, душили. Более слабых затискивали на землю и становились на них. Крики и стоны, мольбы, проклятия, все, что слышал Леша, он повторял безжизненным, задушенным голосом, и, как еще две куклы, за ним лепетали то же обе сестры».

Открытая враждебность всех против всех достигает апогея. Сначала за это расплачиваются сестры. Леша может их держать, в этой бессмысленной бойне он несет их на руках, он единственный остается в живых. Толпа вокруг него целиком во власти бессмысленной, иррациональной «зверскости» и жажды насилия, крови, водки, которой не хочет ни с кем делиться. Верх берут отдельные несвязанные мысли, проблескивающие впечатления, рефлексия внешней ситуации и внутреннего состояния. Ничто уже не управляемо, все делается как бы механически, само по себе. Люди перестали быть себе хозяевами, наступило какое-то буйство инстинктов:

«Везде вокруг свирепые грозили, отчаянные лица. Тяжелый поток. И все та же злоба... Нож разрезал платье. И тело. Завыла. Умерла. Так страшно. Безжизненно смотрят на него странно посинелые лица милых... Кто-то хочет. О чем?.. Близок конец. Вот уже стены сараев...».

Конец Леша приближается. Сологуб никак не смягчает сцену, которую изображает, – наоборот, он делает ее еще более гнетущей тем, что обманчиво рациональная причина этого буйства (жажда подарков и водки) полностью исчезает. Потерявшие разум люди бьют других, точно так же потерявших разум. Сцена, которую Сологуб немилосердно изображает как хаос впечатлений, деталей, чувств, наблюдений, напоминает «Красный смех» Андреева – бессмысленностью, жестокостью и какой-то дикой, ужасной радостью от насилия и убийства, потому что в сцене появляется смех, свидетельствующий о полной потере рассудка: «„Сейчас умру“, – подумал Леша и счастливо засмеялся. На мгновение Леша увидел чье-то красное, радостное лицо и человека, потрясавшего узелком над головой. И упал. Обе

сестры свалились на него. Наполовину прикрыли его своими измятыми телами. Леша еще слышал, как по нем бежали, дробно переступая по спине. Тяжко во всем теле отдавались свирепые удары дьявольских ног. Чей-то каблук ступил на затылок. Мгновенное было ощущение тошноты. Смерть».

Рассказ Андреева «Великан» напоминает рассказ Сергеева-Ценского типом повествования – непрямым, с разными уловками; мы не можем себе представить, о чем пойдет речь: «– ... Вот пришел великан, большой, большой великан. Такой большой, большой. Вот пришел он, пришел. Такой смешной великан. Руки у него толстые, огромные, и пальцы растопырены, и ноги тоже огромные, толстые, как деревья, такие толстые. Вот пришел он ... и упал! Понимаешь, взял и упал! Зацепился ногой за ступеньку и упал! Такой глупый великан, такой смешной – зацепился и упал! Рот раскрыл – и лежит себе, и лежит себе, такой смешной, как трубочист. Ты зачем пришел сюда, великан? Ступай, ступай отсюда, великан!»⁴ Монолог продолжается, и неясно, к кому он обращен. Стиль высказывания-монолога монотонный – постоянно повторяется слово великан – в контексте он принижен, противопоставлен кому-то, чье имя несколько раз упомянуто – Додик. Тот в свою очередь, наоборот, изображается симпатичным, милым, хорошим: «Ступай, ступай отсюда, великан! Додик такой милый, такой славный, славный; он так тихонько прижался к своей маме, к ее сердцу – к ее сердцу – такой милый, такой славный. У него такие хорошие глазки, милые глазки, ясные, чистые, и все так его любят. И носик у него такой хороший, и губки, и он не шалит. Это прежде он шалил – бегал – кричал – ездил на лошадке, ты знаешь, великан...» (с. 315) Возникает ощущение сравнения, в котором великан должен бы проиграть, должен быть изгнан, потому что представляет для Додика некую абстрактную угрозу, что проявляется уже при сравнении размера, в котором ребенок проигрывает: «Вот теперь он маленький, совсем маленький, и жизнь его маленькая, а потом он вырастет большой, как великан, у него будет большая борода и усы большие, большие, и жизнь у него будет большая, светлая, прекрасная. Он будет добрый, и умный, и сильный, как великан, такой сильный, такой умный, и все будут его любить, и все будут смотреть на него и радоваться. Будет в его жизни горе, у всех людей есть горе, но будут и большие, светлые, как солнце, радости. Вот войдет он в мир красивый и умный, и небо голубое будет сиять над его головой, и птицы будут петь ему свои песенки, и вода будет ласково журчать» (с. 315–316). Как будто бы в тексте усиливается изображение некоей отнюдь не идеальной ситуации, из которой ищется выход, – об этом свидетельствует стремление показать лучшее будущее, надежду, что «маленький станет большим, будет сильнее, чем сейчас». Проходящая лейтмотивом тема падения великана и роста и силы Додика наконец завершается двумя лаконичными предложениями повествователя в Ег-форме: «Так глубокою ночью говорила мать над умирающим ребенком. Носила его по темной комнате и

⁴ АНДРЕЕВ, Л. Н.: Великан. В: АНДРЕЕВ, Л. Н.: Собрание сочинений, т. 2. Рассказы и пьесы 1904-1907. Москва 1990, с. 315. Далее будут указаны только номера страниц цитируемого текста.

говорила, и фонарь светил в окно, – а в соседней комнате слушал ее слова отец и плакал» (с. 316).

Неожиданное выяснение ситуации полностью превращает до этого времени обманчиво банальный текст в трагический монолог матери, ищущей последнюю капельку надежды, ее мышление как будто бы не способно или не готово смириться с ситуацией. Лейтмотивное повторение – это инструмент, с помощью которого интуитивное, эмоциональное в матери преодолевает рациональное восприятие ситуации, как будто бы характерное для отца, рефлексирующего ситуацию издали и осознающего безнадежность попытки спасти жизнь сына.

Все три повести разных авторов, появившиеся примерно в одно и то же время, соединяются в некое течение, поднимающее как минимум две темы из области «переоценки всех ценностей», – речь идет о теме связи рационального и иррационального/ эмоционального в переживаниях и о переоценке темы ребенка и с ней связанной аксиологической «ауры», ее семантического поля.

В случае первой оппозиции можно утверждать, что во всех произведениях темой становится пара возможных переживаний и рассуждений – рациональное и иррациональное, при этом априори иррациональным элементом становится смерть, появляющаяся тогда, когда ее меньше всего ждут, умирает один ребенок или несколько детей. Иррациональное появляется во всех трех произведениях: в рассказе «Дифтерит» дети умирают, хотя рациональные предпосылки свидетельствовали об обратном; в повести «В толпе» дети умирают в городе, куда они отправились на празднества; в рассказе «Великан» любовь матери и ее надежда нарушены смертью, которую мать не может понять и старается ее – впустую – «отогнать» от своего ребенка.

И второй случай – переоценка ценностей, связанных с ребенком, – общий для анализируемых произведений. Ребенок «невинный», это надежда, будущее – и он умирает. Это вызывает отрицание ценностей. Литература таким образом как будто бы отрицает что-то, что долго было за пределами ее внимания, но подразумевалось само собой – умирающие герои были взрослыми, они что-то делали или могли сделать, но умерли. Дети еще ничего не сделали, особенно самые маленькие у Андреева и Сергеева-Ценского, но и герои Сологуба еще не полноценные члены общества. Детские персонажи еще не несут «вины» за состояние этого мира, но он их уже убивает. У Андреева и Сергеева-Ценского речь идет о болезни, жестокой, но понятной причине, хотя и там встает вопрос, почему мир взрослых не может защитить ребенка – у ребенка все-таки должна быть особая защита. У Сологуба причиной смерти становятся люди – их бесчувственность, враждебность, отчасти жадность. Во всех произведениях констатируется одно и то же: как иррационален мир, как плохи его условия. И акцентируя тему смерти ребенка, ставится один и тот же вопрос: «Имеет ли смысл этот мир, есть ли в нем логика, есть ли у него будущее, если в нем происходит нечто подобное?»

**МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК В ПРИКОСНОВЕНИИ
С ИДЕОЛОГИЕЙ В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА И ИВАНА ШМЕЛЕВА**

Бытие в мире одновременно означает бытие в мире идеологии. Но не каждый человек полностью отдает себе в этом отчет, и если идеология не является для него тем существенным, к чему он устремлен, то он может себе позволить практически забыть, что идеологический аспект постоянно связан с его существованием в социуме, особенно в проявлениях, связанных с моралью и ценностями, которыми он сам и люди вокруг него руководствуются, но не только в них.

Тема «человек и идеология» может быть предметом литературного изображения, потому что такой «контакт» создает интенсивное напряжение прежде всего тогда, когда встреча с до того времени не познанной идеологической концепцией становится источником изменений, внутреннего или открытого конфликта, который в своих судьбах документируют литературные персонажи и моделируют то, что в реальной жизни могут пережить реальные люди. Драматическими являются прежде всего интенсивные и быстрые перемены, которые могут сопровождать встречу литературного персонажа с идеологией. Так как рубеж XIX–XX вв. как раз является таким переломным этапом, можно предположить, что то, что до определенной меры предзнаменовала русская литература XIX века (достаточно вспомнить Л.Н. Толстого и, например, его роман «Воскресение»), находит отражение и новое воплощение в начале XX века. Очень интересным вариантом этой темы в начале XX века становится тема «маленького» человека и идеологии. Это связано с тем, что именно у «обычного» человека происходит небывалое изменение отношения к миру. Он бывал предметом изображения в русской литературе уже раньше, но в начале XX века все необычайно акцентируется, происходит значительная «реидеологизация» общества – кроме православия, которое до того времени было главной идеологией низших слоев общества, приходит вторая волна попыток изменить идейную позицию простого человека. Первой волной было русское народничество, прежде всего первой половины 70-х гг. XIX века, с тенденцией «ходить в народ» и доносить до него совершенно новые идеалы. После его ослабления в конце 70-х гг. наступил период определенного уменьшения попыток значительно изменить мнение, мышление «маленького человека», тогда как интеллигенция продолжала поиск, и в ее среду проникали разные идейные направления включая марксизм. Это продолжалось до самого начала XX века, когда стремление сдвинуть мышление «людей снизу» соединилось с

тяжелым социальным положением и взрывоопасной ситуацией, кульминацией которой стали революционные события 1905-1907 гг.

В этой части работы мы бы хотели обратиться к ситуации «маленького человека», живущего своими «маленькими» заботами в тот момент, когда в его жизни появляется идеология и это появление влияет на его стереотипный до того времени образ жизни, изменяет его как раз в самом начале XX века. Мы рассмотрим это на примере двух текстов – рассказа «Марсельеза» (1905) Л.Н. Андреева (1878–1919) и повести «Гражданин Уклекин» (1907) И.С. Шмелева (1873–1950). Эта тема нас интересует как одна из «подтем» образа рубежа двух веков – XIX и XX – и ее отражения в жизни не только общества, но и индивидуума так, как его документирует русская художественная литература. В обоих произведениях прослеживается исключительно сложный феномен того времени – столкновение «маленького человека» с «большими» событиями вокруг него в турбулентный период напряженной общественной ситуации 1905–1907 гг. Обе повести мы потом сравним с аллегорическим произведением В.М. Гаршина (1855–1888) «*Attalea grisea*» (1879).

Изображение «маленького человека» – одна из архетем русской литературы XIX века. Достаточно вспомнить поэму «Медный всадник» Пушкина, повести Гоголя (наверное, самая типичная из них – «Шинель»), далее произведения Тургенева (примером может служить повесть «Муму»). Не стоит забывать и об авторах, относящихся к натуральной школе (например, повесть Григоровича «Антон Горемыка»); В.М. Гаршин перенес эту тему в военную среду (рассказ «Четыре дня») и даже в сумасшедший дом («Красный цветок»); невозможно также не упомянуть о произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Так постепенно появляется модель угнетенного, подавленного событиями человека из «самых нижних слоев общества», человека скорее бесправного и часто беспомощного, побитого жизнью, но терпеливого. И несмотря на изображение его пассивности, это был тот, кому принадлежали симпатии автора и читателя. Эта модель переходит и в XX век, и наверное, с самой яркой реализацией этой модели мы встречаемся в повести Ивана Бунина «Суходол».

Как в этом традиционном тематическом ряду ведут себя произведения, выбранные нами для анализа? Кажется ли на первый взгляд, что они в него входят?

Первой из повестей вышла «Марсельеза» Андреева. Это повесть, соответствующая писательскому узусу того времени, – она короткая, вводит читателя *in medias res*, т.е. без классической объемной экспозиции. В нескольких предложениях мы получаем необходимую информацию, чтобы сориентироваться. Даже герои повести не описаны настолько подробно, чтобы мы знали хотя бы их имена. Андреев работает с абстракцией – он остается верен ей и в этом произведении. Из контекста мы понимаем, что речь идет о конфронтации индивидуума и группы (очевидно политических) ссыльных – этому соответствует стилизация повествователя – он сменяет свое «я», часто скрывает его за всеобъемлющим *мы*. Этот вариант скрытой

Ich-формы служит для того, чтобы показать единство всей группы; она изображается сплоченной, с общими взглядами и поведением.

«Маленький человек» в этой сплоченной группе оказался случайно и с самого начала стал презираемым аутсайдером: «Это было ничтожество: душа зайца и бесстыдная терпеливость рабочего скота. Когда судьба насмешливо и злобно бросила его в наши черные ряды, мы смеялись, как сумасшедшие: ведь бывают же такие смешные, такие нелепые ошибки. А он – он, конечно, плакал. Я никогда в жизни не встречал человека, у которого было бы так много слез, и они текли бы так охотно – из глаз, из носа, изо рта»¹.

Чтобы подчеркнуть слабость и никчемность этого ссыльного, повествователь приводит некоторые его поступки и изображает всеобщее пренебрежение: «И во все дни изгнания он таскался к начальникам, ко всем начальникам, какие только были и каких он мог придумать, кланялся, плакал, клялся в своей невинности, умолял пожалеть его молодость, давал обещания на всю жизнь не открывать рта иначе, как для просьб и славословий. И те смеялись над ним, как и мы, и называли его „Маленькая несчастная свинья“, и кричали ему:

– Эй ты, маленькая свинья!»²

После короткого введения в ситуацию – переход от общего к конкретному. Как это традиционно бывает у Андреева, изменение происходит неожиданно и полностью меняет ситуацию. В данном случае это решение ссыльных объявить голодовку. Пока их решение всеобщее и твердое (как же иначе?), «маленький человек» воспринимает ситуацию вообще не однозначно: «Когда началась голодовка, его охватил ужас – невыразимо комичный ужас. Ведь он очень любил покушать, бедная свинья, и он очень боялся милых товарищей, и очень боялся начальников: растерянно бродил он среди нас и часто вытирал платком лоб, на котором выступило что-то – слезы или пот. И нерешительно спросил меня:

– Вы долго будете голодать?

– Долго, – сурово ответил я» (с. 149).

«Маленький человек», наконец, решается присоединиться к ссыльным, что меняет их решение: они отказались голодать с ним. Андреев не объясняет причин: может, они побоялись, что он не выдержит такого испытания; может быть, не хотели, чтобы за их «дело» боролся такой слабый, недостойный человек, каким они его считали. И они предложили ему, чтобы он голодал один, не поверив, что он это действительно сделает. Но он принял их предложение и стал голодать. Ссыльных удивило, насколько последовательно он соблюдал условия голодовки. Ослабевший, все время презираемый всеми ссыльными, он, наконец, заболел тифом – роковая болезнь не могла кончиться ничем другим как его смертью. Только в такой напряженный момент один из ссыльных оказался способным признать в «маленьком

¹ АНДРЕЕВ, Л. Н.: Марсельеза. В: АНДРЕЕВ, Л. Н.: Собрание сочинений, т. 2. Рассказы и пьесы 1904-1907. Москва 1990, с. 148.

² АНДРЕЕВ, Л. Н.: Там же.

человеке» внутреннюю силу воли, которую у него никто не ожидал. Это – момент переоценки; с этого момента все остальные ссыльные начинают уважать пренебрегаемого раньше «маленького человека», только с этого момента считают его равным им самим, только с этого момента он для них – полноценный, достойный того названия человек.

Помочь голодавшему они не смогли. Момент его смерти стал для всех моментом невероятной перемены – ссыльные оказали ему честь, когда выполнили его последнее желание и спели над ним «Марсельезу»: «Он умер, и мы пели над ним Марсельезу. ... И навсегда стал он знаменем нашим – это ничтожество с телом зайца и рабочего скота и великою душою человека. На колени перед героем, товарищи и друзья!» (с. 150).

«Маленький человек» выступает тут внутренне сильным, даже более сильным, чем те, кто по отношению к остальным показывает свое преимущество, как группа представляет силу идеологии, считают себя из-за причастности к идеологическому проекту избранными, но именно это чувство не позволяет им увидеть положительные свойства и силу именно таких «нормальных», «несознательных» людей рядом с ними.

Андреев (несомненно, под влиянием впечатлений от первой русской революции, в которой он сам принимал участие) показывает неожиданное явление: «маленький человек» может стать в центре движения, которое он не основывал и не организовывал, однако может поверить в то, что другие проповедуют, причем в такой мере, что в конце концов оказывается жертвой того, во имя чего действуют другие, – прикосновение к идеологии может стать для него роковым и губительным. В этом рассказе жертва «маленького человека» санкционируется, и «маленький человек» становится героем, но так бывает не всегда (именно это становится темой в повести Андреева «Тьма», которая тремя годами позже стала помимо других причин поводом для разрыва дружбы между писателем и М. Горьким).

Тема «маленький человек» и идеология была объектом изображения не только у Андреева; свидетельство этого – повесть Ивана Шмелева «Гражданин Уклеин».

Героем повести Шмелева становится сапожник Уклеин. В экспозиции повести рассказчик изображает его как щеголя: «Да, когда-то Уклеин был знаток песни и балалайки, балагур и форсун, старательно расчесывал вихры медным гребешком и начищал скрипучие сапоги до жару. Носил строченую косоворотку, по праздникам сморкался в красный платок и заходил в парикмахерскую «подравняться»³. Но все это только в краткой ретроспективной части, которая контрастирует с тем, каков Уклеин «сейчас», т.е. во время повествования. Он женат, пьет, во время запоев ходит кричать о своем недовольстве к дому городского главы. Неудивительно – он женился на Матрене, ранее служившей у полицеймейстера; в Уклеина она влюбилась тогда, когда он следил за собой и отлично играл на балалайке. Но

³ ШМЕЛЕВ, И. С.: Гражданин Уклеин. В: ШМЕЛЕВ, И. С.: Повести и рассказы. Москва 1960, с. 31. Далее будут указаны только номера страниц цитируемого текста.

было это как раз в то время, когда она как-то слишком быстро ушла из дома полицеймейстера. Причину мы легко найдем в тексте – достаточно связать фразу Уклейкина о рыжем полицеймейстере с фразой, следующей после информации о женитьбе на Матрене: «А через шесть месяцев получил и рыжеволосого Мишутку» (с. 33). Правда, с тех пор до времени, которое описывается в повествовании, прошло 10 лет, но старая обида осталась, хотя и не такая сильная; однако вся жизненная ситуация угнетает Уклейкина настолько, что он становится известным пьяницей, который под воздействием алкоголя не может молчать; он так известен, что на его скандалы многие ходят, как в театр, в то время как полицейские всегда стараются его как можно скорее утихомирить. Кроме того, работа явно не относится к его сильным сторонам, он не добивается там успеха, так что жизнь его не радуется, он борется с бедностью и нищетой (он гол как сокол), он живет с ощущением, что в его жизни нет никакой цели и перспективы. Его ощущение от жизни можно подытожить словами: «Петля какая-то, а не жизнь. И не видать ничего» (с. 34).

Даже в его отношениях с Матреной нет гармонии: «А Матрена ... Теперь уж она вся объявилась. Навязал себе на шею: ни одного-то дня не пройдет, чтобы поедом не ела. С самого утра точить начинает. Лучше бы было в богинщиках жить. Как праздник, сейчас бы на бульвар, музыка полковая» (с. 35). Споры, обиды, супружеская дисгармония, когда Матрена изменяет Уклейкину с жильцом-слесарем, который у них, в отличие от других жильцов, продержался целый год. Результат – перманентное чувство обиды, злобы на кого-то, кто не дает ему, Уклейкину, жить.

Но значительные изменения в его жизни начинаются с появлением нового жильца – Синицы. Появляется новый взгляд на жизнь – новые понятия, новое видение того, что есть и что может быть. «... – все стиралось и умолкало перед тем, что смутно стояло в душе. Доживаются последние дни всего этого. Близится что-то грозное. Так обещал Синица, человек образованный. И Матрена отходила на дальний план, потому что *тогда* все изменится» (с. 38). Очевидно, что Синица появился в жизни Уклейкина не только как жилец, но и как носитель революционных идей, революционной риторики и надежд, ожиданий. Все это новое сливалось для него в единое понятие, у которого нет ясного рационально понятного содержания, но есть всеобъемлющая надежда – быть гражданином. К Уклейкину приходит то самое важное, чего ему не хватало: он видит будущее, обещающее ему, что у него дела пойдут лучше, что остальные не будут его считать ничтожным, что не будут у него красть, обсчитывать, пренебрегать им, смеяться над ним и приказывать ему. А когда он обнаружил, что Синица не один, что есть и другие, думающие так же, он отважился самоуверенно попросить о возвращении долга – и получил его! Для него это ясный сигнал того, что перемены настали, что Синица прав. Жизнь для него приобретает новый смысл настолько, что он бросает пить. Вместо выпивки он ходит на собрания, узнает, может ли он голосовать и при каких условиях, подготавливает все необходимое, чтобы иметь возможность выбирать. К нему приходит новое для него эйфорическое чувство осмысленности перемен, веры в то, что в

течение короткого времени все будет по-другому, лучше⁴. Он даже пытается относиться по-другому к Матрене: лучше, смиреннее, как будто бы ищет остатки того, что осталось с начала отношений, но она его отвергает. Но это не является для него сигналом к размышлению, настолько он занят своими гражданскими вопросами, прежде всего грядущими выборами и предшествующими им собраниями. Главным чувством становится для него чувство собственной важности и ценности, выражаемое в диалоге с Матреной: «Я теперь ... Знаешь ты, кто я теперь? ... Гра-жда-нин! ... Ей богу!» (с. 39). Собственная важность, чувство, что он поднялся от ничтожности до уровня людей, которые могут решать и с их мнением считаются, – это перемены, которые происходят в его сознании под влиянием идей и понятий, взятых из идеологического «набора», с которым его знакомит и которые привносит в его жизнь Синица.

Частное лицо – забитый сапожник Уклейкин – превращается в лицо общественное, важное; это чувство настолько поглощает Уклейкина, что он забывает о водке и о своей личной жизни. Он заходит настолько далеко, что отправляется к одному своему заказчику, помощнику бухгалтера земской управы, и пытается у него, как человека знающего и серьезного, узнать, что и как именно он должен сделать. Но того он находит в центре пестрого общества и становится интересной фигурой в их наполовину серьезной, наполовину ироничной пьяной беседе. Уклейкин покидает компанию с полученной информацией, но отчасти сбитый с толку тем, как развлекаются другие «важные люди», которые его, в конце концов, напоили, как полагаются. В тот момент, когда он уходит от компании, в темноте (собственно говоря, между двумя «тьмами» – тьмой вокруг него и под ним и тьмой наверху), он переживает чувство выхода за рамки своей личности, которое его очень возвышает:

«А вверху тоже была чернота, но чернота зовущая, чистая, как дорогой бархат, бездонная и нестрашная. Блестящие тьмы толпились в ней, тьмы недосыгаемых вечных огней, негасимых мировых лампад. Неслышным бегом мерили ее незнакомые звезды, с скрытым сознанием из конца в конец неслышно скользили метеориты. И Млечный Путь широкой жемчужной полосой проложил там ему одному ведомую дорогу. <...> И в нем, маленьком, грязном и заблудшем, билась сверкающая точка, билась, гасла и вспыхивала» (с. 50–51).

Домой его привел Синица, сам Уклейкин пьяный шатался по улице и наткнулся на столбики. Сразу после этой сцены повествователь вставляет коротенькую главку, которая предзнаменует дальнейшее развитие событий; в ней изображается, как в ту же ночь Матрена встает с постели, в которой спит с Уклейкиным, и идет за перегородку к жильцу Синице. В ту же ночь, когда Уклейкин переживает возвышающее чувство надежды и прикасается к чему-то великому, появляются тени:

⁴ «... теперь тоска уходила, и жизнь начинала манить будущим, которое еще таится, но уже идет и придет, и принесет что-то хорошее. И рождалось трепетное о позывающее ожидание.» (с. 43).

«Хрипел Уклеikin. Пьяные тени шли на него, окутывали и давили. Тени мертвой жизни. Ходики простучали три. И снова, но уже уверенно, скрипнула дверь. И тени шли и давили.» (с. 51).

Именно в эту ночь начинается драма Уклеикина. Он живет как гражданин, его жена – ответным чувством к Синеце. Работа отходит на задний план, Уклеikin сначала с Синецей, позднее без него (он и не догадывается, почему Синеца не ходит на собрания) посещает предвыборные собрания и окрыленный надеждами слушает и оценивает кандидатов и их выступления – намного больше чувством, чем разумом. Вся его энергия направлена на эту деятельность.

Разочарованием для него становятся сами выборы – бюллетень в урну бросили за него, а потом его, по сути, выгнали из народного дома, где проходили выборы. Приходит момент успокоения и ожидания будущих событий. Матрена видит, что он успокоился, похудел и даже не пьет. Но внезапно появляются признаки перемен к худшему: уезжают депутаты, но не те, которых он выбирал. Кроме того, он теряет Синецу, и все время прощания на вокзале он без него; потом Синеца хвалит Матрену и говорит, что Уклеikin не умеет с ней жить. Матрена стала спокойнее, но отчуждение между ними продолжается. Еще большим разочарованием становится факт, что практически ничего не происходит, не меняется – жизнь не становится лучше, и у Уклеикина появляется чувство, что все так же, как и раньше, и что ожидаемые перемены не происходят. Вместо общественных перемен происходит серьезный перелом в его личной жизни: однажды в майскую ночь Уклеikin просыпается и обнаруживает, что он один, – и приходит болезненное подозрение: «Он вспомнил, что и Синецы нет в комнате... Острое подозрение родилось внезапно. Всплыли в памяти слова Синецы: ‚С бабами надо уметь...‘» (с. 89) Вызывающее поведение и уклончивые ответы Матрены не оставляют сомнений Уклеикину в том, как обстоит дело. Кроме того, Матрена говорит, что она беременна.

Этот эпизод – переломный, с ним связаны все последующие события. Для Уклеикина заканчивается короткий период, когда он был восхищен прекрасными идеями, носителем которых был Синеца, давший ему идею и недолговременную надежду, но отнявший жену и будущее. Единственное светлое исключение – пешая прогулка с Матреной и Мишуткой в монастырь за городом; словно в последний раз все трое получили возможность быть вместе, просто, без ненависти, без фальши, без прошлого и будущего, просто здесь и сейчас. Все дальнейшее уже напоминает короткую остановку перед пропастью, потому что события набирают обороты.

Импульсом становится разговор в чайной, имеющий серьезные последствия: «Как –то, в чайной, знакомый самоварщик Крючков спросил, посмеиваясь:

- Живет жилец-то?
- Живет. А что?
- Да н-ничего... Еще не согнал?
- А за что мне его гнать?
- Да, конечно... ежели не за что...

– Ну и ... нечего!

А на сердце легло. Кое-что вспомнилось: белая майская ночь.

После разговора ходил мрачный, не разговаривал ни с женой, ни с Синицей, а поглядывал исподлобья, стараясь уловить что-нибудь, и думал, думал. ... В душу ползла пустота, что делала жизнь без выхода, от которой он и хотел уйти куда-нибудь, где бы ни пути ни дороги не было, а так ... лес.» (с. 96).

В день, когда депутаты возвращались с заседания, Уклейкин снова начал пить: он застиг Матрену, упрекавшую Синицу в том, что он нашел себе другую вместо нее. То, в чем Уклейкин еще мог сомневаться, становится неотвратимой реальностью: Матрена была любовницей Синицы, неродившийся ребенок – тоже Синицын. Уклейкин бросается на жену, Синица ее защищает, мужчины начинают драться, их разнимает дворник. Эта дикая сцена заканчивается тем, что Синица окончательно уходит, несмотря на Матрену и на неродившегося ребенка. Так отрицается все ценное, что вошло с ним в жизнь Уклейкина – великие идеи и с ними связанная мечта о лучшей жизни, а также дружба.

Уклейкину кажется, что единственный, кто может помочь, – это полиция. Но его жалобу в полицейском участке не принимают: он выражается неясно, у него плохая репутация; случай кажется им личным, а не «официальным», так что в конце концов его выгоняют из участка. Куда податься несчастному и обиженному Уклейкину? Конечно, в чайную за водкой, ему наливают ее в чайник. «Уклейкин сидел и пил. Пил и ни о чем не думал. Все мысли точно слиплись, завязли где-то. ... Из нутра, из самой глубины, где все было так примято и забито, начинало подыматься, бурлить» (с. 105). Вскоре перед нами «старый» Уклейкин – пьяница, крикун, дебошир, любящий скандалы и представления на публику. Из чайной его выгоняют на улицу, там он ругается, жалуется, кричит и оскорбляет. Он оказывается около народного дома, где недавно проходили предвыборные собрания. Дом заперт, и Уклейкин, который хочет поговорить как будто бы перед собранием, в конце концов разбивает окно, чтобы попасть внутрь. Но он ранен осколками, а между тем прибывают полицейские, чтобы его утихомирить. Завязывается драка, в которой больше всего страдает именно Уклейкин – на нем порвана одежда, он теряет обувь, его отводят в полицейский участок, откуда его на следующий день утром выбрасывают на улицу.

Для переохладившегося и заболевшего Уклейкина наступает странное время. «Еще семь дней прошло в жизни Уклейкина. Он не видал их. Они проползли без задержки, провалились под ровное и сухое чиканье ходиков в тусклой и затхлой мастерской. Для него не было времени, потому что он не мог различать, когда начинался день, когда густились сумерки. <...> теперь ничего не существовало для него. Ни *здесь*, ни *там*. Он был нигде и везде» (с. 109–110). Он находится в каком-то горячем сне, в котором не способен отделить видения от внешней реальности; все у него сливается в какую-то странную псевдореальность, захлестывающую его сознание образами того, что он видел и пережил, и фантазиями. Появляется некое опасное оно, угрожающее ему. Полицейский доктор кажется ему замаскировав-

шимся Синицей, поэтому он на него нападает. Но и его уход ничего не меняет, видения преследуют Уклейкина все интенсивнее: «Он видит, что это Матрена, но опасается – не превратилось ли *оно* в Матрену, чтобы заставить его ступить на пол. ... *Оно* висит над ним и глядит, и двигается по стене черная лапа, хочет схватить его, как только он шевельнется. Кто-то фукнул, пропал желтый огонек, черная лапа» (с. 113).

Чувство угрозы, одиночества, в котором он один должен противостоять стольким опасностям, приводит к последним действиям Уклейкина: «И когда он понял, что гибнет, он с силой ударил руками об пол и сжал что-то холодное и сверкающее – резак. Скрипнуло что-то позади, зашевелилась стена и ушла. *Оно* стояло теперь над ним, большое и белое, с вздрагивающими пальцами и черными прядями волос: вышло из-за стенки. И вдруг нагнулось с криком, и вытянуло вздрагивающие руки, чтобы схватить. Но он ударил в него тем, что было в руке, и вертел и сверлил. И тогда белое крикнуло всеми страшными голосами, забило между ним и стеной и завывало. И только на один миг появилось сознание – Матрена это? – и погасло. <...> Он оторвал руку от белого, уже притихшего, и старался сорвать с себя белые петли, но они опутывали и душили. ... Тогда, слабея и задыхаясь, он ударил себя по горлу и оборвал петли. И они поплыли от него, бледнея и тая, а в него хлынула густая и теплая волна и потопила. Он вытянулся, как после долгой работы, усталый и тихий. Чуть отдавались шумы. Чуть, как далекие зарницы, вспыхивали огни.» (с. 115).

Уклейкин закончил как дважды убийца и самоубийца.

Было бы очень грубым упрощением считать, что к такому концу его приводит контакт с идеологией, носителем которой был Синица. Но несмотря на это, появление Синицы в семье привело Уклейкина к принципиальной перемене, перевороту: вместо пассивно воспринимаемого нудного стереотипа работы и выпивки, жизни без идеала и надежды случился короткий отрезок жизни, когда он из обиженного жизнью сапожника превратился в общественно активного индивидуума, интересующегося происходящим вокруг; ему казалось, что он даже может повлиять на происходящее. Он забыл о безнадежности и нашел свое представление о лучшем будущем, но воплотил его как сам Синица (и поэтому стал его другом).

Практическая реализация идеологических представлений, не была такой быстрой, как наивно думал Уклейкин – не были выбраны «его» депутаты, после возвращения депутатов с собрания его жизнь и обеспечение семьи по-прежнему оставались тяжелыми, а желанное будущее не наступило. Даже надежда, которую принесла беременность жены, становится проклятием: отец ребенка, без сомнения, Синица. Второе и более серьезное разочарование – неверность Матрены и то, что ее любовником стал как раз носитель этих возвышенных идей; тем самым Синица ранил еще сильнее – и как носитель нового (новая вера, новые слова, обновленная надежда на лучшую и равноправную жизнь), оказавшегося обманчивым, и как друг – пример того, как носители новых идей, новой идеологии должны жить. Пассивный и забытый Уклейкин устремился к обманчиво сильному Синице, но тот обманул.

* * *

В рассказе Гаршина «*Attalea princeps*» мы встречаемся с гордой пальмой и слабой маленькой травкой. Когда в конце сказки вырубают непокорную пальму, вместе с ней вырывают и лиану. В обоих анализируемых нами произведениях все по-другому: благодаря новой вере, новой идеологии сильный элемент хотя и привязывает к себе слабого протагониста, но именно он – тот, кто обманывает, кто обманчиво силен. Погибают те, кто поверил, – слабых оставляют на произвол судьбы.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ПЕРЕЛОМА В СОЗНАНИИ ГЕРОЯ В ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Как мы уже несколько раз достаточно однозначно констатировали, культурная жизнь рубежа XIX–XX вв. проходила существенно интенсивнее, чем когда-либо до этого в общеевропейском контексте. Если что-то меняется, происходят сдвиги, это еще не значит, что данное изменение происходит только в ограниченном пространстве какой-либо национальной литературы. Часто похожее ощущение, похожая тематика и подобная форма изображения вскоре появляются в нескольких литературных средах, между которыми происходит оживленный обмен.

Таким образом литература ищет способы изображения нового ощущения человека в мире. Если до этого она делала это по модели, т. е. работала не с самой реальностью, а ее изображением, основанном на выборочной фиксации важных частей внешнего и внутреннего мира, объективного и субъективного, то в описываемом нами периоде не меняется сам принцип описания по модели, но меняются сами модели, посредством которых изображается человек в мире и мир в человеке. И именно тот самый новый принцип описания по модели является предметом нашего размышления – его мы бы хотели зафиксировать и задокументировать на примере двух литературных произведений, возникших в разное время и в разных средах, но несмотря на это связанных чем-то существенным: повесть «Превращение» (Die Verwandlung) Франца Кафки и рассказ «Губернатор» Л.Н. Андреева.

Напомним, что модель мира мы понимаем, с одной стороны, как чрезвычайно индивидуальный субъективный конструкт, несомый конкретным индивидуальным сознанием, манифестируемый проявлениями индивидуума, а с другой стороны – как объективно существующий. Это концепт, возникающий в субъективном сознании, в котором преломляется объективный мир и при этом процессе сталкивается со специфическими предпосылками того самого конкретного индивидуума. Этот субъективно-объективный характер модели мира и воздействие многих сложноразличимых внутренних факторов, как и длинные ряды аксиологически направленных, находящихся под воздействием бихевиоризма, утилитарно-прагматически направленного взаимодействия индивидуума с внешними импульсами, также значительно усложняют его полную объективацию в процессе познания. Не всегда внимание было сконцентрировано на том, что скрывалось за поведением индивидуума; активно исследовалось и исследуется до сих пор только само поведение, т. е. внешнее проявление, но не причины и источники (в мире ли-

тературы неоднократно изучалась скорее форма, чем содержание, но не то, что дало им жизнь, что их «создало»). Моделью мира мы будем считать концепт мира, возникающий в условиях субъективного сознания, не некие объективно существующие условия, а их сознательную или бессознательную рефлексию и переработку данным субъектом, при котором играет роль как чувственного, так и рационального освоения внешнего мира, и, конечно, другие элементы, оказывающие влияние на человеческую моделирующую систему. Модель мира – возникший с помощью концептуализации образ реального мира в условиях индивидуального сознания, рефлектирующего жизненный мир и само себя.

С другой стороны, модель мира основана в определенных, самым обычным образом дефинированных условиях человеческого бытия и не может существовать вне их. Есть условия, которыми тот самый вышеупомянутый индивидуальный концепт и формируется, и в определенной мере ими предопределяется, становится возможным, потенциальным. Самым распространенным условием является принадлежность нашему космосу, характеризующемуся многими своими качествами, некоторые из которых могут не действовать в потенциально существующих других мирах, более конкретные условия – те, которые действуют в определенном пространстве-времени. Потенциально возможные модели мира потом становятся «достоинством» существ, населяющих определенное место в определенный период. Для каждой эпохи важно, что ее модели мира соотносятся с конкретными формами жития и проживания как другим профилированным и четко отличающимся объектом. Из этого следует, что модели мира чрезвычайно индивидуальны, но могут быть схожими, если их носители чувствуют, воспринимают мир вокруг себя подобным образом. И именно эту возможность использует и литература: она демонстрирует нам модели мира, носителями которых являются литературные персонажи, дает нам возможность разделить эти модели с персонажами, возможно, и противопоставить, частично или полностью, также дает возможность вступить с ними в конфронтацию как с полностью противоположными и несочетаемыми.

Если модели мира, присущие индивидам из разных слоев общества, в более ранние периоды показывали в синхронном аспекте скорее сходство, то на рубеже XIX–XX вв. возрастает возможность большей разрозненности моделей мира. В европейском контексте так действительно возникает значительное многообразие, и модели мира распространяются «через границы», т.е. без акцентирования национальной культурной среды, из которой происходит носитель данной модели.

Какова же модель мира у Л. Андреева? Его повесть была впервые опубликована в 1906 году, но написана она раньше. В ней рассказывается история губернатора Петра Ильича, отдавшего приказ стрелять по демонстрантам во время одной демонстрации рабочих против режима. Когда он оказывается лицом к лицу с мертвыми, судьбу которых он решил взмахом платка – сигналом солдатам начать стрельбу, он неожиданно понимает, как будто по наитию, что он провинился перед мировым порядком, который не разрешает убивать. Постоянная рефлексия этого момента полностью меняет

судьбу губернатора. Он перестает быть усердным государственным чиновником, не соблюдает формальные принципы общения с остальными (этикет как лицемерие для него становится ненужным); в результате он теряет способность договариваться с окружением, от которого он в значительной мере изолируется, причем и от своих самых близких, жены и сына. Несмотря на это он чувствует, что по древнему закону, который говорит, что будет пролита «кровь за кровь», уже принято решение о его насильственной смерти как возмездия за всех мертвых. Однако он отказывается от мер предосторожности и принимает свою судьбу. В конце концов он действительно погибает при покушении, совершенном двумя мужчинами, которых он встретил на улице во время одной из своих прогулок в одиночестве.

Какие элементы обозначены в модели мира в рассказе Андреева? Попробуем их охарактеризовать некоторыми составляющими – внутренним миром героя, его ценностями, выраженными в его взглядах на жизнь, в его отношении к самому себе и окружающим, к времени и его основным характеристикам.

На передний план «выставлено» изображение внутреннего мира одного героя, самого губернатора. Остальные только помогают воссоздать картину целиком. Таким образом становится возможным добиться большей концентрации именно на индивидуальном способе мышления, выбранном для Петра Ильича. Тем заметнее становятся принципиальные изменения, произошедшие в его мышлении: он полностью меняется, как будто бы «переполосовывается» с одного способа восприятия мира на другой, противоположный. Он был государственным чиновником, действовал в соответствии с нормами и предписаниями для государственных чиновников, т. е. был «нормальным», обычным, заурядным. Его ценности были связаны с конкретным временем настоящего, короткого прошлого и короткого будущего. Его лояльность делала из него представителя своей должности – его поведение было предопределено не его собственной личностью, а должностью, в которой утрачивалось его уникальное «я». Он подчинялся не только стереотипу поведения высокого государственного чиновника, но и мерам, которые ему рекомендовали его подчиненные для его безопасности. Он вел себя в соответствии с правилами в обществе, сформулированными не им, но он перенял их, принял модель семейной жизни, униформу – все свидетельствует о том, что губернатор Петр Ильич был «отражением» своей должности и своего общественного положения, которое казалось ему обычным, естественным, он принял модель поведения, которую от него ожидали. В тексте рассказа нигде нет намека, что в его голове возникали сомнения в правильности этого образца/модели поведения, мы можем только предполагать, что он жил во внутренней гармонии, когда его представления о самом себе и о его месте в мире совпадали с представлениями, разделяемыми большинством.

Гармония, в которой проходит жизнь губернатора, нарушается только на демонстрации, однако и демонстрацию он воспринимает как нечто относящееся к его должности, в рамках которой надо справляться и с такими со-

бытиями – ведь раньше он уже «драл мужиков».¹ Кажется, что ключевой момент, меняющий все, – это скорее посещение сарая, в который на время положили тела 47 мертвых участников демонстрации. Это момент, когда происходит перемена в его мышлении, это тот самый миг, о котором можно сказать: «И вот с этого мгновения для него как будто остановилось время и наступило то, чему он не мог прибрать имени и объяснения».²

Остановившееся время как бы сигнализирует о появлении чего-то важного в сознании губернатора – и вскоре это действительно происходит: перед его сознанием встает «Старый Закон». Интересно, что этот закон завета, т. е. базовый, первичный принцип, не связан ни с какой идеологией; ведь, например, и встреча губернатора с представителем православной церкви архиереем Мисаилом заканчивается так, что архиерей «идет в ногу со временем» и занимает сторону губернатора, когда называет демонстрантов злодеями. «Старый Закон» извечная, т. е. вневременная, ценность – сущностная, неизменная, распространяющаяся на всех людей без исключения. В разговоре с сыном он именно эту извечность противопоставляет одномоментному, временному восприятию: «Вот. Вы новые, вы академики, вы ни во что не верите, а я верю в старый закон: кровь за кровь. Увидишь!»³ Губернатор так рационализирует до того времени нечто несознательное, но существенное – человеческая жизнь управляется некими закономерностями, которые, хотя и неизвестны, но скрыты где-то вне его сознательных, обычно им уважаемых и используемых при случае принципов, они определяют существенное в нашей жизни; подчеркивает так вневременные (вне конкретного времени, действующие всегда) ценностные принципы.

Переплетение с конкретной временностью своего бытия и соотнесение своего поведения с извечным принципом, отказ от конкретной утилитарности во имя общего принципа, не знающего исключений⁴, для губернатора становится тем, что его полностью меняет. Все его поведение – уже только устремленность к существенному, избавлению от эфемерного. Это касается его поведения на работе, в семье, в городе, в обществе других. Его поведение становится другим, «правдивым». С губернатором произошла перемена – он стал другим человеком, непонятным или даже странным для тех, кто не способен достигнуть той же вневременности в восприятии возникшей ситуации, как он.

¹ „Зензиевские мужики тоже с голоду бунтовали, а это не помешало тебе великолепно их выдрать.“ – так напоминает отцу его сын применение насилия в прошлом. АНДРЕЕВ, Л.Н: Губернатор. В: АНДРЕЕВ, Л.Н: Собрание сочинений, том 2. Рассказы. Пьесы 1904-1907. Москва, 1990. С. 112.

² Там же, с. 103.

³ Там же, с. 113.

⁴ И это, конечно, в творчестве Л. Андреева отчасти подвергнуто сомнениям – об этом свидетельствует рассказ «Правила добра», в котором кроме прочего именно этот принцип наоборот соотнесен с конкретной ситуацией и насилием над другим, смерть другого не всегда должна быть запрещена. Там действует правило, что убийство справедливо тогда, когда убивают того, кто осуществляет насилие.

С помощью текста Андреев как будто бы доносит до читателя мнение, что «незнание закона не оправдывает» – губернатор со своей позиции влиятельного человека не имеет права нарушать нормы, существующие издавна и распространяющиеся без исключения на всех. Будущее губернатора – в возвращении к тем самым стародавним нормам, которые мы способны постичь, узнать, вспомнить – мы их только где-то потеряли. Нам их перекрыла утилитарная современность, свойственное этому времени выдергивание человека как индивидуума из ценностной шкалы, имеющей свое начало когда-то давно в человеческой истории. Прийти к закону нам может помочь только сильный импульс, который откроет в нашем сознании до того времени «закрытое» пространство⁵ и вторично нас свяжет с остальными тем, что мы вернемся к чувству взаимосвязи с ними и совместной ответственности за них и положение вещей вокруг нас. В повести «Губернатор» симптоматично, что губернатора понимают не люди «его» круга (семья, охранка), но «чужие» люди из других групп (садовник, сочувствующая гимназистка в письме, пришедшем на адрес губернатора).

Подобным образом Андреев «работает» с моделью мира и в целом ряде других повестей: часто он использует некое единственное, по своему характеру яркое событие для того, чтобы герой его произведения «сошел с рельсов» обычного времени, чтобы связать его (по отношению ко времени повествования) настоящую жизнь с чем-то высшим, с принципом, который необходимо уважать, потому что он глубже, старше, «первобытнее» – как будто он искал некую базовую, распространяющуюся на всех систему ценностей, перед которой современность виновата, которая рушит ее сначала тем, что забывает о ней, а потом тем, что переступает через нее. Таковы, например, повести и рассказы «Марсельеза», «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных», «Мысль» и другие.

Повесть Кафки «Превращение» появляется позднее – она публикуется ровно через 10 лет после повести Андреева (т.е. в 1916 г.). В повести рассказывается история превращения, которое произошло с Грегором Замзой, коммивояжером, который однажды просыпается в своей собственной постели чудовищным насекомым. Будучи насекомым, он постепенно утрачивает и другие внешние (способность двигаться и заботиться о своей внешности, контакт с внешним миром и с семьей, человеческий голос) и внутренние (способность формулировать свои мысли, определять свое бытие) атрибуты своей человеческой личности и в конце концов умирает от изнеможения в полной изоляции от остальных, которые ждут его смерти как освобождения от гнетущей ситуации, в которой они оказались по отношению к другим жильцам и хозяевам квартиры, к владельцу фирмы, в которой Грегор работал до превращения.

Грегор Замза был до этого времени лояльным коммивояжером – лояльным он был даже по отношению к двум сторонам: по отношению к фирме, в которой он работал, и по отношению к своим родителям. Как мы узнаем,

⁵ Аналогично к «открытию» нового пространства в своем сознании приходит и доктор Керженцев в повести Андреева «Мысль».

эта лояльность давалась ему тяжело – он подчеркивает это, когда сравнивает себя с другими коммивояжерами, которые не должны были поддерживать такой строгий порядок: „Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen! Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuzahlen – es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern – mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.“⁶

И Грегор до своего превращения был тем, кто принимает норму данного момента и, бесспорно, не задумывается над тем, соответствует ли его бытие неким более глубоким закономерностям, только превращение ведет его к рефлексии. Превращение кроме этого объясняет и другие моменты его предыдущей жизни, как и отношения в его семье.

Положение Грегора в фирме, очевидно, не было слишком хорошим – это следует из реплики управляющего, когда он говорит Грегору в день превращения, что он не выполняет свои ежедневные обязанности, что он не уехал на утреннем поезде, как должен был сделать, что его положение в фирме отнюдь не прочно, что он не выполнял требования, поставленные перед ним фирмой, его результаты в последнее время ниже ожидаемых, фактически нулевые.⁷ И, очевидно, раньше этого не было, хотя нигде не сказано *verbis expressis*, это следует из формулировки управляющего. Гре-

⁶ www.digbib.org / Franz Kafka / Die Verwandlung (10. 12. 2007). «„А осмелюсь я вести себя так, мой хозяин выгнал бы меня сразу. Кто знает, впрочем, может быть, это было бы даже очень хорошо для меня. Если бы я не сдерживался ради родителей, я бы давно заявил об уходе, я бы подошел к своему хозяину и выложил ему все, что о нем думаю. Он бы так и свалился с конторки! Странная у него манера – садиться на конторку и с ее высоты разговаривать со служащим, который вдобавок вынужден подойти вплотную к конторке из-за того, что хозяин туг на ухо. Однако надежда еще не совсем потеряна: как только я накоплю денег, чтобы выплатить долг моих родителей – на это уйдет еще лет пять-шесть, – я так и поступлю. Тут-то мы и распрощаемся раз и навсегда. А пока что надо подниматься, мой поезд отходит в пять“.» В: КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> (доступ 21. 02. 2015)

⁷ «А положение ваше отнюдь не прочно. Сначала я намеревался сказать вам это с глазу на глаз, но поскольку вы заставляете меня напрасно тратить здесь время, я не вижу причин утаивать это от ваших уважаемых родителей. Ваши успехи в последнее время были, скажу я вам, весьма неудовлетворительны; правда, сейчас не то время года, чтобы заключать большие сделки, это мы признаем; но такого времени года, когда не заключают никаких сделок, вообще не существует, господин Замза, не может существовать.» В: КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> (доступ 21. 02. 2015)

гор уже не может достичь и следующую цель своей работы – цель, заданную старым законом заботы о родителях и ответственности мужчины за семью. Эта цель для него важнее, существеннее, хотя его мысли чаще направлены на работу; несмотря на это он хотя бы на словах не теряет надежды на перемену и на то, что он сможет выполнять свои важнейшие обязанности⁸.

У превращения, хотя и иррационального, появляется своя глубинная причина: Грегор тем, что недостаточно работает, нарушает нечто существенное, то есть послушание по отношению к родителям и ответственность кормильца по отношению к семье. Этот стародавний человеческий принцип люди как будто бы должны были осуществлять своими поступками, не забывая о нем. Грегор Замза, нарушив закон, теряет «право» на свою человеческую сущность – и в наказание он превращается в существо более низшего порядка, чем человек.

Во временном интервале между превращением и смертью происходит нечто, что нарушает и другой общечеловеческий закон: семья поворачивается к нему спиной и не принимает его в новом виде. Хотя сестра сначала заботится о Грегоре, но она просто приносит ему еду, пока он спит. Позднее желание поддержать его у всей семьи падает до минимума, и, наконец, они все настроены против него, о Грегоре заботится служанка, которая в конце концов находит его мертвым. Но ни для нее, ни для всей семьи это уже не Грегор, пусть и в другом виде, но, по их словам в момент, когда узнают о его смерти, – ОНО: „Sehen Sie nur mal an, es ist krepieri; da liegt es, ganz und gar krepieri!“⁹ (выделил Й.Д.). Отец Грегора не скрывает свое облегчение и комментирует его смерть словами : «„Nun“, sagte Herr Samsa, „jetzt können wir Gott danken.“ Er bekreuzte sich, und die drei Frauen folgten seinem Beispiel.»¹⁰ Дальнейшие действия семьи соответствуют тому, что смерти Грегора, пережившего превращение, рады: отец выселяет из квартиры жильцов, семья уходит на прогулку, готовит увольнение служанки. Родители планируют, что переберутся в другую квартиру (старую выбирал Грегор), они даже обращают внимание на то, что дочь похорошела и что пришло время искать для нее жениха. В связи с выбранным жанром новеллы и

⁸ «Иногда человек не в состоянии работать, но тогда как раз самое время вспомнить о прежних своих успехах в надежде, что тем внимательней и прилежнее будешь работать в дальнейшем, по устранении помехи. Ведь я так обязан хозяину, вы же отлично это знаете. С другой стороны, на мне лежит забота о родителях и о сестре. Я попал в беду, но я выкарабкаюсь. Только не ухудшайте моего и без того трудного положения.» В: КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> (доступ 21. 02. 2015)

⁹ [www.digbib.org / Franz Kafka / Die Verwandlung](http://www.digbib.org/FranzKafka/DieVerwandlung) (10. 12. 2007). («- Поглядите-ка, оно издохло, вот оно лежит совсем-совсемдохлое!» В: КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> – доступ 21. 02. 2015)

¹⁰ [www.digbib.org / Franz Kafka / Die Verwandlung](http://www.digbib.org/FranzKafka/DieVerwandlung) (10. 12. 2007). («- Ну вот, – сказал господин Замза, – теперь мы можем поблагодарить бога.» В: КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm> – доступ 21. 02. 2015)

ограничением, заданным этим выбором, Кафка не описывает дальнейшую судьбу семьи. И неизвестно, последовало ли бы «наказание» за отступление от закона сохранять семейное единство и помогать слабым, как это произошло в случае с Грегором.

Чем похожи оба произведения или какую модель мира они представляют, если мы их выбрали именно по этой причине? По нашему мнению, мы действительно можем в них обнаружить схожие черты, представляющие типологически похожий способ моделирования изображаемой реальности. Попробуем назвать эти элементы.

1. Работа со временем: подчеркивание «перелома» и «остановки» времени

Андреев и Кафка создают ситуации, когда время для героев течет непрерывно, герои переживают резкое изменение. В обоих случаях изменение как будто бы иррационально, но несмотря на это у него есть свои мотивы. Мотивом является «открытие» действия закономерностей ценностно более высоких, чем были принципы, которыми герои руководствовались в то время, которое определяется в этих текстах как «прошлое». Временной континуум для них нарушен: у губернатора остановилось время, Грегор занят многими конкретными действиями (передвижение в комнате, еда), и время для него – только время этих действий. Оба они воспринимают «это время» как противоположность прошлому – их «настоящее» бытие, что касается темпа, содержания, цели и переживания, полностью отличается от «прошлого».¹¹

Временная дисконтинуальность абсолютно субъективна: восприятие настолько важной категории человеческого бытия, какой является время, становится для обоих писателей делом субъекта и его восприятия окружающего мира, связанного с «миром в нем самом». Субъект снижает свою зависимость от внешнего мира, отстраняется от него намного сильнее, чем раньше, а литература эту субъективизацию фиксирует своими собственными средствами.

Субъективизация времени связана с переоценкой ценностей. Ценностный перелом становится тем, что занимает сознание субъекта настолько, что загораживает все происходящее вне этого.

Для обоих героев бытие после трансформации только «пустое время» – они не наполняют его чем-то осмысленным, просто проживают его и ждут, что и когда с ними случится. Из активного – хотя и направляемого другими – «бега по жизни» они переходят к какому-то ограниченному существова-

¹¹ На специфическое понимание времени Андреевым обращает наряду с другими и З.Н. Аутлева: «... всем произведением Андреев пытается ответить на существенные вопросы бытия, не теряющие своего значения во все века и времена, о смысле существования, об ответственности человека перед людьми и совестью, о природе добра ... Все это входит в рамки «вневременного времени». АУТЛЕВА, З.Н. Два губернатора («Губернатор» Л. Андреева и «Губернатор» И. Сургучева). В: Русская литература XX века. Сборник трудов МГУ, Москва 1976, с. XX.

нию, лишенному смысла, цели, активного формирования собственной жизни.

2. Конфронтация «современного» и «извечного» принципов

У Андреева этот извечный принцип точно назван, повесть Кафки косвенно ссылается на этот принцип. «Современность» и «прошлое» обоих героев протекали в обыденной временной и ценностной зоне – как будто бы этим были созданы основные координаты какого-то менее ценного, менее важного бытия. В этом «обыденном», рутинном бытии совершенно не соблюдались (хотя это и проявилось только в одном моменте) глубинные ценностные принципы, поэтому происходит трансформация и «наказание».

Символизму противопоставлена «вневременность», найденная в ценностной ориентации. Сравнение того самого «всегда» с «сейчас» заканчивается для современной шкалы ценностей (т.е. начала XX века) негативно. В текстах человек не стремится прикоснуться к ценностям, не ищет их признаки (символы). Оба героя соприкасаются с «извечностью» случайно; принцип находит их, а не они его – и их жизнь навсегда меняется. Оба обнаруживают, что они внезапно «вырваны», что их образ жизни отклонился от традиционной ориентации, существующей уже длительное время.

3. Ограничение коммуникации и рефлексия ситуации в сознании (одного) человека

Несмотря на то, что оба главных героя имеют тенденцию разговаривать с другими, важные идеи существуют только как будто бы для них самих. Между губернатором и остальными часто происходят скорее два синхронных монолога, чем настоящие диалоги. Грегор говорит с остальными через физическое препятствие (дверь), и он не может передать им реальное положение вещей; в конце концов он теряет голос и коммуникация между ним и другими людьми ограничивается проветриваниями, перемещением по комнате и едой.

Значимое происходит во внутреннем мире индивидуума, который становится героем повести. Взаимодействие с другими теряет свою важную роль – индивидуум от остальных «отделен», он живет, в первую очередь, сам собою и своими внутренними мыслительными процессами, между ним и другими разверзается коммуникационная пропасть. По нашему мнению, неслучайно, что окружение обоих персонажей не предпринимает интенсивные меры безопасности (у губернатора есть признаки помощи, но непоследовательные и слабые, в семье Замзы просто смиряются с результатом неприятного происшествия и постепенно ограничивают контакт с Грегором). Окружение обоих протагонистов после их смерти чувствует определенное облегчение, как будто бы жизнь их близкого их ограничивала¹².

¹² Не случайно здесь сходство с рассказом Бунина «Господин из Сан-Франциско», и там главный герой имеет значение только до тех пор, пока его поведение соответствует стереотипу. Неожиданная трансформация (смерть) все меняет и у до того времени уважаемого господина появляются трудности. Обратная схема –

4. Приход иррациональности, фатальности и их приятие

Никто из протагонистов не знает причины того, что с ним случилось. В сознании губернатора, очевидно, появляется факт, что он провинился – и он пытается задним числом объяснить свою вину; хотя принцип использования насилия в обоих случаях тот же. Грегор Замза не понимает свое превращение и смиряется с ним так же, как и губернатор со смертным приговором. Пассивность в проживаемом времени перед смертью обоих главных героев поражает, причем особенно сильно в случае Замзы, который занимается кучей деталей, связанных с передвижением, едой и пр., но он не делает никакой попытки воспротивиться судьбоносному превращению. И губернатор Петр Ильич тоже не предпринимает никаких энергичных шагов, чтобы избежать ожидаемой смерти.

5. Выпадение из профессиональной жизни

Губернатор и Грегор Замза «выпадают» из практической жизни. Это проявляется так, что оба писателя лишают героев работы, хотя те были успешными и оба построили хорошую карьеру (Грегор до временных трудностей быстро поднимался по служебной лестнице и кормил всю свою семью; губернатор был на хорошем счету у вышестоящих, одобрявших и его действия против рабочих). Основа завязки в двух текстах – выбор ситуации, в которой главные герои выпадают из своей среды.

Оба текста отходят от того, что было требованием реалистического метода, и ищут в противоположность этому обобщение и вычленение вместо точного вписывания своих героев в типологические рамки; это в значительной мере соответствует экспрессионистской или позднейшей экзистенциалистской тенденции понимать человека именно в его общем человеческом измерении.

Мы могли бы подумать, что произведения по своему «поджанру» приближаются к параболе – они обозначают нечто более глубокое, чем просто историю, которую их сюжет подает сам по себе¹³; речь идет не о подаче конкретной ситуации конкретного человека, но о модельной ситуации, в которой сообщается о чем-то более значимом, чем о судьбе индивидуума. Об этом свидетельствует «вневременность», обыденность, контекстовость

нахождение смысла в слиянии с остальными; ее мы можем найти, например, в рассказе Гаршина «Ночь».

¹³ «Die ... Parabel berichtet nur das Notdürftigste – gerade so viel, wie erforderlich ist, damit die Erscheinungen das Licht einer hinter ihnen liegenden höheren Bedeutung reflektieren. ... Neben der Kategorie des Wirklichen tritt im parabolischen Stil die Kategorie des Möglichen, des Bedingten und Konditionalen, der vielen ‚Wenns‘ und ‚Abers‘». («Парабола рассказывает только самое необходимое – именно столько, сколько нужно, чтобы явления отражали свет высшего смысла, находившегося за ними. ... Помимо категории реального выступают в стиле параболы категории возможного, условного и обусловленного, многих „если“ и „но“.») WÄSCHE, E.: Die verrätselte Welt. Ursprung der Parabel. Lessing – Dostojewskij – Kafka. Meisenheim an Glau 1976, S. XIX.

(мы имеем в виду стремление показать более общую временную и географическую ситуацию), которые делали возможным для читателя того времени интерпретировать тексты еще во многом по-другому, вероятно, более конкретно, чем это может делать современный читатель (но он, правда, использует «свои» контекстные рамки). В обоих случаях мы встречаемся с некой «маской», за которой скрываются оба протагониста. У Андреева это обозначение положения главного героя – губернатор как человек, государством наделенный авторитетом, властью, поддерживаемой необходимыми для этого средствами (полиция, государственный аппарат и пр.). Пока Петр Ильич у Андреева так «замаскирован» с самого начала, Грегор Замза получает такую маску после превращения; он становится насекомым – чем-то ненужным, безвольным, выживающим созданием без места в человеческом обществе – к превращению ведет то, что он постепенно явно становится ненужным остальным.

6. Смерть как судьба протагонистов

Окончание земного пути обоих главных героев смертью является результатом их судьбоносно проявившегося отклонения от первоначального «бега по жизни», их избыточности с точки зрения будущей наполненной смыслом и ищущей его экзистенции как наказание за то, что они «провинились». Момент смерти и его изображение – это не то, на чем концентрировались оба писателя (обе смерти комментируются очень кратко, скорее, как нечто, произошедшее естественно, поэтому ему не стоит уделять так много внимания), их интересует период между «переломом» и смертью. Именно тогда оба протагониста доказывают свою избыточность и ненужность – ни один из них не способен активно выступить против фатальной предопределенности. Если борьба за жизнь и тенденция к спасению самого себя (инстинкт самосохранения) является одним из основных принципов живых существ, то именно он подводит обоих героев. Кажется, что оба писателя так реагируют на определенную «вялость» того времени, которую они знали на своих собственных примерах и из наблюдений и переживания атмосферы в социуме. Ненаполненность, тупик, отсутствие будущего, нехватка конкретных осмысленных представлений о содержании собственной жизни – это атрибуты, которые, бесспорно, можно приписать губернатору и Грегору Замзе. Губернатор осознает, что является главной причиной своей трансформации; Грегору познать это не суждено, поэтому его крах еще трагичнее. Реализация конвенции данной жизненной схемы для него стала неприемлемой или невозможной, но другую он не может найти.

7. Использование одного и того же жанра

Андреев и Кафка обращаются к краткому прозаическому жанру. Повесть становится феноменом, главным жанром того времени, но, вероятно, это не главная и не единственная причина. Оба автора уже писали в этом жанре, он был для них не новым, они могли в нем «плавать». Жанр создавал также идеальное пространство для реализации их художественного замысла сразу в нескольких аспектах:

1) он дает возможность выйти на первый план одному герою, другие отходят на задний план и являются просто фоном, еще выразительнее подчеркивающим специфику главных героев;

2) он ограничивает рамки действия и концентрируется на одном главном событии, которое последовательно вскрывается в субъективной реакции главных героев; событийная линия «чиста» и пряма, без развилки;

3) он не требует подачи точных деталей даже внутренней или внешней мотивации (почему неожиданный поворот? почему именно это? и пр.), дает возможность не искать возможные варианты, ограничивает описательность, концентрируется на том, что существенно с точки зрения главной линии;

4) рамки действия произведений закрывает смерть обоих протагонистов – с момента перелома рассказ приближается к экстремальному концу, для главного героя как будто бы не существует возможности спасения, другого решения, кроме смерти; основной костяк повествования – без явных отклонений от одного момента (стрельба по демонстрантам, превращение в насекомое) до самого финала и небольшого эпилога (упоминание о гимназистке, семейная прогулка).

Кажется, что обе повести объединяются признаками, ведущими нас к выводу, что оба писателя – каждый в своей среде – реализуют подобную или даже одинаковую модель изображаемого микромира, основные черты которого мы попытались описать выше. Они становятся представителями модели, имеющей место в определенном слое европейских литератур в самом начале XX века без оглядки на то, какая национальная среда является их родной.

**МОДЕЛЬ/МОДЕЛИ МИРА И ЛИТЕРАТУРА
НА РУБЕЖЕ XIX И XX вв.**

Рубеж двух столетий или даже тысячелетий (как мы недавно были тому свидетелями) был и еще будет периодом, которого ждут с надеждой и опасениями, разнообразными апокалиптическими предсказаниями, оптимистическими или несколько пессимистическими ожиданиями других, маркетинговыми трюками (это было совсем недавно) тех, кто в такое время чувствует шанс хорошо подзаработать. Точно так же было более чем 100 лет тому назад. Многие исследователи – историки, историки литературы, социологи и др. – с того времени неоднократно констатировали, что рубеж XIX–XX вв. во многих отношениях ознаменовал значительное изменение по сравнению с предыдущим периодом. Значит, нашей целью было попытаться на небольшом пространстве в нескольких деталях показать некоторые элементы, которые на рубеже веков стали тем, что документировало как раз те самые резкие изменения, касающиеся кроме прочего и мира литературы – тематики и структуры литературных произведений, «конструирования» (если можно использовать такой термин) литературных персонажей, интриг и способа работы писателя.

Бесспорно, что основным фактором перемен была акселерация человеческого познания прежде всего в области естественных наук и основанный на ней технический и технологический прогресс. Вторая половина XIX века – это период невероятного подъема естественнонаучных знаний и новых технических достижений. Хотя «эпоха пара и железа» в самом конце века понемногу приближалась к своему концу, но она принесла исключительные перемены и в том, как она ускорила движение, уменьшила пространство, облегчила общение¹. Никогда до этого человечество не располагало такими техническими возможностями, никогда до этого мир не был так «тесен» и его события так «близки», никогда еще информация не поступала к людям в таком объеме и так быстро – и так же, как в прошлом, и сейчас эти технические возможности обеспечивают дальнейшее развитие; они как будто бы катапультировали Европу и Америку в новое пространство.

¹ Действительно очень удачной мы считаем описание этой эпохи (особенно период 1895–1905) и того, что она ознаменовала для Европы, в публикации SKŘIVAN, A.; KŘIVSKÝ, P.: *Století odchází. Světla a stíny „belle époque“*. Praha 1982.

Технический и технологический прогресс был одной, причем доминирующей стороной развития, человек как биологическое, историческое, культурное, социальное и психологическое существо становится пресловутой второй частью уравнения. Но именно в самом конце XIX века начинается период, когда преобладающая линейность и динамика технического развития могут быть достаточно сложными и, возможно, скорректированными ограничивающим «человеческим фактором» – мерой (не)подготовленности индивидуумов и социальной среды к такому быстрому развитию, которого еще никогда не было во всей истории человечества. Если бы мы использовали модель диссипативных структур И. Пригожина² и считали человечество того периода с его познаниями такой диссипативной структурой, то в конце века стало бы проявляться, что элементами, оказывающимися в наиболее «неуравновешенном состоянии» и попадающими благодаря своей неуравновешенности под действие новых закономерностей, относящихся к результатам непредполагаемо направленного, но по сути дела необходимого развития, т.е. критическими факторами последующего развития, являются люди, тот самый «мягкий фактор», который на некоторое время был как будто бы приотодвинут на задний план вплоть до забвения. Отражение, естественно, видно и в сфере искусства и культуры вообще. Интерес постепенно перемещается в большей мере именно на «человеческий фактор» – в доказательство этого, кроме прочего, появляются научные дисциплины, конкретно психология и социология.

Если мы используем социологизирующую модель развития, то, наверное, самым существенным изменением было завершение развития, направленного на высокую степень «освобождения» индивида от его непосредственного социального окружения. Это «освобождение» выразилось в ослаблении зависимости индивида от остальных – он способен существовать и в условиях ослабевающего контакта с ними, или даже лишается этого контакта; также здесь проявилось ослабление традиционных семейных отношений не только в так называемом широком кругу семьи, но и в узком

² Автором этого термина является Илья Пригожин, бельгийский физик и философ русского происхождения; получил Нобелевскую премию по химии (1977). По результатам его исследований „...jsou na základě termodynamiky živé organismy vykazující chaotické nelineární chování například v mozku ale i v dalších fyziologických procesech pojmány jako tzv. disipativní struktury ..., které jsou schopny využívat energii z vnějšího prostředí k udržování své vlastní uspořádanosti. Z hlediska fyzikální termodynamiky totiž všechny děje spontánně směřují k neuspořádanosti a ke zvyšování entropie, statisticky definované jako míra neuspořádanosti systému.“ («... на основе термодинамики живые организмы, показывающие хаотическое нелинейное поведение, например, в мозге, а также и в других физиологических процессах, понимаются как диссипативные структуры..., которые способны использовать энергию внешней среды для поддержания своей собственной упорядоченности. С точки зрения физической термодинамики, все действия спонтанно направлены к неупорядоченности и к повышению энтропии, статистически определенной как мера неупорядоченности системы.») BOB, P.: Filozofie vědy. <http://volny.cz/uhs1/dr /psymaterialy /fived.html> (доступ 21. 02. 2015).

кругу. Но это не все: ослабляется сознание «естественной исторической стратификации» общества. Вместе с осознанием участия в разделении работы и в том, что без всеобщего участия результата работы не будет, усиливается сознание собственной ценности и у общественных слоев, которые в то время принимали свое подчиненное положение. Желание усилить свои позиции и «стать равноправным» в общественной иерархии проявляется многими разными способами: подходом к образованию (особенно высшему), эмансипацией женщин (феминизм, равные возможности образования, право выбора профессий, которые до того времени предназначались исключительно для мужчин). Оно просачивается и в идеологические схемы (они ярко постулируются, например, марксизмом) и в политическую борьбу (борьба за избирательное право, возникновение новых политических партий и пр.). Речь идет о «назревающих» в течение длительного времени факторах, влияние которых в конце века становится интенсивнее и затрагивает практически все сферы общества и его жизни.

Результаты резких перемен внешней среды не могут не касаться и индивидов, их внутреннего мира. Поэтому неслучайно, что именно в последней четверти XIX века начинается не только основание психологии как совершенно самостоятельной научной дисциплины, но и определение ее основных понятий, в рамках которых проводят попытки выделить и экспериментально проверить основные гипотезы; проходит и разделение на разные направления внутри этой новой науки. Надо заметить, что прежде всего именно литература немало поспособствовала тому, чтобы особенностям внутреннего мира человека было уделено такое большое внимание. В общеевропейском масштабе доминирующим было влияние Ф.М. Достоевского, чьи произведения появились в переводах как раз в конце века и повлияли на многих других авторов. Француз Э. Геннекен в свою очередь дал импульс к зарождению эстопсихологии – направления, которое в литературной критике и теории ознаменовало поворот к изучению эмоций и эмоциональной направленности писателей и читателей литературных произведений³. Несомненно, исключительно важно влияние Зигмунда Фрейда – его действительно революционный подход и последующее появление психоанализа принесли новое не только для психологии и психиатрии, но и для литературы и литературоведения. Все это сделало возможным – и в литературе и в искусстве как целом – зафиксировать и проработать изменения, произошедшие под влиянием сдвига внешних условий существования человека в индивидуальном сознании, в человеческой психике конца XIX и начала XX вв. Стало возможным подметить и такие явления, которые литература до того времени не отмечала, или не уделяла им в такой

³ Подробнее см.: HENNEQUIN, E.: *Vědecká kritika*. Praha 1897. Интересны для нас и его рассуждения о том, при каких предпосылках автор может стать «своим» в другой литературе – и там он говорит об «устройстве души», т.е. о психических предпосылках. HENNEQUIN, E: *Spisovatelé ve Francii zdomácnělí*. Dickens. Heine. Turgeněv. Poe. Dostojevský. Tolstoj. Praha 1896.

мере внимание, потому что не считала их значимыми, или это не считалось приемлемым с точки зрения морали.

Взаимопроникновение психического и социального, а также изменений, которые в этих двух измерениях восприятия человеческого бытия происходят, как будто бы отразилось и в том, как люди «прочувствуют» свою собственную жизнь и жизнь во внешнем мире. Стремительность, скорость, с которой происходили перемены, ведут к изменению этого восприятия. Для иллюстрации мы используем типологию жизненных миров, как с ними работает Ф.Е. Василюк. Он приводит простую матрицу, связывающую внешний мир, в который включен человек и который в его сознании преломляется, отражается в форме многих ощущений и посредством их принимаемых закономерностей (например, физических), и мир внутренний, психический, независимо индивидуальный, наполненный множеством индивидуализированных и индивидуальных концептов о себе и о своем бытии в мире (иногда о нем говорится как об эндоцепте⁴).

В простой матрице Василюк предлагает свою концепцию жизненных миров, которая противопоставляет внутренний и внешний миры и у обоих отличает их простой и сложный варианты⁵.

Очевидно, что его схематическое деление нельзя применять только к одной исторической эпохе. Несмотря на это, можно предположить, что в эпоху очень быстрой перемены во внешних условиях в существовании индивида происходит подвижка к восприятию внешнего мира как «трудного»; а потом и внутренний мир, который справляется с такими переменами, может превратиться, скорее, в «сложный». Все вышесказанное свидетельствовало бы о трансформации жизненного мира в «сложный и трудный» и создавало бы условия для того, чтобы субъективно-объективное восприятие жизненной реальности и места индивида в нем оказывалось в сложной ситуации, которая может вылиться в чувство угрозы цельности, в кризис. „A jelikož integrita osobnosti není obecně řečeno přirozeně daná jednota, ale je to jednota stanovená, kterou si člověk sám aktivně vytváří, pak ztráta sjednocujícího faktoru otevírá dveře rozpadu a dezintegraci osobnosti a jejího

⁴ Эндоцептом считается внутренний идейный образ внешнего мира, на который оказали влияние всеми личными характеристиками индивидуума или также «внутреннее восприятие ощущений человека от мира» (<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/endocepce> – доступ 21. 02. 2015). Ср. также: „Rozsáhlé systémy minulých zkušeností, představ, plánů, očekávání apod. spjatých abstrakcí hodnotového žebříčku, které jsou nsnadno vyjádřitelné slovy, a mající povahu dispozic, označují jako endocepty.“ («Содержательные системы прошлого опыта, представлений, планов, ожиданий и пр., связанных абстракцией ценностной шкалы, которые сложно выразить словами и которые имеют характер диспозиций, обозначаются эндоцептами.») (CEJPEK, J.: Informace jako psychofyziologický jev a proces. В: <http://www.phil.muni.cz/fil/sbornik/1998/10cejpek.html> – доступ 21. 02. 2015)

⁵ VASILJUK, F. J.: Psychologie prožívání. Praha 1988, с. 98. (См. ВАСИЛЮК, Ф. Е.: Психология переживания. http://www.pedlib.ru/Books/4/0193/4_0193 – доступ 21. 02. 2015)

života⁶ Для многих людей на рубеже XIX и XX веков это именно так – они утрачивают чувство цельности, исчезает их прежний жизненный мир, не будучи замененным на ясный и понятный новый жизненный мир, в котором они смогли бы снова почувствовать уверенность и цельность. Так происходит не только в какой-то одной стране или в одной среде – это становится более распространенным явлением, подобным образом воспринимаемым в европейском контексте.

Типично также то, что вышеуказанное помогает взаимослиянию отдельных национальных сред в некую научную и художественную амальгаму – то, к чему так энергично стремились в эпоху романтизма, т.е. поддержка возникновения национальных государств, национальных литератур и т.д., благодаря переменам в распространении информации и скорости передвижения исчезает. Новые идеи (и настроения) в Европе распространяются так быстро, что своих сторонников и последователей они находят во всех европейских странах, которым это позволяет уровень из развития. Международный обмен идеями – один из феноменов того времени. Так завершается процесс интеграции европейского «идейного пространства», последующий за этапом создания независимых национальных государств. Хотя подобный обмен здесь уже имеет свою давнюю традицию, интенсивность, с которой он происходит на рубеже веков, так же как и частота прямых личных контактов приобрели невиданный размах.

Информационный обмен и передвижение в значительно большей степени делают возможными путешествия «за границы Европы» – и многие люди искусства отправляются в дорогу за новым опытом, часто они едут на Восток – в арабские страны, в Северную Африку, в Индию....

Так же как и в социальной области, речь идет – в определенной мере – о противоречивом развитии и в культурной, литературной сфере: наблюдается, с одной стороны, интеграционная тенденция в том смысле, что на большой европейской территории встречаются люди с одинаковыми или похожими взглядами и поддерживают, дополняют друг друга, делятся своими мыслями и ценностями, но одновременно, с другой стороны, начинается дезинтеграция в рамках национальных структур. Ни в коем случае нельзя утверждать, что в последней четверти XIX века существуют однородные и существенно отличающиеся от других «национальные культуры» (насколько такое, конечно, вообще когда-нибудь существовало). В полемике с И. Тэнном это убедительно показывает Э. Геннекен, доказывая, как «не работает» его триадическая модель, которую он представил в своей «Философии искусства» или в «Истории

⁶ «А так как цельность личности не есть, вообще говоря, естественно данное единство, а есть единство заданное, активно создаваемое самим человеком, то утра- та объединяющего начала открывает доступ процессам распада и дезинтеграции личности и ее жизни». VASILJUK, F. J.: Psychologie prožívání. Praha 1988, s. 181. (См. ВАСИЛЮК, Ф. Е.: Психология переживания. http://www.pedlib.ru/Books/4/0193/4_0193 – доступ 21. 02. 2015)

английской литературы»⁷, когда в то же время и на той же (в данном случае французской) территории находились совершенно разные авторы. Искусство (и соответственно литература) становится разнородным, и заканчивается период преобладания одного художественного направления над другим, начинается период их сосуществования и частичной синкретии художественных направлений. Заканчивается период телеологически направленного искусства – исчезает дидактичность, упрощенная социальная критика, до определенной меры теряется вера в возможность объективного познания и в универсальность, к которым литература стремилась, когда использовала миметический принцип как основу метода изображения. Это период бурного литературного развития, который отражает ситуацию человека и – в отношении методов – соответствует другим видам искусства; вместе они создают условия для дальнейшего движения художественного мышления и художественных форм в направлении, в котором они потом продолжали двигаться в течение всей первой половины XX века. Можно даже сказать, что рубеж XIX–XX вв. – условный/мысленный/воображаемый инициатор этих изменений. Наверное, это некоторым образом доказывают и краткие главы нашей книги.

⁷ TAINÉ, H.: *Filosofie umění*. Praha 1913; TAINÉ, H.: *Studie o dějinách a umění*. Praha 1978.

ЛИТЕРАТУРА

*(Источники, которые в работе не цитируются,
приводятся в резко ограниченном объеме)*

- ARCYBAŠEV, M. P.: Svůdce. Praha, Litomyšl, 1999.
Akademický slovník cizích slov. Praha 2000.
АНДРЕЕВ, Л.: Собрание сочинений, т. 1. Рассказы 1898–1903. М., 1990.
АНДРЕЕВ, Л. Н.: Собрание сочинений, т. 2. Рассказы. Пьесы 1904–1907. М., 1990.
ANDREJEV, L. N.: Velký slam. Praha, 1987.
AUERBACH, E.: Mimesis. Praha, 1998.
АУТЛЕВА, З. Н. Два губернатора («Губернатор» Л. Андреева и «Губернатор» И. Сургучева). // Русская литература XX века. Сборник трудов МГУ, М., 1976.
БАХТИН, М. М.: Литературно-критические статьи. М., 1986.
BARAŇSKI, Z., LITWINOW, J.: Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku. Warszawa, 1982.
BASIN, Y.: Semantic Philosophy of Art. Moscow, 1979.
БЕРДЯЕВ, Н.: Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин, 1923.
БЕЗЗУБОВ, В.: Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
ВОВ, Р.: Filozofie vědy. <http://volny.cz/uhs/dr/psymaterialy/fived.html>
БОРЕВ, Ю.: Эстетика. Высшая школа 2002, с. 130.
БРЮСОВ, В.: Повести и рассказы. М., 1983.
БРЮСОВ, В. Я.: Собрание сочинений, т. 6. Статьи и рецензии 1893–1923. Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. М., 1975.
BURKHARDT, J.: Úvahy o světových dějinách. Olomouc, 1996.
CASSIERER, E.: Filosofie symbolických forem I–II. Praha, 1996.
CASSIERER, E.: Language and Myth. New York, год издания не приводится.
СЕЈПЕК, J.: Informace jako psychofyziologický jev a proces. В: <http://www.phil.muni.cz/fil/sbornik/1998/10cejpek.html>.
ĎURIŠIN, D. a kol.: Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr. České Budějovice-Brno-Bratislava, 1998.
EBERT, Ch.: Nachwort. В: Jenseits der Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus. Leipzig, 1981.
ФЛАКЕР, А.: Быт. In: Russian Literature, XIX, 1986.
ФЛОПЕНСКИЙ, П.: Строение слова. Контекст 1972, М., 1973.
ФРЕЙД, З.: Введение в психоанализ. Лекции. http://royallib.com/book/freyd_zigmund/vvedenie_v_psihoanaliz_leksii.html
FREUD, S.: O člověku a kultuře. Praha, 1990.
FREUD, S.: Vybrané spisy I. Praha, 1991.
GADAMER, H.-G.: Člověk a řeč. Praha, 1999.

- HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band I: Diabolischer Symbolismus. Wien, 1989.
- HENNEQUIN, E.: Spisovatelé ve Francii zdomácněli. Dickens. Heine. Turgeněv. Poe. Dostojevský. Tolstoj. Praha, 1896.
- HENNEQUIN, E.: Vědecká kritika. Praha, 1897.
- HOFSTÄTTER, H. H.: Symbolizm. Warszawa, 1980.
- HRABÁK, J.: Literární komparatistika. Praha, 1976.
- HRABÁK, J.: O historické próze včera a dnes. In: Úvahy o literatuře. Praha, 1983.
- HRALA, M.: Ruská moderní literatura 1890–2000. Praha, 2007.
- ИЛЬИНСКИЙ, А.: Литературное наследство Валерия Брюсова. М., 1937.
- ЯКОБСОН, Р.: Работы по поэтике. М., 1987.
- JUNG, C. G.: Člověk a duše. Praha, 1995.
- JUNG, C. G.: Duše moderního člověka. Brno, 1994.
- KAFKA, F.: Die Verwandlung. <http://www.digbib.org> / Franz Kafka / Die Verwandlung
- КАФКА, Ф. Превращение. <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/kafkverw.htm>
- KASACK, W.: Slovník ruské literatury 20. století. Praha, 2000.
- КОРОЛЕНКО, В. Г.: История моего современника, кн. 3. http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_1921_istoriya3_oldorfo.shtml
- KOROLENKO, V. G.: Historie mého vrstevníka. Praha, 1976.
- KŠICOVÁ, D.: Od moderny k avantgardě. Brno, 2007.
- KŠICOVÁ, D.: Poéma za romantismu a novoromantismu. (Česko-ruské paralely.) Brno, 1983.
- LÉVY-STRAUSS, C.: Myšlení přírodních národů. Praha, 1996.
- Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Очерки по истории русской культуры 18 века. Из истории русской культуры. т. 4 (XVIII-начало XIX века). М., 1996.
- LOTMAN, Ju. M.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava, 1990.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Структура художественного текста. http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf
- MALITI, E.: Symbolizmus jako princíp videnia. Bratislava, 1996.
- MATEJOV, F.: Výskumné materiály vedeckej výskumnej úlohy Slovenská literatúra osemdesiatych rokov, Bratislava, 1987.
- MATHAUSER, Z.: Metodologické meditace, aneb Tajemství symbolu. Brno, 1988.
- MATHAUSER, Z.: Symbol – supertrópus, superznak? In: Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach. Bratislava, 1999.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Санкт-Петербург, 1893.
- MIKO F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava 1982.
- MIKULÁŠEK, M.: Hledání „duše“ v umění interpretace. Ostrava, 2004.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948.
- MUSIL, R.: Povídky/Pozůstalost za života. Praha, 1991.
- MUSIL, R.: Eseje. Praha 1969.

- Н. Н.: Русские символисты и кое-что о символизме вообще. Русское обозрение, № 5, 1895.
- Nemeckí romantici. Bratislava, 1989.
- NIETZSCHE, F.: Tak pravil Zarathustra. Olomouc, 1992.
- НИЦШЕ, Ф.: Так говорил Заратустра. <http://www.psylib.org.ua/books/nitzf01/txt01.htm#4>
- O interpretácii uměleckého textu. Nitra 1982.
- Основные тенденции развития русского и других славянских языков в современном мире. Сборник научных трудов по материалам международной научной конференции 15–16 мая 2014 г. Брно, 2014.
- OTRUBA, M.: Znaký a hodnoty. Praha, 1994.
- PEASE, A.: Řeč těla. Jak číst myšlenky lidí podle jejich gest. Место и год издания не приведены.
- PECHAR, J.: Prostor imaginace. Praha, 1992.
- PLAŇAVA, I.: Jak (to) spolu mluvíme. Psychologie dorozumívání i nedorozumění mezi lidmi. Brno, 1992.
- POSPÍŠIL, I.: Fenomén šílenství v ruské literatuře XIX. a XX. století. Brno, 1995.
- POSPÍŠIL, I.: Ruský román znovu navštívený. Brno, 2005.
- ПОТЕБНЯ, А. А.: Мысль и язык. Одесса, 1922.
- Revitalizace hodnot. Umění a literatura. Brno, 2013.
- RIETSCHER, T.: Nachwort. In: Sekunde duch Hirn. 21 expressionistische Erzähler. Leipzig, 1982.
- Роль человеческого фактора в языке. М., 1988.
- ŘEZÁČ, J.: Sociální psychologie. Brno, 1998.
- SCHELLING, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/System+des+transzendenten+Idealismus/6.+Hauptabschnitt.+Deduktion+eines+allgemeinen+Organs+der+Philosophie,+oder+Haupts%C3%A4tze+der+Philosophie+der+Kunst+nach+Grunds%C3%A4tzen+des+transzendentalen+Idealismus/%C2%A7+2.+Charakter+des+Kunstprodukts>
- SCHLEGEL, A. W.: Die Kunstlehre. Vorlesung, gehalten in Berlin 1801-1802. В: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, T. 1. Heilbronn, 1884.
- Sekunde duch Hirn. 21 expressionistische Erzähler. Leipzig, 1982.
- СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ, С. Н.: Повести и рассказы, т. 1, 1902–1912. М., 1975.
- SMAGA, J.: Dekadentyzm v Rosji. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1981.
- SOLOVJEV, V.: Idea nadčlověka. Olomouc, 1997.
- СОЛОВЬЕВ, В.: На пути к истинной философии. СОЛОВЬЕВ, В.С.: На пути к истинной философии. В: tvereza.info/book/f/solovev-naputi.rtf
- СОЛОГУБ, Ф.: В толпе. <http://www.fedorsologub.ru/mib-al-elbook-2373/>
- СУРОВЦЕВ, Ю.: Литературный процесс и его периодизация. (О принципах определения.) Вопросы литературы, 1983, № 10.

- SKŘIVAN, A.; KŘIVSKÝ, P.: Století odchází. Světla a stíny „belle époque“. Praha, 1982.
- STANZEL, F. K.: Teorie vyprávění. Praha, 1988.
- ŠALDA, F. X.: Hodnoty kulturní a mocnosti životní (Protest proti mnohému) <http://www.volny.cz/d-fridrich/salda01.htm>
- ŠMAJS, J.: Gnoseologické implikace evoluční ontologie. Brno 2001.
- ШИМАЙС, Й.: Культура под угрозой. От эволюционной онтологии к экологической политике. Новосибирск, 2012.
- ШИМЕЛЕВ, И. С.: Повести и рассказы. М., 1960.
- TAINE, H.: Studie o dějinách a umění. Praha, 1978.
- TAINE, H.: Filosofie umění, Praha, 1913.
- TEILHARD DE CHARDIN, P.: Místo člověka v přírodě. Praha, 1993.
- TOLSTOJ, L. N.: Kreutzerova sonáta. Praha, 1974.
- ТОЛСТОЙ, Л. Н.: Крейцерова соната. См. http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0240.shtml
- TURGENĚV, I. S.: Rudin. Praha, 1978.
- VASILJUK, F. J.: Psychologie prožívání. Praha, 1988.
- ВАСИЛЬЮК, Ф.Е.: Психология переживания. М., 1984. http://www.pedlib.ru/Books/4/0193/4_0193
- VIEWEGH, J.: Psychologie umělecké literatury. Brno, 1999.
- ВОЛЬНСКИЙ, А.: Декадентство и символизм. В: Бопьба за идеализм. Санкт-Петербург 1900.
- WÄSCHE, E.: Die verrätselte Welt. Ursprung der Parabel. Lessing – Dostojewskij – Kafka. Meisenheim an Glau 1976.
- WATZLAWICK, P., BAVELASOVÁ, J. B., JACKSON, D. D.: Pragmatika mezilidské komunikace. Hradec Králové, 1999.
- WELLEK, R., WARREN, A.: Teorie literatury. Olomouc, 1996.
- WELSCH, W.: Naše postmoderní moderna. Praha 1994.
- WELSCH, W.: Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota. Praha, 1993.
- WHITEHEAD, A. N.: Veda a moderný svet. Bratislava, 1989, s. 156.
- WINNICOTT, D. W.: Lidská přirozenost. Praha, 1998.
- ZADRAŽIL, L.: Zdroje a perspektivy ruské moderny (Namísto předmluvy). Východoevropské studie I: Východoevropská moderna a její evropský kontext I. Praha, 1999.
- ЗАХАРИЕВА, И.: Художественный синтез в русской прозе XX века. София, 1994.
- ZAJAC, P.: Tvorivosť literatúry. Bratislava, 1990.
- ZAHRÁDKA, M.: Ruská literatura XX. století. Olomouc, 2003.
- ZOLA, E.: Tereza Raquinová. Prah, 1966.

http://cs.wikipedia.org/wiki/Estetick%C3%A1_hodnota

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnota>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Hodnoty>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Ideologie>

<http://estetiks.ru/cennost-esteticheskaya.html>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>
<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/endocerpe>
http://www.kornev.chat.ru/plac_1_v.htm#Общие%20ценности
<http://www.phil.muni.cz/fil/etika/texty/McDowell.htm>

Йосеф Догнал

**Русская «малая проза» рубежа XIX–XX веков
в контексте изучения европейских моделей мира**

Монография

Перевод с чешского О.Л. Бергер

*На обложке воспроизведена картина
В. Кандинского «Москва. Красная площадь»*

Формат 70×100 1/16.

Гарнитура Таймс. Усл.-печ. л. 15. Уч.-изд. л. 16,9.

Заказ № 121. Тираж 100.

Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37