

**Федеральное агентство по образованию РФ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Российский государственный гуманитарный университет»**

На правах рукописи

ЛОБАНОВА ГАЛИНА АНДРЕЕВНА

**ОПИСАНИЕ КАК ДОМИНАНТА
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ**

**(на материале рассказов И.А. Бунина, Б.А. Пильняка, Г. Гессе и
Г. фон Гофмансталя)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
д.филол.н., проф.
Н.Д. Тамарченко**

Москва – 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Описание и его функции в повествовательной структуре	8
1.1. Описание и повествование	10
1.2. Описание и характеристика	25
1.3. Определение описания.....	28
1.4. Структура описания	30
1.5. Функции описания.....	45
1.6. Описание в литературе рубежа XIX–XX вв.	55
Глава 2. Подчинение сюжетного описательному.....	67
2.1. «Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина.....	68
2.2. «Ночь на озере» Г. Гессе	106
2.3. Сравнение результатов анализа.....	125
Глава 3. Замещение сюжетного описательным.....	128
3.1. «Целая жизнь» Б.А. Пильняка.....	129
3.2. «Деревня в горах» Г. фон Гофмансталя.....	159
3.3. Сравнение результатов анализа.....	184
Заключение.....	188
Список использованной литературы.....	190
Приложение 1. Г. Гессе. Ночь на озере (перевод и оригинал)	213
Приложение 2. Г. фон Гофмансталь. Деревня в горах (перевод и оригинал)...	223

ВВЕДЕНИЕ

В современном литературоведении широко распространено представление о литературном описании как о своеобразном дополнении к сюжету. Его роль в тексте считается второстепенной по отношению к функциям собственно повествования, главной задачей которого является сообщение о событиях. Однако практическая работа с художественными текстами показывает, что соотношение описательного и сюжетного вовсе не является неизменным, раз и навсегда заданным. При определенных условиях описание способно занять доминирующую позицию среди других повествовательных форм и, составляя большую часть текста произведения, успешно выполнять те задачи, которые традиционно принадлежат сфере сюжета. Иначе говоря, определенные коллизии и конфликты начинают раскрываться именно через описание.

Такое доминирование описания можно наблюдать в ряде произведений конца XIX – начала XX вв. Очевидно, что описание в них отличается особой структурно-функциональной спецификой, и потому необходимость самого внимательного рассмотрения данного явления не вызывает сомнений. Изучение его могло бы дать ценные результаты для исследования исторической эволюции повествовательных форм, а также поэтики модернизма.

Существование такого явления дает основания полагать, что в произведениях указанного периода представлен **особый исторический тип описания**. В ходе своей исторической эволюции структура описания реализуется в различных вариантах, каждый из которых становится моделью, общей для различных авторов одной и той же литературной эпохи. Один из таких вариантов возникает на рубеже XIX–XX вв. Целью данной работы и будет проверка высказанного предположения. Насколько известно, этот вопрос до сих пор специально не рассматривался, и потому можно говорить о новизне самого предмета исследования.

Отчасти неизученность рассматриваемого явления объясняется неразрешенностью многих теоретических проблем, связанных с формой

описания. В современной научной литературе отсутствует четкое определение описания, нет ясности в представлениях о его инвариантной структуре и круге функций. Особенности функционирования описания в различные литературные эпохи изучены неравномерно и недостаточно. Многие вопросы до сих пор остаются дискуссионными, и это отмечается самими исследователями.

Как правило, форма описания привлекает внимание ученых лишь в связи с более общими вопросами, и потому из всего спектра проблем, связанных с описанием, в поле зрения исследователей попадают лишь отдельные аспекты. Междисциплинарные же исследования (например, сопоставления литературного произведения с живописным или изучение различных аспектов визуального в литературе), а также исследования античной риторической системы обычно не затрагивают собственно повествовательный аспект литературного текста и потому не дают необходимой информации о природе описания как особой повествовательной формы.

Итак, в целом форма описания представляется недостаточно изученной как с теоретической, так и с исторической точки зрения. Этим объясняется отсутствие во многих научных исследованиях определения данного понятия, что приводит к неясностям и двусмысленностям при обсуждении многих важных проблем.

В этой работе под «описанием» подразумевается особая повествовательная (или композиционно-речевая) форма. В таком подходе есть определенная новизна, потому что чаще описание рассматривается не как функция повествователя, а с точки зрения предмета изображения. На этом строится и распространенная классификация разновидностей описания (портрет, пейзаж, интерьер). Если же понимать его как особую повествовательную форму, то и рассматривать его следует в ряду других форм, а не прямо в контексте произведения. Тогда предмет изображения рассматривается ровно в той степени, в какой это нужно для изучения этой формы.

Таким образом, актуальность диссертационного исследования определяется необходимостью, с одной стороны, прояснения структурно-

функциональной специфики описания как особой повествовательной формы, а с другой – изучения феномена доминирующего описания как одного из исторических вариантов ее функционирования в литературе.

Для проверки выдвинутой гипотезы требуется решить следующие задачи: уточнить понятие «описания», выявить по мере возможности структурно-функциональные особенности этой формы, и, наконец, поскольку предполагается существование ее особого исторического типа, выявить именно его структурно-функциональную специфику.

Решение поставленных задач может выполняться разными методами. В этом исследовании для проверки гипотезы проводится сравнительный анализ четырех избранных текстов: рассказов И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», Г. Гессе «Ночь на озере», Б.А. Пильняка «Целая жизнь» и Г. фон Гофмансталя «Деревня в горах». Эти произведения относятся к разным национальным литературам (русской, немецкой и австрийской), но к одной эпохе (конца XIX – начала XX веков). Насколько известно, ни один из этих рассказов не становился предметом последовательного анализа именно с точки зрения специфики представленных в нем описаний. Поэтому предпринятая в этой работе попытка провести такой анализ также сообщает ей новизну.

Необходимость тщательного систематического анализа выбранных произведений связана с тем, что исследуемый феномен нужно впервые выделить и описать, а сделать это возможно только путем такого анализа¹. Кроме того, в каждом конкретном случае следует выявить связь этого феномена с определенным авторским замыслом. Сравнение же результатов анализов

¹ Стремясь разрешить вопросы исторической эволюции художественных форм посредством анализа отдельного текста, мы опираемся на определенную научную традицию. Ее классическим образцом можно считать книгу Э. Ауэрбаха «Мимесис» (см.: Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976). В российском литературоведении эта традиция представлена работами ученых разных поколений (см., например: Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3 кн. Кн. 1. М., 1962. С. 312–451; Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007; и др.).

позволит увидеть сходства между такими замыслами и (через них) особый исторический тип описания.

Следует подчеркнуть, что определение и изучение всего круга текстов, в которых представлено рассматриваемое явление, не входит в задачи этой работы. Для осуществления ее цели, т.е. исследования феномена доминирующего описания, необходимо выбрать такие тексты, в которых этот феномен раскрывается наиболее ярко (присутствует, так сказать, «в чистом виде»). Количество же таких произведений весьма ограничено, поскольку сама тенденция к повышению роли внешней изобразительности не стала преобладающей в дальнейшем, т.е. в литературе середины и второй половины XX века. Выбранные рассказы являются абсолютно репрезентативными в этом смысле, и потому их малочисленность следовало бы рассматривать как доказательство их своеобразной исключительности.

Кроме того, необходимо оговорить, что материал, используемый в этой работе для изучения формы описания, не ограничивается упомянутыми рассказами. В первой главе анализируются фрагменты из произведений русских классиков XIX–XX вв. (М.А. Булгакова, И.А. Бунина, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Д.В. Григоровича, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, В.В. Набокова, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова), а также зарубежных авторов различных эпох (М. Бютора, И.-В. Гете, Гомера, А. Роб-Грийе).

В соответствии с поставленными задачами структура работы имеет следующий вид. Первая глава посвящена теоретическому аспекту проблемы (обзору существующих в современной науке представлений о природе описания, его структуре и функциях), а также разработке выдвинутой гипотезы (для этого мы, в частности, касаемся особенностей организации повествования в литературе рассматриваемого периода) Все это позволяет выявить структуру, предположительно характерную для интересующего нас типа описания.

Во второй главе проводится сравнительный анализ рассказов «Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина и «Ночь на озере» Г. Гессе, а в третьей – рассказов «Целая жизнь» Б.А. Пильняка и «Деревня в горах» Г. фон

Гофмансталя. Основанием для такой группировки текстов стали их структурно-тематические сходства. Заметим, что рассмотрение вопроса об их возможной генетической связи не входит в наши задачи, – данные произведения интересны для нас именно с точки зрения их типологической общности.

Анализ рассказов и сравнение полученных результатов позволяют сделать важные выводы относительно структурно-функциональной специфики представленных в них описаний. В сочетании с теоретическими рассуждениями все это помогает проверить гипотезу и прояснить некоторые существенные моменты.

В соответствии с таким замыслом вторая глава работы состоит из трех частей. Первая посвящена анализу рассказа И.А. Бунина, вторая – анализу рассказа Г. Гессе, третья – сравнению результатов анализа. Аналогичную структуру имеет и третья глава: ее первая часть содержит анализ рассказа Б.А. Пильняка, вторая – анализ рассказа Г. фон Гофмансталя, третья – сравнение итогов этих анализов.

Методологической базой для этой работы стали исследования отечественных и зарубежных ученых по нарратологии и теории литературы (Ф. Амона, Р. Барта, М.М. Бахтина, Ж. Женетта, В. Изера, Р. Ингардена, В.И. Тюпа, Н.Д. Тамарченко, В. Шмида и др.), работы по нарративистской философии истории (Ф. Анкерсмита, А. Данто, В.-Д. Штемпеля), труды по истории русской и европейской литературы, а также по исторической поэтике (С.Г. Бочарова, Л.Я. Гинзбург, А.М. Зверева, Д.С. Лихачева, Э.-Р. Курциуса, М. Рубинс, О.М. Фрейденберг и др.).

ГЛАВА 1. ОПИСАНИЕ И ЕГО ФУНКЦИИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ

При попытке рассмотреть описание как особую повествовательную форму неизбежно возникает вопрос о его природе, отличиях от других форм и возможном соотношении с ними. Поэтому сначала необходимо остановиться на самом понятии «повествовательная структура». Под этим выражением мы будем понимать **совокупность и соотнесенность композиционных форм речи, связанных с основным субъектом изображения и речи** (повествователем или рассказчиком).

Сюда относятся формы, для которых выполнение посреднической функции является основной задачей (собственно повествование, описание и иные формы речи повествователя), а также такие формы, которые при определенных обстоятельствах могут эту функцию получать. Например, если текст состоит исключительно из прямой речи персонажей, то их диалоги имеют двойную функцию: оставаясь диалогами, они образуют и повествовательную структуру данного текста. Если же основную часть текста составляют высказывания повествователя, но в каком-то месте без его участия изображается восприятие одним персонажем другого, то рассматривать передачу этого восприятия как особую повествовательную форму было бы неправомерно. Понятие «повествовательная структура» пока не получило широкого распространения¹, но основания для его использования существуют.

В отличие от термина «повествование», который не предполагает выделения в повествовательном тексте каких-либо уровней и компонентов, понятие «повествовательная структура» позволяет сделать акцент на их

¹ Мы не найдем его в таких авторитетных справочных изданиях, как: Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин; ИНИОН РАН. М., 2001; Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008; Handbook of Narratology / Ed. by P. Huhn [u.a.]. Berlin; New-York, 2009; Prince G. A Dictionary of Narratology. Aldershot, 1987; Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: in 3 Bd. / Hrsg. K. Weimar. Berlin; New-York, 1997; и др.

наличии и поставить вопрос о способах организации повествования и возможном соотношении повествовательных форм.

Кроме того, употребление понятия «повествовательная структура» помогает в ряде случаев избежать неопределенности, свойственной термину «повествование». Последний в современном литературоведении имеет два смысла: в более широком из них он служит обозначением всей словесной ткани произведения, а в более узком – одной из многих повествовательных форм. При этом в определениях повествования остается незамеченным «самое главное и проблематичное, а именно, границы его функционирования и условия его существования»¹. Для того, чтобы их обнаружить, следует заняться рассмотрением «основных противопоставлений, посредством которых повествование определяется и конституируется по отношению к различным формам не-повествования»². В сущности, это центральная проблема нарратологии.

Для ее решения необходимо не только отделить повествование в широком смысле от всего, что им не является, но и определить возможные способы его организации, а также соотношение повествовательных форм. Именно этот последний аспект проблемы и является для нас наиболее важным, потому что определить специфику описания возможно только в соотнесении с другими формами.

На данный момент в науке отсутствует четкое представление о самом круге повествовательных форм, а также об их соотношении между собой³. Те классификации, которые были предложены в первой трети XX века, оказались

1 Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т: пер. с фр. М., 1998. Т.1. С. 283.

2 Там же. С. 283.

3 Некоторое представление об этом можно найти в трудах по теории дискурса. См., например: Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 36–45. Но поскольку предметом изучения в подобных работах становятся дискурсивные практики вообще, то вопрос о специфике собственно повествовательных форм и их соотношении остается открытым.

несостоятельными из-за смешения критериев и нарушения иерархии элементов¹. В современном российском литературоведении круг повествовательных форм обычно ограничивается собственно повествованием, описанием и характеристикой², но это представляется скорее данью риторической традиции, чем исчерпывающей классификацией.

Все это означает, что определить сущность описания и его место среди других повествовательных форм возможно лишь в той мере, в какой каждая из них исследована с точки зрения ее структурно-функциональной специфики. Поскольку наиболее изученной из них является собственно повествование (повидимому, именно в силу традиции выделения его как «главной» формы), то имеет смысл рассмотреть сначала те представления о соотношении описания и повествования, которые существуют в литературоведении на данный момент.

1.1. ОПИСАНИЕ И ПОВЕСТВОВАНИЕ

Во многих авторитетных справочных изданиях до сих пор отсутствует четкое определение описания. Предметная область этого термина не имеет четких границ. Его отличительным признаком считается изображение зрительно воспринимаемых элементов некоторого статичного целого (человека, предмета, места и т.д.)³. Тот факт, что в описании нередко акцентируется не зрительное, а, скажем, слуховое восприятие, или что объект описания может быть и в движении, в подобных определениях просто игнорируется.

1 См.: *Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Tübingen ; Basel, 1992; Lämmert E. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1991.* Во многих классических работах по теории повествования вопрос о круге повествовательных форм просто не ставился. См., например: *Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т.: пер. с фр. М., 1998. Т.2. С. 60–282; Lubbock P. The Craft of Fiction. New-York, 1957; Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher);* и др.

2 *Тамарченко Н.Д. Характеристика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 287.*

3 Ср. определения: «статичная картина, приостанавливающая развитие действия» (*Чудаков А.П. Описание // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. С. 446.*), «словесная передача впечатлений от неподвижного объекта» (*Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 2001. S. 79.*)

В известном словаре Дж. Принса описание определяется как «репрезентация предметов, существ, ситуаций или (нецеленаправленно, непреднамеренно) действий в их скорее пространственном, чем временном измерении, в их скорее топологическом, чем хронологическом функционировании, скорее в их одновременности, чем в последовательности»¹. Принс оставляет читателя гадать, как именно следует измерять нецеленаправленность, а тем более, непреднамеренность изображения, и какие реальные критерии скрываются за оборотом «скорее – чем». Также в данном определении не учитывается то, что объектом описаний могут быть не только отдельные действия или предметы, но и «повторяющиеся процессы в обществе и природе»².

Что же касается термина «повествование», то в справочных изданиях, как правило, специально отмечается его многозначность: «Едва ли найдется другое понятие, которое вносит такую же путаницу в литературоведческий дискурс»³. Часто «повествование» понимается как рассказ «об одном или нескольких реальных или вымышленных событиях»⁴. Тогда предметная область этого понятия расширяется до неограниченных пределов. Ведь «изображение процессов и действий» встречается как в литературных, так и в нехудожественных текстах (историографических и пр.), а иногда и вовсе в несловесной сфере (скажем, в балете). Иногда же термин «повествование» становится синонимом «эпики» и относится только к литературным текстам. Они, однако, могут рассказывать не только о событиях, но и о ситуациях, состояниях и многих других явлениях, которые уже трудно назвать «процессом» или «событием».

1 *Prince G.* Opus cit. P. 19.

2 Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. von C. Träger. Leipzig, 1986. S. 67.

3 *Schmeling M.* Erzählung / M. Schmeling, K. Walstra // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: in 3 Bd. / Hrsg. K. Weimar. Berlin; New-York, 1997. Bd. 1. S. 517.

4 *Prince G.* Opus cit. P. 58.

Если в центре внимания оказывается не предмет рассказа, а его структурные особенности, то «повествование» может трактоваться, например, как «совокупность фрагментов текста эпического произведения (композиционных форм речи)»¹. Одновременно слово «повествование» обозначает и конкретную композиционно-речевую форму. «Повествование в собственном смысле» – это «тип высказывания, в котором доминирует информационная функция»². С другой стороны, этим же понятием обозначается и «процесс общения повествователя или рассказчика с читателем»³. Тогда «повествование» становится синонимом таких терминов, как «наррация» (понимаемая как ситуация рассказывания истории). Другим его синонимом оказывается «нарратив», который может определяться как «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события»⁴. Наконец, третьим синонимом повествования можно считать французский термин «*recit*» («рассказ»). В структурализме это слово «близко по значению понятию “сюжет”»⁵. Вероятно, такое разнообразие терминов и значений объясняется именно противоречивыми представлениями о самом изучаемом явлении.

Все же некоторое сопоставление форм повествования и описания возможно. По-видимому, здесь выделяются четыре важнейших аспекта: предмет изображения, связь с сюжетом (временем действия и событием), субъект изображения и функциональная специфика. Эти аспекты, конечно, тесно связаны друг с другом, но не совпадают.

1 Тмарченко Н.Д. Повествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 166.

2 Там же. С. 167.

3 Тюна В.И. Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 134.

4 Там же. С. 134.

5 Ильин И.П. Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М., 1975. С. 459.

Как видно из приведенных дефиниций описания и повествования, предметный критерий их различия широко распространен в научной литературе. Описание часто трактуется как изображение предметов в их статике в противоположность динамическим свойствам повествования. По мнению сторонников такого подхода, описание вставляется в текст исключительно «в тот момент, когда повествование приостанавливается и автор описывает место или персонажа»¹. Между тем, на практике встречается много случаев, когда явления описываются так, что приостановки развития действия не происходит (чуть позже мы вернемся к этому вопросу).

Очевидно, соотношение статики и динамики не является эффективным критерием для разграничения повествования и описания. Границы между ними оказываются слишком размытыми. Ясно, что подвижность и изменчивость предмета изображения или, наоборот, его неподвижность и неизменность сами по себе не составляют специфику указанных форм².

По мнению многих исследователей, повествование и описание по-разному соотносятся со временем действия. Повествование всегда связано с ним, тогда как описание принадлежит к «безвременным»³ формам, у которых есть только время рассказывания, но не действия. Поскольку «действие» в подобных случаях нередко становится синонимом «сюжета», а сюжет

1 *Marchese A. Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artificie nell'uso delle parole. [Б.м.изд.], 1991. С. 74. Ср. также представление о соотношении повествования и описания в историографии: «Повествование – это рассказ о действиях людей, а описание – это изображение обстоятельств, в которых они имели место» (Stern L. Narrative versus Description in Historiography // New Literary History. 1990. Vol. 21, N3. P. 567).*

2 Традиция противопоставления повествования как динамического и последовательного во времени описанию как статическому и одновременному в пространстве восходит к известному трактату Г.-Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). По Лессингу, поэзия (точнее, эпос) изображает действия в их последовательности, а живопись «одновременно, в сосуществовании» (Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.-Э. Избранное. М., 1980. С. 434). Если поэзия все же изображает некоторый материальный предмет в чисто пространственном ракурсе, вне действий, то такие изображения расцениваются Лессингом как неполноценные, уместные лишь там, где «нет и речи о поэтической иллюзии» (Там же. С. 434).

3 *Lämmert E. Opus cit. S. 21.*

мыслится как необходимая основа эпического произведения, то повествование приобретает первостепенное значение.

Описание же получает роль дополнения, пусть иногда и очень важного. Оно может предшествовать непосредственному действию и придавать ему смысл, но «если мы хотим выявить предпосылки и родовые признаки всех эпических произведений, то нам необходимо... обратиться именно к этому каркасу из действия во времени»¹. Поскольку об описании при таком подходе говорится только негативным образом, т. е. ему отказывают в тех свойствах и возможностях, которыми обладает повествование, то выявить специфику этой формы не удастся. Но тогда определить ее соотношение с повествованием тоже невозможно.

По мнению Ж. Женетта, противопоставление повествования как совпадающего по времени со своим объектом и описания, лишённого такого совпадения, оказывается значительно ослабленным в письменной словесности, где «читателю ничто не мешает возвращаться назад и рассматривать текст в его пространственной симультанности, как аналог описываемого в нем зрелища»². В то же время никакое повествование «не бывает строго синхронным излагаемому событию, и возможные отношения между временем истории и временем повествования настолько многообразны, что и вовсе сводят на нет специфику повествовательного изображения»³. Поэтому в итоге у повествования и описания оказываются одинаковые возможности и пределы.

При сопоставлении повествования и описания с точки зрения их соотношения с сюжетом возникают дополнительные сложности, связанные с неопределенностью самой категории события⁴. Среди многих аспектов этой

1 Ibid. S. 21.

2 Женетт Ж. Границы повествовательности. С. 292.

3 Там же. С. 292. Неэффективность различения повествования и описания по указанному критерию подчеркивают и некоторые современные исследователи: «Привязанность повествования к последовательности событий столь же условна, как и описания – к симультанности» (Casey E.S. *Literary Description and Phenomenological Method* // *Yale French Studies*. 1981. N61. P. 200).

категории¹ для нас особенно важен следующий. Референтный уровень события (затрагивающий внутренний мир произведения) не совпадает с коммуникативным (относящимся к процессу общения читателя и повествующего субъекта)². Например, отсутствие событий в истории героя, – а именно это наблюдается в описаниях, – обычно не имеет значения для персонажей, но может быть важным для читателя (т. е. это будет событием уже не на референтном, а на коммуникативном уровне).

В рамках нарративистской философии истории были сделаны попытки отделить собственно нарративную часть историографического повествования от описательной на основе их различного отношения к событиям и различного восприятия их читателем. По мнению В.-Д. Штемпеля, если повествование как рассказ о событиях характеризуется фиксированным порядком его единиц в тексте, то описания не нуждаются в какой-либо определенной последовательности. Это связано с тем, что они служат дополнением к повествованию. Последнее по своей природе принадлежит более содержательному уровню, чем коммуникативному. Описания же всегда направлены на адресата: оставаясь дополнением, они получают статус комментария, обращенного к читателю и необходимого для понимания рассказанных событий.

Однако границы между описанием и повествованием проницаемы.

Например, в историографических сочинениях часто встречаются краткие

4 До сих пор в науке отсутствует четкое определение события, а также исчерпывающий перечень его необходимых составляющих. По замечанию В. И. Тюпы, событие «даже в специальных работах нередко выступает в качестве расплывчатой дорефлексивной очевидности» (Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса: "Архиерей" А.П. Чехова. Тверь, 2001. С. 20 (Лекции в Твери)).

1 Различные трактовки события см., например, в работах: Данто А. Аналитическая философия истории. М., 2002; Зенкин С.Н. Критика нарративного разума: (заметки о теории, 4) // Новое литературное обозрение. 2003. №59. С. 524–534; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. (Семиотические исследования по теории искусства); Тмарченко Н.Д. Событие // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 239–240.; Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса; Шмид В. Нарратология. М., 2003. (Studia philologica); и др.

2 Подробнее см. об этом: Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. С. 7–8.

упоминания об отдельных фактах, которые не связаны с основным рассказом. «В таком случае речь идет об изолированном факте, значение которого не может быть отражено на оси повествования и который поэтому начинает расцениваться как описательная деталь»¹. Но если допустить, что к описаниям можно отнести и подобные высказывания о фактах, то «ничто не мешает тому, чтобы даже объемные сообщения о событиях в ходе дальнейшего рассказа задним числом получали статус описательных дополнений»². Иначе говоря, то, что сначала показалось читателю сообщением о событии, в ходе дальнейшего чтения оказалось не настолько значимым и стало восприниматься как некоторый контекст к рассказанным событиям³.

Приведенные наблюдения Штемпеля, на наш взгляд, имеют большое практическое значение для дискуссий о категории события, а также о различии повествования и описания. Ведь если наделение того или иного факта статусом события происходит по желанию читателя, и сообщения о фактах могут восприниматься как описательные, то противопоставление описания и повествования по признаку событийности просто лишается всяких оснований. Вместе с тем, не исключено, что исследование категории события может в будущем дать такие результаты, которые позволят это разграничение провести.

Пока же некоторые исследователи предпочитают различать повествование и описание по другим критериям. В. Шмид вслед за Штемпелем также соотносит повествование с уровнем высказываемого, а описание – с уровнем высказывания. Но это различие в его концепции получает другой характер. Шмид рассматривает повествование как диегетическую историю (т. е. относящуюся к изображаемому миру), а описание как историю экзегетическую (т. е. относящуюся к акту высказывания) и притом изображающую «изменения

1 *Stempel W.-D. Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs // Geschichte – Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München, 1973. S. 335.*

2 *Ibid. S. 335.*

3 Проблема, обозначенная Штемпелем, затрагивалась и другими исследователями. См., например: *Fain H. Some Comments on Stern's "Narrative versus Description in Historiography" // New Literary History. 1990. Vol. 21, N3. P. 569–574.*

в сознании опосредующей инстанции»¹. Поскольку границы между повествованием и описанием проницаемы, то возможен переход одного в другое.

Сопоставление же повествования и описания с точки зрения их структурно-функциональной специфики оказывается сильно затруднено из-за смешения более широкого и более узкого смыслов термина «повествование». При таком смешении сравнение повествования и описания было бы методологически некорректным, потому что нарушало бы иерархические отношения между ними. В тех же, относительно немногих, случаях, когда два значения термина различаются, такое сравнение вполне возможно.

По Р. Барту, различие между повествованием и описанием заключается в следующем. Структура повествования «представляется по сути своей *предикативной*; предельно схематизируя, не принимая во внимание многочисленные осложняющие схему отступления, задержки, возвращения назад и обманутые ожидания, можно сказать, что в каждой узловой точке повествовательной синтагмы герою (или читателю, это не важно), говорится: если ты поступишь так-то, если ты выберешь такую-то из возможностей, то вот, что с тобой случится»². В описании же предсказательность никак не проявляется; «структура его “аналогическая”, чисто суммирующая, она не выстраивается в ряд выборов и альтернативных возможностей...»³ (курсив автора).

Наличие предикативной структуры у повествования напрямую связано с его информационной функцией: ведь предикативность и есть «ключевой конституирующий признак предложения, относящий информацию к действительности и тем самым формирующий единицу, предназначенную для сообщения»⁴.

¹Шмид В. Указ. соч. С. 20.

² Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 393.

³ Там же. С. 393.

Что же касается описания, то его специфика у Барта, как и у многих других исследователей, определяется скорее негативно: в первую очередь мы узнаем, чем оно *не отличается*. При более внимательном рассмотрении становится ясно, что ни «аналогичность», ни «суммарность» не являются терминами и, следовательно, их значение может определяться весьма субъективно.

Более четкую характеристику структуры описания мы находим у Ф. Амона: «всякая описательная система, которая представляет собой матрицу лексического поля, апеллирует к двум ключевым семантическим понятиям: иерархии и эквивалентности: иерархии между элементом подчиненным и подчиняющим, эквивалентности между синкретическим общим элементом (“дом”) и серией элементов, которые в некоторых обстоятельствах (метонимии, синекдохе) могут замещать друг друга»¹. Поэтому от читателя требуется умение «классифицировать, узнавать, выстраивать иерархию, актуализировать различные уровни лексических единиц»². Это связано со специфическими функциями описания: не только изобразительной, но и объяснительной и познавательной. К сожалению, в данной концепции не учитывается тот факт, что предметом описания могут становиться действия и процессы, и как это влияет на его организацию, остается неизвестным.

Существует мнение, что описание все же не является настолько самостоятельной формой, чтобы его можно было посчитать разновидностью повествования. Ж. Женетт полагает, что «с точки зрения способов изображения рассказывать о событиях и описывать предмет – операции аналогичные, в них используются одни и те же ресурсы языка»³. Граница между повествованием и описанием оказывается крайне зыбкой. Поэтому «в понятие повествования

4 Ляпон М.В. Предикативность // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998. С. 392.

1 *Hamon Ph.* Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, 1981. P.50.

2 *Ibid.* P. 50.

3 *Женетт Ж.* Границы повествовательности. С. 292.

можно без особой беды объединять все формы литературного изображения, описание же рассматривать не как один из его родов (что означало бы какую-то языковую специфику), а более скромно, как один из его аспектов, – пусть даже с известной точки зрения и самый привлекательный из всех»¹.

Очевидно, что при неполном раскрытии структурной специфики самого повествования его сопоставление с описанием становится лишь частичным, и потому многие противоречия, существующие в отношении данных форм, так и остаются неразрешенными.

Дополнительные сложности создаются еще и тем, что в современной научной литературе отсутствует четкое представление о синтаксических единицах повествования и описания. Описание обычно понимается как сверхфразовое единство, т.е. «отрезок речи в форме последовательности двух или более самостоятельных предложений, объединенных общностью темы в смысловые блоки»². Повествование же, понимаемое как сообщение некоторой информации, является скорее высказыванием, или фразой, которая представляет собой «основную единицу речи, выражающую законченную мысль»³.

Для некоторых представителей нарративистской философии истории, например, для Ф. Анкерсмита, единицами нарратива являются предложения, которые «обладают пропозициональной структурой и содержат субъект и предикат»⁴. Предложения с иной структурой «не являются необходимой составляющей частью нарратива»⁵.

Анкерсмит имеет в виду прежде всего логическую структуру предложения, которая в естественном языке может выражаться различными

1 Там же. С. 292.

2 *Шевякова В.Е.* Сверхфразовое единство // *Языкознание: Большой энциклопедический словарь* / гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998. С. 435.

3 *Светозарова Н.Д.* Фраза // *Языкознание: Большой энциклопедический словарь* / гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1998. С. 558.

4 *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М., 2003. С.50. Схожее представление о повествовании было характерно для структурализма: так, Ц. Тодоров считает его единицей такое предложение, которое имеет «актант и предикат» (*Тодоров Ц.* Поэтика // *Структурализм: «за» и «против»*: сб. статей. М., 1975. С. 85).

5 *Анкерсмит Ф.* Указ.соч. С. 50.

средствами. Но минимальным из таких средств будет именно предложение. Таким образом, единицами повествования и описания оказываются элементы, относящиеся к различным уровням в иерархии речевых единиц. Предложение – это часть фразы, а фраза является составной частью сверхфразового единства.

В такой ситуации проблема структурных различий повествования и описания не может получить четкого разрешения. Неизвестно, ограничивается ли описание рамками одного предложения (фразы, высказывания). Неопределенность формально-языковых границ описания, отделяющих его от других фрагментов текста, составляет еще одну важную проблему, связанную с этой формой. Неизвестно также, как расценивать такую фразу, в которой есть сообщение информации, субъект и предикат, но к тому же присутствуют в большом количестве и описательные детали. Фразы с таким строением широко распространены в литературе XX века, и можно предположить, что они представляют собой некий «гибрид» повествования и описания. Приведем два примера.

В рассказе И.А. Бунина «Легкое дыхание» о смерти героини сообщается так: «А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом»¹. Гибель Мещерской, несомненно, является центральным событием рассказа, но в сообщении о нем соединяются элементы как собственно повествования («а через месяц после этого разговора казачий офицер... застрелил ее»), так и описания (пусть и несколько схематичного). Исследователи неоднократно отмечали, что самое главное слово («застрелил») теряется в этой фразе среди описаний офицера и толпы, и таким образом его страшный смысл для читателя как будто заглушается². Необычная структура данного высказывания не позволяет

1 Бунин И.А. Легкое дыхание // Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 4. С. 357–358.

2 См. об этом: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 202–203; *Жолковский А.К.* «Легкое дыхание» Бунина – Выготского 70 лет спустя // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 103–120.

однозначно определить его природу: это и не описание в его традиционном виде, и не «чистое» повествование.

Соединение двух форм возможно и тогда, когда изображение какого-либо явления содержит намного больше конкретных деталей, чем в только что приведенном фрагменте. Так, у В.В. Набокова встречаются фразы, изобилующие описательными подробностями, но в то же время прямо связанные и с некоторым событием. Вот как изображается появление бабочки в романе «Приглашение на казнь»: «То вцепляясь, то отлипая членистыми, в мохнатых штанишках, лапками и медленно помавая приподнятыми лопастями крыльев, с исподу которых просвечивали те же пристальные пятна и волнистый узор на загнутых пепельных концах, бабочка точно ощупью поползла по рукаву, а Родион между тем, совсем обезумевший, отбрасывая от себя, отвергая собственную руку, причитывал: “сыми! сыми!” – и таращился»¹. Причины страха тюремщика Родиона читателю понятны: как и другие персонажи вокруг Цинцинната, он существует в омертвелом мире масок, и потому вид настоящего живого существа пугает его. Изображение бабочки как раз и подчеркивает ее подлинность, живость. «Наступления» ее Родион не выдерживает: когда она подползает еще ближе, он безуспешно пытается сбить ее, а затем уходит, снимая на ходу оказавшиеся фальшивыми бороду и волосы.

Перед нами своеобразный поединок живого и мертвого, действительного и иллюзорного, и «саморазоблачение» Родиона свидетельствует о победе «подлинной жизни». Для героя же появление бабочки становится стимулом к обретению нового взгляда на мир, и в финале романа именно он помогает ему одержать верх над своими противниками. Таким образом, изображение бабочки есть в то же время и изображение важного события, предваряющего финал. Никакой «приостановки развития действия» не происходит, и потому об описании в его традиционном виде тут говорить не приходится. Но и чисто повествовательной эту фразу не назовешь, потому что создание для читателя зримого образа бабочки является одной из главных ее задач.

1 Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т.4. С. 348.

По-видимому, подобные «гибриды» – это исторически более поздняя повествовательная форма, чем «классическое» описание. Ее можно рассматривать как разновидность неосинкретизма на уровне повествовательных форм: изображение некоторой картины сливается в ней с изображением события (что для литературы XIX века и предшествующих эпох совсем не характерно). Изучение таких форм могло бы дать ценные результаты для исследования возможных соотношений между описанием и повествованием¹.

Особенно сложными эти соотношения становятся еще и потому, что не только повествование, но и описание может выступать как общее обозначение для некоторого числа форм. Видами собственно описания обычно называются изображения пространства, природы и внешнего облика человека (т.е. интерьер, пейзаж и портрет). Близкими к описанию считаются характеристики персонажей, изображение их душевных состояний или рассказ об их многократных действиях и привычках². Но где, собственно, проходит граница между «чистым» описанием и указанными формами, остается неизвестным.

Критерием различения в таком случае является предмет изображения. Однако древнейшая разновидность описания, а именно, экфрасис, остается за рамками подобных классификаций. По-видимому, это объясняется его двойственной природой³, а также тем, что его тематика может и не ограничиваться чисто эстетическими проблемами. Иногда экфрасис организуется так, чтобы убедить нас в том, что искусство (как словесное, так и визуальное) способно «научить нас некоторому способу понимания мира

1 Интересные замечания о других вариантах этого смешения двух форм см. в статье: *Ibsch E. Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts // Poetics Today. 1982. Vol. 3, N4. P. 97–113.* Однако практические наблюдения автора этой статьи можно считать только первым шагом по изучению данной проблемы.

2 Введение в литературоведение: учебник для вузов / Г.Н. Пospelов [и др.]; под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1988. С. 20.

3 См.: *Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / под ред. Н.И. Толстого. М., 1977. С. 259–283, Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.*

(нашего или изображенного)»¹. Но ведь познавательным задачам часто служат и пейзаж, и интерьер, и портрет.

По сравнению с другими формами описания экфрасис отличается гораздо более независимой структурой. Можно, однако, вспомнить и о том, что, например, пейзаж в лирике также представляет собой вполне самостоятельное явление. Поэтому в целом классификация описательных форм на основе одного лишь предметного критерия не проясняет ни структурно-функциональной специфики каждой из них, ни возможных соотношений между ними. Тем более, что иногда разные виды описания могут переходить друг в друга прямо на наших глазах.

Например, в «Песне Песней» часто встречается «пейзажность портрета и портретность пейзажа»², когда влюбленные и окружающий их прекрасный мир изображаются так, что невозможно четко отделить одно от другого: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник; рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами», «Мой возлюбленный пошел в сад свой, в цветники ароматные, чтобы пасти в садах и собирать лилии. Я принадлежу возлюбленному моему, а возлюбленный мой – мне; он пасет между лилиями»³ и др.⁴

К сожалению, даже в тех научных работах, которые целиком посвящены какой-либо форме (чаще всего, пейзажу), попытки выявить ее особенности именно как разновидности описания отсутствуют⁵. Между тем, само наличие у описания целого круга разновидностей говорит о его широких возможностях в

1 *Becker A.S. The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description // The American Journal of Philology. 1990. Vol. 111, N2. P. 153.*

2 *Эпштейн М.Н. Онтология любви: Эдем в Песни Песней // Звезда. 2008. № 3. С. 210.*

3 *Книга Песни Песней Соломона // Библия: книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: канонические. М., 2008. С. 677–678.*

4 В подобных случаях уподобление тела и земли – не риторический прием, а часть религиозного опыта. Жизнь становится для человека «открытым существованием»: она «не ограничена строго только человеческим способом бытия», но расширяется до всего космоса (*Элиаде М. Священное и мирское. М., МГУ, 1994. С. 103–104.*)

художественном тексте, которые вряд ли могут быть сведены к роли простого дополнения при собственно повествовании.

Как видно из обзора научной литературы, четко определить соотношение повествования и описания оказывается на данный момент невозможно. Отчасти дело в недостаточной изученности каждого явления по отдельности, а также в проблематичности самих критериев, которые используются для их различения. Одни из них не выдерживают проверки практикой, а другие уже сами по себе связаны с неразрешенной теоретической проблемой (вспомним категорию события).

Не менее существенно и то, что многие ученые делают отправной точкой в своих исследованиях именно повествование и рассматривают описание как отклонение от него. Однако эффективных критериев для различения данных форм выделить не удастся. Вероятно, для этого нужны какие-то другие исследовательские установки. Ведь для того, чтобы изучить соотношение повествования и описания, необходимо рассматривать их как явления одного порядка, т. е. как формы, одинаково самостоятельные и находящиеся на одном уровне в повествовательной системе. Тогда возможно получить более конструктивные результаты и при изучении их структурно-функциональной специфики. При этом не исключено, что фактически повествование и описание различаются только тем, что одни и те же свойства и функции проявляются в них в разной мере. Поэтому критерии для их сопоставления должны выбираться с учетом такой возможности.

Наконец, то обстоятельство, что многие исследователи строят свои гипотезы, опираясь на читательское восприятие, позволяет предположить, что

5 См., например: *Арбузова Н.Ю.* Типология пейзажа в лирике Ф.И. Тютчева. Самара, 2000; *Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет: Проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). М., 2005; *Луценко Р.С.* Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста. Саранск, 2007; *Мовнина Н.С.* Пейзаж как способ «историзации» фикционального нарратива // *Российская словесность: Эстетика, теория, практика: материалы науч. конф., посвященной 80-летию проф. Б.Ф. Егорова*, 24–25 апреля 2006 года / редкол.: Е.И. Анисимова [и др.]. СПб.; Самара, 2007. С. 43–50; и др. В некоторых случаях «пейзаж» как способ изображения природных явлений не отличается от «чувства природы» как такового (см., например: *Легонькова В.Б.* Человек и природа в романе Л.Н. Толстого «Война и мир». Магнитогорск, 2001).

специфика данных повествовательных форм может быть тесно связанной именно с особой читательской деятельностью. Этот аспект проблемы также нуждается в дальнейшем изучении. На данный момент можно с уверенностью сказать только то, что если описание направлено на создание в воображении читателя чувственно-конкретного образа предмета, то главной задачей повествования является сообщение о событиях, а не изображение их как чувственно-воспринимаемых явлений. Разумеется, такое сообщение тоже может иметь следствием возникновение у читателя зримых картин этих событий, однако это становится возможным в силу того, что обстановка, персонажи или иные обстоятельства, в которых разворачиваются эти события, уже известны читателю из каких-то других источников (например, из описаний). Сочетание же сообщения о событии и изображения его возможно только в «гибриде» повествования и описания.

Что касается соотношения описания уже не с собственно повествованием, а с другими формами, то такое сопоставление оказывается на данный момент невозможным, – как потому, что сам их круг остается неопределенным, так и потому, что ни одна из этих других форм не изучена в такой степени, чтобы можно было провести полноценное сравнение. Некоторые параллели мы можем установить лишь между описанием и характеристикой.

1.2. ОПИСАНИЕ И ХАРАКТЕРИСТИКА

По сравнению с собственно повествованием форма характеристики изучена намного меньше. Само понятие «характеристика» также понимается исследователями двояко: в более широком смысле это «выделение отличительных особенностей персонажей, событий, переживаний»¹, тогда как в более узком – «одна из композиционных форм речи повествователя или рассказчика (наряду с собственно повествованием и описанием), выполняющих функции “посредничества” между миром персонажей и читателем, реализованная в определенном фрагменте текста литературного произведения

1 Тюпа В.И. Характеристика // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т.8. С. 219.

и представляющая собой *образ-рассуждение о свойствах и признаках характера* того или иного действующего лица»¹ (курсив автора). Очевидно, что об особой повествовательной форме речь идет только во втором случае.

Изображение человеческой личности в ее индивидуальности возникает в литературе сравнительно поздно (начиная с периода Нового времени)², и потому характеристика появляется в художественных текстах гораздо позже, чем другие повествовательные формы.

Поскольку различные проблемы изображения литературного характера часто привлекали внимание исследователей, можно было бы ожидать, что и специфика характеристики будет освещена в научной литературе относительно полно. На практике, однако, вопрос о характеристике как об особой композиционно-речевой форме в исследованиях характера обычно не ставится³. В тех же случаях, когда характер персонажа трактуется учеными не как самостоятельная сущность, но как результат определенного сочетания знаков, проблема типической формы высказывания, служащей для его создания, также не затрагивается⁴. Поэтому получить сколько-нибудь полное представление об особенностях этой формы на данный момент невозможно. Но немногих имеющихся о ней сведений достаточно, чтобы мы могли сопоставить ее с описанием.

Поскольку характеристика связана только с персонажами, точнее – с особенностями их характера и душевной жизни, она имеет гораздо более узкую предметную область, чем описание. Также она не ставит своей задачей создание

1 Тамарченко Н.Д. Характеристика. С. 287.

2 См. об этом: Бочаров С.Г. Указ. соч.; Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.

3 Так обстоит дело и в тех научных работах, которые уже стали своего рода классикой (см., например: Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989; Бочаров С.Г. Указ. соч.; Гинзбург Л.Я. Указ. соч.; Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. М., 1990. С. 43–72); и в тех, которые появились совсем недавно (см., в частности: Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010).

4 Так, для Р. Барта личность персонажа есть «продукт комбинаторики» (комбинация сем), она «имеет ту же комбинаторную природу, что и вкус какого-нибудь блюда или букет вина» (Барт Р. S/Z. М., 2001. С. 82). Ни о каких повествовательных формах тут речи не идет.

чувственно-конкретного облика вещей и персонажей, и это также отличает ее от описания.

Часто характеристика представляет собой сочетание «анализа (определяемое целое – характер – разлагается на составляющие его элементы) и синтеза (рассуждение начинается или заканчивается обобщенными формулировками)»¹. Описание также может включать в себя некоторое обобщение и выделение отдельных частей в изображаемом предмете. Поэтому характеристика может хорошо сочетаться с описанием: в портрете какого-либо персонажа его внешние особенности могут тут же связываться с чертами характера. Мы находим это в следующем фрагменте: «Le charmant Hippolyte поражал своим необыкновенным сходством с сестрою-красавицею и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у сестры, но у той все освещалось жизнерадостной, самодовольной, молодой, неизменной улыбкой и необычайной, античной красотой тела; у брата, напротив, то же лицо было отуманено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брезгливость, а тело было худощаво и слабо. Глаза, нос, рот – все сжималось как будто в одну неопределенную и скучную гримасу, а руки и ноги всегда принимали неестественное положение»². Здесь описательные детали почти неотделимы от элементов характеристики, анализ сочетается с синтезом. Цельное представление об облике Ипполита складывается у нас из перечисления отдельных черт его внешности (безобразие которых заметно при сравнении с красотой Элен) и связанных с ними особенностей характера. Обобщающей формулировкой тут служит начальное утверждение о дурноте внешности Ипполита (которая раскрывается и как дурнота характера).

Но не менее часто характеристика представляет собой чистое рассуждение, лишённое какой бы то ни было внешней изобразительности: «Анатолий был не находчив, не быстр и не красноречив в разговорах, но у него

1 Тамарченко Н.Д. Характеристика. С. 287.

2 Толстой Л.Н. Война и мир. В 2 т. Т. 1. М., 1999 . С. 19.

зато была драгоценная для света способность спокойствия и ничем не изменяемая уверенность»¹. Таким образом, возможность соединения описания и характеристики зависит целиком от авторских задач.

Далее, для характеристики считается инвариантной «установка на причисление персонажа к уже известному типу человека или на открытие в нем нового человеческого типа». В этом смысле характеристика есть «акт художественной классификации»², причем понятно, что оба варианта этой установки не могут выполняться одновременно (иначе ее цель не будет достигнута). В описании же изображаемый объект может свободно сочетать в себе как типические, так и индивидуальные черты, причем в одних случаях отнесение объекта к какому-либо типу прямо становится главной задачей автора (например, в «физиологическом очерке»), а в других этого не происходит. Да и в целом степень обобщения в описании может сильно варьироваться. Поэтому вряд ли можно говорить о том, что «классификационная» функция является для описания инвариантной (к этому вопросу мы еще вернемся в разделе, посвященном функциям описания).

Наконец, и характеристика, и описание сохраняют статус композиционно-речевых форм только при определенных условиях. Так, характеристикой или описанием может быть названо высказывание, которое обращено повествователем к читателю, но не такое, которое высказано одним персонажем другому.

Итак, у описания и характеристики имеется только одно определенное сходство: их статус одинаково зависит от субъекта высказывания. Это же, впрочем, можно отнести и к собственно повествованию: оно тоже требует особого, посреднического положения субъекта изображения и речи. Перед нами общее для всех повествовательных форм свойство.

Также у описания и характеристики имеется лишь два явных отличия. Во-первых, характеристика направлена на внутреннее, а описание – на внешнее (повествование же может затрагивать и то, и другое).

¹ Там же. С. 271.

² Тамарченко Н.Д. Характеристика. С. 287.

ориентированы на различные аспекты читательской деятельности: если описание активизирует у читателя образное мышление, то характеристика – аналитическое. Что же касается собственно повествования, то, как мы видели, ясности в представлениях о нем пока недостаточно для того, чтобы делать однозначные выводы.

1.3. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОПИСАНИЯ

Проведенное нами сопоставление описания с собственно повествованием и характеристикой позволяет сделать некоторые выводы о специфике описания по сравнению с другими повествовательными формами. Очевидно, что описание может выполнять в тексте различные функции, но главная из них заключается в создании у читателя чувственно-конкретного образа того или иного объекта. Именно направленность на создание такого образа отличает описание от других форм, для которых внимание к этой стороне или вовсе не характерно, или факультативно. В сочетании с этими формами описание образует сложную повествовательную структуру, которая способна передавать множество смыслов и формировать у читателя целостное представление об изображенном мире.

На основе всех указанных наблюдений литературное описание можно определить следующим образом: **«Описание – фрагмент текста, представляющий собой одну из композиционных форм речи субъекта изображения в художественном произведении, предмет которой – часть пространства во “внутреннем” мире данного произведения, а цель – создание чувственно-конкретного облика этого предмета»**¹. Разумеется, слово «пространство» здесь понимается в самом широком смысле. Сюда могут быть отнесены описания повторяющихся процессов и действий, если они дают возможность читателю вообразить их как чувственно-воспринимаемую

¹ Данное определение представляет собой модификацию той дефиниции, которая была предложена нами в статье, написанной в соавторстве с Н.М. Гурович (*Гурович Н.М. Описание / Н.М. Гурович, Г.А. Лобанова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 152*). Поскольку в ходе нашей дальнейшей работы были получены важные результаты, которых прежнее определение уже не могло отразить, мы решили привести новое.

картину. «Гибриды» описания и повествования, на наш взгляд, возможно рассматривать как особую разновидность описания.

Мы не ограничиваем сферу функционирования описания только эпическим текстом: оно может проявлять себя и в лирическом тексте (как уже было замечено), и в лиро-эпическом¹. Однако для того, чтобы об этом можно было говорить с полной уверенностью, необходимо более тщательное изучение этой проблемы, которое выходит за рамки данной работы.

Проведенные нами сопоставления описания с другими повествовательными формами показывают, что возможность определения какого-либо высказывания именно как описания зависит, в первую очередь, от степени выраженности в нем установки на создание у читателя чувственно-воспринимаемого образа какого-либо явления. Судить же о ней можно по самой структуре высказывания и кругу его функций. Поэтому для более глубокого понимания сущности описания необходимо детальнее рассмотреть некоторые вопросы, связанные с его структурно-функциональной спецификой.

1.4. СТРУКТУРА ОПИСАНИЯ

Насколько нам известно, структура описания крайне редко становится предметом специального изучения². Поэтому представления о ней остаются весьма размытыми³. Как правило, эта тема затрагивается исследователями лишь в связи с другими вопросами (спецификой читательской позиции, ролью точки зрения или детали и пр.). Попытаемся выделить в ней наиболее важные для нас

1 Основанием для подобного утверждения является существование так называемых «описательных поэм». См. об этом подробнее: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. М., 1978. С. 172–173. См. также библиографию в статье: *Тамарченко Н.Д.* Поэма // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 180–182.

2 Выводы из рассмотрения этой проблемы у Ф. Амона ограничиваются, по сути, той формулировкой, которую мы уже приводили на с. 18–19 нашей работы. Структура экфрасиса специально рассматривается М. Рубинс (см.: *Рубинс М.* Указ. соч.), но неоднозначность статуса самого экфрасиса лишает нас возможности расценивать предлагаемую автором модель именно как инвариантную структуру данной разновидности описания (есть основания видеть в этой модели инвариант целого жанра).

моменты. Таковыми для нас являются те, которые позволяют выявить специфику описания именно как формы художественного изображения.

По-видимому, форма описания предполагает особую работу читательского сознания (мы имеем в виду «имплицитного читателя»¹). Текст произведения содержит так называемые «места неполной определенности»², и читатель, восполняя их, использует не только текстовые указания, но и собственное воображение. То, что как бы контурно намечено в тексте, превращается в сознании читателя в яркие картины. «Количество и расположение мест неполной определенности при изображении действительности бывают различны»³: многое тут зависит от жанра данного произведения, его стиля и, наконец, его индивидуального своеобразия. Таким образом, описание, как бы подробно оно ни было, никогда не будет полным⁴.

3 Ср., например, такое определение: «Под описанием мы понимаем нечто более пространное, нежели простое название, однако если перед нами комплекс описываемых картин, статуй и т.п., наличие описания признается, если такой комплекс, например, убранство храма, предстает как перечень названий: такие-то статуи, такие-то сосуды, такие-то алтари и т.д.» (*Брагинская Н.В.* Поэтика описания: Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С.С. Аверинцев. М., 1981. С. 226). Читатель может лишь гадать, до какой степени «пространно» может быть описание и что может входить в его структуру, кроме «перечня названий», снабженного «такими-то» эпитетами.

1 Т.е. повествовательную инстанцию, «ответственную за установление той “абстрактной коммуникативной ситуации”» (*Ильин И.П.* Имплицитный читатель // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. ред. Е.А. Цурганова. М., 2003. С. 161), благодаря которой литературный текст может быть прочитан читателем и превращен в художественное произведение. Имплицитного читателя следует отличать от «образа читателя». Также он «не может отождествляться с каким-либо реальным читателем» (*Iser W.* Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976. S. 61–62). Речь идет лишь о некоторой модели восприятия, позволяющей реальному читателю осмыслить произведение как целое.

2 *Ингарден Р.* Схематичность литературного произведения // *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 46.

3 Там же. С. 46.

4 Ср. также замечания современных исследователей о том, что «описание предлагает читателю избранные аспекты некоторого целого» (*Kronik J.W.* La danza de las basuras: La poetica de la descripcion y el arte realista // *Insula.* 1988. N2. P. 2) и о том, что «описание не обязательно служит ответом на желание читателя что-то узнать, получить информацию, – оно, в первую очередь, отвечает потребностям его воображения» (*Benavie B.* Some Functions of Figures in Novelistic Description / *B. Benavie, R. Debray-Genette* // *Poetics Today.* 1984. Vol.5, N4. P. 681).

Создаваемый им чувственно-конкретный образ обретает целостность только в сознании читателя.

При изучении его композиции это принципиально важно. Не следует искать в описании исчерпывающего воспроизведения всех признаков, характерных для данного объекта. Гораздо существеннее, почему автор включил в него именно эти, а не другие свойства предмета.

По мере чтения текста точка зрения читателя постоянно меняется. Если смысл произведения нигде не выражен эксплицитно и в итоге складывается лишь в воображении адресата, то акт чтения представляет собой «последовательность актов воображения, потому что однажды полученные читателем представления должны все снова и снова подвергаться переоценке, так как они больше не могут обеспечить сведение воедино разнообразных перспектив»¹. Предполагается, что в итоге кругозор читателя становится способным охватить смысл произведения в целом.

Применительно к описаниям это означает, что читатель совершает определенную интеллектуальную работу². Она включает в себя не только простое восприятие полученной информации, но и установление соотношений между элементами каждого описания по отдельности, а также между целыми описаниями или даже группами описаний. Все это требует от читателя определенных усилий.

То, что деятельность читателя предполагает именно совершение некой работы, подчеркивал еще Ян Мукаржовский. Осознание смыслового единства произведения «не сводится к впечатлению, а носит характер усилия, в результате которого устанавливаются отношения между отдельными элементами воспринимаемого произведения». В результате же установления таких отношений между ними возникает «значение, не содержащееся ни в

¹Iser W. Opus cit. S. 63.

²Такая особенность читательской деятельности связана с природой самого словесного изображения: «Словесные образы соответствуют прежде всего интеллектуальной стороне освоения мира (в отличие от живописных и скульптурных, выдвигающих на первый план визуальный аспект восприятия)» (Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестник Московского университета. 1980. №2. С. 15).

одном из них в отдельности и даже не вытекающее из простого их сочетания»¹. Таким образом, усилие, совершаемое читателем, имеет творческую природу. Только с его помощью он может понять, какое место занимают в изображенном мире описанные явления и в чем их значение для смысла произведения в целом. По мере чтения текста понимание всего этого у читателя меняется.

Насколько сложной будет его работа по осмыслению описаний, зависит от устройства произведения (в частности, его субъектной и повествовательной структур). Существенно облегчить читателю эту работу может повествователь, поскольку его комментарии² и достаточно эксплицитные оценки описанного, данные на протяжении текста, позволяют читателю быстрее и без особых самостоятельных усилий занять нужную позицию по отношению к изображаемому. Поэтому «иерархизация перспектив»³, при которой точка зрения повествователя получает наибольшую авторитетность, способствует более легкой ориентации читателя в изображенном мире. Наоборот, отсутствие авторитетной точки зрения (а значит, «равноправие» различных перспектив) работу читателя сильно усложняет, потому что определять соотношения между описанными явлениями и их смысл ему приходится самому. Имплицитные оценки повествователя служат ему некоторым ориентиром в этом, но от самостоятельного решения такой задачи никак его не избавляют.

Другим, не менее важным средством «облегчения» читательской деятельности может быть структура финала. Традиционно он имеет функцию смыслового завершения произведения и связан со сменой точек зрения. В частности, читатель обретает новое понимание сюжета: финал его «выводит на

1 Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М., 1975. С. 169.

2 Под «комментарием» здесь имеется в виду такое высказывание повествователя (иногда имеющее вид отступления от основной истории), в котором тот «делает пояснения и замечания к тому, что изображается, или к способу самого изображения» (*Zeller R. Erzählkommentar // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 505*), «оценивает рассказанное, переносится в мир читателя» (*Prince G. Opus cit. P. 14*).

3 *Iser W. Opus cit. S.316*.

уровень смысла и значения всего произошедшего»¹. Обычно в финале происходит разрешение коллизии (хотя бы частичное), и это помогает читателю воспринять изображенный мир в его цельности. Читатель получает готовый «ключ» к сюжету и роли всех служебных по отношению к нему элементов.

Открытый же финал, т.е. такой, в котором не происходит ожидаемого разрешения противоречий, такого «ключа» читателю не дает. Так, для жанра рассказа характерна «открытая ситуация читательского выбора между “анекдотическим” истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона и последующего внутреннего слияния с ним»². Более того, если сам сюжет оказывается ослабленным, то читателю приходится интерпретировать уже не только его, но все произведение в целом, включая и те элементы, которые обычно считаются дополнениями к сюжету (сюда относятся и описания). В таких случаях осмысление произведения требует от читателя дополнительных аналитических усилий.

Степень сложности читательской работы во многом зависит и от самой структуры описаний. В любом из них значимым будет соотношение непосредственного предмета изображения с субъектом наблюдения, с одной стороны, и с изображенным миром, с другой. Поэтому здесь крайне важны границы: субъектно-объектные (с субъектом наблюдения и миром, частью которого является изображаемый объект), межпредметные (между частями этого объекта) и межсубъектные (между точками зрения различных субъектов видения). Каждая граница может быть четкой или размытой, и потому число конкретных вариантов их соотношения представляется весьма значительным. Рассмотрение в полном объеме возможных вариантов соотношения границ не входит в задачи нашей работы – мы ограничимся лишь самыми основными

1 Ищук-Фадеева Н.И. Финал // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 283.

2Тмарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. С. 40.

вариантами. Их краткий обзор позволит нам сделать более конкретные выводы о влиянии их расстановки на позицию читателя.

Как пример четкости всех границ можно привести следующий пейзаж: «Ветер стих, черные тучи низко нависли над местом сражения, сливаясь на горизонте с пороховым дымом. Становилось темно, и тем яснее обозначалось в двух местах зарево пожаров»¹. Здесь не нарушена ни одна из указанных границ: перед нами «объективное» изображение явлений повествователем. Степень обобщения в описаниях такого типа обычно низкая: описанные предметы означают только самих себя, и ничего более. Подобную расстановку границ можно наблюдать также в интерьере и в портрете². Восприятие описания читателем здесь не требует никаких специальных усилий.

Заметим, что для читателя может иметь особый смысл присутствие в описании разнообразных сравнительных конструкций. Наличие сравнительных оборотов «словно», «будто» и др. или глаголов «казаться», «представляться» и т.п. означает четкость субъектно-объектной границы. Отсутствие же их лишает нас возможности точно определить, существует ли описанный предмет в «объективной» действительности изображенного мира или является лишь плодом воображения субъекта видения.

Размытость всех границ ведет к утрате описанием своей природы. Ведь создание чувственно-конкретного образа какого-либо предмета возможно

¹Толстой Л.Н. Указ. соч. С. 132.

² Ср., например, портрет у Гончарова: «У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслию, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собрались даже три легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта. Гладкие черные волосы падали на затылок и на уши, а в висках серебрилось несколько белых волос. Щеки так же, как и лоб, около глаз и рта, сохранили еще молодые цвета, но у висков и около подбородка цвет был изжелта-смугловатый» (Гончаров И.А. Обломов // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1952. Т.3. С.5). Пример интерьера: «Я оглянулся: вдоль перегородки, отделявшей мою комнату от конторы, стоял огромный кожаный диван; два стула, тоже кожаных, с высочайшими спинками, торчали по обеим сторонам единственного окна, выходившего на улицу. На стенах, оклеенных зелеными обоями с розовыми разводами, висели три огромные картины, писанные масляными красками» (Тургенев И.С. Записки охотника // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М., 1954. Т. 1. Записки охотника. С. 218). В обоих случаях нарушений границ не происходит.

только тогда, когда данный предмет отличим от наблюдающего субъекта, с одной стороны, и от других частей изображенного мира, с другой. Но частичное нарушение границ в описании вполне возможно.

Очень часто четкость субъектно-объектной и межпредметной границы сочетается с нарушением межсубъектной: в описании совмещаются точки зрения повествователя и персонажа. Например, эмоции Раскольникова при взгляде на свою каморку передаются так: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок»¹. «Ненависть» Раскольникова к своему жилищу передается словами и формами слов, которые указывают на негативную оценку: «клетушка», «самый жалкий», «желтенькие», «жутко».

Расстановка границ тесно связана с функциями данного описания. Ввод точки зрения героя раскрывает перед читателем его восприятие окружающего мира. И четкость субъектно-объектной и межпредметной границ необходима именно для того, чтобы отразить его своеобразие (ведь чтобы передать его, нужен какой-то фон). Описание также объясняет происхождение эмоций Раскольникова (комната действительно отличается какой-то гнетущей атмосферой). Позднее читатель сможет догадаться, что пребывание в этой тесной и отгороженной от мира каморке способствовало вызреванию у Раскольникова идеи убийства². Таким образом, пространство комнаты важно и как фон для раскрытия эмоций героя, и как самостоятельный объект описания.

Подобным же образом границы могут быть расставлены и в пейзаже³. Несколько сложнее дело обстоит в области портрета. Описание внешности одного человека вряд ли может служить фоном для раскрытия внутреннего

¹Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. М., 1957. Т. 5. С. 31.

² Связь между комнатой Раскольникова и возникшей у него идеей убийства не раз отмечалась исследователями. См., напр.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 198; Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1963. С. 85–89.

состояния другого. Однако выражение отношения субъекта видения к изображаемому здесь вполне возможно: «Гришка был расчесанный, примасленный, в новой свите, с красным бумажным платком под шеей. С лица у него тек пот, а с головы масло, которым его умастила усердная сваха. Гришка был в этот вечер хуже, чем когда-нибудь. Плоские волосы, лоснящиеся от втертого в них масла, плотно прилегали к его выпуклому лбу и обнаруживали еще яснее его безобразную голову»¹. Портрет строится так, чтобы показать антипатию гостей к жениху. Этому служит и подчеркивание неприятной «масляности» в его облике, и прямые оценочные высказывания («хуже, чем когда-нибудь», «безобразная»). При этом субъектно-объектная и межпредметная границы остаются четкими.

Во всех подобных случаях описание также воспринимается читателем достаточно легко. Существенно, что легкость восприятия здесь во многом определяется тем, что точка зрения повествователя не противопоставлена взгляду персонажа. Если же их взгляды на одно и то же явление явно расходятся, то читателю придется приложить усилия к тому, чтобы понять, в чем суть этого расхождения и как же следует оценить описанное ему самому. Чем более выражено такое несовпадение точек зрения, тем сильнее эффект, производимый им на читателя. Иногда совмещение противоречащих друг другу взглядов возникает не в самом описании, а в сознании читателя – при сопоставлении им данного описания с другими фрагментами текста (чаще всего – соседними). Проиллюстрируем это на небольшом фрагменте из «Войны и мира».

При встрече с Анатолом княжна Марья сначала видит «что-то большое, яркое и прекрасное», а затем воспринимает лишь отдельные черты его

¹Ср., например, пейзаж у Чехова: «Высокие гористые берега мало-помалу сходились, долина суживалась и представлялась впереди ущельем; каменистая гора, около которой ехали, была сколочена природой из громадных камней, давивших друг на друга с такой страшной силой, что при взгляде на них Самойленко всякий раз невольно кряхтел» (Чехов А.П. Дуэль // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1962. Т.6. С. 412). Описание создает у читателя представление об окружающей персонажа природе и в то же время – о ее восприятии им.

¹Лесков Н.С. Житие одной бабы // Лесков Н.С. Повести и рассказы. М., 1955. С. 27.

внешности: «Она только почувствовала нежную руку, твердо взявшую ее руку, и чуть дотронулась до белого лба, над которым были припомажены прекрасные русые волосы». Здесь расхождения точек зрения еще нет, и мы не сомневаемся в том, что внешний вид Анатоля действительно мог вызывать такие эмоции. Затем говорится так: «Когда она взглянула на него, красота его поразила ее». Мы ждем, что далее последует такой портрет Анатоля, который как раз и будет раскрывать перед нами эту красоту.

Но вместо этого мы читаем следующее: «Анатолю, заложив большой палец правой руки за застегнутую пуговицу мундира, с выгнутой вперед грудью, а назад – спиной, покачивая одной отставленной ногой и слегка склонив голову, молча, весело глядел на княжну, видимо, совершенно о ней не думая»¹. Читатель приходит в недоумение: что же, собственно, тут так красиво? Большой палец, засунутый за пуговицу? Или «одна отставленная нога»? Оказывается, повествователь видит в Анатоле не чудесное существо, «яркое и прекрасное», а обычного человека, принявшего нарочито чопорную и неестественную позу². Чем объясняется восхищение княжны и что такое вообще красота – это вопросы, ответы на которые читателю придется искать самостоятельно.

Нарушения субъектно-объектной границы и межпредметной часто сочетаются, потому что смешение субъективного и объективного лишает нас возможности определить четкое соотношение между предметами. Во многих случаях такое сочетание связано с повышением степени обобщения в описании. Вспомним финал «Белой гвардии» М. Булгакова: «Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облегающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всеобщую. В алтаре зажигали

¹Толстой Л.Н. Указ. соч. С. 271.

²Для того, чтобы читатель увидел Анатоля «объективно», Толстой, как и во многих других случаях, использует прием «остранения», т.е. изображения явления так, как если бы оно было увидено впервые, без какого-либо автоматизма восприятия (подробнее см. об этом: Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 9–25).

огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч»¹. Размытие границ, перемежающееся с их восстановлением, приводит к тому, что изображаемое воспринимается нами одновременно в двух планах: как конкретное пространство Киева и его окрестностей и как окружающий всех людей космос. Раскрытие соотношения двух миров и является главной задачей этого символического пейзажа.

Итак, четкость и устойчивость границ существенно облегчают читателю восприятие изображаемого. Он может легко представить себе описанное, сосредоточиться на каких-нибудь ярких деталях, и большой аналитической работы от него тут не требуется. При нарушении же границ читательская деятельность усложняется тем больше, чем сильнее это нарушение выражено.

Сильная размытость границ не позволяет однозначно определить, что, собственно, описывается, каковы его свойства и какое место оно занимает в масштабах всего изображенного мира. Если описание с четкими границами представляет свой предмет как некую объективную и ограниченную своими пределами данность, то размытые границы лишают его этой ограниченности. Высокая степень обобщения делает смысл таких описаний многозначным, и потому понимание его требует от читателя дополнительных усилий.

Когда нарушение границ имеет не слишком выраженный характер, деятельность читателя получает «промежуточную» степень сложности: проблема обнаруживается лишь в какой-то одной стороне изображаемого (например, в несовпадении взглядов повествователя и персонажа на какое-либо явление), но не в его целом.

Насколько нам известно, роль указанных границ в структуре описания еще не становилась предметом специального внимания исследователей². Зато в

¹Булгаков М.А. Белая гвардия // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 428.

научных работах можно найти полезную информацию о некоторых других ее аспектах.

Особое значение в структуре описания могут получать те элементы, которые связывают его с другими описаниями или иными фрагментами текста. Такую функцию выполняют, в частности, мотивы¹. К ним можно отнести, например, «лучистые глаза» княжны Марьи, «голые плечи» или «голую спину» Элен в «Войне и мире». Эти неоднократно повторяющиеся детали не только устанавливают связи между отдельными фрагментами, но и выделяют для читателя то, что наиболее ярко отражает сущность самих персонажей (в результате для нас становится очевидным контраст между прекрасной, но внутренне пустой Элен и некрасивой, но духовно богатой княжной)².

Как отдельный аспект структуры описания можно рассматривать его лингвистические особенности. Существующие о них представления трудно назвать сколько-нибудь исчерпывающими, и это осознается самими учеными³. В большинстве случаев описание рассматривается ими как функционально-стилевой тип речи, сфера использования которого не ограничивается

2Мы можем сослаться только на работы, написанные при нашем непосредственном участии: *Лобанова Г.А. Пейзаж // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 160–161; Лобанова Г.А. Тип описания в рассказе И.А. Бунина «Мелитон» // Новый филологический журнал. 2009. №4 (11). С. 59–63.*

1 Чаще всего мотив рассматривается как элемент сюжета (см. библиографию в статье: *Силантьев И.В. Мотив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 130–131*). Однако там, где сюжет ослаблен или отсутствует вовсе (в своем традиционном виде), мотивы становятся скорее средством придания произведению целостности (в восприятии читателя). Поэтому для нашего исследования более адекватным оказывается такое понимание мотива, которое не ограничивает сферу его функционирования одним лишь сюжетным аспектом. В этом случае мотив может трактоваться, например, как «повторяющееся слово, словосочетание, ситуация, предмет или идея», вообще «любое повторение, которое способствует целостности произведения, вызывая в памяти читателя предыдущее упоминание данного элемента и все, что с ним было связано» (*Barnet S. Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms / S. Barnet, M. Berman, W. Burto. Boston, 1971. P. 71*). Ср. также представление о мотиве как о «содержательно-структурном единстве», которое может отражать «человеческие переживания или опыт в символической форме» (*Wilpert G. von. Opus cit. S. 533*).

2Подробнее о мотивах в «Войне и мире» см.: *Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1987.*

3См. об этом: *Одинцов В.В. Стилистика текста. М., 1980. С. 103.*

художественной литературой. Литературное описание в такой ситуации – всего лишь один из вариантов его реализации. Для описания вообще характерно несколько признаков. Поскольку чаще всего оно раскрывает свойства, качества и / или строение некоторого предмета, то именная лексика преобладает в нем над глагольной, лексические единицы образуют определенную иерархию, а значительный объем описания составляют разнообразные определения и эпитеты. Литературное описание зачастую приобретает отдельные черты описания научного (это выражается, главным образом, в усложнении синтаксических конструкций). В то же время оно может сохранять и свои традиционные особенности: например, содержать тропы и фигуры¹.

Но что, собственно, может сделать описание художественным (а не просто, например, имитирующим тот или иной литературный стиль), так и остается неизвестным. Нет ответа и на некоторые другие вопросы. Например, какими свойствами должны обладать используемые в описании языковые средства, чтобы на их основе читатель мог вообразить себе его предмет (достроив «места неполной определенности»)? Ни преобладание именной лексики, ни сложность синтаксических конструкций, ни наличие тропов и фигур сами по себе еще не обеспечивают этого.

На наш взгляд, те или иные лингвистические средства выбираются автором произведения в зависимости от решаемых им художественных задач, поэтому получить релевантное представление о структуре литературного описания невозможно, если ограничиваться только лингвистическими критериями. Ведь специфика художественного описания несводима к его формальной языковой структуре². Несводима она и к проблеме «визуальности» литературного изображения³.

В научных работах можно найти сведения и о некоторых исторических вариантах организации описания. В литературе древнейших времен

¹Подробнее об указанных особенностях описания см.: Гореликова М.И. Лингвистический анализ художественного текста / М.И. Гореликова, Д.М. Магомедова. М., 1983. С. 20–21; Лескис Г.А. О зависимости между размером предложения и характером текста // Вопросы языкознания. 1963. №3. С. 92–112; Le Calvez E. Structurer le topos et sa graphie: La description dans “L’education sentimentale” // Poetique. 1989. N 78. P. 151–171.

присутствуют лишь его зачатки. Так, Гомер воспринимает в окружающем мире постоянные свойства явлений и отражает их в таких эпитетах, как “небо звездное”, “море соленое”, “быстроногий Ахилл”, “непорочный жрец” и др. Самый древний прообраз описания – простое перечисление частей предмета или пространства, более поздние – эффраза и развернутое сравнение. Все они отличались конкретной, лишенной какой бы то ни было абстрактности образностью:

2 Мы имеем в виду инвариантную структуру литературного описания. О языковых и стилистических особенностях различных ее модификаций у отдельного автора, в рамках какого-либо литературного направления или школы дают ценную информацию исследования соответствующих стилей и направлений. См., например, анализ «романтического» пейзажа (*Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. Л., 1975. С. 15–56*), исследование специфики изображения в натурализме (*Миловидов В.А. Поэтика натурализма. Тверь, 1996*), наблюдения над стилями Толстого и Достоевского (*Гей Н.К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Теория литературных стилей: Типология стилового развития XIX века. Т.2. М., 1977. С. 109–151*), над стилем Чехова (*Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971*) и многие др. Работы, посвященные стилю какого-либо одного автора, весьма распространены и в зарубежном литературоведении (см., например: *Faber R. Vestis... variata (Catullus 64. 50–51) and the Language of Poetic Description // Mnemosyne (Forth Series). 1998. Vol. 51, Fasc. 2. P. 210–215*). Однако рассмотрение самого описания как особой формы художественного повествования и связанного с этим круга вопросов не входит в задачи подобных научных работ. В тех же работах, где рассматривается функционирование описания в античной риторической системе (см., например: *Adam J.-M. Une rhétorique de la description. // Figures et conflits rhétoriques / ed. M. Meyer, A. Lempereur. Bruxelles, 1990. P. 165–192; Galand-Hallyn P. Art descriptif et argumentation dans la poésie latine // Figures et conflits rhétoriques / ed. M. Meyer, A. Lempereur. Bruxelles, 1990. P. 39–57*), предметом изучения становятся трактаты по риторике, но не сама форма описания и не ее использование в художественных текстах. Поэтому всем этим исследованиям мы не уделяем специального внимания.

3 В исследованиях визуального в литературе или соотношения литературы и живописи проблема специфики формы описания также не рассматривается. См., например: *Альфонсов В.Н. Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006; Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962; Иноземцева Е.В. Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков. М., 2007; Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность: К 60-летию В.И. Тютюпы: сб. науч. тр. М., 2005. С. 60–70; Литература и живопись: сб. статей / отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л., 1982; Маричик Ю.А. Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас. М., 2007; Пейзаж в литературе и живописи: сб. науч. тр. / науч. ред. Г.Н. Толова. Пермь, 1993; Торьяма Ю. Живописность в описании обеденного стола в поэзии Г.Р. Державина // Новый филологический вестник. 2009. №4 (11). С. 7–17; Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. М., 1977. С. 310–319; Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. 1979. Vol. VII, N1. С. 65–94; Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996; Ямпольский М.Б. Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000.*

Так, как с широкого веяла, сыпясь по гладкому току
Черные скачут бобы иль зеленые зерна гороха,
Если на ветер свистящий могучий их веятель вскинет,
Так от блистательных лат Менелая, высокого славой,
Сильно отпрянув, стрела на побоище пала далеко¹.

Сила, с которой стрела отскочила от доспехов, раскрывается здесь через совершенно конкретную ситуацию. Часто в основе сравнения или сочетания эпитета и определяемого им предмета лежало семантическое тождество (например, за выражением “железное небо” скрывается мифологическое представление о небе, сделанном из железа). Превращение всех этих форм в описание современного типа и зарождение повествования как такового стало возможным только с возникновением у людей понятийного мышления (в частности, способности к различению субъекта и объекта)².

В риторическую эпоху³ описание строилось при помощи топосов, набор которых определялся темой описания и его функцией в тексте. Так, компонентами образа Аркадии были прекрасные луга с пасущимися на них стадами и цветами, журчащие ручьи, плодоносные деревья с пышными кронами, тенистые гроты, вечная весна и пр⁴. Эти топосы можно встретить и в литературе первой половины XIX века. Например, идеальная местность в «Фаусте» И.-В. Гете включает в себя ручьи, сочную зелень растений, овечьи

1 Гомер. Илиада. М., 1982. С. 212.

2 Подробное об изображении мира у Гомера см.: Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг; сост., подгот. текста, коммент. и послесловие Н.В. Брагинской; отв. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1998. С. 223–622.

3 В зависимости от того, какой порождающий художественный принцип выделялся учеными как отличительный для этой эпохи, ей давали различные названия: эпоха рефлексивного традиционализма, эйдетической поэтики, традиционалистская (см. об этом: Малкина В.Я. Эйдетическая поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 298). Для нас в данном случае важна именно особая роль «готового слова» в эту эпоху, поэтому мы выбрали обозначение ее как «риторической». Такое обозначение встречается, например, в работах А.В. Михайлова (см., в частности: Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391).

4 См. об этом: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen; Basel, 1993. S. 89–115, 191–209.

стада, оберегаемые Паном и нимфами, изобилие молока и меда, бессмертие и счастье людей¹.

В европейской литературе XIX века принципом организации описания часто становится движение взгляда субъекта видения². Примером может служить пейзаж из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина: «Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзла, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи»³. Здесь взгляд сначала направлен вниз, потом как будто поднимается и уходит в сторону, вдаль. Изображаемому придается определенная психологическая окраска («грустно чернели»). Описание дает читателю представление о месте действия и передает настроение героя, причем первое подчинено второму.

В русской лирике XIX–XX вв. была достаточно распространена «комбинация архетипических мотивов в пейзажные комплексы»⁴. Например, хвойные деревья, сидящие на них совы или вороны, а также лучи заходящего солнца суть различные выражения одной и той же мифологической семантики смерти. Даже ничего не зная об этой семантике, читатель все равно подсознательно ощутит ее воздействие. Перед нами что-то вроде возрождения семантического тождества, но уже на другом уровне.

В литературе XX века широко распространяется монтажная композиция произведения (наиболее известные примеры – романы Д. Дос Пассоса

1 Гете И.-В. Фауст. М., 1982. С. 357–358. В оригинальном тексте топика Аркадии заметна даже больше, чем в переводе Пастернака: к уже перечисленным деталям добавляются альпийские луга, ущелья и откосы, «сотни гротов», обилие фруктов (см.: *Goethe J.-W. Faust // Goethe J.-W. Poetische Werke: In 3 Bd. Berlin; Weimar, 1970. Bd. 3. S. 716–717*).

2 См. об этом: *Greimas A.-J. Description and Narrativity “The Piece of String” / A.-J. Greimas; trans. F. Collins, P. Perron // New Literary History. 1989. Vol. 20, N3. P. 615–626; Ibsch E. Opus cit. О некоторых вариантах организации описания по этому принципу см. также: Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 80–94.*

3 Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 5. С. 255.

4 Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 127.

«Манхэттен» и А. Деблина «Берлин. Александрплатц»¹. Читателю этих романов придется приложить усилия к тому, чтобы установить связи между многими фрагментами (часто описательными), главами и эпизодами, выстроить из них нечто целостное². Такая деятельность требует «более утонченного интеллектуализма и настроенного на художественное новаторство эстетического чутья»³.

Разумеется, структурные возможности описания не исчерпываются только что приведенными вариантами его композиции. Но точное определение их исторически сложившегося круга не входит в задачи нашей работы. Для нас важно лишь то, что в ходе своей эволюции форма описания претерпевает существенные структурные изменения, которые проявляются особенно заметно при переходе от одной литературной эпохи к другой. Эти изменения напрямую связаны с перераспределением частных функций описания. К их рассмотрению мы сейчас и обратимся.

1.5. ФУНКЦИИ ОПИСАНИЯ

Попытки выявить полный спектр частных функций описания в современном литературоведении пока не предпринимались. В научной

1 Стоит заметить, что впервые монтажная форма изображения появляется, по-видимому, еще в XIX веке, в творчестве Г. Флобера. Подробнее об этом см.: Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 194–213.

2 В литературе начала XX в. изображаемое перестало быть заведомой данностью, цельной и законченной. Так, у Пруста «пейзаж и люди, внешний и внутренний мир, – все пребывает в состоянии мерцающей неустойчивости» (*Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 182), и потому чтение требует от воспринимающего субъекта более интенсивной работы сознания. Нечто похожее происходило и в изобразительном искусстве: для адекватного восприятия картин художников-импрессионистов зритель должен был «научиться смотреть» (*Ельшевская Г.В.* Портрет. М., 2002. С. 39). Подробнее о поэтике импрессионизма см.: *Андреев Л.Г.* Импрессионизм. М., 1980.

Знирë Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 147. По замечанию М.Л. Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» (*Гаспаров М.Л.* Поэтика Серебряного века // Русская поэзия «Серебряного века»: 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 42).

литературе имеются представления лишь об отдельных его функциях. Одни из них стадияльно более ранние, другие – более поздние. Степень значимости каждой из них менялась от одной литературной эпохи к другой. Постараемся коротко обозначить их.

По-видимому, исторически первичной функцией описания была познавательная. Изображение мира, моделирование его было способом его осмысления. Так, у Гомера «космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т.д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путемковки, лепки, тканья»¹. В дальнейшем эта функция проявляла себя ярче всего в периоды кризисов, когда потребность заново осмыслить мир ощущалась особенно остро.

В поздней античности такая разновидность описания, как экфрасис, выполняла сразу несколько функций. Прежде всего, это был способ изображения объектов, ценных с эстетической точки зрения. От автора тут требовалось проявить свое мастерство, а от читателя – оценить его². Далее, экфрасис становился своеобразным комментарием к сюжету. Он мог предвосхищать его развитие. Например, в первой книге «Энеиды» Вергилия такую роль играют настенные изображения в храме Юноны в Карфагене. Также экфрасис использовался для репрезентации тех событий, которые остались за рамками повествования (так, в восьмой книге «Энеиды» описывается щит Энея, где изображены сцены из истории Рима от его основания до правления Августа)³.

1 Фрейденберг О.М. Происхождение литературного описания (материалы из личного архива Н.В. Брагинской). С. 27.

2 Ср. высказывание А.И. Белецкого о том, что в античности «сказать слово – значит почти показать вещь, дать возможность ощутить ее выделку, вес, форму и ценность» (Белецкий А.И. Указ. соч. С. 211). О функциях экфрасиса см. также: Рубинс М. Указ. соч.

3 Способность экфрасиса расширять хронологические рамки произведения специально отмечалась исследователями: «Экфрасис – поэтический повествовательный дискурс, который стремится быть эталоном или буквальной иконой структур прошлого и будущего с целью объяснения, чем они были и будут, через их репрезентацию в связи с окружающим повествовательным дискурсом, т.е. историей продвижения героя» (Dubois P. History, Rhetorical Description and the Epic: from Homer to Spenser. Suffolk; Totowa, 1982. P. 4).

Схожие функции по отношению к сюжету могло выполнять и описание пространства. Оно становилось символическим дополнением к сюжету, раскрывающим глубинный смысл того или иного события или побуждающим читателя реконструировать стоящий за ним миф. Так, описание грота Форка в тринадцатой песне «Одиссеи» символизирует «переход из открытого, бесконечного мира странствий в ограниченное, замкнутое и по видимости безопасное пространство дома»¹. Описания же в «Геракле Леонтофоне» предлагают читателю вспомнить миф об Авгиевых конюшнях, хотя непосредственно в поэме о нем речи не идет². Также описание пространства может косвенно характеризовать отношение героя к событиям. Например, Одиссей, рассказывая о своей встрече с циклопами, описывает остров, богатый всеми дарами природы, и это описание отражает его новое (по сравнению со временем свершения той встречи) представление о мире³.

Приблизительно со времен поздней античности и вплоть до XVII века в европейской литературе преобладают описания, стилизованные под «классику» (для позднеантичных авторов таковой были сочинения их знаменитых предшественников, а для средневековых – произведения и тех, и других). Демонстрация виртуозного владения литературной техникой часто и составляла задачу таких описаний⁴.

В русской средневековой литературе было возможно и другое их использование. Например, в «Слове о полку Игореве» изображения природы передают авторское отношение к происходящему с героями и оказывают

1Byre C.S. On the Description of the Harbor of Phorky's and the Cave of the Nymphs, "Odyssey", 13. 96–112 // The American Journal of Philology. 1994. Vol. 115, N1.P. 1–13.

2 См. об этом: Zanker G. Pictorial Description as a Supplement for Narrative: The Labour of Augeas ' Stables in "Heracles Leontophonos" // The American Journal of Philology. 1996. Vol. 117, N3. P. 411–423.

3Подробнее об этом см.: Byre C.S. The Rhetoric of Description in "Odyssey", 9.116 – 141 // The Classical Journal. 1994. Vol. 89, N4. P. 357–367.

4Подробнее см. об этом: Curtius E.R. Opus cit. S. 191–209.

большое влияние на восприятие этих событий читателем (последнее становится возможным благодаря их повышенной эмоциональности)¹.

Задачу отражения внутреннего состояния персонажа описание начинает выполнять примерно с XVII века (по крайней мере, так обстоит дело в русской литературе). Например, в «Житии протопопа Аввакума» описания природы передают душевные переживания самого Аввакума².

Приблизительно с конца XVII – начала XVIII вв. в европейской литературе появляется собственно пейзаж (т.е., такое изображение природы, в котором ее описание становится самоцелью)³ и с начала XIX века – портрет (как изображение человеческой внешности в ее индивидуальности)⁴.

Что же касается интерьера, то его прообразы можно найти еще у Гомера, в средние века этот вид описания почти не встречается, а в XIX–XX вв. становится широко распространенным. Интерьер начинает использоваться не только для обозначения места действия, но и для характеристики персонажа (это становится возможным в силу способности художественного пространства быть моделью для выражения различных непространственных отношений⁵). Так, описание комнаты Обломова в начале романа Гончарова раскрывает перед читателем своеобразное отношение героя к жизни и, в частности, его «желание кое-как соблюсти *desogum* неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них»: «Утонченный вкус не удовольствовался бы этими тяжелыми, неграциозными стульями красного дерева, шаткими этажерками. Задок у одного дивана оселся вниз, наклеенное дерево местами отстало»⁶. Далее упоминается невообразимая

1См. об этом: *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 419–420.

2Там же. С. 420.

3См. об этом: *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989.

4См. библиографию в статье: *Кормилов С.И.* Портрет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 762.

5 См. об этом: *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 621–659.

6 *Гончаров И. А.* Обломов // Гончаров И.С. Собр. соч. В 8 т. М., 1952. Т.2. С. 4.

пыль на зеркалах, паутина на стенах и другие признаки крайней запущенности помещения и неряшливости его хозяина.

В «Мертвых душах» Н.В. Гоголя «характеризующая» функция интерьера доведена до своеобразного предела. Например, описание портретов полководцев и героини Бобелины в гостиной Собакевича заканчивается так: «Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые. Возле Бобелины, у самого окна, висела клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича»¹. По сравнению с только что приведенным фрагментом из «Обломова» данный интерьер поражает своим алогизмом.

Во-первых, среди могучих полководцев непонятно как и для чего оказался худенький Багратион. Во-вторых, в одном ряду с людьми изображается птица. В-третьих, живое смешивается с неживым: портреты и дрозд в клетке становятся одинаково значимыми деталями одной картины, потому что все они отражают некие черты самого хозяина. Причем если в случае полководцев определить, какие это черты, не составляет труда («крепость» и «здоровость»), то в случае дрозда сделать это весьма затруднительно. Перед нами гротескный вариант интерьера-характеристики: принципом организации здесь становится «отступление от нормы»². Особый эффект такого описания заключается в том, что читатель начинает воспринимать изображенные явления «не как нечто устойчивое и неизменное, но как проблематичное и только предположительное»³.

В литературе XIX–XX вв. описание пространства (как открытого, так и закрытого) часто выполняет различные служебные функции и по отношению к сюжету. Изображение места действия может становиться мотивировкой для

¹Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч. В 8 т. М., 1984. Т. 2. С. 94.

²Подробнее о гротескном характере изображения мира у Гоголя см.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 255–256; Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 90–97.

³Федоров В. В. Указ. соч. С. 106.

дальнейшего его развития (такую роль играет описание метели в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина). Иногда же описание пространства подготавливает событие. Например, ночной пейзаж в рассказе Тургенева «Три встречи» предваряет появление романтической незнакомки и создает у читателя «настроение напряженного ожидания, таинственного предчувствия, сгущенную эмоциональную атмосферу»¹.

В литературе XIX века наблюдалась тенденция к тому, чтобы сделать описание способом классификации изображаемых предметов, отнесения их к какому-либо классу, типу или виду явлений объективной действительности. Так, в портрете подчеркивались не индивидуальные и уникальные черты, но характерные для определенных социальных типов. Таков портрет в «физиологическом очерке»: «Разодранный картуз, из-под которого в беспорядке вырываются длинные, как смоль, черные волосы, осеняя худощавое загоревшее лицо, куртка без цвета и пуговиц, гарусный шарф, небрежно обмотанный вокруг смуглой шеи, холстинные брюки, изувеченные сапоги и, наконец, огромный орган, согнувший фигуру эту в три погибели, все это составляет принадлежность злополучнейшего из петербургских ремесленников – шарманщика»². Все детали тут служат тому, чтобы представить нам образ шарманщика именно как типический.

Подобную функцию описание начинает выполнять тогда, когда подход художников к изображению реальности сближается с научным. Так обстояло дело в литературе реализма и натурализма³, для которой изображение

1 Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 48.

2 Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.А. Недзвецкого. М., 1984. С. 84.

3 Например, на стиль «физиологических» очерков оказали существенное влияние приемы и методы научной зоологии, достигшей к середине XIX в. значительных успехов. Авторы таких очерков «исходили из убеждения в наличии прямой зависимости человеческой “особи” от той или иной среды: сословной, профессиональной, географической, бытовой, возрастной и т.п.» (Недзвецкий В.А. Манифест социальной беллетристики // Физиология Петербурга / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.А. Недзвецкого. М., 1984. С.14).

окружающей человека среды стало специальной теоретической проблемой¹. Существенно, что повышенная значимость этого изображения привела к тому, что описание стало «определять ход событий»², поскольку сюжет мыслился как закономерное развитие заложенных в этой среде противоречий.

Утверждение некоторых ученых о том, что «классифицирующая» функция является отличительной чертой формы описания вообще, было сделано именно на материале произведений реалистического и натуралистического направлений³. Между тем, очевидно, что, например, романтическому пейзажу или античному экфрасису такая функция несвойственна (тем более, что ни о каком объективном изображении действительности по отношению к ним говорить нельзя). Поэтому подобное утверждение представляется скорее неоправданной экстраполяцией, чем научно обоснованным фактом.

Относительно того, является ли описание в литературе и историографии XIX века средством создания «референциальной иллюзии» и можно ли рассматривать это как его особую функцию, в современной науке существуют спорные мнения. По Р. Барту, детали описаний, не играющие никакой роли в сюжете литературного или историографического повествования, начинают восприниматься читателем как своего рода «знаки» реальности изображаемого: «“Барометр” у Флобера, “небольшая дверца” у Мишле говорят в конечном счете только одно: *мы – реальность*; они означают “реальность” как общую категорию, а не особенные ее проявления»⁴. Под «реальностью» здесь имеется в

1Так, Э. Золя посвятил описанию специальное эссе и определил его как «состояние среды, которым обуславливается и дополняется облик человека» (Золя Э. Об описании // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 24. С. 424–425). Подробнее о значимости описания для литературы французского реализма см.: Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности // Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 4–57.

2 Ibsch E. Opus cit. P. 103.

3См., в частности: *Hamon Ph.* Opus cit. P. 49–53. Популярность работ этого ученого способствовала тому, что его концепция стала применяться для исследования произведений любой эпохи (см., например: Ситникова В.А. Описание в «античном» французском романе: преемственность и своеобразие // Вестн. Вят. гос. пед. ун-та. 2002. №6. С. 56–59).

4Барт Р. Эффект реальности. С. 400.

виду не объективно существующая действительность, а, так сказать, набор конвенций, разделяемых автором и читателем¹.

С другой стороны, если некоторые детали не связаны с ходом действия, это еще не значит, что они бесполезны вообще. Так, за упоминанием барометра в доме персонажей Флобера может стоять отражение вполне объективного явления: озабоченности его хозяев погодой («весьма уместная привычка для Нормандии, славящейся своим переменчивым климатом»²). Иначе говоря, подобные детали могут быть значимыми не в сюжете, но с какой-то другой точки зрения. Кроме того, «сводить функцию описания к созданию референциальной иллюзии просто легче тогда, когда мы имеем дело с вымышленными повествованиями»³, но совсем не легко, если речь идет об историографических сочинениях. Наличие у историографического описания принципиально иной роли не вызывает сомнений. Наконец, было бы неправомерно приравнивать функцию отдельных деталей к функции описания в целом.

Высказанные в адрес концепции Барта возражения кажутся нам достаточно убедительными, поэтому мы не будем выделять создание «эффекта реальности» как отдельную функцию описания.

Нетрудно заметить, что именно литература XIX века и стоящая за ней многовековая традиция сюжетного построения произведений стали тем материалом, на основе которого возникли литературоведческие представления об описании как о чем-то второстепенном по отношению к сюжету и дополнительном по отношению к собственно повествованию. Те же явления, которые возникли за пределами этой традиции, иногда привлекали к себе внимание исследователей, но остались недостаточно учтенными в теории

1Ср. следующее утверждение Барта: «реальное» – это «всего лишь один из возможных изобразительных (знаковых) кодов, но отнюдь не код, позволяющий исполнить изображаемое» (*Барт Р. S / Z. С. 47*).

2Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 136.

3 Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденаберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920–1930-е гг. М., 2004. С. 126.

описания. К подобным явлениям относится, например, повествовательная техника «нового романа» XX века.

Исчезновение традиционного сюжета¹ в этой разновидности романа привело к тому, что описания стали составлять большую часть текста и вытеснили форму собственно повествования с ее лидирующей позиции. Кроме того, отсутствие каких бы то ни было разъяснений и комментариев со стороны повествователя сильно усложнило восприятие их читателем² (логики в последовательности и сцеплении описательных фрагментов у авторов «нового романа» часто не было вовсе). Наконец, изменилась сама природа описаний. Ярче всего это выразилось в творчестве А. Роб-Грийе.

Сосредоточенность на описании вещей, их предельная визуализация, казалось бы, должны были сделать их образы максимально четкими для читателя. Однако результат оказался обратным: описываемое «становится непредставимым, точнее, видимое перестает оставаться в компетенции представления, отсеивающего лишних претендентов, нащупывающего водораздел между истинным и ложным»³. Во многом невозможность определить, является ли описываемое реальным или иллюзорным, вызвана тем, что на протяжении текста описания одних и тех же вещей повторяются, с небольшими отличиями, то в сценах как будто бы из настоящего времени, то в сценах воспоминаний или фантазий персонажей⁴. Но в своеобразной «непредставимости» изображенных вещей можно убедиться и на примерах отдельных описаний: «Я отпускаю бронзовую ручку, имеющую форму сжатого кулака, на которую тут же напоздаёт нечто вроде футляра, словно на авторучку надевается колпачок или острый кинжал вкладывается в ножны, и медленно

1Подробнее см. об этом: Рыклин М. Революция на обоях // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996. С. 7–27.

2 Читатель не может «синтезировать параллельно развивающиеся серии, замкнуть их друг на друга хотя бы в одной точке» (Рыклин М. Указ. соч. С. 10).

3Там же. С. 10.

4Отличить эти сцены друг от друга также очень трудно, потому что повествование ведется в основном в настоящем времени и «никакой временной знак не разделяет сцены в настоящем, сцены воспоминаний и воображаемые сцены» (Там же. С. 10).

поворачиваюсь лицом к улице, готовясь спуститься по трем ступенькам, окрашенным под мрамор, которые соединяют порог с тротуаром, чей асфальт блестит после недавно закончившегося дождя; прохожие спешат в надежде успеть до неминуемого следующего ливня, до того, как опоздание (им пришлось долго переждать) причинит беспокойство близким, до наступления часа ужина, до темноты»¹.

Попытка читателя выстроить из этого нагромождения деталей сколько-нибудь цельный образ обречена на неудачу. Дело не только в их количестве, но и в отсутствии привычных связей между ними, и в полной неясности того, зачем, собственно, они все упоминаются. «Три ступеньки, окрашенные под мрамор» или наличие на дверной ручке «чего-то вроде футляра» никак не связаны с жизнью персонажей и не помогают нам что-либо понять в законах существования их мира.

Даже когда описывается предмет, имеющий особое значение для персонажа, его изображение остается таким же странным. Например, рассказчик не может понять, взял ли он ключ от дома или оставил его лежать на обычном месте, и ключ этот изображается так: «На черном, тусклом мраморе ключик выделяется четкими линиями, напоминая своей законченностью схему из школьного учебника. Плоское, безупречно круглое ушко находится всего в нескольких сантиметрах от шестиугольной подставки светильника, на которой возвышается украшенный резьбой корпус (шандалы, кольца, выкружки, багеты, горловины и т.д.)»². В этом фрагменте особенно заметно то, как детали, будто бы призванные придать четкость предмету изображения, работают на самом деле на разрушение его целостности. «Четкие линии» и «безупречно круглое ушко» ключа передают скорее абстрактное качество «идеальной схематичности», чем вид реального объекта. Перечисление же украшений на корпусе светильника приводит к тому, что мы наверняка вспомним стиль какой-нибудь технической инструкции, но вряд ли вообразим себе сам этот

¹Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996. С. 31.

² Там же. С. 31–32.

светильник¹. Некоторые исследователи видят в такой манере изображения вещей попытку автора «освободить их от человеческого значения, излечить их от метафоры и антропоморфизма»².

Но если описания не выполняют своей цели, т.е. не создают цельного чувственно-воспринимаемого образа предмета, то можно ли считать их описаниями? Однозначного ответа на этот вопрос пока не дано³. В любом случае, очевидна необычность повествовательной техники Роб-Грийе по сравнению с литературой XIX века.

Может возникнуть закономерный вопрос: как же совершился такой переход от одного типа повествовательной структуры к другому? По-видимому, этот переход происходил постепенно, и одним из его важнейших промежуточных звеньев стало особое функционирование описания в ряде произведений конца XIX – начала XX вв. Специальному рассмотрению этого явления посвящен наш следующий параграф.

1Эту особенность своих текстов отметил и сам Роб-Грийе: описание «как будто уничтожает» вещи, «кажется, что это упорное разглагольствование о вещах имеет одну цель: размыть их контуры, сделать их непонятными, заставить исчезнуть» (*Роб-Грийе А. Время и описание в современном повествовании // Роб-Грийе А. Романески; Возвращение зеркала; Анжелика, или Очарование; Последние дни Коринта; В прошлом году в Мариенбаде; За новый роман. М., 2005. С. 595*).

2*Барт Р. Школы Роб-Грийе не существует // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996. С. 203.* Барт подчеркивает, что такая манера изображения свойственна именно Роб-Грийе, тогда как у других представителей «нового романа» описания вещей сохраняют это «человеческое значение» и потому кажутся более традиционными (Там же. С. 203). Ср., например, фрагмент из романа М. Бютора «Изменение»: «Ты чувствуешь, как проникает тепло сквозь подошвы твоих желтых ботинок; на одном из них порванный шнурок связан узлом, который ты заткнул под язычок, и он, словно раздувшийся прыщ, слегка выпячивает кожу ботинка и к тому же натирает тебе ногу, а между двумя твоими ботинками вклинился третий, черный, блестящий, сверкающий в полумраке, и смотрит в противоположную сторону; из него выглядывает синий носок, прячущийся под краем суконных брюк в мелкую полоску, где чередуются два разных оттенка серого цвета, а поперек полосок пропущена тонкая белая нить, которая вьется беспорядочными кругами, напоминая утренние облака в ветреную погоду.» (*Бютор М. Изменение // Бютор М. Изменение; Роб-Грийе А. В лабиринте; Симон К. Дороги Фландрии; Саррот Н. Вы слышите их?. М., 1983. С. 40*). Здесь вещь связана с человеком, она как будто составляет часть его внутреннего мира.

3Некоторые исследователи предпочитают говорить о «комедии описания» в романах Роб-Грийе: «Ирония автора заключается в том, что подчеркнутая претензия на целенаправленность описаний в действительности оборачивается у него просто болтливостью, пустой тратой слов» (*Gibson A. Comedy of Narrative: Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet // Comparative Literature. 1985. Vol. 37, No. 2. P. 118*).

1.6. ОПИСАНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

У нас есть основания полагать, что эксперименты по выдвиганию описания на главную позицию имели место еще до появления «нового романа», а именно, в конце XIX – начале XX вв. Описание в них стало доминирующей повествовательной формой, но не утратило при этом своей способности создавать чувственно-конкретный образ предмета.

Мы позволим себе выдвинуть гипотезу о том, что в литературе указанного периода возникает новый исторический тип описания. Его появление стало возможным в результате значительных перемен, произошедших в конце XIX – начале XX вв. в соотношении повествовательных форм. Вместе с перестройкой других аспектов произведения они привели к возникновению новой художественной системы. Постараемся кратко обозначить суть этих перемен.

Прежде всего, тенденция к ослаблению сюжета вызвала уменьшение значения собственно повествования. Это сделало возможным обретение описанием независимости по отношению к событиям. Кроме того, кризис рационалистического познания и распад привычной картины мира, наблюдавшиеся в эту эпоху, имели следствием сомнения в адекватности существующих представлений о мире и отказ многих писателей от фигуры всезнающего повествователя. Утрата этим субъектом авторитетной точки зрения привела, среди прочего, к тому, что его оценки изображаемого стали гораздо менее эксплицитными, а какие-либо пояснения и обобщающие формулировки – крайне редкими. Также этот кризис сделал особенно актуальной познавательно-моделирующую функцию описания.

Следует подчеркнуть, что познавательный процесс в данном случае существенно отличается от того, который был характерен для рационалистического типа мышления. Аналитическое познание рассматривало каждое явление в его индивидуальной единичности и отдельности, а обобщение полученных результатов достигалось движением от частного к общему. Новый же путь познания стремится «создать такие модели всеобщей

целостности, где сохранилась бы индивидуальная конкретность каждого единичного явления, и оно, будучи в то же самое время и органической частью целостной структуры, в свернутом виде содержало бы в себе всю сложную сеть взаимоотношений между отдельными явлениями»¹.

Указанные перемены в соотношении повествовательных форм вызвали существенное усложнение структуры описания. В частности, в описании резко повысилась степень обобщения. На уровне предмета изображения это выразилось в тенденции к размыванию межпредметных границ и универсализации изображаемого. Если раньше, в XIX в., предметная сфера описания ограничивалась теми явлениями, которые были важны для понимания отдельного события, то теперь она расширяется до масштабов всего изображенного мира, целого природного космоса. Поэтому в описании используется «язык предельного обобщения», допускающий «всевозможные деформации и нарушения привычных соотношений и масштабов»². Описание превращается в своего рода фрактал: «малую частицу, в которой в свернутом виде находится то же содержание, что и в большом объеме»³.

Изображение мира становится и более контрастным. При этом оно раскрывает не временные и локальные конфликты, а устойчивые и глобальные противоречия, существующие независимо от воли человека.

Значительно расширился и кругозор субъекта видения. Раньше отдельные точки зрения были связаны с тем или иным событием, – теперь же в поле зрения этого субъекта может попасть гораздо большая часть мира, и особенности ее восприятия им дают читателю ценную информацию о свойствах его сознания⁴. В то же время кругозор персонажа не достигает такой широты, которая позволила бы ему увидеть мир как целое. Более того, проблематизируется статус даже тех явлений, которые он видит: размывание

1 *Han A.* Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи // *Russian Literature LVI.* Budapest, 2004. P. 126.

2 *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2004. С. 223–224.

3 *Сливицкая О.В.* Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 30.

субъектно-объектной границы делает невозможным однозначное определение того, принадлежат ли они сфере действительного или иллюзорного¹.

Отчасти неполнота кругозора персонажа связана с отказом многих авторов от передачи его индивидуальной психологии в пользу раскрытия через его точку зрения «общечеловеческого в человеке»: тех родовых черт, которые характерны для множества людей, – в том числе, различных форм бессознательного, а также разделяемых этими людьми систем ценностей². Такое положение вещей делает возможным частые нарушения межсубъектной границы³. Само же соотношение точек зрения становится более напряженным и динамичным.

4 Если литература XIX века изображала столкновения частных интересов различных людей, стремившихся к достижению некоторых целей, то в XX веке «изменяются рамки опыта, доступного личности, в этот опыт включается тысяча фактов, не имеющих прямого отношения к частному интересу данного человека, но представляющих общую ситуацию, состояние мира» (*Бочаров С.Г.* Пруст и «поток сознания» // *Критический реализм XX века и модернизм.* М., 1967. С. 198).

1 Субъективность человеческого восприятия стала в литературе рассматриваемого периода особой проблемой. Так, в романах Пруста «действительность застлана, она выступает отдельными своими предметами, теми, которые сознание по произволу извлекло и приблизило, ввело в свою атмосферу» (Там же. С. 197). В результате человек оказался «замещен» сознанием, а мир – предметом из этого мира.

2 Как отмечают исследователи, в литературе XX века «мерой человеческой личности становится не ее индивидуальный облик, но и не принадлежность к какому бы то ни было коллективу (политическому, родственному или какому-нибудь иному)»: этой мерой становится соотносительность человека «лишь с одним коллективом – человечеством» (*Подгаецкая И.Ю.* Поэтика сюрреализма // *Критический реализм XX века и модернизм.* М., 1967. С. 181–182).

3 В литературе позднейших периодов такое нарушение обретает предельно зримые формы. Например, героиня романа Г. Белля видит за своим отражением в зеркале множество других людей: «Там, в глубине зеркала, я вижу женщин: желтолицых женщин, стирающих белье в лениво плещущихся реках, слышу их пение; вижу чернокожих женщин, вскапывающих иссохшую землю; слышу бессмысленный, но чарующий бой барабанов, в которые бьют где-то вдали их бездельники-мужья; вижу смуглолицых женщин, размалывающих зерно в каменных горшках с младенцами за спиной, в то время как их мужья, тупо глядя перед собой, сидят у огня с трубками в зубах; вижу, наконец, своих белых сестер в доходных домах Лондона, Нью-Йорка и Берлина, в темных ущельях парижских улиц, – вижу их горестные лица, вижу, как они испуганно прислушиваются к зову какого-нибудь пьяницы» (*Белль Г.* И не сказал ни единого слова. М., 1957. С. 51–52). Подобный субъектный синкретизм становится средством создания «поднятого до символического обобщения» (*Белая Г.А.* О позиции писателя в современном критическом реализме / *Г.А. Белая, Н.С. Павлова* // *Критический реализм XX века и модернизм.* М., 1967. С. 59).

В результате указанных изменений сильно усложнилась и деятельность читателя. Традиционные средства «облегчения» его работы перестали активно использоваться. И отсутствие явных оценок и пояснений, и открытый финал, характерный для многих произведений этой эпохи, – все это вынуждает читателя быть более самостоятельным и активным при осмыслении прочитанного. Тем более, что решающая роль в восстановлении цельной картины мира оказалась также передана именно ему (в мире персонажей ее восстановить невозможно). Ведь важнейшим условием для воссоздания гармоничных отношений между человеком и космосом становится полнота видения. Но увидеть мир во всей его многосторонности оказалось возможным лишь для того, кто находится за его пределами. То, что не дано герою, делается доступным читателю.

В такой ситуации понимание смысла произведения требует от читателя усиленной интеллектуальной работы. Ему приходится устанавливать связи между разными описаниями или между частями одного фрагмента, соотносить точки зрения разных субъектов видения, сопоставлять описанные явления и определять их значение в масштабах изображенного мира и т.д. Некоторым ориентиром для читателя могут служить лишь имплицитные оценки повествователем изображаемых явлений. Кроме того, если видение повествователя качественно отличается от восприятия персонажей, то это может способствовать расширению кругозора читателя (через сопоставление взглядов повествователя и персонажей).

Взаимодействие автора и читателя нередко принимает характер эстетической игры, которая «заключает в себе всю действительность, но в снятом, духовно-преображенном виде, воспроизводимую лишь ради того наслаждения, какое она доставляет человеку»¹.

Такие изменения в деятельности читателя были результатом «смещения вектора художественности от креативности к рецептивности»: эстетический объект оказался перенесен в сознание адресата. Для того, чтобы произведение

¹Энштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 279.

«состоялось», стало недостаточно одних только усилий автора, – появилась необходимость и в сотворчестве читателя¹.

Как перечисленные особенности описания могли реализоваться на практике, можно увидеть на примере пейзажа из рассказа И.А. Бунина «Мелитон» (1900–1930). Композиция рассказа, на первый взгляд, проста. Повествование ведется от лица рассказчика, и его точка зрения преобладает. Мелитона же мы видим только извне. О нем мы узнаем сравнительно много, о рассказчике – очень мало. Сюжет сводится к тому, что рассказчик дважды встречается с Мелитоном и пытается понять его судьбу и характер. Однако желаемого результата он не достигает.

Некоторые исследователи определяют конфликт рассказа как столкновение различных систем ценностей. Так, по мнению Т.А. Никоновой, «Мелитон не закрыт для общения, но не дает ожидаемого ответа не от недостатка развития или нежелания»²: просто миры, в которых существуют герои, почти не пересекаются, и поэтому им трудно понять друг друга. Такое определение конфликта представляется обоснованным, но, возможно, в рассказе есть некоторые аспекты, которые при подобной интерпретации ускользают от внимания. И здесь имеет смысл рассмотреть пейзаж, который находится в композиционном центре произведения (почти посередине между двумя встречами), хотя видимого отношения к событиям не имеет.

«Слышно было, что рассказывал он в песне про какие-то зеленые сады, с добрым укором напоминая кому-то те места, где “скончалась-распрощалась, ах, да прежняя любовь...”. Ночь сияла. Месяц выбрался на самую середину неба, стал над самым прудом. Изредка по воде что-то струисто поблескивало, точно там вился серебристый уж. У противоположного берега воды как будто не было. Там была светлая бездна в другое, подземное небо. Вековые дубы и березы на том берегу казались теперь выше, стройнее, чем днем. Но еще лучше был тот лес, который, вверх корнями, темнел под берегом, уходя в эту бездну

¹Подробнее см. об этом: *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М., 2009. С. 85–93.

²*Никонова Т.А.* О смысле человеческого существования в творчестве И.А. Бунина // *И.А. Бунин: pro et contra.* СПб., 2001. С. 791.

вершинами. А вдали, за лесом, небо уж стало стеклянно-зеленое, там, в полях, начали свежо и отчетливо бить перепела... Я закрыл глаза. Когда же очнулся, был уже день»¹.

Наличие таких образов, как «подземное небо», указывает на то, что данное описание не реалистическое и не натуралистическое. Возможно, мы имеем дело с романтическим пейзажем? В романтических описаниях великолепной ночи обычно присутствует месяц, серебристый свет, ночное небо, часто описываются деревья, вода. Особое внимание уделяется игре света и тени, особенностям освещения (блеск, сияние, мерцание и т.д.), звукам, характерным для ночного пейзажа и т.п. Подчеркивается необычность, чудесность этой ночи (нередко для этого используются сравнения). Романтический пейзаж служит раскрытию душевного состояния персонажа², поэтому эмоциональное в нем доминирует над рациональным. Параллелизм внешнего и внутреннего составляет структурную основу такого описания³.

Во фрагменте из рассказа Бунина фигурирует и месяц, и сияющая ночь, и деревья, и пруд. Есть сравнения. Но в целом оно принадлежит уже другой художественной системе. Можно было бы ожидать, что данное описание будет связано с любовными переживаниями персонажа. Ведь Мелитон поет об ушедшей любви. Но пейзаж показан глазами рассказчика, и какие-либо дальнейшие отсылки к этой теме отсутствуют. Тогда, вероятно, это передача внутреннего состояния самого рассказчика? В самом деле, некоторая эмоциональная атмосфера здесь создается. Увиденное завораживает рассказчика, однако явных выражений его эмоций тут нет, а внешний мир

1 Бунин И.А. Мелитон // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 2. С. 207.

2 Часто эмоции героя прямо обозначены. Ср., например: «Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам, почему, неотступно глядел на те два окна, тускло красневшие в мягкой полутени...» (Тургенев И.С. Три встречи // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т.5. С. 234).

3Подробнее о романтическом пейзаже см.: Жирмунский В.М. Задачи поэтики. С. 47–54.

сохраняет свою самоценность. Поэтому о параллелизме внешнего и внутреннего говорить нельзя.

Необычность этого описания во многом связана с особой расстановкой границ в сравнениях. Субъектно-объектная граница в них постепенно размывается, и это приводит к нарушению границы межпредметной. Первое сравнение еще не содержит ничего необычайного, это просто предположительное объяснение некоторого явления («Издredка по воде что-то струисто поблескивало, точно там вился серебристый уж»). Пока что мы находимся в сфере действительного. Но уже в следующей фразе начинаются колебания между реальным и иллюзорным: «У противоположного берега воды как будто не было». Затем иллюзия получает статус действительности: «Там была светлая бездна в другое, подземное небо». Неожиданно сочетание «светлого» с «подземным»: последнее скорее ассоциируется с тьмой, чем со светом. Но сам рассказчик, по-видимому, этой странности не замечает.

Далее сфера иллюзорного расширяется и включает в себя не только пруд, но и деревья вокруг него. Следует сравнение мира ночного и дневного: «Вековые дубы и березы на том берегу казались теперь выше, стройнее, чем днем». И наконец, последнее сравнение окончательно утверждает превосходство иллюзорного над реальным: «Но еще лучше был тот лес, который, вверх корнями, темнел под берегом, уходя в эту бездну вершинами». По крайней мере, такова точка зрения персонажа.

В конце описания рассказчик снова возвращается в сферу реального («А вдали, за лесом, небо уж стало стеклянно-зеленое, там, в полях, начали свежо и отчетливо бить перепела...»), – но лишь для того, чтобы уснуть и очнуться уже днем. Сон же – это еще одна сфера, отличная от мира действительности. Переход из одного мира в другой совершается без усилий, почти незаметно. Мы находимся как бы на границе сознательного и бессознательного.

Значимость оценок в данном описании позволяет предположить, что пейзаж служит символическому изображению некоторой системы ценностей, свойственной рассказчику. Можно было бы сказать, что описание нужно для его характеристики. Однако здесь необходимы поправки. Несомненно, пейзаж

помогает понять внутренний мир рассказчика. Но, как уже было замечено, внешнее не становится подчиненным внутреннему. И то, что мы узнаем о рассказчике, вряд ли можно считать характеристикой отдельной личности. Ведь сама по себе тяга к другой, «обратной» стороне мира – слишком универсальное свойство. И основанная на ней система ценностей – также явление надличностное.

Поэтому по сути перед нами не столько сообщение новой информации о рассказчике, сколько постановка определенной философской проблемы. В этом и заключается главная функция данного пейзажа. Увидеть же эту проблему во всей ее значимости доступно только читателю. Он может соотнести данное описание с содержанием других фрагментов текста и обнаружить в интересе рассказчика к Мелитону не праздное любопытство, а все то же скрытое желание узнать другую, неизвестную сторону мира¹.

Но то, что иллюзия и реальность меняются местами, ставит саму возможность такого познания под сомнение. И ночной пейзаж помогает читателю приблизиться к осознанию этой коллизии. Поэтому для понимания глубинного смысла произведения данное описание имеет едва ли не решающее значение.

Не вызывает сомнений, что структурно-функциональная специфика этого описания принципиально отлична от той, которая была характерна для описаний в литературе XIX в. Перед нами в самом деле новая художественная система. Когда же описания, отличающиеся подобной спецификой, составляют большую часть текста произведения и при этом, в силу своих особых структурных возможностей, успешно раскрывают те коллизии и проблемы, которые на предшествующей стадии литературного развития были бы раскрыты в сюжете, то можно говорить о том, что описание становится доминирующей повествовательной формой.

¹Стоит отметить, что, в то время как рассказчик считает Мелитона праведником, сам он, наоборот, полагает, что много грешил («Грехов много-с»). Встречаются и другие случаи, когда одно и то же явление обладает двумя вроде бы исключаящими друг друга качествами. Например, Крутик (собака Мелитона) – «веселый, но отчаянно злой» (Бунин И.А. Мелитон. С. 210).

Безусловно, это явление заслуживает специального рассмотрения. Такой способ построения повествования не стал в литературе XX века магистральным¹. Тем не менее, он нуждается в самом пристальном внимании. Ведь изучение данного исторического типа описания позволило бы получить более ясное представление о том, каким образом в ходе эволюции повествовательных форм стал возможен переход от «классического» способа построения текста к тому, которым отличается «новый роман». Кроме того, результаты такого изучения могли бы представлять некоторую ценность и для исследования литературы рубежа веков.

Но для начала наше предположение о существовании этого особого типа описания нуждается в проверке. Необходимо удостовериться, что аналогичной спецификой отличаются описания у разных писателей этой эпохи. С этой целью мы предполагаем провести сравнительный анализ выбранных текстов: рассказов И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», Г. Гессе «Ночь на озере», Б.А. Пильняка «Целая жизнь» и Г. фон Гофмансталя «Деревня в горах».

В основе методологии нашего анализа лежит представление о «телеологичности» художественного произведения, предельной упорядоченности всех его элементов и целесообразности их соотношения². Именно такие свойства произведения делают возможным приближение к пониманию его целостного смысла через анализ отдельного аспекта.

Нам нужно убедиться, что описания в указанных текстах в самом деле обладают той спецификой, которую мы выделили как предположительно

1 См. об этом: *Зверев А.М.* XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: Традиция. Авангард. Примитив. Поток сознания. Автоматическое письмо. Иносказание. Метаморфозы. Миф. Трагическое. Смех. Гротеск. Отчуждение. Монтаж. Интертекст. М.2002. С. 6–47.

2 Такое представление о художественном произведении было развито в трудах литературоведов нескольких поколений. См., например: *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6–72; *Гиришман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007; *Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 119–128; *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 132–196.

типичную для интересующей нас художественной системы. Напомним еще раз главные признаки этой специфики: 1) **доминирование описательного над сюжетным**; 2) **существенная ограниченность кругозора персонажей**; 3) **особая позиция читателя, связанная с доступной только ему возможностью обретения целостного представления об изображенном мире**; 4) **высокая степень обобщения в описаниях и вызванные этим нарушения различных границ**.

Анализ и затем сравнение полученных результатов дадут нам возможность проверить наше предположение на практике. Также они могут помочь выделить некоторые варианты проявления данного типа описания. Сравнительному анализу текстов и будут посвящены следующие две главы нашей работы.

Подведем итоги. В первой главе мы рассмотрели многие важные вопросы, связанные со спецификой описания как особой повествовательной формы. Освещение многих из этих вопросов в научных исследованиях до сих пор остается неполным. Сопоставление описания с другими формами – собственно повествованием и характеристикой – позволило нам убедиться как в относительности различий между ними, так и в целесообразности их разграничения. Направленность описания на создание в сознании читателя чувственно-конкретного образа предмета является его главной задачей, и это отличает его от остальных повествовательных форм (для которых первостепенными будут другие функции). Обнаружение специфики этой формы сделало возможной формулировку ее определения.

В структуре описания основополагающее значение имеет его ориентированность на читательское воображение. Наличие «мест неполной определенности» приводит к тому, что целостность изображенного предмета не дана в самом тексте, но возникает в сознании читателя. Различные аспекты построения произведения (сюжет, деятельность повествователя) и структуры самого описания (расстановка границ, наличие мотивов, связывающих его с другими фрагментами текста) могут облегчать или, наоборот, затруднять

читателю его работу по «завершению» изображенного предмета и осмыслению его.

Краткий обзор частных функций описания позволил нам увидеть, что служебное положение этой формы по отношению к собственно повествованию и сюжету вовсе не было ее изначальной особенностью. Так обстояло дело лишь в рамках определенной литературной традиции. Вне ее описание оказалось способным занять лидирующую позицию в повествовательной структуре.

Доминирование описания можно наблюдать в произведениях конца XIX–начала XX вв. Новые структурно-функциональные возможности этой формы позволяют говорить об особом историческом типе описания. К проверке этого предположения на практике мы сейчас и переходим.

ГЛАВА 2. ПОДЧИНЕНИЕ СЮЖЕТНОГО ОПИСАТЕЛЬНОМУ

Целью данной главы является сравнительный анализ рассказов¹ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и Г. Гессе «Ночь на озере» с точки зрения структурно-функциональной специфики описаний. Их сопоставление делают возможным многочисленные тематические и структурные сходства.

Событийный ряд в них присутствует, но сам по себе не раскрывает глубинного смысла произведений. В сюжете обоих рассказов главным оказывается событие смерти персонажа во время путешествия, предпринятого ради наслаждения жизнью.

Пространство обоих произведений представляет собой сложную модель мира, в которой каждая ее часть связана с определенной системой ценностей, особым мировоззрением.

Раскрытие противоречий между различными системами ценностей, а также между ними и объективной действительностью становится одним из важнейших предметов изображения.

Образы персонажей и Бунина, и Гессе отличаются некоторой условностью, неиндивидуализированностью. Для обоих авторов оказываются важными оппозиции «естественное – искусственное», «подлинное – мнимое», «живое – мертвое», «природа – цивилизация» и др.

В композиции произведений, не разделенных на главы или иные части, обращают на себя внимание вставки целых фрагментов, как будто бы разрывающих основную нить повествования.

Главным средством раскрытия проблематики рассказов становятся описания, что и делает эти произведения особенно интересными для нас. При всех различиях, также существующих между ними, они представляют собой

¹Мы не ставили своей задачей рассмотреть жанровую специфику выбранных произведений и определяем их как рассказы, следуя сложившейся традиции. См., например: Магомедова Д. М. Ибсеновский мотив в рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // На рубеже веков: Российско-скандинавский литературный диалог. М., 2001. С. 121–127. Что касается произведения Г. Гессе, то специальных упоминаний о нем в научной литературе мы не нашли, однако существует традиция определять его раннее прозаическое творчество в целом как период написания «рассказов» (см., например: Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998. С. 82).

разновидности одного типологически значимого варианта такой повествовательной структуры, в которой доминирующей формой является описание. Проверить это предположение как раз и позволит наш анализ.

2.1. «ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО» И.А. БУНИНА

Авторы исследований, посвященных рассказу «Господин из Сан-Франциско» (1915), как правило, уделяют основное внимание различным аспектам его содержания (критике европейской цивилизации начала XX в.¹, проблеме смысла человеческого существования и т.д.²). Художественная же специфика этого рассказа оказалась раскрытой не в полной мере.

Так, непроясненными остались структурно-функциональные особенности описаний, явно преобладающих над событийным рядом и имеющих повышенную смысловую нагрузку. Необычайная значимость внешней изобразительности в творчестве Бунина многократно становилась предметом исследований³, но при этом, насколько нам известно, вопрос об особой

1См., например: *Вантенков И.П.* Бунин-повествователь: Рассказы 1890–1916. Минск, 1974. С. 140–142; *Линков В.Я.* Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989. С. 133; *Голотина Г.А.* К вопросу о типологии характеров в прозе Ивана Бунина 1910-ых годов / Г.А. Голотина, Э.К. Лявданский // Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985. С. 69–70; *Мальцев Ю.* Иван Бунин. Frankfurt a/Main; Москва, 1994. С. 235; *Мамлеев Ю.В.* Смерть в творчестве Бунина («Господин из Сан-Франциско») // И.А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995. С. 133–137; *Черников А.П.* И.А. Бунин в «книгоиздательстве писателей в Москве» // Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985. С. 115–117.

2Так, некоторые ученые говорят о соотношении в рассказе двух равноправных начал: «омертвевшей цивилизации и “живой жизни”» (*Бройтман С.Н.* Иван Бунин / С.Н. Бройтман, Д.М. Магомедова // Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-ых гг.: В 2 кн. М., 2000. Кн. 1. С. 571–572) или же об изображении в нем «мира призрачной жизни, где человек, чье существование лишено смысла, бежит от смерти и в то же время ищет ее» (*Gru M.* Iwan Bunin // *Kindlers Neues Literaturlexikon*: In 21 Bd. München, 1996. Band 3. S. 363). Существует также мнение, согласно которому «социальные элементы рассказа второстепенны, важно человеческое поведение, присущая человеку фальшь» (*Крыжицкий С.* Иван Бунин // История русской литературы: XX век / под ред. Ж. Нива. М., 1993. С. 328).

3См., например: *Корецкая И.В.* Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков: 1890-ые – начало 1920-ых гг.: в 2 кн. М., 2000. Кн. 1. С. 137; *Нефедов В.В.* Чудесный призрак: Бунин-художник. Минск, 1990; *Сафронова Э.* И.А. Бунин и русский модернизм: 1910-ые гг. Вильнюс, 2000; *Сливицкая О.В.* Указ. соч.; *Хайнади З.* Чувственное искушение слов: Бунин, «Жизнь Арсеньева» // Вопросы литературы. 2009, №1. С. 253–270.

специфике описаний у данного автора не был поставлен ни разу⁴. Между тем, анализ рассматриваемого нами произведения именно с точки зрения этой специфики позволил бы лучше определить принципы его композиции. Какова роль, например, таких описаний в рассказе, в которых изображаются явления, не входящие в кругозор героя и не имеющие отношения к его истории? Для чего в эти описания вводятся точки зрения эпизодических персонажей, никак не связанных с господином из Сан-Франциско? Как меняется на протяжении рассказа точка зрения читателя? Несомненно, что ответ на подобные вопросы может быть получен только с помощью последовательного анализа самих описаний. Мы попытаемся его провести, уделяя повышенное внимание их влиянию на формирование позиции читателя.

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» можно разделить на вступление (первые три абзаца) и основную часть. Поскольку в рассказе важную роль играет путешествие героя, ее можно разделить на несколько эпизодов, связанных с его перемещением в пространстве: плавание на «Атлантиде» до прохода через Гибралтар, путь от Гибралтара до Неаполя, жизнь в Неаполе, переезд на Капри, пребывание в отеле, утро на Капри, обратный путь «Атлантиды».

⁴В некоторых научных работах затрагивается вопрос о соотношении описательного и сюжетного у Бунина (см., например: *Сливицкая О.В. Указ. соч. С. 136–180*) или делается попытка рассмотреть описания как авторскую «объективацию своего восприятия в слове» (*Карпов И.П. Автор как субъект описаний природно-предметного мира в рассказах И.А. Бунина 1887–1909 гг. // И.А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995. С. 127*), однако специфика самого описания (как особой повествовательной формы) остается при этом нераскрытой, так как в центре внимания исследователей оказываются другие аспекты: ослабление сюжетного начала, особая роль природы и предметного мира в творчестве Бунина, особенности авторского видения мира и т.д. По мнению некоторых специалистов, результаты изучения даже этих аспектов трудно назвать удовлетворительными: «Недостаточное внимание к тому, что изобразительность зрелого Бунина предельно насыщена и прямым и метафорическим содержанием, что она предметна и символична одновременно, что ее избыточность мнима, что в связи с тенденцией к ослаблению сюжетности, она взяла на себя очень важные функции, – все это способствует лишь недопониманию, а то и искажению художественного смысла многих произведений писателя» (*Сафронова Э. Указ. соч. С. 55*). В итоге особенности бунинской повествовательной техники так и остаются малоизученными, хотя необходимость самого тщательного ее исследования не вызывает сомнений.

Вступление не является собственно описательным фрагментом, но содержит много ценной для читателя информации. Мы узнаем, что герой не имеет имени и, как подчеркивает повествователь, является типичным представителем своего круга («он почти сравнялся с теми, кого некогда взял себе за образец», «люди, к которым принадлежал он...»¹). Господин из Сан-Франциско не сомневается в адекватности своих представлений о мире и о самом себе. Среди прочего, он убежден и в своем праве на «путешествие во всех отношениях отличное» [308]. Однако повествователь часто оценивает его точку зрения явно иронически («Для такой уверенности у него был тот довод, что, во-первых, он был богат, а во-вторых, только что приступал к жизни, несмотря на свои пятьдесят восемь лет» [308]). Мнение же господина о тяжести своего труда корректируется упоминанием повествователя о китайцах, которые выполняли за него всю черную работу.

«Наслаждение жизнью» связано для героя с путешествием, маршрут которого весьма обширен и заранее рассчитан до мелочей. Наряду с осмотром достопримечательностей этот маршрут включает в себя и такие вещи, как наслаждение «любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной» [309]. Среди других развлечений «самого отборного общества», к которому причисляет себя господин, выделяется стрельба в голубей. Она одна из всех описана подробно: голуби «очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря цвета незабудок, и тотчас же стучаются белыми комочками о землю» [309]. «Очень красиво» – это отражение точки зрения героя, которая в данном случае неотделима от восприятия повествователя. «Изумрудный газон» и «море цвета незабудок» – это передача точки зрения только повествователя (самому господину из Сан-Франциско подобный взгляд на вещи несвойственен). Повествователь занимает, по видимому, позицию наблюдателя, находящегося как будто бы где-то поблизости

¹ Текст цит. по изд.: Бунин И.А. Господин из Сан-Франциско // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 4. С. 308. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в квадратных скобках с указанием номера страницы.

от изображаемого. Эстетическое восприятие мира оказывается для него важнее этического: гибель птиц ради развлечения людей не вызывает у него неприязни. Однако сильное чувство отвращения может возникнуть у читателя, и именно потому, что со стороны, при более дистанцированном взгляде, такое внимание к красоте в ущерб нравственности вряд ли может вызвать какую-то другую реакцию.

Итак, перед нами вполне определенный психологический портрет: некий господин из Сан-Франциско уверен в своей принадлежности к высшему обществу и в праве властвовать над другими людьми и над природой. Он убежден в том, что имеет «правильные», соответствующие его статусу, представления о красоте и морали. Сложность составленного им маршрута косвенно указывает на то, что он ощущает себя единственным хозяином своей судьбы. Замечание же повествователя о том, что «все пошло сперва прекрасно», намекает читателю, что в дальнейшем осуществлению планов героя что-то помешает.

Непосредственное описание путешествия господина из Сан-Франциско начинается с изображения плавания «Атлантиды». Само название парохода «говорящее»: Атлантида – это ушедшая под воду цивилизация, достигшая высокого уровня развития. У Бунина этот высокий уровень проявляется в том, что пароход похож «на громадный отель со всеми удобствами» [309]. Пассажиры живут в роскошной обстановке, причем повествователь неоднократно подчеркивает размеренность их существования: «и жизнь на нем протекала весьма размеренно» [309], «до одиннадцати часов полагалось бодро гулять», «в одиннадцать – подкрепляться бутербродами с бульоном» (за словом «полагалось» проглядывает и восприятие самими обитателями парохода этого образа жизни), «следующие два часа посвящались отдыху», «в пятом часу их... поили крепким душистым чаем с печеньями», «в семь повещали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его» [310] (ирония повествователя тут очевидна). Подробные перечисления действий пассажиров и предлагаемых им напитков и кушаний

сопровождаются указаниями на цели, ради которых все это делалось: гимнастика нужна, чтобы возбудить «аппетит и хорошее самочувствие» [309], а гулять, играть и отдыхать требуется «для нового возбуждения аппетита» [310]. Иными словами, жизнь пассажиров всецело подчинена удовлетворению телесных потребностей. Тот факт, что даже аппетит у них не просто появляется, а специально вызывается, делает еще более очевидной избыточность роскоши, в которой они пребывают, и автоматизм их существования.

Читателю наверняка бросится в глаза контраст между размеренной жизнью пассажиров и непредсказуемостью окружающей их морской стихии: «до самого Гибралтара пришлось плыть то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом; но плыли вполне благополучно» [309], «в тот сумрачный час, когда так медленно и неприветливо светало над серо-зеленой водяной пустыней, тяжело волновавшейся в тумане» [309], упоминается также «облачное небо и пенистые бугры, мелькавшие за бортом» [310]. Если описание жизни пассажиров создает у читателя иллюзию, будто их сфера обитания есть некий центр мира (по крайней мере, внутри «Атлантиды»), то отдельные указания на состояние океана свидетельствуют о том, что на самом деле вся «Атлантида» есть не более чем песчинка, затерявшаяся в бескрайней «водяной пустыне». Таким образом, сосредоточенность пассажиров на заботах о своем теле неявно оказывается в противоречии с хрупкостью их положения в окружающем мире.

Следующие описания делают противопоставление «Атлантиды» и океана еще более ощутимым. Мир «Атлантиды» раскрывается перед нами с новых сторон. Прежде всего, дается вид парохода извне: «этажи “Атлантиды” зияли во мраке огненными несметными глазами» [310]. Пароход получает несколько демонический облик, но в следующих фразах внимание повествователя переключается на «великое множество слуг», работавших в служебных помещениях, и на тайный страх обитателей парохода перед океаном. При всей обустроенности жизни на «Атлантиде» единственным средством спасения от этого страха оказывается для ее обитателей, во-первых, вытеснение из своего

сознания мыслей обо всем пугающем («океан, ходивший за стенами, был страшен, но о нем не думали» [310]), и, во-вторых, вера во власть над океаном капитана, «рыжего человека чудовищной величины и грузности, всегда как бы сонного, похожего в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола и очень редко появлявшегося на люди из своих таинственных покоев» [310]. Из описания становится понятно, что убежденность людей в наличии у него власти над стихией основывалась исключительно на его необычной внешности. Сходством с идолом объясняется и восприятие его комнат именно как «таинственных покоев». Чуть позже капитан будет сравниваться с «милостивым языческим богом» [313], и это можно рассматривать как прямое указание на «языческую» сущность мира «Атлантиды» с его сосредоточенностью на телесном и забвением духовного.

Инфернальные черты в образе «Атлантиды» и – одновременно – непрочность ее мира проявляются еще больше в следующей фразе: «на баке поминутно взывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой сирена» [310]. Как и в случае упоминания «огненных несметных глаз», перед нами одушевление неодушевленного: техническое устройство описывается как существо, способное испытывать определенные эмоции. Поэтому можно говорить о нарушении предметной границы в этих двух случаях.

Конец данного периода посвящен изображению роскошного ужина, проведение которого отчасти служило и защитой от страха: вой сирены «заглушали звуки прекрасного струнного оркестра, изысканно и неустанно игравшего в двухсветной зале, празднично залитой огнями, переполненной декольтированными дамами и мужчинами во фраках и смокингах, стройными лакеями и почтительными метрдотелями, среди которых один, тот, что принимал заказы только на вина, ходил даже с цепью на шее, как лорд-мэр» [310]. Роскошь обстановки кажется несколько неоправданной, потому что такое празднество повторялось каждый вечер в течение многих дней. Какая-то чрезмерность во всем, что делается обитателями парохода, подчеркивается словами: «неустанно», «залитой огнями», «переполненной». Но явно

выраженной негативной оценки со стороны повествователя здесь нет. Более того, слова о прекрасной игре оркестра отражают и точку зрения пассажиров, и восприятие наблюдателя.

Существенно, что в мире пассажиров начинает ощущаться некая театральность: один из метрдотелей казался «лорд-мэром» просто потому, что «ходил даже с цепью на шее» (по-видимому, здесь смешиваются точки зрения повествователя и пассажиров, для которых облик метрдотеля есть подтверждение их уверенности в его почтительности).

Затем с точки зрения наблюдателя нам дается портрет господина из Сан-Франциско, в котором обращает на себя внимание такая фраза: «Нечто монгольское было в его желтоватом лице с подстриженными серебряными усами, золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью – крепкая лысая голова» [311]. Поскольку в конце фразы нет сравнительных оборотов или конструкций, то кажется, будто голова у героя и в самом деле была из кости. Если учесть, что серебро, золото и слоновая кость – драгоценные материалы, то господин вообще становится похож на куклу, тоже в своем роде идола. Какие-либо намеки на характер отсутствуют.

Внешность жены господина обрисована очень коротко: «Богато, но по годам была одета его жена, женщина крупная, широкая и спокойная». Зато портрет дочери выделяется своей эмоциональностью и подробностью: «сложно, но легко и прозрачно, с невинной откровенностью – дочь, высокая, тонкая, с великолепными волосами, прелестно убранными, с ароматическим от фиалковых лепешечек дыханием и с нежнейшими розовыми прыщиками возле губ и между лопаток, чуть припудренных» [311]. Портрет дает представление не только о внешности девушки, но и об ее внутреннем мире, неиспорченном и полном сложных переживаний. Симпатия повествователя к этому персонажу подчеркивается словами «невинной», «великолепными», «прелестно», «нежнейшими». Даже упоминание о прыщиках не портит портрет, а, наоборот, делает его более привлекательным: во-первых, по контрасту с «костяным»

господином девушка кажется живым человеком; во-вторых, у нас создается впечатление какой-то хрупкой красоты ее облика.

Можно было бы ожидать, что изображенные персонажи начнут действовать или хотя бы говорить, но повествователь возвращается к описанию вечерних развлечений на пароходе. Мы узнаем, что господин из Сан-Франциско был среди тех мужчин, которые «задрал ноги, до малиновой красноты лиц накуривались гаванскими сигарами и напивались ликерами в баре, где служили негры в красных камзолах, с белками, похожими на облупленные крутые яйца» [311]. Перед нами все тот же автоматизм поведения пассажиров и чрезмерное увлечение их телесными удовольствиями. Обслуживающий же их персонал как будто бы лишен индивидуальности, а то и вовсе человеческой внешности. Последнее проявляется, в частности, в том, что у негров есть только «белки, похожие на облупленные крутые яйца», а о «глазах» даже не говорится.

Следующее описание представляет собой сложно организованный период. Противопоставление океана и парохода здесь доведено до предела: «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, – точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, – в смертной тоске стонала удушаемая туманом сирена, мерзли от стужи и шалели от непосильного напряжения внимания вахтенные на своей вышке...» [311]. Разбушевавшаяся стихия грозит пароходу гибелью, однако он все равно продолжает движение, как будто стараясь подчинить ее себе (сравнение парохода с плугом делает это особенно очевидным, поскольку распахивание земли предполагает овладение ее пространством). Затем повествователь описывает то, что еще не становилось предметом изображения: «мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, – та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени» [311]. По своей

смертоносной сущности «утроба» сравнима с океанской бурей. Только вокруг «Атлантиды» царит холод и мрак, а в «утробе» все раскалено и освещено огнем топок. Прямое сравнение нижней части парохода с преисподней заставляет нас предполагать, что она может нести в себе еще больше зла, чем неуправляемая стихия. В этом фрагменте повествователь уже занимает другую позицию, нежели в описании бала: теперь он смотрит на изображаемое откуда-то извне, с большой дистанции, и именно при такой позиции становится возможным обобщение (сравнение «утробы» с адом).

Заметим, что и в этом описании происходит одушевление механизмов: «в смертной тоске» стонет «удушаемая туманом» сирена, «гоготали» топки, «пожиравшие своими раскаленными зевами» груды угля. Техника словно обретает самостоятельную жизнь, тогда как существование человека сводится к ее обслуживанию.

В конце описания повествователь возвращается к изображению бальной залы, причем употребление союза «а» прямо указывает на противопоставление этой картины двум предыдущим: «а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальной зале все сияло и изливало свет, тепло и радость, пары то крутились в вальсах, то изгибались в танго – и музыка настойчиво, в сладостно-бесстыдной печали молила все об одном, все о том же» [311]. Контраст между роскошной жизнью пассажиров и жуткой обстановкой «утробы» и за пределами парохода очевиден. Весьма ощутимо и осуждение поведения пассажиров повествователем. «Беззаботно», «цедили», «плавали в волнах пряного дыма», – эти слова передают негативное отношение повествователя к действиям пассажиров, которые он описывает с внешней точки зрения. В то же время за словами «свет, тепло и радость», «в сладостно-бесстыдной печали» проглядывает и внутренняя точка зрения. Ведь воспринимать явления подобным образом возможно только изнутри. Таким образом, восприятие повествователем мира пассажиров опять оказывается двойственным.

При всех различиях между тремя изображенными картинами нельзя не заметить и некоторых сходств. В частности, существование людей во всех частях парохода одинаково доведено до автоматизма: как кочегары и вахтенные всецело поглощены исполнением своих обязанностей, так и пассажиры отдают все свои силы бесконечному празднеству. Кроме того, «малиновая краснота лиц» посетителей и «волны пряного дыма» от сигар в баре соотносимы с багровым пламенем и духотой от топок в «утробе». Таким образом, противоположность описанных явлений оказывается по сути лишь частичной.

Завершается данный абзац кратким описанием тех пассажиров, которые во время плавания стали наиболее заметными персонами: «Был среди этой блестящей толпы некий великий богач, бритый, длинный, в старомодном фраке, был знаменитый испанский писатель, была всесветная красавица, была изящная влюбленная пара, за которой все с любопытством следили и которая не скрывала своего счастья: он танцевал только с ней, и все выходило у них так тонко, очаровательно, что только один командир знал, что эта пара нанята Ллойдом играть в любовь за хорошие деньги и уже давно плавают то на одном, то на другом корабле» [312]. Противоречие между внешним блеском и внутренней пустотой мира пассажиров раскрывается здесь в полной мере с помощью контраста двух взглядов: «всех» пассажиров и капитана, знающего правду о молодой паре. Так оказывается, что персонажи ничего не представляют из себя как личности, – они выделились из толпы лишь благодаря своему социальному статусу или взятой на себя роли.

Несомненно, что рассмотренные нами описания имеют своей главной задачей раскрытие иллюзорности представлений господина из Сан-Франциско (и людей его круга в целом) о своей исключительности. В самих пассажирах не обнаруживается ничего, что бы давало им право ощущать себя хозяевами жизни. Высокое положение в обществе не связано у них ни с богатством духовного мира, ни с широтой кругозора, ни с какими-либо другими выдающимися качествами или заслугами. Да и жизнь-то их находится в постоянной зависимости от обстоятельств, однако они этого, по-видимому, не

осознают (интуитивное же ощущение уязвимости их мира выражается в страхе перед океаном). Кроме того, описания ставят перед читателем и вопрос о соотношении обустроенного и управляемого человеком мира с независимой от него стихией. Сам господин из Сан-Франциско в описаниях фигурирует мало, и можно предположить, что рассмотренные описания создают некий контекст, необходимый для понимания того, что будет происходить с этим персонажем дальше.

Однако было бы неверно определить отношение повествователя к миру «Атлантиды» как только негативное. В круг его эмоций входит и печаль, и что-то вроде упоения сладостностью этой «красивой жизни», и желание любви (по-видимому, за словами о том, что музыка «молила все об одном, все о том же», скрывается именно это). Вероятно, такое восприятие праздника не совпадает с представлениями о нем у пассажиров, но все же это взгляд человека, приближенного к этой жизни.

Проход «Атлантиды» через Гибралтар знаменует ее вступление в Старый Свет, и с этим совпадает наступление весны. Вместо «серо-зеленой водяной пустыни» за бортом теперь виднеется «крупная и цветистая, как хвост павлина, волна, которую, при ярком блеске и совершенно чистом небе, развела весело и бешено летевшая навстречу трамонтана» [312]. Пассажиры любуются красочным пейзажем, а внутри парохода идет подготовка к высадке пассажиров на берег: «безответные, всегда шепотом говорящие бои-китайцы, кривоногие подростки со смоляными косами до пят и с девичьими густыми ресницами, исподволь вытаскивали к лестницам пледы, трости, чемоданы, несессеры» [312]. Как и прежде, беззаботная праздность пассажиров сопоставляется с трудом множества слуг. И как «утроба» скрыта от глаз пассажиров, так и вытаскивание вещей происходит потихоньку от них, как если бы вид чужого труда мог как-то испортить им настроение.

Внимание же туристов привлечено не только к природе, но и к новому пассажиру. В описании принца соединяются точки зрения повествователя и других пассажиров: «человек маленький, весь деревянный, широколицый,

узкоглазый, в золотых очках, слегка неприятный – тем, что крупные усы сквозили у него как у мертвого, в общем же милый, простой и скромный» [312]. Отметим, что как «неприятное» пассажиры воспринимают именно то, в чем им видится напоминание о смерти. Когда же в описании принца появляется восприятие дочери героя, то это «неприятное» куда-то исчезает. Волнение, овладевшее девушкой при встрече с ним, передается изменениями в синтаксисе: предложения становятся более короткими и выразительными: «он по росту казался среди других мальчиком, он был совсем не хорош собой и странен, – очки, котелок, английское пальто, а волосы редких усов точно конские, смуглая тонкая кожа на плоском лице точно натянута и как будто лакирована» [312]. Особенно остро дочь господина чувствует аристократизм в его внешности, который делает его столь непохожим на других: «все, все в нем было не такое, как у прочих, его сухие руки, его чистая кожа, под которой текла древняя царская кровь, даже его европейская, совсем простая, но как будто особенно опрятная одежда таили в себе неизъяснимое очарование» [312].

Девушка переводит взгляд на отца, который откровенно разглядывает знаменитую красавицу «с разрисованными по последней парижской моде глазами» и с «облезлой» собачкой на руках (здесь точка зрения повествователя неотделима от восприятия дочери героя). Перемены в природе вокруг «Атлантиды» и увлечение девушки принцем господина из Сан-Франциско, по видимому, не интересуют. В портрете красавицы нет и намека на аристократизм или какие-то привлекательные черты характера. Вероятно, именно пошлостью вкусов господина объясняется неловкость, ощущаемая девушкой, и желание не замечать его. Таким образом, различия между мировосприятием героя и его дочери становятся еще более заметными, а ограниченность его кругозора – еще более очевидной.

Сам же господин из Сан-Франциско глубоко убежден в «заботливости» всех тех, кто прислуживал ему во время пути. Деньги, по его мнению, всегда способны обеспечить ему такое отношение со стороны других людей: «Так было всюду, так было в плавании, так должно было быть и в Неаполе» [312]. И

Неаполь как будто бы оправдывает его ожидания: едва герой сходит на берег, как к нему кидается множество людей с предложениями различных услуг. Чувство превосходства над ними придает господину из Сан-Франциско еще больше уверенности в себе: «И он ухмылялся этим оборванцам, идя к автомобилю того самого отеля, где мог остановиться и принц...» [313]. Возможность очутиться в одном отеле с особой королевской крови также льстит самолюбию героя. Тем же, кто встречает его на пристани, он адресуется только одно слово, хотя и сказанное на разных языках: «Прочь!».

Итак, описания, посвященные изображению пути парохода от Гибралтара до Неаполя, развивают те противоречия и проблемы, которые были заложены в начале рассказа. Чем заметнее становится скудость внутреннего мира героя, тем неуместнее выглядит его излишняя самоуверенность. Внешний мир вокруг господина сильно меняется, в нем появляется много нового, однако господин воспринимает окружающее только с точки зрения того, насколько оно соответствует его ожиданиям. Как будто весь этот внешний мир есть только фон для раскрытия его собственного «величия». Можно предположить, что и путешествие он затеял не только ради знакомства с новыми местами, но и чтобы еще раз убедиться в своей исключительности.

Однако Неаполь произвел на господина из Сан-Франциско крайне неблагоприятное впечатление. Правда, выяснилось это далеко не сразу. В начале рассказа о пребывании семьи из Сан-Франциско в Неаполе описывается вид, открывающийся с балкона отеля, на «Везувий, до подножия окутанный сияющими утренними парами, на серебристо-жемчужную рябь залива и тонкий очерк Капри на горизонте, на бегущих вниз, по набережной, крохотных осликов в двуколках и на отряды мелких солдатиков, шагающих куда-то с бодрой и вызывающей музыкой» [313–314]. Перед нами довольно привлекательный пейзаж, и естественно ожидать, что осмотр города вызовет у героя любопытство или удовольствие. Но точка зрения самого господина из Сан-Франциско в этом описании отсутствует, и потому мы не знаем, какое

впечатление этот вид с балкона произвел на него самого (и произвел ли вообще).

Затем оказывается, что с его точки зрения город выглядит скорее скучным: в нем как будто ничего нет, кроме «людных узких и сырых коридоров улиц» и «высоких многооконных домов» [314]. Ярче всего скука героя раскрывается в описании виденных им музеев и церквей, то есть именно тех мест, которые бывают наиболее интересны для туристов. Господин же запомнил только «осмотр мертвенно-чистых и ровно, приятно, но скучно, точно снегом, освещенных музеев или холодных, пахнувших воском церквей, в которых повсюду одно и то же: величавый вход, закрытый тяжелой кожаной завесой, а внутри – огромная пустота, молчание, тихие огоньки семисвечника, краснеющие в глубине на престоле, убранном кружевами, одинокая старуха среди темных деревянных парт, скользкие гробовые плиты под ногами и чье-нибудь “Снятие со креста”, непременно знаменитое» [314]. Оказывается, что там, где все внимание должно бы быть привлечено к произведениям искусства, господин видит только скучный свет и необычную чистоту. «Чьи-нибудь» и «непременно знаменитые» картины его не интересуют, а Бог в кругозоре господина просто отсутствует: пространство церкви заполнено для него только «огромной пустотой» и «молчанием». Существенно, что скука или даже раздражение героя объясняется не только его неспособностью к пониманию искусства, но и тем, что многое из увиденного неожиданно напоминает ему о смерти. Особая чистота в музеях, запах воска и «гробовые» плиты в церквях, – все это почему-то воспринимается им особенно остро.

Между тем, жизнь семьи из Сан-Франциско в Неаполе с самого начала идет «по заведенному порядку» [313] и по своей роскоши мало чем отличается от пребывания на пароходе. Распорядок дня почти так же строго выверен, к обеду зовет «мощный, властный гул гонга» [314] (аналог «трубных сигналов» на пароходе), в «чертоге столовой» такие же разряженные постояльцы, а вокруг них – так же много слуг. «Красные куртки музыкантов на эстраде» можно соотнести с красными камзолами негров в баре парохода. Метрдотеля, «с

необыкновенным мастерством разливающего по тарелкам густой розовый суп», можно сопоставить с метрдотелем, который ходил с цепью на шее, «как лорд-мэр» [314] (поведение обоих отличается своеобразной театральностью). Избыточность роскоши в образе жизни постояльцев отеля проявляется в том, что чрезмерное изобилие кушаний становится вредным для их желудков. В общем, перед нами все тот же храм телесных удовольствий, что и на «Атлантиде».

Но во внешнем мире что-то происходит явно не так, как было задумано господином из Сан-Франциско. Вопреки ожиданиям, «декабрь “выдался” не совсем удачный» [314]. Воспринимать состояние природы иначе, как «удачное» или «неудачное» для осуществления своих планов туристы, очевидно, неспособны. Слуги же не могут реагировать на их жалобы иначе, как «виновато» объясняя, «что такого года они и не запомнят». Повествователь тут же замечает, что так говорить и «ссылаться на то, что всюду происходит что-то ужасное» [314], им приходилось далеко не в первый раз (здесь кругозор повествователя оказывается заметно шире кругозора персонажей). Перед нами явно странная, нелепая ситуация, когда естественные (и потому непредсказуемые) изменения в природе воспринимаются человеком как «отклонение от нормы», да еще такое, в котором могут быть виноваты другие люди. Этой же особенностью психологии приезжих объясняется и то, что плохая погода воспринимается ими как «обман» («утреннее солнце каждый день обманывало» [314]).

Из-за плохой погоды «город казался особенно грязным и тесным, музеи чересчур однообразными, сигарные окурки толстяков-извозчиков в резиновых, крыльями развевающихся по ветру накидках – нестерпимо вонючими, энергичное хлопанье их бичей над тонкошеими клячами явно фальшивым, обувь синьоров, разметающих трамвайные рельсы, ужасною, а женщины, шлепающие по грязи, под дождем с черными раскрытыми головами, – безобразно коротконогими; про сырость же и вонь гнилой рыбой от пенящегося у набережной моря и говорить нечего» [315]. В данном описании точки зрения

повествователя и героя четко различаются, поскольку фрагмент выстроен так, что каждое явление изображено с двух сторон: сначала нам дается его восприятие повествователем, а потом – героем. В результате для читателя становится ощутимым противоречие между объективным состоянием мира и его видением господином из Сан-Франциско¹. Жизнь Неаполя многообразна, тогда как герой замечает вокруг себя только то, что соответствует его теперешнему эмоциональному настрою (который, в свою очередь, был вызван несовпадением действительности с его ожиданиями). Очевидно, для господина из Сан-Франциско характерна не просто ограниченность кругозора, но и автоматизм мышления: менять свое представление о мире в зависимости от обстоятельств он не может.

Этим герой отличается от своей дочери, мировосприятию которой свойственна гораздо большая живость и гибкость. Повествователь опять обрисовывает ее с явно положительной оценкой: «дочь их то ходила бледная, с головной болью, то оживала, всем восхищалась и была тогда и мила, и прекрасна: прекрасны были те нежные, сложные чувства, что пробудила в ней встреча с некрасивым человеком, в котором текла необычная кровь, ибо ведь, в конце концов, и не важно, что именно пробуждает девичью душу, – деньги ли, слава ли, знатность ли рода» [315]. Обобщение, сделанное повествователем в конце фразы, указывает на то, что для него, видящего и знающего мир намного лучше персонажей, имеет ценность сама способность человека к подобным чувствам. И именно этой способности начисто лишен господин из Сан-Франциско. Неявное сопоставление делает еще более очевидной скудость его внутреннего мира.

Поскольку запланированное героем наслаждение «солнцем Южной Италии» [309] в Неаполе не состоялось, то семья из Сан-Франциско решает

¹ Противопоставление в данном описании «авторской интонации и интонации героя» было отмечено И.П. Вантенковым (*Вантенков И.П. Указ. соч. С. 143*) и расценено им как средство достижения сатирического эффекта (мировоззрение героя, по мнению исследователя, постоянно осмеивается повествующим субъектом). Мы полагаем, что сводить роль этого описания к созданию подобного эффекта не совсем верно (тем более, что и в целом отношение повествователя к своему герою не исчерпывается одной лишь едкой иронией).

уехать на Капри, а потом в Сорренто. Маршрут поездки опять продуман до мелочей: сначала осмотр Капри и дворца Тиберия, потом пещеры и т.д. Очевидно, господин из Сан-Франциско по-прежнему стремится к тому, чтобы все было в точности так, как он задумал.

Итак, именно в Неаполе герой впервые начинает ощущать разлад между своими представлениями о мире и его реальной сущностью¹. В такой ситуации решение семьи из Сан-Франциско о переезде на Капри можно рассматривать как бессознательную попытку героя все же подчинить мир своей воле. Читатель может предположить, что дальнейший ход повествования как раз и будет направлен на то, чтобы показать, насколько удачной она оказалась.

Начало описания поездки на Капри уже содержит детали, указывающие на то, что природа не собирается соответствовать чьим-либо расчетам: «даже и с утра не было солнца», «тяжелый туман до самого основания скрывал Везувий, низко серел над свинцовой зыбью моря» [315]. Кроме того, в тексте прямо заявлено, что именно этот день стал для всей семьи «очень памятным». Читатель наверняка будет ждать каких-то важных событий, более значительных, чем ухудшение погоды. Пока же персонажи страдают от качки, и повествователь намекает, что их плохое настроение объясняется скорее их изнеженностью, чем действительной тяжестью их страданий: «Миссис страдала, как она думала, больше всех: ее несколько раз одолевало, ей казалось, что она умирает, а горничная, прибежавшая к ней с тазиком, – уже многие годы изо дня в день качавшаяся на этих волнах и в зной и в стужу и все-таки неутомимая, – только смеялась» [315]. Дурное самочувствие господина прямо связывается с излишествами в развлечениях, поэтому плачевное состояние персонажей можно рассматривать и как своеобразную расплату за неумеренную роскошь их образа жизни.

¹Особенность рассказа Бунина в том, что о психологии персонажа мы можем судить только на основании описаний, которые не содержат никаких прямых объяснений того, что происходит в его внутреннем мире. Это характерно и для других произведений Бунина, в которых «эксплицитная психологическая мотивация заменяется тщательно отобранными и хитро между собой связанными описательными деталями» (*Woodward J.B. Eros and Nirvana in the Art of Bunin // The Modern Language Review. 1970. Vol. 65, N3. P. 586.*)

Если на «Атлантиде» качки как будто и не было, а шторма за бортом никто не замечал, то теперь, наоборот, персонажи живо ощущают на себе все перипетии плавания по бурному морю. В описаниях этого плавания присутствует и их точка зрения: «А дождь сек в дребезжащие стекла, на диваны с них текло, ветер с воем ломил в мачты и порою, вместе с налетевшей волной, клал парходик совсем набок, и тогда с грохотом катилось *что-то* вниз. На остановках, в Кастелламаре, в Сорренто, было *немного легче*, но и тут размахивало страшно, берег со всеми своими обрывами, садами, пиниями, розовыми и белыми отелями, и дымными, курчаво-зелеными горами *летал за окном вниз и вверх*, как на качелях; в стены стукались лодки, сырой ветер дул в двери, и, ни на минуту не смолкая, пронзительно вопил с качавшейся барки под флагом гостиницы “Royal” картавый мальчишка, заманивающий путешественников» [316] (выделенные нами курсивом слова отражают восприятие персонажей). Вид, открывающийся за окнами парходика, достаточно интересен, но персонажи, в отличие от повествователя, не в состоянии оценить его необычность. Разочарование господина из Сан-Франциско в Италии достигает предела: он приходит в отчаяние при виде «таких жалких, насквозь проплесневевших каменных домишек, наклепленных друг на друга у самой воды, возле лодок, возле каких-то тряпок, жестянок и коричневых сетей» [316].

Параллельно в мироощущении героя происходит и другая перемена. Впервые за все время путешествия он начинает чувствовать себя стариком, и это еще больше портит ему настроение. В то же время обнаруживается, что с точки зрения повествователя ощущение собственной старости было более адекватным представлением героя о самом себе, чем его искусственная молодость на «Атлантиде»: «чувствуя себя, как и *подобало ему*, – стариком» [316] (курсив мой – Г.Л.).

Однако как только погода становится лучше и приближается Капри, герою «сразу стало на душе легче, ярче засияла кают-компания, захотелось есть, пить, курить, двигаться» [316]. Господин из Сан-Франциско опять оказывается

всецело во власти своих телесных желаний. И остров поначалу описан так, будто в нем тоже есть что-то «языческое»: «Наконец, уже в сумерках, стал надвигаться своей чернотой остров, точно насквозь просверленный у подножья красными огоньками, ветер стал мягче, теплей, благовонней, по смиряющимся волнам, переливавшимся, как черное масло, потекли золотые удавы от фонарей пристани» [316]. Упоминания о «масле» и «благовонном» ветре могут вызвать у читателя ассоциации с языческим обычаем натираться благоухающими маслами. В то же время описание Капри может напомнить читателю о подземном царстве (этому служат слова «чернота», «черное», а также образ «золотых удавов» и красных огоньков, светящих как будто из-под земли). Красные огоньки на фоне «черноты» острова могут быть сопоставлены с «зияющими» во мраке «огненными несметными глазами» «Атлантиды».

Но когда гости из Сан-Франциско едут в вагончике к отелю, то за окнами видна приятная и лишенная каких-либо демонических черт местность: они едут мимо «кольев на виноградниках, полуразвалившихся каменных оград и мокрых, корявых, прикрытых кое-где соломенными навесами апельсиновых деревьев, с блеском оранжевых плодов и толстой гляцевитой листвы» [317]. Абзац заканчивается утверждением, которое может принадлежать только повествователю, но не герою: «Сладко пахнет в Италии земля после дождя, и свой, особый запах есть у каждого ее острова!» [317]. Ограниченность кругозора господина вряд ли позволила бы ему вывести такое суждение. По-видимому, нам предлагается другой образ Италии, нежели тот, что сложился в сознании разочарованного героя.

Между тем, господина из Сан-Франциско опять встречает целая толпа «тех, на обязанности которых лежало достойно принять» [317] его. С их точки зрения, именно он и его родственники заслуживают такой «заботливости», потому что от других туристов трудно ожидать хорошего вознаграждения: русские «неряшливы и рассеянны», бедно одеты, а «тирольские юноши» в услугах не нуждаются. И встречающие, и приезжие совершенно серьезны в своем поведении, однако в описаниях настойчиво подчеркивается

театральность этой ситуации, увиденной со стороны: «Застучали по маленькой, точно оперной площади, над которой качался от влажного ветра электрический шар, их деревянные ножные скамеечки, по-птичьему засвистала и закувыркалась через голову орава мальчишек – и как по сцене пошел среди них господин из Сан-Франциско...» [317]. В следующей фразе опять как будто утверждается серьезность происходящего, но интонация повествователя такова, что читатель может догадаться, что это только видимость: «И все было похоже на то, что это в честь гостей из Сан-Франциско ожил каменный сырой городок на скалистом островке в Средиземном море, что это они сделали таким счастливым и радушным хозяина отеля, что только их ждал китайский гонг, завывавший по всем этажам сбор к обеду, едва вступили они в вестибюль» [317]. Очевидно, данные два фрагмента раскрывают одновременно и восприятие ситуации персонажами, и критическое отношение к нему повествователя.

В хозяине отеля герой узнает человека, виденного им во сне. Удивление его быстро проходит (в силу отсутствия у него «так называемых мистических чувств»), однако у его дочери это событие вызывает тоску и «чувство страшного одиночества» [318]. Читателю, уже привыкшему к тому, что она оказывается более чуткой к сигналам внешнего мира, передается это предчувствие беды.

Итак, описание переезда семьи из Сан-Франциско на Капри выстроено так, чтобы показать читателю все большие расхождения между действительностью и представлениями героя о ней и о себе самом. Наиболее объективным самовосприятием героя оказывается тогда, когда он ощущает себя стариком, но это ощущение ставит под сомнение его обычную веру в собственное могущество. Результатом становится «отчаяние». Различные детали в изображении поездки дают понять читателю, что возврат к прежнему мироощущению не сулит герою ничего хорошего. Господин из Сан-Франциско, как и другие персонажи, неспособен увидеть себя со стороны и осознать иллюзорность своей «значительности». Поэтому он не может оценить и

театральности как собственного поведения, так и чужого. Более того, сознание господина реагирует крайне вяло даже на такое событие, которое иной считал бы просто сверхъестественным: все-таки не каждому случается встретить наяву человека из сна. В целом возвращение героя к гедонистическому настроению можно расценивать и как проявление все того же автоматизма, мешающего ему изменить свой взгляд на мир, и как защиту его сознания от слишком сильных потрясений (каковым можно считать распад привычной картины мира). Читатель остается в ожидании того, чем же завершится эта странная история.

В отеле на Капри с семьей из Сан-Франциско обходятся как будто так же почтительно, как в Неаполе и на «Атлантиде»: отведенные новым гостям апартаменты ранее занимала особа королевской крови, и к ним, как обычно, приставили самых умелых слуг. Господин из Сан-Франциско не знает, что расторопный Луиджи (впервые за весь рассказ персонаж-слуга назван по имени!) потихоньку смеется над ним, задавая ему вопросы «с притворной робостью, с доведенной до идиотизма почтительностью» [319]. С точки зрения Луиджи, голос героя «обидно вежливый»: именно эта неспешная вежливость показывает, сколь велика для господина из Сан-Франциско дистанция между слугами и им самим. Своим поведением коридорный как бы пытается устранить ее. Проказы Луиджи смешат горничных, – вероятно, и в их отношении к приезжим много театрального. Интересно, что в одежде слуги опять присутствует красный цвет («в своем красном переднике» [319]): возможно, эта деталь служит тому, чтобы сделать более заметными для читателя как сходства в поведении слуг в разных местах, так и различия в нем.

Вечерний туалет господина из Сан-Франциско описан весьма торжественно: «А затем он снова стал точно к венцу готовиться: повсюду зажег электричество, наполнил все зеркала отражением света и блеска, мебели и раскрытых сундуков, стал бриться, мыться и поминутно звонить...» [319]. Отчасти эта торжественность связана с последующим замечанием повествователя о том, что именно данный вечер имел в жизни героя особое значение. Вероятно, по этой же причине повествователь проявляет – впервые за

весь рассказ! – подчеркнутое внимание ко внутреннему миру героя. Но что же в этом мире обнаруживается? Не чувства и мысли, как можно было бы ожидать, а только физиологические ощущения (господин, «как всякий испытывавший качку, только очень хотел есть» [319]). Голод вызвал в нем возбуждение, «не оставлявшее времени для чувств и размышлений» [319].

Описание вечернего туалета героя выстроено так, что читатель не просто видит театральность его образа жизни, но и понимает, каких усилий стоила господину из Сан-Франциско его молодость: «Побрившись, вымывшись, ладно вставив несколько зубов, он, стоя перед зеркалом, смочил и прибрал щетками в серебряной оправе остатки жемчужных волос вокруг смугло-желтого черепа, натянул на крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией кремовое шелковое трико, а на сухие ноги с плоскими ступнями – черные шелковые носки и бальные туфли, приседая, привел в порядок высоко подтянутые шелковыми помочами черные брюки и белоснежную, с выпятившейся грудью рубашку, вправил в блестящие манжеты запонки и стал мучиться с ловлей под твердым воротничком запонки шейной» [320]. Чтобы привести себя в надлежащий вид, господину из Сан-Франциско приходится прямо-таки пересиливать себя, и это специально подчеркивается в тексте: «Пол еще качался под ним, кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло, не в меру тугого воротничка, таки доделал дело – и в изнеможении присел перед трюмо, весь отражаясь в нем и повторяясь в других зеркалах» [320].

Когда же нужный результат достигнут, у господина из Сан-Франциско возникает ощущение, что «это ужасно» [320]. Что именно было ужасно, остается недосказанным: сам герой, как указывает повествователь, не старался понять этого. Возможно, он все же успел бы это сделать, «но тут зычно, точно в языческом храме, загудел по всему дому второй гонг» [320], и к господину сразу же вернулось бодрое настроение и желание развлечений (совсем как ранее

у него произошла такая же перемена от улучшения погоды). Зависимость настроения господина от внешних обстоятельств делает еще более явным отсутствие в его персоне чего-либо исключительного.

Затем впервые за весь рассказ происходит его краткий диалог с родными. Вообще больше всего реплик героя нам дается именно в изображении его пребывания в этом отеле. Так обнаруживается, что он все же мог произнести что-то более приятное для собеседника, чем «прочь!». Однако содержание его диалогов с окружающими очень скудно: оно исчерпывается все теми же приготовлениями к обеду, получением информации о том, кем приходится красавице-танцовщице ее партнер и пр. Лаконичная и малосодержательная речь героя отражает особенности его внутреннего мира, но все же перед нами живой человек, а не изделие из слоновой кости.

Увидев перед собой не в меру разряженную старуху, господин из Сан-Франциско отметил, что идет она «смешно, по-куриному», и «легко обогнал» [320] ее, очевидно, чувствуя себя еще молодым. Сходства между собой и этой старухой, очень явного для читателя, он не заметил. Затем герой еще успевает глянуть мимоходом в окно, осмотреть немца, похожего на Ибсена¹, и прочесть несколько строк в газете, – после этого ему становится плохо.

Предсмертное состояние господина из Сан-Франциско изображено вполне натуралистично, и читатель может ощутить внезапность и жестокость этой смерти (особенно по контрасту с предыдущими фрагментами). При этом в тексте дважды указывается на то, что смерть взяла верх над господином только после серьезной борьбы: «и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то» [321], «он настойчиво боролся со смертью, ни за что не хотел поддаться ей, так неожиданно и грубо навалившейся на него» [322]. Эти утверждения могут показаться несколько странными, потому что герой уже лишен возможности делать что-либо

¹То, что немец похож именно на Ибсена, вряд ли случайно: в 1875г. Ибсен написал «Рассказ в стихах», в котором корабль, везущий труп, сравнивается с Европой, и через образ мертвого тела в трюме вводится «скрытый мотив обреченности цивилизации перед иррациональной катастрофической Бесконечностью» (Магомедова Д.М. Указ. соч. С. 122). По-видимому, перед нами своего рода подсказка читателю о дальнейшем развитии сюжета.

сознательно, но если рассматривать все его существование как постоянную борьбу с обстоятельствами, то они перестают нас удивлять.

Пожалуй, именно описание смерти господина из Сан-Франциско с наибольшей прямотой указывает на то, что в его истории самым важным оказывается странное противостояние его бессознательной воли и никому не ведомых законов, управляющих миром. Но смертью героя рассказ не заканчивается. Начинается история странствий его мертвого тела, в которой большую роль играет взаимодействие точек зрения других субъектов.

Прежде всего, весьма примечательна реакция окружающих на смерть господина из Сан-Франциско. Постояльцы восприняли ее как своего рода преступление, будто бы совершенное им с целью нарушения всеобщего покоя («что натворил он» [321]). «Вечер был непоправимо испорчен» [322], и туристы обедали «с обиженными лицами» [322]. Факт смерти вызвал у них шок, полное непонимание того, что происходит («так как люди и до сих пор еще больше всего дивятся и ни за что не хотят верить смерти» [322]). Представление о естественности события смерти и необходимости помощи умирающему в сознании этих людей отсутствует¹. Как своего рода символическое выражение ограниченности кругозора туристов и неестественности их реакций можно рассматривать образ попугая, который «деревянно бормотал что-то, возясь перед сном в своей клетке, ухитряясь заснуть с нелепо задранной на верхний шесток лапой» [322].

Больше всего волновался хозяин гостиницы, который сначала пытался успокоить гостей, а потом, «в бессильном и приличном раздражении», убеждал их в своем понимании того, «как это неприятно» [322]. Стремление хозяина «к устранению неприятности» выразилось в том, что тело господина поместили в «самый маленький, самый плохой, самый сырой и холодный» [322] номер, а его

¹В этой связи уместно привести наблюдение А.В. Злочевской о том, что после фразы «Не будь в читальне немца...» читатель ждет «естественного» развития событий: «не окажись рядом немца, господин из Сан-Франциско остался бы без помощи» (Злочевская А.В. Роль мистико-религиозного подтекста в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Русская словесность. 2005. №5. С. 12), но причиной криков немца оказывается вовсе не желание помочь, а все тот же панический страх смерти.

жене было отказано в просьбе перенести покойного в его апартаменты. Родственницы героя не сразу смогли поверить в то, что «уважение к ним окончательно потеряно» [323]. Заботясь о репутации своей гостиницы, хозяин почти что приказывает им вывезти тело на следующее же утро и отказывает даже в просьбе достать гроб. Тело господина решено поместить в ящик из-под содовой. Таким образом, от «значительности» героя не остается и следа. Причиной же исчезновения уважения к его семье становится ровно то, что при его жизни было, наоборот, залогом почтения к ней: деньги. Поведение хозяина во многом объясняется его недовольством из-за того, что от визита этих американцев в его кассе останутся одни «пустяки» [323].

Ночью, когда все туристы спят, раскрывается и восприятие смерти господина слугами. Луиджи узнает у горничных, готов ли ящик, передразнивает манеру речи господина, а женщины сидят, «давясь беззвучным смехом» [324]. Если при жизни героя шутки Луиджи могли быть восприняты как веселые проказы, то теперь они приобретают оттенок жестокости. «Заботливость» слуг также оказывается мнимой.

Существенно, что после смерти герой оказывается как будто бы в большей гармонии с природой, чем при жизни: «Мертвый остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене» [324]. Природа как будто жалеет о нем, и оттого поведение слуг кажется еще более циничным.

Итак, изображение атмосферы в отеле после смерти героя служит, в первую очередь, развенчанию иллюзий господина из Сан-Франциско о собственной значительности. Единственными людьми, по-настоящему потрясенными его смертью, остались его жена и дочь.

Несчастье в семье из Сан-Франциско не вызвало сожаления и у тех, кому по долгу службы пришлось отвезти тело господина из отеля к пристани. Младший портье чувствовал только то, что ящик с телом «крепко давил» [324] ему на колени. Извозчика, страдающего от похмелья и чувства собственной «беспутности», утешал «тот неожиданный заработок, что дал ему какой-то господин из Сан-Франциско, мотавший своей мертвой головой в ящике за его

спиной» [325]. У этих людей не заметно ни страха смерти, ни удивления перед ней, ни печали.

Окружающий их мир изображен так, что любые размышления о смерти кажутся и вправду ненужными в нем. Телега с телом едет по склонам острова среди виноградников. Подробное описание украшений на лошади отвлекает внимание читателя от того, что она везет. Наверху – голубое небо, на котором вырисовывается освещенная солнцем «чистая и четкая вершина Монте-Соляро» [324]. Далеко внизу – парходик, «жуком лежавший... на нежной и яркой синеве, которой так густо и полно налит Неаполитанский залив» [325]. Его гудки «бодро отзывались по всему острову, каждый изгиб которого, каждый гребень, каждый камень был так явственно виден отовсюду, точно воздуха совсем не было» [325]. Этот прекрасный пейзаж дан с точки зрения повествователя (у извозчика и портье, как мы видели, кругозор более ограниченный). Повествователь опять занимает позицию наблюдателя, любующегося видом, открывшимся перед персонажами.

По-видимому, данные описания предлагают читателю другое восприятие мира вообще и другое отношение к человеческой смерти в особенности. В масштабе мира Капри смерть господина из Сан-Франциско – лишь мелкая частность, никак не влияющая на жизнь этого мира.

Упоминание повествователя о том, что с отъездом гостей из Сан-Франциско «на острове снова водворились мир и покой» [325] можно истолковывать по-разному. Их отъезд избавляет жителей Капри от лишних хлопот, а других туристов – от напоминаний о смерти. Кроме того, появление на острове господина из Сан-Франциско неявно соотносится повествователем с пребыванием на нем деспотичного императора Тиберия. Тот также отличался неумеренной страстью к удовлетворению своих телесных потребностей и к власти над множеством людей. Но Тиберий оставил свое имя в истории, в то время как от господина не осталось ничего, даже имени. Поэтому слова о водворении «мира и покоя» можно понимать и так, что исчезновение мертвого

тела просто улучшило душевное состояние других людей, и так, что приезд героя на Капри в самом деле представлял для острова какую-то угрозу.

Причиной известности Тиберия стала его жестокость, и, вероятно, неслучайно, что интерес к осмотру его дворца проявляют те самые богатые туристы, которые боятся смерти, но не видят ничего дурного в том, что за ними должны бежать «по каменистым тропинкам, и все в гору, вплоть до самой вершины Монте-Тиберио, нищие каприйские старухи с палками в жилистых руках, дабы подгонять этими палками осликов» [325]. Осуждение повествователем мировоззрения туристов в данном фрагменте вполне очевидно. Не менее очевидно и то, что смерть господина из Сан-Франциско ничего не изменила в их представлениях о мире. Они по-прежнему являются носителями той системы ценностей, которую при жизни разделял и он сам.

«Языческому» царству туристов противопоставляется мир с иными ценностями и ориентирами. Вместо богатых приезжих в центре внимания повествователя оказываются «одни простые люди», жители Капри, и особенно лодочник Лоренцо. В его описании подчеркивается отсутствие у него страсти к накоплению денег и каким-либо расчетам, любовь к беззаботной жизни и чувство собственного достоинства. Низкий социальный статус и бедность никак не ущемляют его самолюбия: Лоренцо стоит на рынке «с царственной повадкой поглядывая вокруг, рисуясь своими лохмотьями, глиняной трубкой и красным шерстяным беретом, спущенным на одно ухо» [326]. Господин из Сан-Франциско всю жизнь стремился стать самым значительным, а вот этому простому лодочнику «царственные повадки» оказались присущи без всяких усилий с его стороны.

Не менее колоритно описаны и абруццкие горцы: «У одного под кожаным плащом была волынка, – большой козий мех с двумя дудками, у другого – нечто вроде деревянной цевницы» [326]. Свойственное этим горцам отношение к миру принципиально отличается от его восприятия туристами: горцы принимают мир таким, какой он есть, не требуя от него соответствий своим желаниям и расчетам. И природа открывает им свою красоту: «Шли они – и

целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменные горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная синева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово» [326]. Впервые на протяжении всего рассказа восприятие природы персонажами и повествователем совпадает. Возможно, это отчасти связано с тем, что горцам присущ и творческий взгляд на мир (об этом говорит наличие у них музыкальных инструментов).

В основе же мировосприятия горцев оказывается религиозность, причем их восхищение при виде статуи Девы Марии явно разделяется и повествователем: «На полпути они замедлили шаг: над дорогой, в гроте скалистой стены Монте-Соляро, вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, Матерь Божия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к небу, к вечным и блаженным обителям трижды благословенного сына ее» [326]. Примечательно, что в облике Девы Марии царственность присутствует в естественном сочетании с кротостью и милосердием (этим ее фигура противопоставлена Тиберию). Отношение же горцев к Богу включает в себя не только скорбь о «злом и прекрасном мире», но, в первую очередь, «смиренно-радостные хвалы» [326] Ему и Деве Марии. Способность быть благодарными Создателю за его творение – это также черта, совсем не свойственная господам из Сан-Франциско.

Итак, описание Лоренцо и горцев раскрывает перед читателем возможность другого видения мира и другого представления о месте человека в нем. Это другое, «христианское», миропонимание получает у повествователя явно положительную оценку. Так обнаруживается, что ценности мира «Атлантиды» вовсе не являются чем-то единственно возможным или исключительным. Приверженность им обитателей парохода есть скорее

результат их отдаленности от естественного мира природы, чем следствие их сознательного выбора (способность к осознанию того, что и почему они делают или чувствуют, развита у них, по-видимому, очень слабо). Читателю же оказывается доступным представление и о другой системе ценностей, в рамках которой существование человека протекает в гармонии с самим собой и окружающим миром.

Таким образом, изображение утреннего Капри, внешне никак не связанное с историей господина из Сан-Франциско, оказывается глубоко мотивированным¹: этот фрагмент служит расширению читательского кругозора и формированию у читателя более объективного взгляда на изображенный мир и существующие в нем системы ценностей. Кроме того, данный фрагмент способствует включению истории героя в более широкий контекст и возникновению у читателя нового ее понимания.

Однако в центре внимания повествователя все же остается именно этот «злой и прекрасный мир». «Домой, в могилу, на берега Нового Света» [327] возвращается тело героя, «мертвого старика». «Дом» как будто бы является синонимом «могилы»². Неуважение к мертвому и стремление спрятать его от глаз живых оказалось свойственно далеко не только обитателям Капри: после перевозок с одного склада на другой ящик с телом попал на «Атлантиду», где его скрыли глубоко в трюме. От былого почтения к господину не осталось и следа даже на пароходе, и это специально отмечается повествователем: «оно снова попало наконец на тот же самый знаменитый корабль, на котором еще так

1«Кинематографический монтаж разноплановых и разномасштабных кусков» (Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 119) подчиняется у Бунина вполне определенной логике, но проявляется она не в сюжете, а в описаниях. По мнению исследователей, для произведений Бунина вообще характерен такой сюжет, который «не упрощается до причинно-следственных связей, не подчиняется им и не деформируется ими (а потому и не разлагается анализом), но несет в себе иную – не рационализованную и не линейную целостность» (Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 570).

2Такое неожиданное сближение («дом – могила – Старый Свет») может быть связано и с актуализацией у Бунина мифологических представлений о том, что царство мертвых располагается где-то на западе, там, куда заходит солнце (подробнее об этих представлениях см.: Подосинов А.В. *Ex oriente lux: Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии.* М., 1999. С. 577).

недавно, с таким почетом везли его в Старый Свет» [327]. «Его» в данном случае значит «тело» («оно»), хотя понятно, что имеется в виду, так сказать, «живое тело», господин при жизни¹. Перед нами своеобразное непочтение к герою со стороны повествователя, но вызвано оно отнюдь не страхом смерти. Как и название героя «мертвым стариком», это средство неявного выражения оценки повествователем жизни умершего. Вид же «Атлантиды» в целом вызывает чувство печали у повествователя (который как будто становится на точку зрения наблюдателя, смотрящего с Капри на ее огни).

В финале рассказа опять изображаются пароход и океан. Многие детали из их начального описания повторяются, но с изменением оттенков. Кроме того, появляются новые подробности. За бортом «Атлантиды», как и в начале, бушует вьюга и ходят «горы океана», но гудит этот океан уже как «погребальная месса», а сами горы «траурные от серебряной пены» [327]. «Бесчисленные огненные глаза» парохода привлекают внимание Дьявола. Скалы Гибралтара, где он сидит, называются «воротами двух миров», и это также указывает на противопоставленность Старого и Нового Света. Затем между фигурами Дьявола и парохода обнаруживается нечто общее: они оба одинаково огромны и страшны. Но с образом Дьявола в рассказ входит метафизическое начало², тогда как пароход есть просто создание «гордыни Нового человека со старым сердцем» [327]. По-видимому, за написанием слова «Новый» с большой буквы стоит отражение самовосприятия амбициозных людей вроде господина из Сан-Франциско. Добавление же «со старым сердцем» передает точку зрения повествователя, который видит, что на самом деле в человеческой природе ничего не изменилось.

1 Случаи как будто бы нечаянного смешения живого и мертвого в тексте рассказа (героя при жизни и его тела, его «дома» и «могилы») специально отмечала А.В. Злочевская (Злочевская А.В. Указ. соч. С. 11). Исследовательница увидела в них одно из важных средств раскрытия «мотива мертвенного существования» героя и ему подобных.

2 Возможно, неявное сопоставление «Атлантиды» с Дьяволом, – это самое наглядное проявление того, что в данном рассказе «Бунин судит с точки зрения “вечных” законов, управляющих человечеством» (Михайлов О.Н. Строгий талант. М., 1976. С. 162).

Образы Дьявола, парохода (за которым теперь уже совершенно однозначно угадывается символ современной Бунину цивилизации) и Нового человека вполне можно назвать аллегорическими фигурами³. Называние Гибралтара «воротами двух миров» также представляет собой определение аллегорического характера. Появление таких образов свидетельствует о том, что перед нами крайне обобщенное изображение явлений. Повествователь оценивает их, занимая по отношению к ним дистанцированную внешнюю точку зрения. И эта точка зрения, безусловно, имеет принципиальное значение для восприятия всего ранее описанного читателем. Без ввода фигур Дьявола и Нового человека прежние намеки на демонические черты «Атлантиды» остались бы лишь намеками, пусть и очень прозрачными. Сейчас же ее тяготение к миру зла становится предельно очевидным. И это заставляет читателя воспринимать историю господина из Сан-Франциско именно как закономерное следствие такого положения вещей, а не просто как рассказ о внезапной смерти одного туриста.

Нельзя не заметить и того, что собственно описательных элементов во фразах, посвященных Дьяволу и Новому человеку, оказывается значительно меньше, чем в других. Слова «новый» и «со старым сердцем» характеризуют сущность Нового человека, но не описывают его. Фигура Дьявола, сидящего на скалах, сравнивается с громадным утесом, но прямого изображения ее в тексте нет. Пароход подробно описывается в следующих фразах, но в момент сопоставления с Дьяволом о нем сказано только то, что он был «громаден», «многоярусный» и «многотрубный». Эти определения, конечно, создают некоторый зримый образ, но по сравнению с подробными и красочными описаниями «Атлантиды» в других частях текста кажутся очень краткими и

³ Слова А.В. Злочевской о том, что явление Дьявола можно назвать «вполне “натуральным”» и «отнюдь не аллегорическим» (Злочевская А.В. Указ. соч. С. 7), нельзя в данном случае рассматривать терминологически. Аллегоричность каких-либо образов вовсе не лишает их существование внутри изображенного мира «объективности» (по-видимому, под «натуральностью» Злочевская имеет в виду именно такого рода «объективность»). Вероятно, исследовательница хотела сказать, что упоминание Дьявола не есть простая риторическая фигура. .

схематичными. На наш взгляд, все это говорит о том, что подобное аллегорически обобщенное изображение явлений предполагает выход за пределы формы описания.

Однако затем повествователь возвращается к непосредственному описанию «Атлантиды». Пароход изображается почти как живое существо (уже знакомый нам прием одушевления техники): «Вьюга билась в его снасти и широкогорлые трубы, побелевшие от снега, но он был стоек, тверд, величав и страшен» [327]. Особенно страшно его неуклонное движение вперед потому, что оно происходит как будто бы само собой, без вмешательства капитана, у которого буря вызывает лишь тревогу (примечательно, что на протяжении всего рассказа мы видим этого персонажа только в момент его выхода к пассажирам, но ни разу – при исполнении им своих непосредственных обязанностей). Оказывается, капитан прекрасно слышит «тяжкие завывания и яростные взвизгивания сирены, удушаемой бурей» [327] (в начальном описании парохода говорилось, что сирену слышали лишь «немногие из обедающих»). Сходство с языческим идолом оказывается чисто внешним: реальной власти над обстоятельствами у капитана нет. Он успокаивает себя только «близостью того, в конечном итоге для него самого непонятного, что было за его стеною: той как бы бронированной каюты, что то и дело наполнялась таинственным гулом, трепетом и сухим треском синих огней, вспыхивавших и разрывавшихся вокруг бледнолицего телеграфиста с металлическим полуобручем на голове» [327]. По-видимому, капитана успокаивает, с одной стороны, близость живого человека, а с другой – те самые «мистические чувства». За восприятием работы телеграфиста как некоего таинственного, почти волшебного процесса ясно видна бессознательная надежда капитана на чудо. Металлический обруч можно рассматривать как подобие нимба. Только в отличие от венца Девы Марии он не связан на самом деле ни с какой чудотворной способностью. Так беспомощность капитана делается еще более очевидной для читателя.

Тишина и уют в капитанских покоях контрастируют с грохотом и жаром в «утробе»: «В самом низу, в подводной утробе “Атлантиды”, тускло блистали

сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин, той кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варилось движение корабля, – клокотали страшные в своей сосредоточенности силы, передававшиеся в самый киль его, в бесконечно длинное подземелье, в круглый туннель, слабо озаренный электричеством, где медленно, с подавляющей человеческую душу неукоснительностью, вращался в своем маслянистом ложе исполинский вал, точно живое чудовище, протянувшееся в этом туннеле, похожем на жерло» [328]. Обилие технических деталей (сталь, пар, кипяток, масло и пр.) передает сложность устройства этой «кухни» и ее чуждость всему природному и живому. О людях, работающих в этой части парохода, даже не упоминается, и потому кажется, что машины существуют сами по себе, независимо от человека. Такие детали, как «адские» топки, «бесконечно длинное подземелье», «жерло», подчеркивают inferнальную природу этого царства машин. Если в начальном описании «утробы» слова о топках, «пожиривших своими раскаленными зевами груды каменного угля» [311], можно было принять за метафору, то теперь, после упоминания о «силах», заключенных в этих машинах, и сравнения вала с «живым чудовищем», возникает подозрение, что эти механические чудовища и есть те «боги», которым подчинена «Атлантида»¹. «Боги» оказываются не вверху, а внизу, и это вполне соответствует ее демоническому облику.

По сравнению с начальным описанием «утробы» данный фрагмент отличается гораздо большей степенью обобщения. «Страшные в своей сосредоточенности силы», «с подавляющей человеческую душу неукоснительностью» – за этими словами скрывается смысл, касающийся далеко не только механизмов. Мир «Атлантиды» весь пропитан автоматизмом существования, искажающим человеческую природу. Повышенная степень

¹ Подчиненность «Атлантиды» механическим «богам» напрямую связана с отсутствием у ее обитателей «мистических чувств»: «забвение метафизических основ человеческого существования» (Щербенок А.В. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М., 2005. С. 123) привело к извращению естественных жизненных законов.

обобщения проявляется также в том, что нижняя часть парохода описана более целостно, чем в начале: там фигурировали только «топки», а здесь изображается вся «кухня», где «варилось движение корабля».

Пассажиры же парохода по-прежнему существуют в мире праздника и удовольствий: бальные залы, как и в начале рассказа, «изливают свет и радость», их наполняет «блеск огней, шелков, бриллиантов и обнаженных женских плеч» [328], запах свежих цветов, звуки оркестра. Правда, в музыке уже не заметно ничего «сладостного», – она только «бесстыдно-грустная» [328]. Но, как и в начале рассказа, это точка зрения наблюдателя, находящегося внутри этого мира. Среди нарядной толпы по-прежнему танцуют мнимые влюбленные, но по их движениям уже заметно, что их роль стоит им немалых усилий: пара «мучительно извивалась и порою судорожно сталкивалась среди этой толпы» [328] («мучился», как мы помним, и господин из Сан-Франциско, одеваясь к ужину). Театральность обликов этих молодых людей также становится более ощутимой: «грешно-скромная девушка с опущенными ресницами, с невинной прической, и рослый молодой человек с черными, как бы приклеенными волосами, бледный от пудры, в изящнейшей лакированной обуви, в узком, с длинными фалдами, фраке – красавец, похожий на огромную пиявку» [328]. Их игра достигает нужного результата за счет чисто внешних и примитивных, по сути, эффектов: прическа девушки и ее манера себя держать соответствуют стереотипным представлениям о «невинной возлюбленной», а внешность ее партнера – не менее стереотипному образу «красавца». Вера окружающих в их «чувства» становится возможной исключительно благодаря особенностям мышления пассажиров, в сознании которых действительность, с ее сложностью и многообразием, оказалась подменена стереотипами и клише. Повествователь же видит в этой наигранной красоте уродство: сравнение молодого человека с пиявкой выражает его оценку вполне однозначно.

Ограниченность кругозора пассажиров становится предметом специального высказывания повествователя в самом конце рассказа: «И никто не знал ни того, что уже давно наскучило этой паре притворно мучиться своей

блаженной мукой под бесстыдно-грустную музыку, ни того, что стоит глубоко, глубоко под ними, на дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля, тяжело одолевавшего мрак, океан, вьюгу...» [328]. В этой фразе соединяются все три проблемы, на существование которых пассажиры упорно не обращают внимания: засилие фальши в их жизни, смерть и хрупкость их мира, окруженного стихией¹. На протяжении фразы пространство постепенно расширяется: от молодой пары в бальной зале до «утробы», а затем – до океана и мрака над ним. Повествователь покидает позицию наблюдателя и становится на предельно дистанцированную точку зрения, с которой возможно увидеть весь изображенный мир в целом.

Итак, главная задача описаний в финале рассказа – это окончательное развенчание всех возможных иллюзий относительно мира «Атлантиды». Но осуществляется оно исключительно в кругозоре читателя. Этому служит, в первую очередь, соотнесенность финального описания «Атлантиды» с начальным. На фоне уже известных деталей становятся особенно заметными новые подробности, а также смещения акцентов в изображении уже знакомых нам явлений. Схожа и структура этих двух описаний: в обоих изображаются одни и те же части пространства – океан, пароход снаружи, пароход изнутри («утроба», пространство пассажиров, покои капитана). Благодаря этому сходства и различия в описании самих этих частей становятся особенно ощутимыми. Эффект финала достигается и за счет контраста с описаниями горной части Капри. Там прекрасная природа, духовно богатые люди и присутствие Божественного начала – здесь техника, духовная пустота и явственная близость к аду.

Наконец, благодаря высокой степени обобщения масштаб изображения в финальных фрагментах расширяется до необычайной степени. Перед нами уже не история об отдельном господине из Сан-Франциско, и даже не описание

¹ По мнению Е. Фарино, и господин из Сан-Франциско, и «Атлантида» в целом «сами являются носителями infernalного мрака и всюду его распространяют», поэтому ненастье, постоянно окружающее пароход, – это «не реальная погода, а модель анти-мира, предвечный хаос и мрак» (Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 300).

различных образов жизни и систем ценностей, а размышления о судьбе всего человечества. Как мы видели, отношение повествователя к миру «Атлантиды» не ограничивается осуждением, но включает в себя и способность переживания жизни в нем изнутри. Поэтому печаль и беспокойство за судьбу этого мира передаются и читателю. Постигнет ли гибель «Атлантиду», остается неизвестным. Именно эта неизвестность делает финал рассказа открытым и сообщает ему особую напряженность.

Мы видим, что в основе композиции рассказа лежит вполне определенная логика: перед читателем с разных сторон и различными способами раскрывается одна и та же философская проблема – ограниченность человеческого сознания, приводящая к отдалению людей от природы, от Бога и даже от самих себя (в той мере, в какой они теряют способность осознавать то, что с ними происходит). Но раскрывается эта проблема весьма необычным образом.

Во-первых, описательное здесь явно подчиняет себе сюжетное. События, происходящие с господином из Сан-Франциско, лишены самостоятельного значения. Они являются скорее следствием из описанной картины мира, чем фактором ее изменения (глубинной причиной смерти героя оказывается противоречие между действительностью и его представлениями о ней, само же событие его смерти ничего не меняет в жизни Капри и «Атлантиды»). Кроме того, смысл событий раскрывается в полной мере только в соотнесении с описаниями. Вне этой соотнесенности рассказ о господине из Сан-Франциско есть просто история о смерти некоего богатого туриста, но совершенно очевидно, что смысл произведения намного шире и глубже.

Во-вторых, поставленная в рассказе проблема получает разрешение не внутри изображенного мира, а за его пределами – на уровне читателя. Рассказ выстроен так, что кругозор читателя постепенно расширяется, а его понимание сути изображенных явлений становится более глубоким, так что в итоге восприятие изображенного мира в его целостности становится ему доступно. Именно с этим связан и ввод в описания явлений, не попавших в поле зрения

героя, и обилие точек зрения разных субъектов, каждый из которых видит только какую-то одну сторону действительности. При этом ориентиром, помогающим читателю правильно понять сущность изображаемого, является точка зрения повествователя, связанная с более или менее явной оценкой описанного.

В конце рассказа, с появлением аллегорических фигур, эта точка зрения обретает наибольшую авторитетность для читателя. Изменчивость же позиции повествователя на протяжении рассказа способствует тому, чтобы читатель увидел изображенный мир во всей его противоречивости и сложности. Полноту видения, обретаемую им в итоге, можно рассматривать как своего рода защиту от смерти духовной, которая страшит Бунина намного больше, чем смерть физическая.

Для структуры описаний в рассказе характерна четкость предметной границы (случаи ее нарушения крайне малочисленны) и частая размытость субъектно-объектной и межсубъектной границ. Последние две особенности связаны с соединением в описаниях точек зрения повествователя и персонажей. Также в структуре описаний важную роль играет контраст между изображенными явлениями или же сходство между ними. При этом и сходства, и противоположности относительны. Для раскрытия сущности изображенных явлений большое значение имеют детали, глубинный смысл которых становится ощутимым для читателя при соотнесении различных описаний друг с другом. Иногда в описаниях соединяются несколько «параллельных линий» (например, «океан – бал – утроба»), и это позволяет читателю увидеть описанные явления в их соотношении. Повторы и варьирование отдельных деталей или целых описаний служат связи фрагментов текста между собой.

Все это вместе помогает читателю сопоставить различные описания, увидеть сходства и различия между изображенными явлениями, а также между представлениями о них у разных субъектов. Видение изображенного мира в его целостности становится возможным только при определенных усилиях со стороны читателя. Ведь точка зрения повествователя задает ему лишь ориентир

для восприятия данной картины мира, но вовсе не избавляет его от самостоятельной работы по ее осмыслению. Понятно, что от читателя в такой ситуации требуется интенсивная интеллектуальная работа, несводимая к простому восприятию сообщаемой информации. При этом многозначность и глубина заложенных в рассказе смыслов сочетаются у Бунина с необыкновенной художественной яркостью, и потому процесс осмысления этого текста способен доставить читателю подлинное эстетическое наслаждение.

2.2. «НОЧЬ НА ОЗЕРЕ» Г. ГЕССЕ

Раннее творчество Г. Гессе пока что не стало объектом пристального внимания исследователей¹, и рассказ «Ночь на озере» (1911), насколько нам известно, еще не рассматривался специально в литературоведческих работах. Некоторая стилистическая шероховатость, характерная для рассказов 1900–1910-ых годов, дала повод многим ученым рассматривать их исключительно как «пробы пера», проникнутые «духом декаденства и романтизма, уже ставшим банальным»². На наш взгляд, выбранный нами рассказ скорее является отражением самоопределения писателя по отношению к указанным стилям, нежели подражанием им³ (в этом читателя, возможно, убедит наш анализ). В

1В некоторых исследованиях творчества Гессе его ранние рассказы вообще не рассматриваются (см., например: *Седельник В.Д.* Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970; *Singh S.* Hermann Hesse. Stuttgart, 2006) или же не становятся предметом собственно литературоведческого анализа (см., например: *Лазуткина О.А.* Традиции восточной философии в раннем творчестве Г. Гессе // Вестник научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века / науч. ред. д. филол. н., проф. А.Б. Удодов. Воронеж, 2006. Вып. 10. С. 60–64). В очерках творчества Гессе этим рассказам, как правило, отводится лишь одна-две общих фразы. Так, Б. Целлер пишет о них: «Не интригующее, искусно завязанное, богатое фантазией действие, не захватывающая история, но мягкая, нежная по настроению, мелодичная, впечатлительная, импрессионистически окрашенная проза придавала этим рассказам неповторимое своеобразие» (*Целлер Б.* Указ. соч. С. 82). Некоторые авторы указывают на неправомерность самого разделения творчества Гессе на «раннее» и «позднее» и находят в его рассказах много стилистических и тематических сходств с его позднейшими произведениями (см. об этом: *Михайлин В.* Люди, звери, бесы, бабочки и дети: О малой прозе раннего Германа Гессе // Волга. 1996. № 8/9. С. 81–83).

2*Mileck J.* The Prose of Hermann Hesse: Life, Substance and Form // The German Quarterly. 1954. Vol. 27, N3. P. 163.

3Вопрос о том, в какой мере творчество Гессе определялось неоромантической традицией, до сих пор остается дискуссионным. А.В. Михайлов называет Гессе «верным последователем немецкого романтизма», но оговаривает, что писатель переводил его «в новое качество», усложняя и видоизменяя заимствованные из него образы и мотивы (*Михайлов А.В.* «В пространство время обращается» // Вопросы литературы. 1986. №5. С. 255). По замечанию Р. Фридмана, романтизм сыграл важную роль в формировании художественного мира Гессе, однако «его писательская техника и манера формулировки романтических идей» указывают на его принадлежность к традиции модернизма (*Freedman R.* Romantic Imagination: Hermann Hesse as a Modern Novelist // PMLA. 1958. Vol. 73, N3. P. 275). Существует также мнение, что на стиль Гессе оказал существенное влияние не только романтизм, но и некоторые другие традиции (подробнее об этом см.: *Некрасова Т.Е.* Творчество Г. Гессе и традиции немецкого романтизма // Проблемы литературной преемственности в свете марксистско-ленинского сравнительного литературоведения: сб. науч. статей. Фрунзе, 1987. С. 111–117).

красочных описаниях, составляющих почти весь текст этого небольшого произведения, оказывается раскрытой весьма сложная философско-эстетическая проблематика, и потому структурно-функциональная специфика данных описаний вполне заслуживает специального анализа. Его мы и попытаемся провести¹.

В сюжете рассказа Г. Гессе первостепенную роль играет поездка персонажей на праздник. Поэтому мы разделим рассказ на несколько эпизодов, связанных с их перемещением в пространстве: вступление (первые два абзаца), описание будущего места действия, путь героев от дома до другого берега, пребывание вблизи него, попытка отъезда и авария, после аварии, возвращение домой. В рассказе преобладает точка зрения повествователя, но встречаются и точки зрения персонажей.

Первый абзац вступления посвящен изображению летней природы. Описание ведется с точки зрения повествователя и отличается особой метафоричностью: такие обороты, как «высший пик» лета, «роскошные краски», «хрустальные утренние часы», «в полдневной роскоши», «в томительно нежных, блаженных красках», передают обобщенные впечатления наблюдателя от некоторой картины природы, но не ее саму. Чуть более конкретизированным это описание делают лишь указания на «нежную дымку», «голубой и жаркий» день и «резкий холод и густой туман рано поутру» [217]. Особое значение в описании получают образы, связанные с темой перехода от состояния расцвета к состоянию угасания. Эта тема раскрывается сразу в нескольких, синонимичных в данной ситуации мотивах: горения и затухания («горело... со страстным жаром», «жаркий», «светился», «пылал», «поднимался и угасал»), расцвета и увядания («отцвел»), смерти («истекая кровью»). Этой

¹ В связи с тем, что этот рассказ Г. Гессе не переведен на русский язык, мы поместили в приложении наш перевод, а также текст оригинала (цит. по изданию: *Hesse H. Seenacht // Hesse H. Gesammelte Erzählungen: In 4 Bd. Frankfurt a/Main, 1982. Bd.3. S. 142–148*). В дальнейшем ссылки на оригинал даются в тексте работы в квадратных скобках с указанием номеров соответствующих страниц в приложении. Поскольку мы старались сделать перевод максимально близким к оригиналу, то цитаты приводятся на русском языке.

же теме посвящены и обобщения повествователя (упоминания «прекрасного преходящего» и «прекрасных непочувствованных мгновений» [217]).

По-видимому, задачей данного описания является не изображение явлений природы в их конкретности, а постановка перед читателем некоторой философской проблемы¹: недолговечности красоты. Обобщенный характер описания заставляет нас видеть в мимолетности прекрасного закономерность столь же естественную, как смена времен года. Грусть же, ощутимая в интонации повествователя, вызвана, прежде всего, тем, что люди часто не чувствуют этой красоты. Таким образом, вторая проблема, неявно затронутая в этом фрагменте, связана с ограниченностью человеческого кругозора. Читатель может предположить, что дальнейший рассказ и будет посвящен раскрытию обеих проблем на каком-то частном примере.

Во втором абзаце повествователь переходит к изображению некой безымянной страны, готовящейся к празднику. Упоминание о праздновании дня конституции, озерах и альпийских пастухах дает основания думать, что речь идет о Швейцарии, однако точного названия в тексте рассказа нет². В бедных горных деревнях принято жечь в праздничный вечер «большие скромные костры», тогда как «более богатые города обращают на себя внимание иллюминацией и музыкой» [218]. Пышнее всего день конституции отмечается на берегах озер, где много туристов и где горожане прямо-таки соревнуются друг с другом в организации массовых развлечений. Слова повествователя о «горящем» желании праздника, любви к «роскоши», «прекрасных» [218] озерах создают прямую текстуальную переключку с описанием лета. Вероятно, именно

1 Преобладание абстрактного над конкретным и духовного над вещественным вообще характерно для художественной манеры Гессе, которого всегда интересовал «мир идей, жизнь идей, бытование духовного, а не мир вещей, предметов, не бытие материального» (Березина А.Г. Герман Гессе. Л., 1976. С. 3). Некоторые исследователи середины XX века видели в этом недостаток его стиля, не позволяющий ему «изобразить мир в его объективности и утвердиться в нем» (Curtius E.R. Hermann Hesse // Curtius E.R. Kritische Essays zur europäischen Literatur. Frankfurt a/M, 1984. S. 213).

2 Не слишком определенное изображение пространства типично для творчества Гессе «в его книгах почти полностью отсутствуют данные об этнографической, национальной, климатической и географической специфике места действия» (Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. С. 48).

в этом мире туристов и бургеров противоречие между красотой и смертью раскрывается с особенной силой.

Некоторая чрезмерность праздничной роскоши заставляет многих иностранцев думать, будто проявление национального самосознания у жителей этой страны исчерпывается привлечением туристов всякими дорогостоящими увеселениями. Однако повествователь подчеркивает поверхностность подобной точки зрения: «и какой-нибудь умник, который знает страну только с внешней стороны, думает, что сказал нечто значительное и меткое». Сам же повествователь, чей кругозор намного шире, видит в стране и многое другое. Так, жителям горных деревень свойственна и религиозность (об этом говорит упоминание «прекрасного простого зова маленьких церковных колоколов» [218]), и готовность потратить много сил ради подготовки национального праздника (мальчишки и пастухи часами собирают по горам дрова для костров), и умение отметить этот праздник «без лишнего шума». Положительная оценка повествователем деревенского мира несомненна: крестьяне для него «простые сильные и скромные люди, ядро народа», а звонящие колокола устанавливают «мир и единство» даже там, где это, казалось бы, невозможно (в «ущельях и каменных пустынях» [218]).

Противопоставление мира крестьян и горожан в этом описании очевидно. Горожане отличаются любовью к излишнему внешнему блеску и забвением духовных ценностей. Само празднование сводится у них к попыткам «обратить на себя внимание», выделиться среди других и заработать на «множестве приезжих». Для крестьян же характерна такая система ценностей, в которой, наоборот, важнее оказывается богатство внутреннего мира, а не внешнего. В то же время нельзя не заметить и относительности этого противопоставления: описанные миры различаются лишь степенью проявленности одних и тех же признаков (более или менее ярким освещением, большей или меньшей скромностью в отмечании одного и того же праздника и т.п.). При этом каждый из миров представляет собой что-то вроде параллели к ранее изображенным

стадиям «горения» летнего дня. Крестьянский мир можно соотнести с утренним «свечением» дня, а городской – с его полуденными «роскошными красками».

Однако в дальнейшем крестьяне в рассказе никак не действуют, не изображаются и даже не упоминаются, поэтому можно предположить, что описание их мира введено в текст для того, чтобы возможность иной, чем у горожан, системы ценностей сделалась доступной видению читателя. Кроме того, сопоставление с миром крестьян позволяет нам по-новому оценить мир горожан и туристов.

Таким образом, изображение страны раскрывает новый аспект в обозначенной ранее проблеме «прекрасного преходящего». Если в мире природы различные типы красоты гармонично сосуществуют и сменяют один другой, как это показано в описании дней, то в мире человека происходит их разъединение. Каждый тип прекрасного связывается с определенной системой ценностей, причем разделяющие ее люди оказываются неспособными увидеть и оценить что-либо, выходящее за ее пределы (горожане не замечают или не ценят того, что происходит у крестьян, и наоборот). В результате увидеть взаимодополнительность разных типов красоты (а следовательно, и бессмысленность собственных претензий на какую-либо исключительность) они не могут.

Итак, главной функцией вступления можно считать постановку перед читателем нескольких философско-эстетических проблем: недолговечности красоты вообще, ее существования в мире человека в различных ипостасях, а также замыкания людей в рамках принятого ими мировоззрения.

После вступления идет небольшой фрагмент, в котором описывается «берег одного известного озера», где праздник был подготовлен «с особенной роскошью, даже расточительством». Последнее проявляется в отсутствии чувства меры: «преждевременно» раздается праздничная стрельба, а после звона колоколов (не «прекрасного» и «простого», а «торжественного») выстрелы звучат «езде» параллельно с «музыкой всех родов» [218], играющей в парках. Все эти звуки создают сильный и дисгармоничный шум, так непохожий на чистый и ясный звон колоколов в альпийских церквушках.

Освещение на городском празднике также производит несколько странное впечатление: слова о «туманно-красных» или «призрачно бледно-зеленых» [218] бенгальских огнях наверняка вызовут у читателя ассоциации с потусторонним миром. «Туман» во многих повериях связывается с миром злых духов или смертью, а выражение «призрачно бледно-зеленые» (в оригинале «in geisterhaft bleichem Grün») напоминает такие обороты, как «бледный как смерть» («geisterbleich») и «мертвенная бледность» («geisterhafte Blässe»). Все это заставляет нас предполагать, что праздничная обстановка на берегу таит в себе что-то неблагоприятное или даже опасное.

Впоследствии именно на этом берегу и озере будут разворачиваться основные события рассказа, поэтому данный фрагмент можно рассматривать как связующее звено между обобщенным изображением страны и историей персонажей. Свойства, присущие миру горожан, проявляются в описанном пространстве особенно ярко, и потому можно предположить, что и скрытые в этом мире противоречия дадут о себе знать особенно остро.

Дальше начинается сама история поездки. Дом, из которого уезжают персонажи, не описывается подробно, но то, что он «скромный» и «деревенский» [218], указывает на его чуждость городской среде. Да и в самих персонажах много такого, что отличает их от расчетливых бюргеров. Своеобразие их отношения к миру проявляется, прежде всего, в украшении лодки: они «поставили над местом у руля арку из веток орешника и слегка обвили ее алыми розами; в середине тихо качавшейся арки висел нежно светящийся круглый фонарик из красной бумаги» [218]. Неяркий свет в лодке напоминает костры в горных деревнях, а создание арки из веток и роз говорит о склонности персонажей к возвышенному восприятию действительности. Поскольку один из них художник, то можно говорить о наличии у них творческого взгляда на мир.

Портретов студента и художника в рассказе нет, третий персонаж – офицер – описан довольно кратко: «красивый русский мужчина лет тридцати, стройный и высокий» [219]. Эти детали не позволяют нам составить сколько-

нибудь конкретного представления об его внешности. Упоминание о гитаре указывает на то, что и он не лишен творческих способностей. Но подробнее всего описывается внешность его сестры: это была «двадцатилетняя блондинка из Штирии, тихо радующееся создание с густой косой, плотно обвязанной вокруг прекрасной головы, с ясными, по-детски удивленным глазами и маленьким детским ртом в форме сердечка» [219]. В этом образе также много условного, даже клишированного: рот в форме сердечка, вполне традиционная прическа, выражение детского удивления на лице. «Большая белая соломенная шляпа» [218–219] и белое платье не прибавляют этому портрету оригинальности. Более того, развернутая характеристика шляпы, содержащая информацию и о ее размере, и о цвете, и о материале придает портрету нечто комическое, поскольку «возвышенный» облик девушки оказывается соединен с чем-то подчеркнуто материальным (шляпа и дальше выступает в рассказе ее постоянным атрибутом). По-видимому, и в портретах персонажей повествователю оказывается важнее типическое и обобщенное, а не конкретное и индивидуальное.

Восприятие персонажами окружающего мира отличается одной интересной особенностью. Девушка воспринимала ночь на озере как «странно беспокойную» и «мерцающую тысячью огней и их отражениями». Затем город издали показался путешественникам «чудесно мерцавшим» [219]. Появление точки зрения персонажей, казалось бы, предельно близких к описанным явлениям, не создает у нас конкретного и полного представления о том, что же, собственно, они видели. Город, озеро, огни – все сливается в какую-то размытую картину. По-видимому, в сознании персонажей присутствует лишь самое общее впечатление от окружающего их пространства, и сложилось оно у них под влиянием их собственного эмоционального настроения: именно ожидание необыкновенного, почти волшебного праздника заставляет их воспринимать мерцание огней как «странно беспокойное» и «чудесное».

Однако с точки зрения повествователя пространство ночного озера выглядит гораздо менее «чудесно». На то, что его описание дается с точки

зрения именно этого субъекта, указывает особая наблюдательная позиция, которая по широте охвата изображаемой действительности и дифференцированности различных ее аспектов не могла быть доступна кому-либо из персонажей с их специфическим мировосприятием.

Тропинки огней на гладкой водной поверхности дрожат от ударов лодочных весел и разбиваются за кормой каждого корабля, но за их разрушением всегда следует восстановление: они каждый раз появляются снова. Ракеты же, «высоко и радостно» поднимающиеся в небо, угасают навсегда. «Бледные звезды» в небе напоминают неяркостью света деревенские костры, и то, что на них «никто не смотрел» [219], кажется еще одним проявлением излишней поглощенности людей пышной праздничной атмосферой. Также нам дается четыре варианта полета ракет.

В первом случае за бодрым, но хаотичным движением следует внезапное угасание: «Одни проносились с шипением быстро и удивительно косо по небу... и вдруг гасли с тихим, отдаленным треском». Во втором – красота фейерверка оказывается в противоречии с его преждевременным затуханием: несмотря на «красивые глубокие краски», ракеты «слишком рано бесшумно угасали». В третьем – угасание фейерверка как будто вызвано его усталостью («повисали... как будто устав»), а пышный салют становится прощальной вспышкой («и, падая, распускали большие звезды, кольца и гигантские цветочные чашечки из капающего золотом света»). В четвертом же случае полет ракеты прямо не описывается, но по своей причудливости сопоставляется с порывами неудовлетворенного честолюбия и «желаниями нестойких людей», которые «бессмысленно витают в воздухе, готовые упасть» [219]. Обобщенность и грустная интонация всего фрагмента не вяжутся с праздничным настроением персонажей.

Нетрудно заметить, что изображение тропинок огней на воде и полетов ракет представляет собой в то же время и метафорическое описание различных моделей существования в мире. Тропинки огней на воде связаны с циклической моделью, в которой смерть и возрождение сменяют друг друга. В полетах ракет,

напротив, представлена линейная модель: взлет и движение по небу раз и навсегда кончается угасанием. Различные варианты этого угасания привлекают особое внимание повествователя, и в их изображении можно заметить переключки с начальным описанием лета: те же мотивы «горения» («пылающие шары», «огненные» камни) и «увядания» (появившиеся при падении ракеты «гигантские цветочные чашечки» создают еще и визуальный образ распутившегося, а затем теряющего лепестки цветка).

Итак, перед нами развитие все той же темы «прекрасного преходящего». Однако возможность соотнесения ее с человеческой жизнью, возникающая благодаря иносказательности данного описания, открывает в этой проблеме новый аспект. За упоминаниями об усталости, неудовлетворенном честолюбии, «нестойкости» угадываются характеристики самих обитателей этого праздничного мира. Это дает основания расценивать их стремление к внешнему блеску не только как следствие их желания «выделиться», но и как попытку компенсировать опустошенность своего внутреннего мира. Как выясняется далее, отчасти это относится и к самим героям.

В следующем фрагменте читателю разъясняются причины, по которым персонажи-мужчины были лишены того веселого настроения, которое мы видели у девушки. Обращает на себя внимание некоторая условность их кратких биографий, а также наличие выражений, напоминающих романтические клише: «безмятежная юношеская веселость», «одинокая юность», «преждевременный пессимизм» [219]. Судя по всему, эти выражения отражают самоопределение персонажей. Правда, читателю трудно уловить в нем что-то оригинальное: образ разочарованного и испытавшего много бед романтика к началу XX века был далеко не нов. Также становится понятно, что особый взгляд на мир сложился у персонажей под влиянием художника, который умел «любить прекрасное без жадности» [219] и научил этому других¹.

¹То, что особенности мироощущения одного героя находят отражение в сознании других персонажей, можно считать проявлением принципа «зеркальности», по которому часто выстраивается система персонажей в произведениях Гессе (см. об этом: Злочевская А.В. В. Набоков и Г. Гессе (опыт контактно-типологической параллели) // Русская культура XX века на Родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. М., 2002. С. 115–128).

В облике художника тоже не заметно чего-либо особенного: «благодарный нежный человек с тонкими чувствами» [219] – определение слишком общее.

По-видимому, персонажи выступают в рассказе не как индивидуальные характеры, а как некие типажи, носители определенного мировоззрения, которое можно обозначить как «романтическое». Неоромантизм был в начале XX века довольно влиятельным культурным явлением, и можно говорить о том, что мировосприятие персонажей представляет собой дань времени (или даже моде), – неосознанную и не отменяющую значимости их личных трагедий.

Существенно, что в мироощущении героев и повествователя есть нечто общее: пессимистический настрой (о его наличии у повествователя можно судить по описанию ракет). В то же время очевидно, что этот пессимизм связан у данных субъектов с качественным различием в объеме знания о жизни. Если персонажи не могут воспринимать действительность иначе, как в рамках привычного для них мировоззрения, то повествователь способен увидеть мир в его разнообразии и разносторонности. Поэтому можно предположить, что грусть повествователя имеет другую природу и другие причины, нежели печаль персонажей. Однако то, что некоторое сходство в мировосприятии у данных субъектов все же существует, очень важно. Его присутствие свидетельствует об определенной обоснованности (если не объективности) того представления о мире, которое мы находим у героев, и одновременно делает более тонкими различия между точками зрения повествователя и персонажей.

Наиболее явно эти различия проявляются в восприятии данными субъектами девушки. Она одна из всех героев любовалась красотой окружающего мира «беззаботно, с чистыми жизненными надеждами». Повествователь относится к ней с мягким юмором («ленивая и счастливая под своей аркой из роз» [219]) и описывает ее как симпатичного, но вполне заурядного человека. Ее банальной внешности соответствует не слишком сложный внутренний мир, содержание которого исчерпывается чувством удовольствия от праздника, ожиданием развлечений и еще только пробуждающимся сознанием собственной привлекательности. Однако

персонажи-мужчины воспринимают ее как «символ всей молодой невинности и наивной жизненной силы, потерянной ими самими и ставшей для них далекой и желанной» [220]. По-видимому, их взгляд на действительность лишен той непосредственности, которой отличается восприятие девушки. Любовь к прекрасному сочетается у них с некоторой идеализацией окружающего мира.

Романтическим мироощущением персонажей объясняется и выбор песни: когда лодка подплывает к берегу, офицер поет «старую застольную песнь благочестивых монахов, слова и мелодия которой в сдержанной силе чувств и робкой тоске по небу светились густым золотом, как цветные изображения на окнах старых церквей» [220]. Описание песни как будто переводит нас из мира современного и светского праздника в древнее и сакральное пространство церкви. Поскольку способность песни «светиться густым золотом» подается как нечто вполне объективное (нет ни сравнительных оборотов, ни иных ограничительных указаний), то можно говорить о нарушении предметной границы в этом случае. «Свечение» золота можно рассматривать как вариант мотива «горения». Несомненно, что песня принадлежит нехарактерной для городской среды системе ценностей. Смысл же песни связан с противоречивым соотношением чувственного и нечувственного: «сотворенная для наслаждения» полнота жизни раскрывается только на сверхчувственном уровне, тогда как «естественный мир чувств» создает «образы желанного блаженства» [220], которыми ее можно помыслить. Эта философская идея частично объясняет специфическое восприятие персонажами девушки: они видят в ней «символ всей молодой невинности» именно потому, что привыкли усматривать в явлениях действительности отражения абстрактных сущностей.

Песня, «которая расцвела как цветочный остров среди гула разнообразных увеселений» (вариация мотива «расцвета»), заставила многих слушателей подъехать поближе. Их любопытство легко объяснимо: тихая старинная музыка, «розовый полусвет» [220] – все это так непохоже на городской шум, в котором музыка, пусть даже и «всех родов», перестает быть собой и превращается именно в «гул».

Примечательно, что оба сравнения песни с другими явлениями построены на метонимии: песня монахов – монахи в церкви – в церкви окна с витражами; песня в лодке – лодка в цветах – цветочный остров. В обоих сравнениях есть важная деталь: пространство, с которым сравнивается песня (как монашеская церковь, так и остров), отличается замкнутостью, отграниченностью от внешнего мира. Вероятно, появление таких образов косвенно указывает на одиночество персонажей в мире.

Можно, впрочем, увидеть в описании песни и комический оттенок: «благочестивые монахи» исполняли ее за своей трапезой, тогда как в обстановке далекого от религиозности праздника ее исполнение выглядит несколько смешно (при том, что красота самой песни и серьезность ее смысла не ставятся повествователем под сомнение). Но персонажи ничего забавного в своих действиях не находят.

Вскоре к девушке проявляют неприятное внимание пьяные пассажиры барок, которые «не могли выносить вида прекрасного без грубых шуток и комплиментов» [220]. У читателя может возникнуть впечатление, что поведение пьяных представляет собой не простое проявление ограниченности их мышления (как полагают герои), а нечто более сложное. Ведь привлечение к себе столько зрителей исполнению необычной, «чужой» для городского общества музыки могло быть бессознательно воспринято некоторыми горожанами как попытка навязывания им каких-то чуждых им вкусов. Поэтому грубые шутки горожан могут быть рассмотрены как ответная попытка «снизить» возвышенный образ приезжих и таким образом «нейтрализовать» его. В любом случае, эпизод с песней ставит перед читателем важную проблему: до сих пор стремление «обратить на себя внимание» приписывалось одним лишь горожанам, но сейчас становится понятно, что и героям оно свойственно ничуть не меньше (просто выражается оно у них по-другому). Существенно, что ни горожане, ни сами герои не осознают этой стороны собственных поступков.

Слишком сильная вспышка фейерверка как будто становится сигналом, по которому персонажи окончательно утрачивают все иллюзии относительно этого праздника: «и весь праздничный берег, который издали казался таким сияющим и прекрасным, превратился в место шумных увеселений и необузданных порывов толпы» [220]. Прежде однозначно положительная оценка героями увиденного сменяется на столь же однозначно отрицательную.

Пытаясь уплыть от берега назад в озеро, персонажи замечают большой пароход, пассажиры которого вытворяли, с их точки зрения, сущие мерзости: «в пьяном веселье стремились увеличить общий шум», включали «один из тех чертом изобретенных механизмов, который называют граммофоном, и с хохотом заводили по очереди резкую музыку военного оркестра, тирольского квартета и прочие подобные штучки» [220–221]. Несомненно, что на этом пароходе городская культура проявляет себя в ярчайшей степени, и трудно представить себе что-то более ужасное в глазах романтически настроенных эстетов¹. «О свиньи!» – восклицает разгневанный студент, а офицер сожалеет о том, что они вообще предприняли эту поездку [221]. Такая оценка косвенно свидетельствует о том, что самих себя герои воспринимают как принципиально отличных от «толпы», «возвышающихся» над ней. Во многом это в самом деле так, но стоит нам вспомнить о типичности их собственных обликов, как у нас возникает сомнение в их исключительности.

Было бы, однако, неверно, видеть в негативном восприятии парохода один лишь романтический субъективизм. Именно пароход становится причиной аварии, – совершенно неожиданной, но в то же время как будто и закономерной. Авария происходит в момент наибольшего сближения двух миров в пространстве озера² (корабли подошли друг к другу вплотную), причем роковую роль в гибели девушки сыграл тот самый фонарик, который был

¹ Интересно, что противопоставление у Гессе музыки граммофона живому исполнению песни аналогично тому, которое можно заметить в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: там тоже «отрицательное» значение имеет музыка разных проигрывающих устройств (граммофона, патефона), а «положительное» – звучание живого инструмента (рояля). По-видимому, такая оппозиция отражает характерные для начала XX века представления о неоднозначной роли технических изобретений.

потушен ради ее же спокойствия. Судьба как будто издевается над благими побуждениями героев. А в момент столкновения граммофон на палубе парохода «еще отбивал лихую музыку» [221]. Все это как будто говорит о том, что упоминание «черта» было не совсем риторическим. Можно вспомнить и о странном освещении на берегу в начале праздника, огни которого могли напомнить читателю о потустороннем мире.

Но сразу после аварии, которая заняла считанные минуты, городская обстановка теряет сколько-нибудь «демонический» облик: «В мгновение ока везде был испуг и торопливое движение: какой-то молодой человек спрыгнул с лодки в воду, не сняв даже шляпы. Лодки заспешили со всех сторон, пронзительно зазвучали сигналы, которых никто не понимал, попавшие в воду вынырнули и были подобраны лодочниками» [221]. Окружающие принимают всяческое участие в судьбе пострадавших: помогают найти вещи, ищут девушку. Все это описано повествователем с некоторым юмором: «найлены даже шапка художника и гитара», «мокрые и бледные, но невредимые» [221].

Особенно важно, что теперь герои кажутся органично вписанными в окружающий их городской мир, и признаков их противопоставленности ему незаметно. Поэтому у нас создается впечатление, что глубинной причиной аварии стала не случайность и не игра злых сил, а именно столкновение разных систем ценностей, начавшееся в момент исполнения песни. Теперь же, после аварии, раскрывается иллюзорность представлений героев о городе и о себе. Город не чудесен и не ужасен, а сами они – совсем не те исключительные личности, которыми привыкли себя считать. И мы понимаем, что на самом деле

2 Способность озера (или иной водной поверхности) становится границей между разными мирами, а также местом смерти персонажа, имеет параллели и в других произведениях Гессе, и в творчестве других авторов (Набокова, Булгакова). По-видимому, перед нами вариант распространенного в литературе первой половины XX века мотива «зазеркалья». См. об этом: *Злочевская А.В.* Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // *Вопросы литературы.* 2008. №2. С. 201–221. О связи мотивов воды и смерти у Гессе см. также: *Гаврилина Н.А.* Мотив смерти в системе разворачивания символических значений образа воды в повести Г. Гессе «Под колесами» // *Феномен границы в языке и литературе: междунар. сб. науч. ст. / отв. ред. С.И. Дубинин.* Самара, 2009. С. 211–222.

различие между «городской» и «романтической» системами ценностей ничуть не менее относительно, чем контраст между миром горожан и крестьян.

Перечисления вещей и пострадавших, которые были в итоге подобраны лодочниками, служат ретардации перед сообщением о смерти девушки. Обнаружение «широкой светлой соломенной шляпы» в отсутствие самой ее обладательницы сигнализирует читателю о том, что случилась беда, хотя общий тон повествования кажется лишенным какого-либо трагизма: «Все было на месте, кроме самой девушки. Правда, никто еще не терял надежды, из лодки в лодку шли вопросы и отклики, ее имя носилось с ожиданием по всему берегу» [221]. Сложившаяся ситуация изображена как заурядная, будто бы уже много раз виденная наблюдателем, для которого смерть давно перестала быть чем-то необычайным.

Совсем по-другому воспринимают случившееся спутники девушки. Последний раз ее образ описывается уже без признаков несовпадения точек зрения повествователя и персонажей¹: «Она же сама, прекрасная благородная блондинка в арке из роз, она, среди музыки и порохового тумана, среди ракетных искр и блаженно расцветающих светящихся шаров, тихо и быстро утонула, и ушла из страны веселья и молодой полноты жизни, чьи смеющиеся цветные огни она одна из всех четверых поприветствовала ясными глазами и неразбитыми надеждами» [221]. Такие выражения, как «благородная блондинка в арке из роз», «страна веселья и молодой полноты жизни» наиболее ярко отражают несколько стереотипное восприятие персонажей. Отсутствие же «корректировок» со стороны повествователя подчеркивает безусловность той ценности, которую девушка представляла для героев. И готовность каждого из них пожертвовать собой ради того, чтобы она снова была жива, воспринимается читателем не как клише романтической мысли, а как отражение их действительной душевной боли. При этом упоминание «блаженно

¹По замечанию Н.С. Павловой, для произведений Гессе вообще характерно такое соотношение точек зрения, при котором происходит «постепенное размывание границ между взглядом “извне” и взглядом “изнутри”» (Павлова Н.С. Типология немецкого романа: 1900–1945. М., 1982. С. 76).

расцветающих» шаров создает переключку с начальным описанием «блаженных красок» летнего заката. Так гибель девушки прямо соотносится с темой «прекрасного преходящего»¹.

Назад в деревню ее спутники возвращаются на том самом пароходе, который только недавно опрокинул их лодку (этот факт еще больше утверждает читателя в мысли о том, что в действительности герои были намного ближе к миру города, чем думали). Теперь обстановка на пароходе совсем другая: его прежние пассажиры «потерялись», музыка смолкла (от какой-либо «чертовщины» не осталось и следа). Рассказ кончается пейзажем, в котором соединяются точки зрения повествователя и персонажей. На то, что в этом описании отражено и восприятие героев, указывает соотнесенность изображаемого с их перемещением по озеру («далекий город постепенно гас, огонь за огнем», «и в последний миг, когда они уже свернули в темноте в садовую бухту» [222]). Но таких деталей, которые бы свидетельствовали о несовпадении их взгляда с точкой зрения повествователя (как это было в начале их поездки), здесь уже нет. Герои видят то, что прежде им не было доступно: небо, «полное светлых звезд». Неяркий звездный свет разлит в небе, как и раньше, но о недавнем празднике теперь напоминает лишь «запоздалый и одинокий треск последнего праздничного выстрела» [222] да полет последней ракеты (слово «последний» повторяется в данной фразе трижды, и это усиливает ее эффект).

Описание этого полета представляет собой сочетание элементов из прежних описаний: «удивительно тонкой дугой» и «бесшумно погасла» соотносится с «тонкими дугами» тех ракет, которые «слишком рано бесшумно» угасали, а слова «задержалась на мгновение, как будто устав, в вышине» и «распутила, падая, большой тихий цветок из капающего золотом огня» [222] – с фразой «повисали на секунды в вышине, как будто устав, и, падая, распускали

¹ То, что смерть настигает именно девушку, образ которой становится символом мимолетной красоты, можно рассматривать как своеобразное отражение распространенного в европейской литературе конца XIX – начала XX вв. представления о женщине как «обители бренности и смерти» (*Bublitz H. Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne // Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Bd. 46. Wien; Köln; Graz, 1993. S. 77*).

большие звезды, кольца и гигантские цветочные чашечки из капающего золотом света». Нетрудно заметить, что из всех описаний полетов ракет выбраны именно те элементы, которые прямо связаны с темой «прекрасного преходящего». Событие гибели девушки заставляет видеть в заключительных словах рассказа – «как и весь праздник» [222] – указание на конечность не столько красоты отдельного праздника, сколько самой человеческой жизни. В то же время красота природного мира, – свет звезд, череда летних дней, – смерти неподвластна. Противоречие между законами существования мира природного и человеческого остается неразрешенным, и потому можно говорить об открытости финала данного рассказа.

Проведенный нами анализ позволяет сделать важные выводы об особенностях композиции этого произведения. Несомненно, что его событийный ряд не имеет самостоятельного значения. Взятая в отдельности от описаний, история героев представляет собой лишь рассказ о неудавшейся поездке, в котором смерть одного из персонажей есть не более чем казус, случайное происшествие. Между тем, вполне очевидно, что смысл рассказа к этому несводим. Более того, сами события порождаются той моделью мира, которая раскрывается в описаниях. Все, что случилось с героями, есть, в конечном счете, следствие противоречий, намеченных во вступлении и раскрытых в дальнейших описаниях. Если в природе различные аспекты красоты гармонично сочетаются, то в мире человека они оказались разъединены. При этом люди, связавшие с этими аспектами те или иные системы ценностей, утратили способность к объективному восприятию чего-либо отличного от них, в том числе, и действительности как таковой (которую невозможно осмыслить в рамках только какого-то одного мировоззрения). Конфликт мировосприятий героев и горожан вызван, прежде всего, их взаимным непониманием, неумением отличить действительность от собственных представлений о ней (а, следовательно, и принять Другого в его данности). Смерть девушки в такой ситуации становится закономерным итогом этого конфликта. Финал же рассказа ничего не меняет в общей картине мира,

поскольку утрата героями своих иллюзий никак не влияет на течение жизни вокруг них.

Зато очень многое меняется на протяжении рассказа в видении этой картины читателем, и здесь повышенная значимость описаний проявляется особенно ярко. Постановка во вступлении некоторых философских проблем задает нам определенную перспективу для восприятия последующих фрагментов. Это становится возможным благодаря особому характеру изображения явлений в начальных описаниях. Точка зрения повествователя тут близка к авторитетной: его кругозор отличается максимальной широтой, обобщающие высказывания содержат прямые указания на тему дальнейшего повествования, а оценки предельно четки и однозначны. Сами же явления описаны в их множественности, неконкретности. С появлением героев соотношение точек зрения усложняется. Демонстрируя нам ограниченность их кругозора и иллюзорность их представлений о мире, повествователь в то же время избегает однозначных и окончательных оценок. Грусть, испытываемая героями, отчасти разделяется и им. Стереотипность их мышления и относительность противоположности городского мира и «романтического» не мешают тому, чтобы важные для героев ценности в итоге были признаны и повествователем. Все это приводит к тому, что читатель воспринимает историю героев сразу в двух ракурсах.

Увиденная «извне», с той общей перспективы, которая была задана в начале, она сводится к раскрытию противоречий, намеченных во вступлении. Тогда она становится частным случаем их проявления, значение которого в масштабе всего изображенного мира весьма невелико. Именно с этим связан тот спокойный и даже юмористический тон повествователя, которым описывается обстановка на озере после аварии. Читатель в этой ситуации становится, вместе с повествователем, на позицию отстраненного наблюдателя, видящего мир намного лучше персонажей. Но «изнутри», в масштабе их мира, эта история получает совсем другое, абсолютное, значение, потому что возместить потерю девушки уже ничем и никогда не будет возможно. В таком случае читатель,

вслед за разделяющим горе персонажей повествователем, становится на позицию сопереживающего.

Возможным перспективам соответствуют те модели существования в мире, которые заложены в первом описании ночного озера. Циклическая модель акцентирует повторяемость явлений в круговороте жизни космоса, и это прямо связано с демонстрацией заурядности, типичности персонажей и того, что с ними произошло. Линейная же модель выдвигает на первый план уникальность каждого явления и ценность каждой человеческой жизни, и сопереживание читателя персонажам способствует осознанию им необратимой трагичности происшедшего.

Взаимодействие указанных перспектив на протяжении рассказа приводит к тому, что кругозор читателя постепенно расширяется. «Внешняя» перспектива позволяет ему увидеть то, чего не замечает никто из персонажей, тогда как «внутренняя» делает его понимание изображенных явлений значительно более разносторонним и глубоким. В итоге та цельность картины мира, которая была утрачена в мире персонажей, восстанавливается в мире читателя.

Структура описаний в данном рассказе отличается частым нарушением различного рода границ. Это связано с соединением точек зрения различных субъектов, а также с повышенной иносказательностью описаний. Связь отдельных описаний между собой осуществляется, прежде всего, с помощью цепочек мотивов, каждый из которых является вариантом одной и той же темы «прекрасного преходящего». Прямые повторы слов или целых описаний (с небольшими изменениями) способствуют тому, чтобы связь между изображенными явлениями, их синонимическое соотношение, сделались заметными читателю. Насыщенный эпитетами и сравнениями текст описаний сам по себе может быть рассмотрен как проявление пышной красоты, и это можно считать еще одним свидетельством близости повествователя к миру героев и горожан. Повышенная символичность описаний, сочетающаяся с взаимодействием в них различных точек зрения, позволяет им стать адекватной формой для раскрытия сложной философско-эстетической проблематики.

2.3. СРАВНЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ АНАЛИЗА

Выполненные нами анализы показывают, что описания у Бунина и у Гессе отличаются во многом сходной структурно-функциональной спецификой. Прежде всего, они доминируют над сюжетом, который теряет самостоятельное значение и может быть адекватно понят только в связи с той картиной мира, которая раскрывается в описаниях. У обоих авторов происходящие с героями события случайны и в то же время глубоко закономерны, поскольку порождены существующими в изображенном мире противоречиями. Смысл каждого события раскрывается в полной мере лишь при соотнесении его с описаниями, главной задачей которых как раз и является раскрытие указанных противоречий.

И у Бунина, и у Гессе в центре внимания оказывается точка зрения героя или героев, которая дает представление не столько об их индивидуальности, сколько о разделяемой ими системе ценностей. Наличие точек зрения других персонажей позволяет читателю сопоставить различные взгляды на мир и по-новому оценить степень адекватности каждого из них. При этом у Бунина различия и даже противоположности в точках зрения персонажей не приводят к сколько-нибудь выраженным внешним конфликтам, тогда как у Гессе столкновение двух разных мировосприятий оказывается одним из центральных предметов изображения. Ограниченность кругозора персонажей становится важной проблемой в рассказах обоих авторов. Ни один из героев не способен увидеть изображенный мир во всей его полноте, и именно это, в конечном счете, приводит историю к трагическим последствиям.

Решение поставленных в данных произведениях философских проблем оказывается невозможным в мире персонажей, но частично достижимым в мире читателя. На протяжении рассказов та полнота видения, которой были лишены герои, в итоге становится доступной ему.

Большое значение для формирования читательской позиции имеет точка зрения повествователя, которая и у Бунина, и у Гессе иногда приближается к авторитетной и помогает читателю ориентироваться в изображенном мире. У

Бунина прямые обобщения повествователя появляются в конце рассказа в виде аллегорических фигур. У Гессе же повествователь высказывается не столь прямо и однозначно, но его обобщенное замечание о «прекрасном преходящем» в самом начале рассказа задает читателю координаты для понимания дальнейшей истории. Поэтому можно говорить о том, что его точка зрения также оказывается на более высоком иерархическом уровне, чем точки зрения персонажей (в кругозоре которых подобное обобщение в принципе не могло быть сделано).

Структура описаний в обоих рассказах отличается достаточной четкостью предметной границы и размытостью межсубъектной и субъектно-объектной. Размытость этих границ связана с частым соединением в описаниях нескольких точек зрения. Также в структуре описаний большую роль играют контрасты и сходства между изображенными явлениями, причем у обоих авторов противоположности нередко оказываются относительными или вовсе мнимыми. Для раскрытия сущности изображаемых явлений первостепенное значение имеют детали, глубинный смысл которых можно понять лишь в связи с другими деталями или описаниями. Связь отдельных описаний между собой осуществляется с помощью прямых повторов этих деталей или варьирования их. Для Бунина характерна более сложная композиция описаний, которые способны включать в себя параллельное изображение сразу нескольких явлений. У Гессе же главным способом связи описаний становится варьирование на разных уровнях и разными средствами одной и той же заданной в начале темы. Описания у обоих авторов часто символичны и обладают высокой степенью обобщения (при этом изображение явлений у Гессе отличается большей, чем у Бунина, метафоричностью и меньшей конкретностью).

ГЛАВА 3. ЗАМЕЩЕНИЕ СЮЖЕТНОГО ОПИСАТЕЛЬНЫМ

Цель данной главы – сравнительный анализ рассказов¹ Б.А. Пильняка «Целая жизнь» и Г. фон Гофмансталя «Деревня в горах». Предмет анализа – структурно-функциональная специфика описаний. Сравнение ее в выбранных рассказах становится возможным в силу многих структурных сходств между ними.

Крайняя ослабленность сюжета, фрагментарность композиции (особенно заметная из-за авторского членения текстов на главы), лишённые какой-либо индивидуальности персонажи (выступающие как носители определенного мировосприятия), разделение художественного пространства на «микромир» (овраг, деревня) и окружающий его природный космос, – все эти особенности одинаково характерны для обоих произведений.

Содержание рассказов, на первый взгляд, глубоко различно: история двух птиц и зарисовка из жизни отдыхающих в деревне горожан имеют между собой мало общего. Однако при более внимательном чтении становится понятно, что оба автора предлагают читателю задуматься над одной и той же проблемой: бессмысленностью человеческого существования и возможностью ее преодоления с помощью эстетического подхода к действительности.

Поскольку раскрывается эта проблема именно в описаниях, их анализ особенно важен для нашей работы. Различия в структуре рассказов, несомненно, присутствуют, но это не мешает тому, чтобы их можно было отнести к одному типологически значимому варианту повествовательной структуры с доминированием описания. Насколько справедливо подобное предположение, и покажет наш анализ.

3.1. «ЦЕЛАЯ ЖИЗНЬ» Б.А. ПИЛЬНЯКА

¹ Мы не ставили своей задачей рассмотреть жанровую специфику выбранных произведений и определяем их как рассказы, следуя сложившейся традиции. См., например: *Анпилова Л. Н.* Проза Бориса Пильняка 1920-х годов: Опыт русского экспрессионизма: монографический очерк. Екатеринбург, 2008; *Martens L.* Ich-Verdoppelung und Allmachtsphantasien in Texten des frühen Hofmannsthal // *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft.* 2002. Jg. 33, Hbd. 2. S. 215–238.

Рассказ Б.А. Пильняка «Целая жизнь» (1916) внешне напоминает «историю из жизни животных», за которой многие исследователи видят такую же демонстрацию автором силы природных законов, какая встречается и в некоторых других его произведениях этого же периода¹. Проявляется эта демонстрация, среди прочего, и в том, что герои-птицы оказываются наделены человеческими чертами. По мнению исследователей, такое «очеловечивание» служит исключительно созданию параллелизма между жизнью животных и людей: существование и тех и других одинаково подчинено всесильному закону инстинкта. Жизнь птиц становится «универсальной моделью бытия»².

Подобным интерпретациям нельзя отказать в определенной справедливости, но, к сожалению, они не являются результатом последовательного анализа всего рассказа, а выводятся на основании лишь отдельных фрагментов текста или сюжета в целом. При таком подходе остается необъяснимым тот факт, что на протяжении рассказа степень антропоморфизации героев сильно меняется. Иногда в них и вовсе нет ничего человеческого. Но если граница между «человеческим» и «животным» постоянно скользит, то это дает основания усомниться в универсальности указанной модели. Мы можем предположить, что наделение персонажей человеческими чертами несет в себе какой-то более сложный смысл.

1 См., например: *Анпилова Л.Н.* Указ. соч. С. 35–36; *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. С. 299–301; *Jensen P.A.* Nature as Code: The Achievement of Boris Pilnjak (1915–1924). Copenhagen, 1979. P. 108–109. Рассказ «Целая жизнь» ставится в один ряд с такими произведениями Пильняка, как «Год их жизни» (1916) и «Поземка» (1917). В некоторых работах вопрос об антропоморфизации персонажей вообще не рассматривается: они расцениваются как представители только природного мира (см. *Шайтанов И.О.* Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете // Пильняк Б.А. Повести и рассказы: 1915–1929 / сост., вступ. ст. и прим. И.О. Шайтанова. М., 1991. С. 7). Было также отмечено, что персонажи рассказа «не должны прочитываться по коду прямолинейной аллегории, уподобления “птичьего” и “человеческого”, здесь связь гораздо тоньше и глубже» (*Крючков В.П.* Проза Б.А. Пильняка 1920-х годов: Мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах. Саратов, 2005. С. 44). Однако сущность этой связи так и осталась непроясненной. По мнению Крюčkова, «при всей симпатии Пильняка к его орнитологическим персонажам ощутимо авторское отстранение» (*Крючков В.П.* Указ. соч. С. 44), но функции этого отстранения, исследователь, к сожалению, не раскрывает.

2 *Анпилова Л.Н.* Указ. соч. С. 36.

Понимание его могло бы сделать интерпретацию данного произведения значительно более полной.

Поскольку большую часть этого рассказа составляют описания, явно превосходящие по своему объему и смысловой насыщенности событийный ряд, то возникает вопрос и об их структурно-функциональной специфике. До сих пор этот аспект, насколько нам известно, ни разу не становился предметом специального рассмотрения. Между тем, анализ рассказа с точки зрения этой специфики мог бы дать ответ на оба поставленных вопроса. Мы попытаемся провести такой анализ, уделяя первостепенное внимание изменениям четкости границ в описаниях и учитывая авторское членение текста на главы.

Повествование в рассказе ведется от лица повествователя и в основном с его точки зрения, хотя иногда встречаются и точки зрения персонажей. В первой фразе нам сообщается, что «овраг был глубок и глух»¹. В следующем абзаце он изображается подробнее. Повествователь как будто смотрит сначала сверху вниз (скаты – обрывы – дно), а потом вверх (лес над оврагом – небо). Цветовая гамма в этой картине достаточно скудная: желтая от глины земля, красноствольные сосны, серое небо. То, что небо было «низко опустившееся» и «тяжелое», как будто говорит об отсутствии простора наверху. Да и с других сторон овраг окружен «глухим» и «старым» [74] лесом, заросшим к тому же мхами и ольшаником.

В языке, которым все это описывается, обращают на себя внимание повторы («глух» – «глухой») и однородные синтаксические конструкции (в данном случае, цепочки однородных определений: «глухой, старый, затянутый мхами и заросший ольшаником» – «тяжелое, серое, низко опустившееся»).

Все вместе создает какую-то тяжелую атмосферу. После этого кажется естественным сообщение о том, что «тут редко бывал человек» [74].

Затем в описании оврага появляются новые детали. Точно называются звери и растения: «чертополохи, цикории, рябинки, полыни», «медвежья берлога», «много волков» [74]. Очевидно, «глухость», изолированность оврага

1 Пильняк Б.А. Повести и рассказы: 1915–1929 / сост., вступ. ст. и прим. И.О. Шайтанова. М., 1991. С. 74. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

от остального мира не препятствует тому, чтобы в нем жили разнообразные живые существа.

Данное описание отличается от предыдущих и большей конкретностью, и тем, что в нем важную роль играет уже не только пространство, но и время. Последнее проявляет себя двояко: растения «не срывались годами» (не было человека, который бы это сделал) и образовали целые заросли, но при этом рядом с живыми обитателями оврага находятся останки умерших: «Грозами, водою, временем корчевались деревья, падали тут же, застилая землю, гнили, и от них шел густой, сладкий запах тлеющей сосны» [74]. По-видимому, в этом мире сосуществует живое и мертвое.

Далее внимание повествователя фокусируется на одной из обвалившихся сосен. Подчеркивается давность ее «смерти» («на много лет», «обросли уже кукушечьим мхом и можжевельником»). Примечательно, что корни сравниваются с когда-то живым существом: «походившие на застывшего раскоряченного лешего, задравшегося вверх» [74].

Почему эта сосна и ее корни так важны повествователю, понятно из следующей фразы: «И в этих корнях свили гнездо себе две большие серые птицы, самка и самец» [74]. Абстрактность наименования в данном случае особенно заметна по сравнению с прежними точными обозначениями зверей и растений¹. Зато внимание читателя привлекается к их полу. Мы и так можем догадаться, что свить гнездо могут только самец и самка, но повествователю зачем-то важно подчеркнуть это.

¹ Наличие точных обозначений растений и других зверей ставит под сомнение утверждения некоторых исследователей о том, что у птиц нет имен, «ибо в рассказе нет человека» (Шайтанов И.О. Указ. соч. С. 7) и потому «некому мир назвать» (Крючков В.П. Указ.соч. С. 44). Персонажей-людей, действительно, нет, но сам факт того, что одни явления получают у повествователя предельно конкретные наименования, а другие – предельно обобщенные, говорит о том, что за безымянностью птиц скрывается нечто большее, чем просто указание на отсутствие человека в их мире. При этом было бы не совсем верно видеть за названием персонажей «самцом» и «самкой» только средство обобщения, используемое Пильняком с целью «подчеркнуть биологическую единую основу мира» (Там же. С. 45). Такую задачу это название в самом деле выполняет, но нельзя не заметить и того, что то возникающая, то исчезающая антропоморфизация персонажей в то же время косвенно ставит перед читателем вопрос об особом месте человека в этом мире (а значит, и о том, сводится ли человек, как и другие живые существа, к своей половой сущности).

Описание птиц подчеркивает тяжелую мощь в их облике. У них «серо-желтые и коричневые перья», «густо растущие», короткие, широкие и сильные крылья. Их «лапы с большими когтями» не просто покрыты «черным пухом», а прямо-таки «заросли» им. И наконец, «на коротких и толстых шеях сидели большие квадратные головы с клювами, хищно изогнутыми и желтыми, и с круглыми, суровыми, тяжело глядящими глазами» [74]. В этом описании также часто используются цепочки однородных определений: «большими, тяжелыми, с серо-желтыми и коричневыми перьями...», «коротки, широки и сильны», «коротких, толстых», «большие, квадратные» и др.

Во внешности птиц есть сходство с окружающей их средой. Над оврагом такое же «тяжелое, серое» небо, а земля «грязно-желтая». И овраг, и лес «заросли» мхом и травами, так же как птичьи лапы – пухом. По-видимому, то, что птицы свили здесь гнездо, вполне закономерно: это их родной мир. Может быть, этим и объясняется то, что при изображении птиц используются те же языковые приемы, что и при описании оврага.

Повествователь указывает и на различия во внешности самца и самки: «Самка была меньше самца. Ее ноги казались тоньше и красивее, и была тяжелая и грубая грациозность в движениях, в изгибах ее шеи, в наклоне головы» [74]. В этом описании отражены не столько черты внешности, сколько впечатление от нее постороннего наблюдателя. Слова «красивее», «грубая», «грациозность» предполагают, что есть некий эстетический субъект, который может получить такие впечатления, и понятно, что им может быть только человек. Само то, что существо женского пола воспринимается как более изящное, вполне традиционно. Но фраза построена так, чтобы не просто сообщить о грациозности самки, но и заставить читателя почувствовать ее притягательность. Этому служат, в частности, уточнения «в движениях, в изгибах ее шеи, в наклоне головы» [74], – подробности более подходящие, казалось бы, для описания человеческого существа, чем животного. Перечисление этих уточнений выстроено так, что нам может послышаться ямб («в движениях» – двухстопный, в других случаях – трехстопный, причем

основное ударение во всех трех падает на первую стопу¹⁾). Создается завораживающий ритм. Все это заставляет читателя воспринимать самку как существо по природе особенное.

И в описании самца выделяется именно то, что характеризует его как представителя своего пола: он был «суров, угловат» [74], и одно крыло его не складывалось со времени его битвы за самку. Мужественность – его главная черта. Портрет самца гораздо лаконичнее, чем портрет самки, и каких-либо особых выразительных средств мы в нем не находим.

Итак, в изображении птиц подчеркиваются не индивидуальные черты, позволяющие отличить их от всех остальных, а обобщенные, связывающие их с универсальными началами бытия, мужским и женским. Особенно сильно эта универсализация проявляется в том, что птица-самка описывается почти теми же приемами, какие обычны в изображении персонажа-женщины.

После описания птиц повествователь возвращается к изображению гнезда. Гнездо занимает промежуточное положение в пространстве: «под ним с трех сторон падал отвес», «над ним стлалось небо и протягивалось несколько изломанных древесин корней». Опять подчеркивается нависающее небо. Выхода вверх, за облака, не видно. Своей упорядоченностью и приспособленностью для жизни («уложено камнями и глиной и устлано пухом») гнездо противопоставлено хаотичному окружающему миру. Но и здесь неявно присутствует смерть: «кругом и внизу лежали кости, уже омытые дождями и белые» [74].

Самец видит из гнезда то, что кругом и внизу. Вверху же, над ним, как будто ничего и нет. Во всяком случае, туда он не смотрит. Взгляд у него «тяжелый», и сидит он, «тяжело свесив крылья». О самке же мы не узнаем больше ничего, кроме того, что она «всегда сидела в гнезде» [75].

1 Об особенностях метризации прозаического текста у Пильняка см.: Орлицкий Ю.Б. «Самый изобразительный и охватистый» (заметки о ритмическом своеобразии прозы Бориса Пильняка) // Новое литературное обозрение. 2003, №61. С. 204–219. В данном рассказе метризация составляет, по подсчетам Орлицкого, около 20%, причем о какой-либо зависимости ее от содержания, по-видимому, говорить не приходится. Многие фрагменты (например, в шестой главке) она вообще не затрагивает.

Очевидно, первая главка играет роль вступления: в ней изображается место действия и вводятся главные его участники. Также в ней присутствуют, в свернутом виде, некоторые экзистенциальные проблемы: сосуществование в мире оврага живого и мертвого, ход времени как циклическая смена жизни и смерти, соотношение мужского и женского.

Во второй главке рассказывается, как встретились эти две птицы. В начале описывается ранняя весна: «По откосам таял снег. В лесу и лощинах он стал серым и рыхлым, тяжелым запахом курились сосны. На дне оврага проснулся ключ. Днем пригревало солнце. Сумерки были зелеными, долгими и гулками. Волки покидали стаи, и самки родили щенят.» [75] Многие упомянутые здесь реалии читателю уже знакомы: откосы, ключ на дне, волки. Но внимание повествователя сосредоточено уже не только на самом овраге, но и на лесе вокруг него.

Каждое место по-своему преобразуется с приходом весны. Некоторые детали варьируют уже известные: серое небо – серый снег, густой запах тлеющей сосны – «тяжелым запахом курились сосны». Есть и совсем новые подробности: солнце, «зеленые, длинные и гулкие» [75] сумерки. Пространство и время как будто меняют свои свойства: в цветовой гамме начинает доминировать зеленый цвет, пространство становится более чутким к любым звукам («гулкость» – это в чем-то противоположность «глухости»), время идет медленнее. Пейзаж заканчивается упоминанием о поведении лесных жителей. Для них такая атмосфера связана с важнейшим делом их жизни – рождением детей. То, что птицы встретились именно весной и именно в сумерках, кажется читателю совершенно закономерным. Таким образом, в данном описании устанавливается связь между событием встречи героев и переменами в мире в целом. Первое оказывается прямым следствием второго.

Следующий фрагмент обрисовывает внешнее поведение самца до наступления весны: «Раньше он летал или сидел, ухал или молчал, летел быстро или медленно, потому что кругом и внутри него были причины: когда он был голоден, он летел, чтобы найти зайца, убить его и съесть, – когда сильно

слепило солнце или резок был ветер, он скрывался от них, – когда видел крадущегося волка, отлетал от него, чтобы спастись» [75]. В данном случае описание сливается с объяснением и, возможно, даже уступает ему место. Очевидно, что задача данного фрагмента также заключается в установлении причинно-следственной связи между внутренним состоянием самца и его внешним поведением.

Затем изображается поведение самца весной: «Когда наступали сумерки, он, как в тумане, не ведая зачем, снимался с своего места, и летел от поляны к поляне, от откоса к откосу, бесшумно двигая большими своими крыльями и зорко вглядываясь в зеленую, насторожившуюся мглу» [75]. Вопрос о мотивах поступков героя («не ведая зачем») ставится внутри самого описания, но не сливается с ним. Здесь также присутствуют однородные синтаксические конструкции. В описании повторяется и слово «зеленый», только теперь оно относится не к «сумеркам», а к «мгле». Мгла еще и «насторожившаяся», – как будто весь лесной мир застыл в напряженном ожидании чего-то. По-видимому, описание должно заставить читателя почувствовать важность того, что происходит с самцом.

После этого повествователь еще раз обращает наше внимание на то, что сам герой не ведаёт о причинах своего поведения: с чувством ненависти к другим самцам он бросается отвоевывать у них самку, «не зная, почему так должно быть» [75]. В описании поединка его жесточенность передается так: «И у них завязалась драка, долгая, молчаливая и жестокая. Они налетали друг на друга, бились клювами, грудями, когтями, крыльями, глухо вскрикивая и разрывая друг другу тело» [75]. Слова «долгая», «молчаливая» и «жестокая» в обычном языке не являются синонимами, но в данной ситуации, после слова «драка», они начинают восприниматься как сходные по значению. Каждое из них дает читателю почувствовать значимость этого события. Развернутость перечисления в какой-то степени отражает и продолжительность этого поединка. Для героя он закончился успешно, и читатель вполне мог убедиться в

его «великой силе». О его сопернике сказано очень кратко: он «оказался слабее и отстал» [76].

С атмосферой поединка вступает в некоторый контраст краткое описание пространства: «Сосны обстали поляну. Земля была засыпана хвоей. Синело, скованное звездами, ночное небо» [76]. В природе все спокойно и неподвижно, даже небо кажется «скованным». Пространство расширяется: вместо серых низких облаков – открытое до самых звезд небо. Можно предположить, что таким образом пейзаж подчеркивает значимость происходящего с героем.

В то же время спокойствие природы соотносится с поведением самки. Пока еще не было ясно, кто же из самцов победил, она была безразлична ко всем и занималась своими делами: «ходила спокойно по поляне, рыхлила землю, поймала мышь, съела ее спокойно» [76]. Когда же победитель определился, самка улетела с ним и стала нежной и «покорной» [76].

Сила чувств самца передается опять с помощью цепочек однородных конструкций: «Самец бросился к ней, хватая клювом ее перья, хлопая по земле тяжелыми своими крыльями, став дерзким, приказывающим, – и в его жилах потекла такая прекрасная музыка, такая крепкая радость, что он ослеп, ничего не чуял, кроме этой сладкой муки, тяжело ухал, нарождая в овраге глухое эхо и всколыхивая пред-утро» [76]. В этой фразе синонимичность однородных членов особенно заметна. Сначала идет перечисление внешних действий самца, каждое из которых раскрывает его новое состояние. Потом это состояние обозначается двумя словами, которые в данной ситуации получают сходный смысл: «он стал дерзким, приказывающим». Следующая цепочка раскрывает его внутренние переживания: «и в его жилах потекла такая прекрасная музыка, такая прекрасная радость», и далее следует опять перечисление внешних проявлений этой радости: «ослеп, ничего не чуял» и т.д. Как видно, то, что происходит с самцом, раскрывается в разных проявлениях, но при сохранении их внутреннего единства. В результате не поверить в силу страсти героя читатель просто не может.

Чувства птицы описаны с тем же эмоциональным накалом, какой мы привыкли видеть в описаниях чувств людей. Но могут ли быть на самом деле у

птицы такие же сильные и разнообразные ощущения, как у человека? Действительно ли соединение с самкой ощущается самцом как «сладкая мука»? Иными словами, перед нами встает вопрос о соответствии языка описания предмету изображения. Как мы помним, подобная проблема уже возникала при рассмотрении портрета самки. Но портрет изображался с внешней точки зрения, а чувства самца, хотя бы частично, передаются изнутри. Этим описание страсти героя отличается от других указаний повествователя на его внутреннее состояние. Очевидно, изменения в соотношении предмета изображения и языка описания имеют какой-то особый смысл в данном рассказе. Но понять его возможно только после завершения анализа.

В конце главки опять кратко описывается природа: «На востоке уже ложилась красная лента восхода, и снега в лощинах стали лиловыми» [76]. Мир окрашивается в новый яркий цвет, и читатель может прямо связать это с переменами в жизни героев. В целом вторая главка служит не только рассказу о встрече героев, но и некоторому раскрытию заявленных в начале проблем. Так, мужское начало оказывается более связанным со смертью и с подавляющим все остальные ощущения сексуальным влечением, тогда как женское – с жизнью природы и с как будто бы более рациональным мироощущением (причины выбора самцом именно этой самки остаются неизвестными, тогда как решение самки мотивировано: в самце ее привлекает сила).

Третья главка также начинается с пейзажа, на этот раз – зимнего: «Зимой сосны стояли неподвижными, и стволы их бурели. Снег лежал глубокий, сметенный в насты, хмуро склонившиеся к оврагу. Небо стлалось серо. Дни были коротки, и из них не уходили сумерки. А ночью от мороза трещали стволы и лопались ветки. Светила в безмолвии луна, и казалось, что от нее мороз становится еще крепче. Ночи были мучительны – морозом и этим фосфорическим светом луны.» [76]. По-видимому, зимой овраг и окружающий его лес перестают различаться или вообще отделяться друг от друга. Снег засыпает все вокруг, и жизнь в этих местах замирает. Со временем происходит

нечто похожее: сумерки продолжаются весь день, и оттого разница между днем и ночью ощущается меньше.

Да и между птицами как будто бы нет разницы. Они «сидели, сбившись в гнезде, прижимаясь друг к другу, чтобы согреться, но все же мороз пробирался под перья, шарил по телу, захолаживал ноги, около клюва и спину» [77]. Самец и самка одинаково страдают от холода. Другой причиной бессонницы был страх перед лунным светом, когда им казалось, что «вся земля состоит из одного огромного волчьего глаза» [77]. Здесь их точки зрения сливаются, и никаких различий в мировосприятии не заметно.

Параллельно нам дается и восприятие самих птиц наблюдателем: «большие глаза их были кругло открыты, светясь, в свою очередь, гнилушками» [77]. Самец и самка кажутся почти что одним существом. Общим для обеих птиц также является чувство голода: «Во рту был неприятный желчный привкус, и от времени до времени больно сжимался зоб» [77]. Отметим, что вся сообщаемая в этих описаниях информация полностью соответствует «птичьему» статусу героев: ничего такого, что бы выходило за рамки изображения животных как животных, мы не находим.

Это же можно сказать и о начале описания зимней охоты самца: «Он летел медленно, раскинув широко крылья и редко взмахивая ими, зорко вглядываясь в землю перед собою. Охотился он обыкновенно за зайцами. Иногда добычи не встречалось долго. Он летал над оврагом, залетал очень далеко от гнезда, вылетал из оврага к широкому, белому пространству, где летом была Кама.» [77]. Но затем в описание опять вкрапляется внутренняя точка зрения: «Когда зайцев не было, он бросался и на молодых лисиц, и на сорок, хотя мясо их было невкусно». Представление о том, что мясо сорок невкусно, может принадлежать только герою. Следующая часть описания отражает, так сказать, личный опыт героя по охоте на лисиц, и притом опыт уже обобщенный: «Лисицы защищались долго и упорно, кусаясь, царапаясь, и на них нападать надо было умело. Надо было сразу ударить клювом в шею, около головы, и сейчас же, вцепившись когтями в спину, взлететь на воздух. В воздухе лисица

уже не сопротивлялась» [77]. Слова «надо было» отражают восприятие именно героя, но уж никак не повествователя.

Отчасти данное описание служит тому, чтобы читатель понял, что такая охота действительно была самым важным делом самца зимой. Нам как будто передается его сосредоточенность (мы даже можем согласиться, что нападать на лисицу с воздуха надо именно так, а не иначе). Но у нас возникает все тот же вопрос: чем объяснить такое внимание к возможной птичьей психологии и действительно ли она птичья? Может ли птица, которая в принципе не умеет думать (это неоднократно подчеркивается в тексте), делать обобщения? Очевидно, нет. Но в том, что касается собственно изображения природы и фактических деталей жизни птиц, Пильняк объективен и реалистичен. Стало быть, некоторый отход от правдоподобия объясняется особыми художественными задачами.

Следующее описание также начинается как будто бы вполне объективно: «С добычей самец летел к себе в овраг, в гнездо. И здесь с самкой они съедали все сразу» [77]. Затем появляется их «общая» точка зрения: «Ели они один раз в день и наедались так, чтобы было тяжело двигаться и зоб тянуло вниз» [77]. Ощущения, к которым стремятся птицы, могут быть переданы только с внутренней точки зрения. В конце фрагмента опять возникает «птичья» психология: «и чувствовал, как тепло, после еды, бегаем в нем кровь, переливается в кишках, доставляя наслаждение» [77]. Откуда бы в ощущениях птицы могло взяться вполне осмысленное представление о «наслаждении»?

Конец главки опять представлен только с внешней точки зрения. Повествователь как будто коротко фиксирует наблюдаемое: самка сидит в гнезде, самец ухает, издавая особый звук горлом. Особо отмечено, что ухал он «неизвестно почему» [77] (здесь повествователь почему-то отказывается от проникновения во внутренний мир героя). Птицы по-разному реагируют на приближение волка, но их реакция изображена без дополнительного «очеловечивания»: «Самка волновалась и испуганно клекотала. Самец спокойно глядел вниз своими широкими, подслеповатыми глазами, следил за волком, —

как волк, медленно карабкаясь, срывался и стремительно летел вниз, сметая собою комья снега, кувыркаясь и взвизгивая от боли» [77–78]. Подробное описание происходящего с волком (опять-таки, с использованием однородных конструкций, в данном случае, деепричастных оборотов) как будто дает нам почувствовать внимательный взгляд наблюдающей за ним птицы.

Завершается главка кратким сообщением: «Подползали сумерки» [78]. По сравнению с другими финальными пейзажами оно кажется очень лаконичным и скорее варьирующим уже известный мотив (зимние сумерки), чем сообщающим нечто новое.

Итак, третья главка целиком посвящена жизни птиц зимой, при этом особое внимание повествователь уделяет описанию действий самца, которые тот предпринимает, чтобы прокормить себя и самку. О самке же мы узнаем крайне мало. В этой главке представлены три способа изображения героев: 1) птицы изображаются как птицы с внешней точки зрения; 2) птицы изображаются как птицы, но с внутренней «общей» точки зрения»; 3) птицы описываются так, что возникает сомнение в том, что перед нами животные, а не люди. Ранее об общности мировосприятия героев речи не было (в первой главке мы видели только их внешние сходства), и можно предположить, что третья главка служит, в первую очередь, именно ее раскрытию для читателя. Существенно, что общее между ощущениями птиц становится заметно именно во время их столкновения с враждебными внешними обстоятельствами. Когда же им ничто не угрожает, каждый из них проявляет себя сообразно своему полу.

Четвертая главка начинается с краткого пейзажа: «В марте выросли дни, начинало греть солнце, бурел и таял снег, долго зеленели сумерки» [78]. Почему о сумерках упоминается в рассказе так часто, читателю станет понятно чуть позднее. Пока же новое состояние природы связывается напрямую с переменами в жизни героев: благодаря тому, что «все лесные жители чуяли уже тревогу предвесны, томящую и зачаровывающую», «их легко было ловить» [78] (и потому самцу было легче добывать еду). Эти детали не только обрисовывают перемены в весеннем лесу, но и подчеркивают различие между прошлой

жизнью самца, когда он сам был зачарован этой тревогой, и нынешней, «семейной».

Затем упоминаются уже известные читателю явления: самец, сидящий на лапе корня, ключ на дне оврага (который стал шумным, «поспешным» и особенно черным на фоне белого снега). Эти подробности создают впечатление одновременно и линейного течения времени, и циклического (перед нами одни и те же явления, только чуть меняющиеся в зависимости от времени года).

Далее описывается самец, и здесь мы опять видим сочетание различных способов изображения. Первая фраза («Было голодно» [78]) еще не связана напрямую с ощущениями самца и может быть рассмотрена как проявление «общей» точки зрения (т.е. голодно было и самцу, и самке). Следующая фраза описывает самца извне, сохраняя при этом его «птичий» статус: «Самец сидел с закрытыми глазами, втянув голову в шею» [78]. Последняя же фраза говорит нам о таких его переживаниях, которые по своему разнообразию и тонкости кажутся необычными для птицы: «И в нем была покорность, истомное ожидание и виноватость, так не вяжущаяся с его суровостью» [78]. Если повествователь специально отмечает несоответствие внутреннего мира самца его внешности (указывая тем самым на достаточную сложность этого мира), то это как будто подтверждает достоверность сообщаемой им информации, но в то же время заставляет нас задуматься о том, не слишком ли много человеческого приписывается этой птице.

Однако в следующем описании мы такого уже не находим. Оно изображает повадки самца именно как птицы: «Он поднимался на ногах, вытягивал голову, широко раскрыв круглые свои глаза, раскидывал крылья и снова складывал их, бил ими воздух. Потом, снова сжимаясь в комок, втягивая голову, жмурясь, ухал» [78]. Описание строится как перечисление внешних действий самца (с помощью однородных сказуемых и деепричастий), без каких-либо экскурсов в его внутреннее состояние. Порядок слов в деепричастном обороте «широко раскрыв круглые свои глаза» не совсем обычен (более употребительно было бы «свои круглые глаза»). Слово «круглые» становится

более заметным. О круглых глазах птиц упоминалось уже дважды, причем в первый раз отмечался их суровый, тяжелый взгляд, а во второй раз можно было подумать, что глаза их были «кругло открыты» от страха перед светом луны и морозом. В данном же случае бояться птице нечего и, как мы только что узнали, суровость взгляда на самом деле обманчива. В целом данное описание производит скорее комический эффект: самые что ни на есть птичьи повадки после «истомного ожидания» и «виноватости» выглядят смешно. Здесь автор относится к своему герою с добрым юмором и воспринимает его именно как представителя животного мира. Да и уханье самца передается звукоподражательными словами («У-гу-гу-гу-у!» [78]), как это обычно и бывает при передаче криков животных.

Пейзаж, следующий затем, выделяется своей торжественностью: «Были синие сумерки. Небо вымащивалось крупными, новыми звездами. Шел маслянистый запах сосен. В овраге стихал на ночь, в морозе, ручей. Где-то на токах кричали птицы, и все же было величественно тихо» [78]. Слова «синие сумерки» наверняка напомнят читателю о синем небе в ночь встречи самца и самки. Тогда небо «синело, скованное звездами», а сейчас оно ими как будто вымощено. «Маслянистый запах сосен» придает нарисованной картине особую насыщенность. Завершается пейзаж прямым обозначением того впечатления, которое он оказывает на наблюдателя: «величественно». Понятно, что такое видение ночной природы и такое впечатление от нее могут существовать только в кругозоре человека, но уж никак не птицы. Последние способностью к эстетической оценке мира не обладают. Таким образом, данное описание не просто сигнализирует читателю о важности данного момента для героя, но и выделяет фигуру эстетического субъекта.

Из следующей фразы читатель понимает, почему сумерки были для героя наиболее важным временем: тогда он приходил к самке. Соединение с самкой опять изображено так, что постепенно мы забываем о том, что речь идет о птицах, а не о людях. Слова о том, что самец «ликовал большой, прекрасной страстью» [78], еще можно истолковать юмористически, так как в двух

соседних фразах герой изображен сообразно своему птичьему образу: «самец, крадучись, бодро-виновато, осторожно расставляя большие свои ноги, не умеющие ходить по земле, шел в гнездо к самке» и «он садился рядом с самкой, гладил клювом ее перья» [78]. Исключение составляет наречие «бодро-виновато», но, поскольку это варьирование уже встречавшихся слов («бодрая тревога» и «виноватость»), то его необычность в данном контексте не так заметна.

Однако дальше вновь начинаются «смещения» онтологических статусов героев. «Самка была доверчива и бессильна в нежности» [78] – не слишком ли сложные чувства для совы? Слова о «языке инстинкта» читателем поначалу воспринимаются как метафора, но затем в самом деле идут «высказывания» самки, оформленные как прямая речь: «Да. Можно» [79].

Заключительные фразы главы воспринимаются нами уже самым серьезным образом, без всякого юмора: «И самец бросался к ней, изнемогая блаженством страсти. И она отдавалась ему» [79]. Мы уже верим в то, что птицам доступно «блаженство страсти» и что «язык инстинкта» ничем не отличается от нашего обычного языка.

По-видимому, четвертая глава выполняет сразу несколько важных функций. Прежде всего, из нее читатель узнает о самом главном деле для героя в то время, когда ему не надо было отдавать все силы борьбе за выживание. При этом ощущения и самца, и самки оказываются в полной гармонии с окружающей природой. Но колебание границы «птицы – люди» вновь возвращает нас к вопросу о соотношении предмета изображения с языком описания.

В пятой главе «очеловечивание» персонажей достигает своего пика. Полностью отсутствуют какие-либо указания на то, что перед нами птицы, или хотя бы отсылки к окружающему их пространству. Реплика самки дается так, что ни о каком птичьем языке уже речи не идет. Общение героев воспринимается как общение людей: «Говорила, инстинктом своим чувствуя, что довольно, ибо пришла другая пора – пора рождения детей» [79]. Вместо «языка инстинкта» появляется «чувство инстинкта», причем вполне

осознанное. Вместо «рождение птенцов» (как было бы уместно в данном контексте) говорится «рождение детей». Внутреннее состояние самца передается так, что можно подумать, будто перед нами человек (который знает о существовании инстинкта и чувствует себя обязанным угадывать его веления).

В пятой главке собственно описательные фрагменты отсутствуют, и причина этого вполне понятна. Вместе с описаниями появилась бы и конкретика, которая помешала бы представить персонажей максимально близкими к людям. Не вызывает сомнений, что пятая главка занимает особое место в композиции рассказа. Ее формальная выделенность (отсутствие описаний и наибольшая во всем рассказе степень «очеловеченности» героев-птиц), по-видимому, указывает на особую значимость ее содержания: зачатие потомства – один из самых главных моментов в жизни почти всех живых существ.

Шестая главка начинается с сообщения повествователя: «И с весны все лето до сентября они, самец и самка, были поглощены большим, прекрасным и необходимым делом рождения – до сентября, когда улетали птенцы» [79]. Читатель догадывается, что изображение хлопот с птенцами и будет составлять основное содержание этой главки. Очевидно, что оценка («большое, прекрасное и необходимое дело» [79]) тут может принадлежать только повествователю: птицы по природе лишены способности оценивать свои действия с подобных точек зрения. О том, что в данном случае персонажи опять предстают как птицы, мы догадываемся по упоминанию «птенцов» (не «детей»).

Затем следует пейзаж, который занимает исключительное место в рассказе по своей пышности: «Многоцветным ковром разворачивались весна и лето, стгоя горячими огнями. Сосны украшались свечками и маслянисто пахли. Полыни пахли. Цвели и отцветали свирбига, цикорий, колокольчики, лютики, рябинки, иван-да-марья, чертополохи, многие другие травы.

В мае ночи были синими.

В июне – зелено-белыми.

Алым пламенем пожара горели зори, а от ночи по дну оврага, белыми, серебряными пластами, стирая очертания мира, шли туманы» [79].

Окружающий персонажей мир предстает здесь во всем разнообразии и в максимальной насыщенности красками и запахами. Перечисление растений включает в себя существенно большее количество наименований, чем то было в описании оврага в первой главке. Ничего не говорится ни о тяжелом запахе сосен, ни о тяжелом сером небе. Вообще указания на какую-либо тяжесть, старость, а также замкнутость в этом фрагменте отсутствуют. Особенно интересно, что здесь изображается не сам овраг, а мир в целом. Овраг оказывается только его небольшой частью. Благодаря метафорическим оборотам («сгорая горячими огнями», «многоцветным ковром разворачивались весна и лето», «алым пламенем пожара горели зори»), пейзаж производит особенно яркое впечатление. Но он содержит и такие детали, которые намекают то ли на быстротечность этого роскошного состояния природы, то ли на его призрачность: весна и лето как будто «сгорали», а туман стирал очертания мира.

Наконец, пейзаж опять ставит вопрос об эстетическом субъекте: персонажи не знают, как называются все эти растения, и, уж тем более, не способны к метафорическому мышлению. Точка зрения здесь принадлежит только повествователю, и мы пока не совсем понимаем, зачем рассказ о жизни птиц перебивается этим роскошным пейзажем, оценить или даже воспринять который в полной мере они не могут. С другой стороны, изображенное тут состояние природы соотносится с «великой радостью», испытываемой самцом благодаря птенцам, и можно говорить о гармонии в жизни птиц и в природе в целом. Таким образом, главная функция пейзажа состоит в том, что он изображает жизнь героев в ее приобщенности к жизни всего мира и через это также указывает на относительность границ между человеческим и животным (ведь воспринимать рождение потомства как «большое, прекрасное и необходимое дело» свойственно и людям).

Сами же птенцы описаны с точки зрения повествователя и без указаний на какие-либо различия между ними: «Потом появлялись птенцы: большеголовые, с чрезмерно большими и желтыми ртами, покрытые серым пухом» [79]. Поведение птенцов можно назвать вполне типичным: «Они

жалобно пищали, вытягивая длинные шеи из гнезда, и очень много ели. В июне они уже летали, все еще головастые, пикающие, нелепо дергая неумелыми крыльями» [79]. В изображении птенцов какие-либо нарушения границы «птицы – люди» отсутствуют.

Но уже в конце этого абзаца, при описании самца и самки, эти нарушения опять дают себя знать. «Самка все время была с ними, заботливая, нахохленная и сварливая» [79]. Последнее определение обычно прилагается к людям, но не к животным. «Самец не умел думать и едва ли чувствовал, но чувствовалось в нем, что он горд, у своего прямого дела, которое вершит с великой радостью» [79] – эта фраза производит еще более странное впечатление. Сначала повествователь отмечает, что мысли и чувства герою вряд ли свойственны, а затем приписывает ему целый ряд их. Гордость и радость, сознание своего предназначения («у своего прямого дела») – действительно ли у птицы все это может быть? Или это опять интерпретация повествователя?

Следующее описание изображает самца опять как птицу. Вводится оно фразой повествователя: «И вся жизнь его была заполнена инстинктом, переносящим всю волю его и жизнеощущение на птенцов» [79]. Далее эта мысль иллюстрируется более детально при изображении хлопот героя вокруг своих чад. В одном случае повествователь специально подчеркивает различие в видении мира человеком и птицей. Наверное, любой современник Пильняка мог догадаться, что «необыкновенно большие, белые, неведомые и многоглазые звери, идущие по воде, странно шумящие и пахнувшие так же, как лесные пожары» [80], – это пароходы. Но для повествователя почему-то важно не только показать нам своеобразие восприятия мира не-человеком, но и тут же «перевести» это на человеческий язык, обозначив все многообразие описанного одним словом «пароход». Таким образом, здесь повествователь стремится к тому, чтобы провести границу между человеческим и животным.

Кормление птенцов изображается также без нарушения этой границы, хотя и с участием точки зрения героя: «Он сам кормил птенцов. Разрывал куски мяса и давал им. И наблюдал внимательно своими круглыми глазами, как

птенцы хватали эти куски целиком, широко раскрывая клювы, давились ими и, тараща глаза, покачиваясь от напряжения, глотали» [80]. Беспомощность птенцов делает для читателя еще более очевидной необходимость заботы о них со стороны родителей. Нежность самца по отношению к своим детям специально отмечается повествователем: «Тогда самец поспешно и заботливо летел вниз за ним, хлопотливо клекотал, ворчал; брал его осторожно и неумело когтями и приносил испуганного и недоумевающего обратно в гнездо. А в гнезде долго гладил его перья своим большим клювом, ходил вокруг него, из осторожности высоко поднимая ноги, и не переставал клекотать озабоченно» [80]. Мы, конечно, можем сопоставить это с поведением родителей-людей в схожей ситуации, но это останется именно аналогией, а не прямой заменой «животного» на «человеческое». Краткое обозначение чувств птенцов (испуг и недоумение) позволяют читателю увидеть в них не только объекты любви своих родителей, но и самостоятельных живых существ. Это и есть та новая жизнь, ради которой самец прожил свою.

Завершается описание уже знакомым нам образом: герой поглощен важным для него делом, а наверху становятся видны звезды. Открытость небесного пространства опять соотносится с особой значимостью происходящего с ним. Границы между мирком оврага и большим миром снова стираются.

Но особенно интересен конец шестой главки. В предпоследней фразе описание неотделимо от объяснения: «И он в полноте жизни, в ее красоте, грозно и жутко ухал, встряхивая эхо» [80]. Здесь все служит тому, чтобы дать читателю представление о тех эмоциях, которые выражал крик самца, и в этом смысле данная фраза имеет описательную функцию. Но в то же время она и объясняет их происхождение: они рождались у героя от бессознательного ощущения «полноты» жизни. При этом, правда, остается непонятным, почему это ощущение выражается в уханье, которое извне воспринимается как «грозное» и «жуткое». То ли так происходит в силу особенностей птичьей природы, то ли в самой «полноте жизни» кроется нечто страшное. В четвертой

главке нам уже встречался этот крик, но там он был выражением радостного ожидания самцом близости с самкой, а вовсе не «полноты» и «красоты» жизни. И то, что уханье пугало лесных жителей, также казалось нам вполне естественным.

Крик самца в конце шестой главки передается через звукоподражательные слова («У-гу-гу-гу-у!», [80]), но нет тут никакого следа «языка инстинкта», благодаря которому реплики птиц в четвертой и пятой главках не отличались от человеческих. В результате мы не можем точно сказать, действительно ли уханье было таким «грозным» и «жутким» (уже не для лесных жителей, а для повествователя) и чувствовал ли на самом деле самец жизнь во всей ее глубине. Строение фразы «ухал в полноте жизни, в красоте ее» указывает скорее на то, что герой действительно был охвачен этим чувством (конструкции типа «в ужасе», «в замешательстве» и т.п. обычно употребляются в случаях, когда эти чувства испытываются самим субъектом). Но у нас остается сомнение в возможности этого.

Итак, шестая главка раскрывает перед нами новые важные стороны жизни героя, но при этом граница между «животным» и «человеческим» так и остается скользящей. По сравнению с пятой главкой доминирует здесь, конечно, «животное», хотя приближенность персонажей к людям все равно ощущается достаточно ясно.

Седьмая главка состоит из сообщений повествователя о целях и причинах поступков героя. В основе последних оказывается инстинкт выживания и размножения. Повествователь опять подчеркивает неспособность героя к мышлению: «Он не умел думать» [80]. Завершается главка описанием радостного состояния самца весной: «И тогда по жилам его текла горячая кровь, светило солнце и горели звезды, и ему все время хотелось потянуться, закрыть глаза, бить крыльями воздух и ухать радостно, на все овраги сразу» [80]. В описании обобщенно соединяются те проявления радости у героя (или связанные с ними обстоятельства), с которыми мы сталкивались ранее. Так, упоминание «горячей крови» в жилах самца наверняка напомнит читателю об

ощущениях, испытываемых героем зимой: «и чувствовал, как тепло, после еды, бегает в нем кровь, переливается в кишках, доставляя наслаждение». Свет солнца сопровождает начало весны, важное и благоприятное для героя время. О связи между наиболее значительными моментами его жизни и светом звезд мы уже говорили. Наконец, в данном фрагменте есть и отсылка к описанию уханья самца из четвертой главки.

На то, что перед нами именно обобщение уже известной информации, указывают следующие детали: свет солнца как будто сочетается с горением звезд, а желание потянуться возникает у героя как будто бы «все время» (хотя в действительности, как мы помним, оно появлялось у него в точно определенные моменты), а уханье как будто бы слышно «на все овраги сразу» (хотя ни одного оврага, кроме непосредственного места действия, в рассказе не упоминается). Пространство и время в данном фрагменте теряют свои границы, и это как будто бы подчеркивает силу эмоций героя. При этом сам герой изображается так, что в его внутренний мир повествователь проникает достаточно глубоко, но в то же время никаких признаков «очеловечивания» мы не видим. Пожалуй, это первая из уже рассмотренных нами главок (не считая вступления), где «человеческая» сторона в герое отсутствует.

Эта главка отличается от предыдущих и тем, что в начале ее находятся предложения с придаточными цели («чтобы жить» и «чтобы родить» [80]), а чуть позже появляется предложение с придаточным причины («потому, что так велел тот инстинкт, который правил им»). Все остальное фактически служит раскрытию выраженных в этих предложениях мыслей. Поэтому у нас есть основания говорить о том, что впервые за весь рассказ жизнь героя рассматривается как целое, причем в центре внимания опять оказывается вопрос о смысле этой жизни.

Но, странным образом, ничего нового мы не узнаем. Предложения повторяют одно другое, растолковывают, хотя никакой необходимости в этом нет. Мы и так понимаем, что «зимами он жил, чтобы есть, чтобы не умереть» и что «зимы были холодны и страшны» [80]. Мы уже читали, что птицы не умеют

думать и управляемы инстинктом. Мы уже видели, как этот инстинкт проявлялся в их действиях и ощущениях. Но то было при изображении каждого выбранного момента их жизни по отдельности. Сейчас же жизнь героя представлена как целое. И обнаруживается странная вещь: описание каждого значительного момента по отдельности заставляло нас воспринимать его как действительно значительный, но теперь мы наверняка почувствуем некоторую недостаточность, ограниченность этой жизни. Потому что, будучи рассмотренной как целое, она уже перестает быть столь интересной и насыщенной. Сильные эмоции героя в каждый отдельный момент кажутся читателю соответствующими ситуации, но если это повторялось каждый год? И самец каждый раз испытывал одни и те же чувства, одинаково хлопал крыльями, ухал?

Все это заставляет думать, что седьмая главка содержит две как будто противоречивые идеи. С одной стороны, нам демонстрируется сила инстинкта, с другой – ограниченность жизни, которая ничем, кроме него, не заполнена.

После этого грустная тональность восьмой главки кажется вполне естественной. Впервые изображается осень – время, когда улетали птенцы. Помня, какой заботой окружали их родители в детстве, мы ждем какой-нибудь трогательной сцены. Но «старики с молодыми прощались навсегда и прощались уже безразлично» [80]. Как будто с исчезновением «веления инстинкта» пропала и связь между ними. Пейзаж усиливает тоскливое настроение: «Осенью шли дожди, волоклись туманы, низко спускалось небо. Ночи были тоскливы, черны, мокры». Монотонное перечисление создает гнетущую атмосферу. Птицам в это время плохо: «Старики сидели в мокром гнезде, двое, трудно засыпая, тяжело ворочаясь. И глаза их светились зелеными огоньками гнилушек. Самец уже не ухал» [80]. И пейзаж, и описание птиц напоминают нам третью главку, где описывалась зима. Тогда птицам тоже было трудно спать, и они ворочались, и глаза их светились точно так же. Но тогда они были молоды, а сейчас перед нами «старики». Поэтому то, что «самец уже не

ухал», можно понять и так, что окружающая обстановка не вызвала у него такого желания, и так, что старость стала отнимать у него радость от жизни.

Восьмая главка вводит в кругозор читателя два новых обстоятельства: старение персонажей и их безразличие к выросшему потомству. Первое логично следует после рассуждений о смысле жизни героя, поскольку с приближением старости этот вопрос становится особенно острым. Второе же можно рассматривать как оборотную сторону инстинктивного мироощущения.

Девятая главка содержит одну, но крайне весомую фразу: «Так было тринадцать лет их жизни» [81]. Она подводит итог всему описанному ранее и прямо призывает нас посмотреть на жизнь птиц как на целое. А за этим опять встает вопрос о ее смысле. Цифра «тринадцать» наверняка вызовет у читателя негативные ассоциации. Выбор именно этой цифры как будто содержит вполне определенную авторскую оценку жизни героя.

Десятая главка начинается с сообщения о смерти самца. Далее рассказывается о переменах, произошедших с самцом в старости. В центре внимания при этом оказывается то, что напоминает читателю о его молодости и успешной борьбе за самку: поврежденное крыло. Самым страшным становится даже не боль в нем, а простое ощущение этого крыла как чего-то отдельного от тела: «ибо раньше он не чувствовал своего крыла, а теперь оно стало важным и мучительным» [81]. В молодости дело обстояло противоположным образом: опьяненный близостью самки, самец летел за ней, «не замечая крыла», хотя и двигалось оно у него тяжело. Сейчас же все не так, и охотиться он уже не может. И тогда происходит катастрофа: «И самка бросила его» [81]. В то самое время, в которое он когда-то повстречал ее (предвесной, в сумерки), она улетает прочь, и после долгих поисков самец находит ее с молодым и сильным соперником.

«И старик почувствовал, что все, данное ему в жизни, кончено» [81]. В этой фразе, как кажется, опять нарушается граница между «животным» и «человеческим»: даже если чувство конца является подсознательным, оно все равно выходит за рамки тех ощущений, которые связаны с инстинктом. Оно качественно отлично от, скажем, «чувства голода»: там присутствует только

ощущение, здесь же – еще и некоторая способность к осмыслению ситуации. Все же самец бросается драться, и мы не знаем, расценивать ли это как попытку борьбы за жизнь или, наоборот, как способ самоуничтожения.

Второй поединок героя за самку изображен гораздо более лаконично, чем первый. О самце сказано только то, что «он дрался неуверенно и слабо». Победный настрой характеризует поведение соперника: «А молодой кинулся к нему сильно и страстно, рвал и грыз его тело». Самка же, «как и много лет назад» [81], безразлично наблюдала за ходом поединка. Как будто и не было этих тринадцати лет совместной жизни с героем. Впрочем, самка всего лишь следует велению инстинкта, предписывающего ей искать сильного самца. Безразличие ее сродни равнодушию, с которым птицы прощались со своими птенцами.

Когда описание самца возобновляется, то изображается он уже извне и без нарушения каких-либо границ: «Окровавленный, изорванный, с вытекшим глазом, он улетел к себе в гнездо. Он сел на свою лапу корня. И было понятно, что с жизнью счеты его кончены» [81]. Здесь повествователь высказывает уже известную нам мысль с точки зрения постороннего наблюдателя, без проникновения во внутренний мир героя. И дальше внутренний мир самца странным образом перестает быть доступным повествователю: «Верно, он чувствовал это инстинктом, ибо два дня сидел тихо и недвижно на обрыве, втянув голову в шею» [81]. Предположительная формулировка кажется нам удивительно размытой по сравнению с теми однозначными утверждениями, которые мы привыкли видеть ранее.

Далее говорится, что ночью самец умер «спокойно и незаметно для себя» и свалился в овраг. А в природе в это время происходило все то же самое, что и раньше, только теперь радости жизни испытывали другие птицы: «Новыми были звезды. Кричали в лесах, на токах птицы. Ухали филины». От того, что самец умер, вничего не изменилось. Следующие фразы оставляют читателя с грустным чувством: «Самец пролежал пять дней на дне оврага. Он уже начал разлагаться и горько, скверно пахнул» [81]. Несомненно, что слова «горько» и

«скверно» могут быть восприняты в данном случае не столько как обозначения запаха, сколько как оценка всего случившегося с героем. Да и то, что мертвый самец оказался на дне оврага (самой нижней точке в пространстве данного мира) также способствует тому, чтобы читатель увидел в обстоятельствах его смерти некий глубинный смысл.

Завершается рассказ короткой фразой: «Его нашел волк и съел» [81]. Как мы помним, при жизни самец был надежно укрыт от нападения волков. Мертвый же он стал доступен им, и это можно расценивать двояко. С одной стороны, даже от трупа самца не остается никаких следов (и это подтверждает наши догадки о том, что вся жизнь его прошла на самом деле бесследно), с другой – для голодного волка этот труп стал, быть может, необходимой для выживания пищей. Соединение живого и мертвого в последней главке чем-то напоминает начало рассказа, где говорилось об омытых дождями костях под гнездом.

После рассмотрения каждой главки рассказа по отдельности мы можем сделать о нем более объективные выводы как о целом. Само деление на главки служит, в первую очередь, тому, чтобы представить наиболее значительные эпизоды в жизни птиц как нечто уникальное и самоценное. В последовательности же главок и их содержании можно увидеть определенную логику, направленную на изменение точки зрения читателя. Когда мы узнаем, что на самом деле все эти эпизоды повторялись каждый год в течение тринадцати лет, то это коренным образом меняет наше восприятие прочитанного. Да, перед нами целая жизнь, но сама по себе она, как выясняется, не обладает достаточным, с человеческой точки зрения, смыслом¹. Даже выращивание потомства не делает ее осмысленной, потому что и оно

1 Можно согласиться с мнением П.А. Йенсена о том, что такие понятия, как «самец», «самка», «жизнь», «рождение» и «смерть» «обозначают чистую форму жизни и являются этой чистой формой, не больше и не меньше, как это показано в истории сов. Такая же жизнь в ее чистом виде наблюдается в окружающей их природе, в смене времен года, рождении, росте и смерти растений» (*Jensen P.A. Opus cit. P. 108*). Но именно потому, что человек все же отличается от животных, у нас возникает вопрос о том, достаточно ли этой «чистой жизни» для него.

происходит по заведенному природой механизму, автоматически. Нежность и внимание к своим птенцам быстро сменяются у их родителей равнодушием и даже забвением.

Для всего изображенного мира жизнь персонажей – лишь частности, никак не влияющие на законы его существования. И расширение изображенного пространства от оврага до всего мира, которое мы наблюдали в некоторых пейзажах, означает фактически стирание границ между двумя сферами. Все это заставляет нас еще глубже задуматься над необычной сущностью героев, в которых повествователь предлагает нам видеть то только птиц, то персонажей, за которыми угадываются люди определенного психологического склада.

Птицы описаны красочно, со знанием птичьих повадок и привычек. В их описании чувствуется положительное отношение повествователя к своим героям (оно проявляется, например, в мягком юморе, с которым изображается самец). Чисто инстинктивные, но оттого не менее сильные переживания делают их ближе к нам (но не более того). Когда герои изображены именно как птицы, они наверняка вызовут у читателя наибольшую симпатию.

Если же увидеть за персонажами людей, то картина становится другой. Люди такого склада живут эмоциями (иногда сложными и многообразными), мыслят (если способны к этому) весьма ограниченно, и жизнь их протекает крайне однообразно. Они неспособны любить своих близких, если те не могут удовлетворить их жизненные потребности, и все их мироощущение направлено на выживание и размножение. Это жизнь чисто телесная, почти лишенная духовного начала. Не все, что естественно и закономерно в мире природы, остается таким же в мире людей. Читателю наверняка покажется грустным или безобразным безразличие героев к собственному потомству или равнодушие самки к больному и старому самцу. Да и столь естественное взаимопроникновение живого и мертвого в этом мире может быть расценено им неоднозначно.

Итоговая оценка повествователя в этом случае тоже негативна: «тринадцать» лет такой жизни кончаются «горько» и «скверно». К птицам

самим по себе эти слова вряд ли можно отнести, так как их существование проходит за гранью морали. Поскольку граница между «животным» и «человеческим» постоянно скользит, то эти высказывания оказываются лишенными той однозначности и окончательности, какую они бы имели при авторитетной точке зрения повествователя.

Поскольку на протяжении рассказа повествователь отдает предпочтение то одному, то другому статусу героев, а иногда вовсе отказывается от проникновения в их внутренний мир (в финале рассказа это особенно заметно), то приписать им в итоге только какой-либо один статус мы не можем. Границы между животным и человеческим почти что исчезают, когда эмоции персонажей приближены к человеческим. Размытость же границ между миром оврага и большим миром делает оценку повествователем своих персонажей еще более нечувствительной для читателя¹.

Когда герои-животные оказываются в некоторой степени наделенными человеческими чертами, у нас неизбежно возникает вопрос: чем же все-таки отличается человек от животного? Ответ содержится, как кажется, уже не на уровне изображенного мира, а на уровне изображения. Повествователь (а вслед за ним и читатель) оказывается единственным субъектом, который воспринимает и понимает больше персонажей. Только он видит окружающий их мир во всей его полноте: ему видны звезды на небе, красота и разнообразие природы вообще. Именно повествователю свойственен эстетический взгляд на

1 Вероятно, именно этим отчасти объясняется продолжающаяся до сих пор полемика исследователей о степени выраженности авторской позиции в произведениях Пильняка. Одни полагают, что Пильняку органически не была свойственна «прямая и однозначно выраженная «авторская позиция»» (Голубков М.М. Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). М., 1995. С. 4), тогда как другие подчеркивают, что сквозь кажущуюся бессвязность у Пильняка «проступает почти математическая соотнесенность всех компонентов художественного произведения, которая позволяет говорить о достаточно четкой авторской позиции» (Горина С.Ю. Проза Бориса Пильняка 1920-х годов: К проблеме авторского сознания // Борис Пильняк: Опыт сегодняшнего прочтения (по материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя). М., 1995. С. 71). Существует также мнение, согласно которому отсутствие четкой авторской позиции в произведениях Пильняка объясняется «влиянием модернизма, отвергающего однозначное истолкование действительности» (Nicholas M.A. Boris Pil'niak and Modernism: Redefining the Self // Slavic Review. 1991. N2, vol. 50. P. 411).

вещи. Отчасти он является и носителем этической позиции, потому что, хотя в прямом виде моральная оценка поведения героев отсутствует, все необходимые детали для ее возникновения у читателя в тексте есть. Для раскрытия этической и эстетической позиции повествователя особенно важны случаи расширения пространства оврага до мира в целом. В итоге можно говорить о том, что способность воспринимать мир эстетически и этически как раз и является чертой, отличающей человека от всех остальных живых существ.

Поскольку же проявляются обе эти способности только в описаниях, то перед нами встает вопрос об их особой структурно-функциональной специфике. Очевидно, что в них постоянно нарушаются различные границы. Когда в описаниях появляется точка зрения персонажей, то размывается межсубъектная граница. Например, фраза «А блуждающий свет луны тревожил, страшил, точно вся земдя состоит из одного огромного волчьего глаза и поэтому светится так страшно» [77] отражает видение и персонажей с их страхом волков, и повествователя. Когда пейзаж изображается повествователем с помощью метафорических оборотов, то размывается граница субъектно-объектная: «Алым пламенем пожара горели зори» [79]. Если же персонажи описываются то как птицы, то как люди, то это говорит о нарушении предметной границы. Именно эта разновидность нарушения границ представляет для нас особую важность.

Изображение «человеческой» стороны персонажей осуществляется через размывание именно предметной границы, а не какой-либо другой. Чтобы убедиться в этом, сравним два высказывания повествователя, в одном из которых описаны птичьи повадки героя, а в другом – его «человеческие» переживания: «он садился рядом с самкой, гладил клювом ее перья» и «самец бросался к ней, изнемогая блаженством страсти» [78]. Обе фразы не содержат никаких деталей, которые бы указывали на нарушение субъектно-объектной или межсубъектной границы. «Блаженство страсти» – оборот образный, но сам по себе не влияющий на четкость какой-либо границы.

Перед нами два высказывания всезнающего повествователя о своем герое. Объективность одного несколько не меньше объективности другого. Необычность второй фразы становится ощутима только тогда, когда мы вспоминаем, что герой-то птица и потому странно говорить о его «изнеможении от блаженства страсти». Может быть, фраза отражает субъективное восприятие повествователя? Но когда говорится об «алом пламени пожара», то это именно метафорический оборот (на самом деле никакого пожара нет, а описываются краски заката). Здесь же ни одно из названных явлений не заменяет собой какое-то другое. Поэтому сомневаться в объективности повествователя не приходится¹.

Таким образом, перед нами нарушение именно предметной границы. Один и тот же предмет изображения описывается то как замкнувшийся в своем онтологическом статусе (тогда персонажи не могут быть никем иным, кроме как птицами), то как разомкнувший его границы (тогда птицы приобретают черты сходства с людьми).

В структуре описаний важную роль играют и приемы, уже не связанные с соотношением границ. В первую очередь, это повторы. Они могут быть точными (например, слово «тяжелый» в разнообразных формах), или чуть-чуть варьирующими друг друга (« – У-гу-гу-гу-у! – кричал он, пугая лесных жителей» – «У-гу-гу-гу-у! – кричал он, пугая ночь» и т.п.). Они могут затрагивать и целые события (два описания поединков), и строение целых глав. Так, в большинстве главок в начале или сразу после сообщения повествователя о каком-либо событии идет пейзаж (иногда он вводится и ближе к концу главки). Но в пятой, седьмой и девятой главках пейзажи отсутствуют, и это обращает на себя внимание читателя, уже привыкшего к их наличию и вообще к похожей структуре главок. В пятой, седьмой и девятой главках собственно

¹ В этой связи уместно привести следующее высказывание И.О. Шайтанова: «В отношении природы Пильняк менее всего стремится быть импрессионистом, настаивающим на моментальной верности своего зрения. Даже если он вдруг ее проявит, он все равно от нее отойдет, чтобы обозначить объективность состояния, принадлежащего не восприятию наблюдающего, а самому объекту» (*Шайтанов И.О. Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете. С. 13*).

описаний птиц нет. Между тем, именно эти главки раскрывают своего рода поворотные моменты с точки зрения содержания. Таким образом, повторы используются, с одной стороны, для связи между собой отдельных фрагментов, а с другой – для выделения чего-то необычного и важного.

Другой характерный прием – это нанизывание в цепочку однородных членов предложения или даже сочетание нескольких таких цепочек в одной фразе. Как мы видели при анализе, такие цепочки делают описания более красочными и эмоциональными.

Наконец, как отдельный прием можно выделить различные способы наименования явлений. Прочитав весь рассказ, мы понимаем, что речь идет о совах или филинах, но какого-либо иного обозначения птиц, кроме как «самец» и «самка», в рассказе не встречается. При этом растения и все остальные звери названы предельно конкретно. Так подчеркивается особая сущность героев и в то же время некоторая условность их образов (понятно, что об условности здесь можно говорить, только имея в виду эти образы как целое, а не отдельные описания).

Все указанные варианты нарушения границ в описаниях и наиболее часто используемые в них приемы в итоге способствуют раскрытию для читателя главной проблемы рассказа. От этого читателя требуется особая интеллектуальная активность, так как для понимания глубинного смысла рассказа ему нужно вдумчиво прочесть и соотнести друг с другом достаточно большое количество сложных и разнообразно устроенных описаний. Необычность этого рассказа и заключается, прежде всего, в особой значимости описаний, и это делает его крайне ценным предметом нарратологических исследований.

3.2. «ДЕРЕВНЯ В ГОРАХ» Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Как и многие другие ранние прозаические произведения Г. фон Гофмансталя, рассказ «Деревня в горах» (1896) пока не стал предметом специального рассмотрения в научных работах, посвященных творчеству

данного автора¹. Между тем, этот рассказ обладает достаточно высокой художественной ценностью, чтобы привлечь внимание исследователей. Его текст имеет минимальный объем, сюжет в традиционном смысле слова в нем отсутствует, в системе персонажей нет собственно героев, – а между тем, рассказ разделен на две главы и производит впечатление вполне целостного, завершенного произведения. Основную часть текста в нем составляют описания. Для понимания того, каким же образом из них складывается цельный рассказ и какой глубинный смысл может отыскать в нем читатель, нам представляется необходимым рассмотреть эти описания с точки зрения их структурно-функциональной специфики. Поскольку в структуре описаний особенно важным оказывается соотношение различных точек зрения, мы построим анализ данного рассказа, исходя из этой его особенности.

В начале изображен интерьер типичного деревенского дома². Здесь совмещаются две точки зрения: повествователя и горожан. Слова «большие комнаты» [225] отражают восприятие посторонних, а не самих хозяев дома. Чердаки, где хозяевам приходится ночевать, представляются горожанам складом ненужных вещей: «старая упряжь, пыльные сани с шуршащими

1 В большинстве случаев в центре внимания исследователей оказывались лирика и драма Гофмансталя. См., например: *Архипов Ю.И.* Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже веков // Г. фон Гофмансталь. Избранное: Драммы. Проза. Стихотворения. М., 1995. С. 6–43; *Гуревич Р.В.* Гуго фон Гофмансталь // История австрийской литературы XX века: В 2 т. М., 2009. Т. 1. С. 110–149; *Карельский А.В.* Гуго фон Гофмансталь // Карельский А.В. *Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных дитератур.* Вып. 2: Хрупкая лира: Лекции, статьи по австрийской литературе XX века. М., 1999. С. 13–58; *Цветков Ю.Л.* Синтез лирического и драматического в раннем творчестве Гуго фон Гофмансталя // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Проблемы повествовательных форм. Иваново, 1992. С. 55–65; *Schwarz E.* Hofmannsthal and the Problem of Reality // *Wisconsin Studies in Contemporary Literature.* 1967. Vol. 8, N4. P. 484–504. Некоторые ученые, занимавшиеся в советское время историей австрийской литературы XX века, творчество Гофмансталя вообще не рассматривали (возможно, по идеологическим причинам). См., например: *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

2 Многие произведения Гофмансталя, в том числе рассматриваемый рассказ, до сих пор не переведены на русский язык. Поэтому мы поместили в приложении наш собственный перевод этого рассказа, а также его оригинал (цит. по изданию: *Hofmannsthal H. von.* *Das Dorf im Gebirge* // *Hofmannsthal H. von.* *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe: In 38 Bd. Bd. 28. Erzählungen,* 1. Frankfurt a/M., S. 31–36). В дальнейшем ссылки на оригинал даются в тексте работы в квадратных скобках с указанием номеров страниц в приложении. Цитаты приводятся на русском языке, поскольку перевод достаточно близок к оригиналу.

желтыми колокольчиками, старые зимние куртки, старые кремневые ружья и нескладные заржавевшие пилы» [225].

В доме есть подвал, откуда разносится запах погреба. Детали в описании этого запаха также создают у читателя некоторое представление о деревенском быте: «и в комнатах не осталось ничего, кроме запаха старого дерева и погреба с большими ведрами для молока, – прохладный и кислый, он поднимается из глубины дома через маленькие оконца и держится на невидимых опорах над головками светло-красных просвирников и на уровне больших яблонь» [225]. Точка зрения тут принадлежит только повествователю. Такие явления, как движение запаха по дому, вряд ли могут входить в кругозор не слишком внимательных к деревенской жизни горожан. Но и для крестьян подобные наблюдения не слишком характерны.

Затем изображаются «большие комнаты», принадлежащие уже как бы двум мирам: деревенскому и городскому. Сначала с внешней точки зрения (приезжих, повествователя) перечисляются украшения на стенах, которые «остались на месте» после переселения хозяев на чердаки: олени рога, изображения святых и четки (позднее к ним добавятся восковой ягненок и позолоченное сердце) [225]. Этот набор предметов отражает определенные черты деревенского уклада: религиозность, любовь к охоте, некоторую сентиментальность. Но горожанки воспринимают эти предметы весьма своеобразно. Они используют их для того, чтобы удобнее разместить в комнате свои вещи, и не замечают комизма ситуации: на оленьих рогах оказываются шляпы и зонтики и т.д.

Читатель же неуместность в расположении предметов почувствует наверняка благодаря иронии повествователя. Тут точка зрения последнего не совпадает с точкой зрения горожанок. В изгибах четок оказывается «портрет актрисы, чьи королевские плечи и высоко поднятые брови несравненно прекрасно выражают глубокую печаль» [225–226]. Слова «несравненно прекрасно» (*unvergleichlich schön*) – это, по-видимому, слова горожанок, т.е. чужая речь в тексте повествователя, которая для читателя звучит откровенно

смешно. «Портреты молодых мужчин, знаменитых стариков и неестественно смеющихся дам» [226] также производят комическое впечатление, особенно рядом с изображениями святых. Очевидно, для горожанок характерна излишняя любовь к внешнему блеску. Существенно, что вещи, находящиеся в комнатах, принадлежат только женщинам, и мы не знаем, такая же ли обстановка в комнатах, где живут горожане-мужчины.

С другой стороны, такая деталь, как поддельные кораллы четок, указывает на то, что и в жизни крестьян присутствует фальшь, пусть и незаметная. В переезде крестьян на чердак тоже есть что-то неестественное, хотя объясняется оно совсем другими причинами, чем действия горожан. Крестьян и горожан объединяет и стремление обставить комнату по своему вкусу, т.е. сделать «своим» окружающее их пространство. Со стороны крестьян это понятно, потому что комнаты – часть их собственного дома. А для горожан деревенское пространство изначально «чужое». Но они делают его «своим». И поэтому, хотя город как таковой в рассказе не изображен, главные особенности его мира мы можем почувствовать.

В следующем фрагменте описывается необычное с точки зрения крестьян поведение горожанок. Они «сидят везде, где никто обычно не сидит», не хотят ничего знать о том, что «кому-то нужно именно сюда, именно на это поле» (потому что «им все равно, куда человек идет»). «Им не нужен выходной, они могут из любого часа сделать, что хотят», и потому поют «не в церкви и не на танцах» [226] (как, очевидно, принято у деревенских жителей). Поведение горожанок сильно отличается от привычного для крестьян образа жизни, и потому вызывает у последних некоторое раздражение. Стоит отметить, что проникновение в «чужое» пространство происходит очень легко: горожанки быстро осваивают новые места.

В описании присутствуют и такие замечания, которые по широте кругозора характерны скорее для повествователя, чем для крестьян: «В их бытии есть что-то такое случайное, легкое» или о песнях: «в них есть легкость и господство над жизнью» [226]. В первом высказывании «легкое» выступает,

по-видимому, как синоним «случайного», а во втором «легкость» становится синонимом «господства над жизнью». Перед нами одновременно и наличие некоторых противоположностей («господство над жизнью» скорее исключает «случайное»), и снятие их (потому что «легкость» включает в себя и то, и другое).

Одним из проявлений этой легкости выступает смешение в песнях горожанок церковных и танцевальных мелодий, которые обычно не сочетаются друг с другом. Здесь опять соединяются такие явления, которые принято считать взаимоисключающими. Существенно, что о пении сообщается так, что горожанки то как будто бы объединяются в некий коллектив, то выступают каждая по отдельности. Смешение мелодий отмечается у них всех и поют они в одно и то же время (в сумерках), но никакой согласованности в их действиях нет («здесь одна, там другая» [226]), так что пространственно они отделены друг от друга.

Повествователю же принадлежит и сравнение: «где капли воды летят от ветра им на головы, пока волосы совсем не покроются росой, как тонкая плотная паутина по утрам» [226]. В этом сравнении обращает на себя внимание замена одного предмета изображения другим: капли воды из колодца называются «росой», после чего внимание повествователя переходит к «тонкой плотной паутине», которая по утрам как будто бы этой же росой и покрывается. Читатель понимает, что капли на паутине имеют совсем другое происхождение, чем вода из колодца (и ни один крестьянин не стал бы ее так называть), но никаких ограничительных указаний нет, поэтому слово «роса» воспринимается вполне буквально. Таким образом, можно говорить о размытости предметной границы в данном сравнении.

Итак, в рассмотренном описании происходит неявное сопоставление городского уклада жизни и деревенского. Кроме того, здесь возникает и проблема уже другого порядка: нарушение предметной границы в сравнении заставляет читателя воспринимать прочитанное как своего рода игру.

Повествователь на свой лад демонстрирует нам «легкость», – только не бытия, а обращения с материалом.

Следом за рассмотренным фрагментом идет пейзаж, данный с точки зрения повествователя, но не кого-либо из персонажей. Когда горожанки перестают петь, «медлительная жизнь темнеющей долины возобновляется: слышен «шум большого ручья, нарастающий и спадающий, нарастающий и спадающий, и там и здесь – обособленное журчание деревянного фонтанчика». Природа как будто оживает: «Или фруктовые деревья качаются и стряхивают ливень шуршащих капель по всем сучьям, – неожиданно, как внезапный вздох спящего, и еж пугается и бежит быстрее» [226]. Интересно, что в одном случае в жизни природы подчеркивается повторяющееся и предсказуемое (равномерно изменяющийся шум ручья), а в другом – неожиданное и случайное (внезапно падающие с деревьев капли).

Следующий абзац как будто бы продолжает описание вечерней природы. Пространство расширяется еще больше: упоминается небо и его «самые глубокие звезды», гребень горы, т.е. явления, уже выходящие за рамки собственно деревенского мира. Солнце названо «Большой колесницей» [226]. Это, конечно, явно литературный образ. Его функция, вероятно, схожа с функцией рассмотренного нами сравнения: это неявная проблематизация способа изображения мира.

Затем вечерний пейзаж как бы разрывается фрагментом, формально служащим характеристикой комнат («это комнаты, где...»), но фактически раскрывающим внутренний мир двух горожанок: «Это комнаты, где молоденькая девушка вычитывает из книги возможности жизни и замороженно дышит, как от звуков пьянящей и в то же время успокаивающей музыки, или где стареющая женщина в своих испуганных и удивленных мыслях понимает только то, что это сказочное здесь и сейчас означает для нее настоящее, неизбежное» [226]. Здесь границы между внешним и внутренним скользят. Так, несколько иронические слова «молоденькая девушка вычитывает», несомненно, принадлежат повествователю, а слова «возможности жизни», по-видимому,

отражают восприятие прочитанного уже самой девушкой. Далее воздействие на нее этой книги сравнивается со звуками музыки, и опять сочетание несочетаемого: «пьянящая» и «успокаивающая». Поскольку музыка косвенно сравнивается с книгой, а книга – с жизнью, то оба определения получают крайне любопытный смысл: они отражают восприятие повествователем того, что девушка ощущает как «возможности жизни». Для нее это в самом деле «возможности» – то, что может состояться в действительности, а для повествователя – всего лишь музыка, дарящая сильные ощущения.

Во второй части описания повествователь передает нам ощущения стареющей женщины. Граница внешнего и внутреннего и тут скользит. С «мыслями» и другими словами, связанными с внутренней жизнью человека, определения «испуганные» и «удивленные» обычно не сочетаются. В данном случае они скорее заставляют читателя представить себе соответствующее выражение лица у этой женщины. Переживания ее достаточно сложны. По-видимому, то, что ее окружает в данный момент, вызывает у нее что-то вроде восторга (слово «сказочное» – «traumhafte» – значит еще и «упоительное»), все кажется чем-то фантастическим, но в то же время она осознает, что это существует на самом деле, и, значит, неизбежно (так же, как неизбежны, в конечном счете, старость и смерть). Существенно, что повествователь подчеркивает некоторую односторонность ее восприятия (она понимает «только» то).

При анализе данного описания возникает искушение увидеть в соотношении двух его частей контраст. Молоденькая девушка противопоставляется стареющей женщине, попытка изучать жизнь по книге и эмоциональное ее переживание – более реалистическому и рассудочному восприятию мира, мечты о богатстве жизненных возможностей – сознанию неизбежности момента (которое возникает из-за отсутствия на самом деле этого богатства). Но реальное соотношение этих образов несколько сложнее. Перед нами два различных отношения к жизни и понимания своего места в ней, но

описание содержит и такие детали, которые говорят о наличии чего-то общего между ними.

Женщины связаны пространственно: и та, и другая находятся в комнатах, и свет из их окон падает на луга. Он долго не гаснет, и то, что сильные переживания заставляют этих женщин бодрствовать, когда все остальные уже спят, тоже сближает их. И само эмоциональное состояние их в чем-то похоже, и то, что кругозор их обеих явно уступает по широте кругозору повествователя. И поскольку различия в восприятии себя и мира обусловлены, в первую очередь, возрастными причинами, мы вполне можем быть уверены, что со временем представления девушки изменятся и она окажется на месте той, которая сейчас стареет. Определенный схематизм в изображении женщин лишь усиливает впечатление этой их взаимозаменяемости.

Таким образом, данное описание одновременно и обозначает некоторые противоположности, и указывает на их относительность. Этим оно похоже на предыдущее. Мы можем предположить, что удивительное для крестьян поведение горожанок объясняется как раз их сложными переживаниями. Но поскольку прямые мотивировки в тексте отсутствуют и мы даже не знаем, идет ли речь об одних и тех же персонажах или нет, то наши предположения остаются лишь догадками. Ранее перед читателем ставился вопрос о природе «легкости», свойственной горожанкам: объясняется ли она их «господством над жизнью» или случайностью. Данное описание раскрывает эту проблему по-другому: насколько объективно человек оценивает свои возможности в жизни и свое место в мире? Какого-либо однозначного ответа текст не дает.

Начало следующей фразы связывает описание горожанок с продолжением пейзажа («из этих окон еще падает свет свечей...»). Казалось бы, свечи светят не так уж ярко, но тут лучи света оказываются способными распространяться на большое расстояние («взбирается по сучьям яблонь, ложится полоской на луг и на каменную плотину, до черной поверхности моря внизу») и даже проникать под воду, несмотря на ее сопротивление. То, что вода сначала отталкивает этот поток света и «несет, как пролившийся светло-желтый

отблеск» [226], подчеркивает сам факт преодоления границы. Кроме того, читатель наверняка задумается о том, почему отражение на воде названо именно «пролившимся» отблеском (откуда он пролился? как вообще может свет «пролиться» в буквальном смысле слова?).

И уж совсем волшебным образом луч света, идущий из далеких окон горожанок, проникает на самое дно озера, где живут тупые вялые окуни и беспокойные верткие уклейки. Здесь очевиден контраст подвижного и застывшего. В самом конце первой главы повествователь сравнивает уклек не с каким-либо другим природным явлением, а с булавками, у которых покачиваются головки [227]. Такое сравнение отдаляет нас от живого мира природы и возвращает в мир горожан (точнее, горожанок, потому что такие булавки использовались именно для дамских причесок). Однако точка зрения в данном фрагменте явно принадлежит не им, но повествователю (горожанки ничего не знают о подводной жизни озера).

Итак, мы рассмотрели первую главу рассказа. В ней представлены три субъекта видения. Это крестьяне, горожане и повествователь. Крестьяне не изображаются, и мы можем судить об их образе жизни и мировоззрении только по их восприятию чужого для них стиля жизни горожанок. По-видимому, для крестьян характерно нормативное сознание. Петь, по их мнению, нужно в церкви, танцевать – на танцах, а ходить по деревне – так, чтобы не ущемить чужие интересы и не попасть в глупое положение (например, не забрызгаться водой у колодца). Жизнь крестьян подчинена строгим правилам, в ней все целесообразно. Но это приводит и к известной ограниченности: все, что не вписывается в привычную картину мира, воспринимается крестьянами как странное или даже враждебное. Существенно, что предметом наблюдения для них являются только горожане, но не они сами и не какое-либо другое явление, которое выходит за пределы деревенского мирка.

Что же касается горожан, то они фигурируют в первой главе и как субъекты видения, и как объекты. Их кругозор заметно шире, чем у крестьян. Горожанки интересуются книгами, театром, другими сторонами общественной

жизни (правда, лишь теми, которые для них привычны, – крестьянский же мир им не особенно интересен и понятен). Они способны задуматься и над своей собственной жизнью, но так, что их переживания охватывают только часть ее. Таким образом, некоторая ограниченность кругозора свойственна и им. Также их мир отличается стремлением к освоению чужого пространства и способностью включать в себя разнородные или противоположные явления.

Несомненно, что мир горожанок является для повествователя гораздо более значимым, чем мир крестьян. Тем существеннее, что несовпадение точек зрения мы наблюдали именно и только тогда, когда речь шла о горожанках. Во всех трех случаях читателю как будто дают понять, что «городской» взгляд на мир по-своему не менее стереотипен, чем крестьянский. Таким образом, точка зрения горожан сопоставляется, с одной стороны, с точкой зрения крестьян, а с другой – с точкой зрения повествователя. Так обнаруживается большая широта кругозора горожанок по сравнению с кругозором крестьян, и в то же время его ограниченность по сравнению с точкой зрения повествователя. Особенности этой последней требуют отдельного рассмотрения.

В первой главе мы выделили четыре фрагмента, изображенные целиком с точки зрения повествователя: описание запаха в доме и три части вечернего пейзажа. Все они отличаются тем, что в них описываются такие явления, которые, судя по всему, остались незамеченными, как горожанами, так и крестьянами. Кроме того, их объединяет то, что пространство, изображенное в них, гораздо шире того, которое видят горожане и крестьяне. Первый фрагмент, в котором создается наиболее цельный образ крестьянского дома, находится в начале главы, а следующие три, которые создают намного более масштабную картину мира, чем другие описания, – в конце. Пространство в конце главы расширяется и по горизонтали (от деревни до моря и верхушки горы) и по вертикали (до самых далеких звезд в высоту и до дна озера в глубину). Это позволяет говорить о том, что по своей широте точка зрения повествователя качественно отличается от точек зрения персонажей.

Другая особенность видения повествователя заключается в том, что он ведет с читателем игру на уровне изображения. Это проявляется и в нарушении границ, и в выборе нетипичных предметов для сравнения (уклейки – булавки), и в неожиданном вводе подчеркнуто литературных образов. Иногда повествователь удивительно вольно обращается с предметом изображения, как бы преувеличивая его реальные возможности. Крестьянские дома оказываются как будто все одинаковые (во всех есть чердаки с рухлядью, запах погреба, комнаты с оленьими рогами и ягнятами и т.д.). Расстановка предметов горожанками также происходит будто бы одним и тем же образом (все горожанки прислоняют портреты именно к спинам ягнят и т.п.). О поистине волшебном распространении света от свечей мы уже говорили. Таким образом, «легкость», «случайное» и «господство над жизнью» оказываются присущи повествователю едва ли не в большей мере, чем горожанкам. Еще сильнее его творческая свобода проявляется во второй главе.

Вторая глава начинается с изображения еще одного места, обустроенного горожанами, – теннисной площадки¹. Сначала она описывается с совмещенной точки зрения повествователя и крестьян: «На лугах они разбивают четырехугольные теннисные площадки и окружают их высокими серыми сетками. Издали они похожи на гигантские паутины» [227]. На то, что в данном фрагменте представлена и точка зрения крестьян, указывает употребление местоимения «они» для обозначения горожан, а также сравнение сетки с паутиной (т.е. необычного явления с обычным для деревенской жизни).

В следующем абзаце точка зрения повествователя совмещается уже с точкой зрения не крестьян, а игроков. Они находятся внутри сетки, и оттуда кажется, что сетка как бы втягивает в себя окружающий мир: «сине-зеленое озеро, белая полоска берега, сосновый лес, скалы над ним и на самом верху

¹ Стоит заметить, что на рубеже веков интерес европейцев к телесному здоровью и способам его сохранения заметно возрос. Игра в теннис быстро вошла в моду и была популярна среди таких деятелей искусства, как Гофмансталь и Шницлер (см. об этом: Хвостов Б. «Эстетика – это диететика»: литературная провокация Петера Альтенберга // Вопросы литературы. 2005, №4. С. 279–314). Поэтому увлечение горожан в рассказе этой игрой можно рассматривать как указание на их стремление идти в ногу со временем.

небо нежного цвета, как светлые цветы вереска, – все это держится на сером тонком четырехугольнике сетки» [227]. Этот ландшафт также выходит за рамки собственно деревенского мира. Существенно, что игроки воспринимают увиденное как «эмаль на японских кружках». Можно говорить об эстетическом восприятии природы у игроков.

Представляется, что образ сетки-паутины имеет метафорическое значение. С его помощью показывается иллюзорность убеждения людей в том, что они видят все и в этом смысле владеют миром. На самом деле они лишь находятся в плену собственных иллюзий.

Далее изображаются игроки в теннис и пахари. Между их действиями повествователь находит определенный параллелизм: «как игроки часто меняются местами, чтобы разделить поровну солнце и ветер, так и пахари разворачивают тяжелое снаряжение и сильным толчком направляют плуг в начало новой борозды» [227]. Между игрой в теннис и пахотой обнаруживаются два сходства. Во-первых, и игроки, и пахари вынуждены прикладывать усилия, чтобы совладать с природой. Во-вторых, оба занятия представляют собой повторы одних и тех же действий или ситуаций. При этом подчеркивается тяжесть работы пахарей: им нужно развернуть «тяжелое снаряжение» и «сильным толчком» направить его в нужную сторону.

Главное же различие между игрой и пахотой заключается в следующем. Смена положения в пространстве у пахарей определяется ходом пашни и имеет регулярный характер. А игроки в теннис меняются местами в зависимости от того, куда светит солнце и дует ветер, то есть от явлений гораздо менее предсказуемых. Кроме того, перемена позиции мало что значит для пахарей, но очень много для игроков (потому что солнце и ветер легко могут повлиять на исход игры). Таким образом, пахота представлена как упорядоченная и мало зависимая от внешних факторов деятельность, в которой не происходит изменения в статусе ее исполнителей, в то время как игра предполагает зависимость от посторонних обстоятельств и меняющийся статус игроков (они могут стать победителями или проигравшими).

Следует заметить, что сама форма параллелизма предполагает некое внутреннее сходство между двумя явлениями при внешних различиях¹. Это дает основания предположить, что в данном случае более значимыми окажутся именно какие-то глубинные сходства между пахарями и игроками, а не различия. Что это за сходства, мы сможем понять только после детального анализа описаний пахарей и игроков.

В следующем предложении внимание повествователя сосредоточено только на пахарях. В их труде подчеркивается какой-то эпический размах: «Равномерно пахут пахари, будто тяжелый корабль, бороздит плуг жирную землю, и большие дубленые воздухом и работой руки постоянно с силой надавливают на рукоятку» [227]. Порядок слов в этой фразе не совсем обычный. На первом месте оказываются обстоятельства образа действия, и читатель сразу обращает на них внимание. Сравнение плуга с кораблем делает описание подчеркнуто литературным, и это дает почувствовать определенную дистанцию между объектом изображения и субъектом описания. Точка зрения тут принадлежит явно не деревенскому жителю и вряд ли игрокам (нет никаких деталей, указывающих на то, что игроки смотрят на пахарей или вообще замечают их). В таком случае, перед нами точка зрения повествователя.

В работе пахарей опять отмечается ее тяжелая однообразность. Это делается не только с помощью прямых указаний («равномерно», «постоянно»), но и с помощью слов «бороздит», «борозды», «тяжелая», «тяжело». Слова «борозда» и «бороздить» в данном случае имеют совершенно буквальный смысл, и читатель может легко представить себе ряды прямых, четких линий. Возможно, эта правильность и имеется в виду под словом «красивые» в конце рассказа, но так ли это на самом деле и как красота сочетается с тяжестью, мы не знаем.

Как кажется, распахивание земли – это еще один вариант овладения пространством. В этом пахари оказываются похожими на горожан. Описание пахарей – это единственный фрагмент в тексте, где изображаются сами

1 См.: Бройтман С.Н. Параллелизм психологический // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 158.

крестьяне. Но мы ничего не узнаем об их внутреннем мире или о других сторонах их жизни. Последняя фраза рассказа как будто бы повторяет то, что нам уже известно: «Но пахари пашут равномерно, и красивые черные борозды бегут прямо по тяжелой земле» [228]. Точка зрения здесь тоже принадлежит повествователю. Он опять подчеркивает регулярность и правильность в действиях пахарей. Не менее существенно и то, что в работе пахарей подчеркивается ее красота. Перед нами опять эстетическое восприятие мира. Тут уместно вспомнить и о «равномерных» трещинах на воображаемой игроками эмали. Очевидно, между взглядом игроков и взглядом повествователя есть нечто общее.

В следующих фрагментах изображаются три манеры игры в теннис. Игра держится на ударах сильного игрока, которые сравниваются с ударами лап молодого льва, – по-видимому, так подчеркивается сила и непринужденность его движений. Повествователь как бы становится на точку зрения зрителя, наблюдающего за игрой. В следующей фразе его точка зрения совмещается с точкой зрения других игроков, у которых возникает оптическая иллюзия, будто «летающие мячи и другие игроки, да и земля с сетками, в которые ловится картина лесов и облаков, – все следует за движением его руки, таинственно привязанное, будто сильным магнитом» [227]. В начале этой фразы «другие игроки» – это такие же объекты наблюдения для зрителя, как и мячи, но далее речь идет о «сетках, в которые ловится картина лесов и облаков» (а такое видение мира, как мы помним, свойственно тем, кто находится внутри сетки), и это дает основания говорить о том, что игроки превратились из объектов наблюдения в субъектов. В результате у нас не остается сомнений, что первый игрок действительно является хозяином положения, и сравнение со львом здесь, конечно же, неслучайно.

Второй игрок как будто бы представляет собой противоположность первому. С точки зрения зрителя он «совсем слаб». «Ему надо наблюдать за собой» (по-видимому, это взгляд его, а не повествователя). Постороннему наблюдателю его движения представляются «глубоко неестественными». Он

плохо и с трудом играет (со стороны кажется, что «между ним и каждым его ударом проходит мысль» [227]). Неестественность его движений проявляется и в том, что они были бы уместны в совсем другой ситуации. Игрок то похож на «фехтовальщика» (вероятно, резкими и агрессивными выпадами), то как будто защищается «от камней». Поскольку в некоторых традиционных обществах камнями бросали в людей, совершивших что-либо недостойное, то здесь, возможно, подразумевается специфическое восприятие этим игроком своего поражения: каждый промах становится для него чем-то вроде личного позора, от которого он всеми силами защищается.

Третий же игрок занимает как бы промежуточное положение между двумя первыми. Он «равнодушен к игре» и рассеян. Для него игра – это скорее воспоминания о женщине. Он провел с ней вечер накануне и теперь как будто опять чувствует на себе ее взгляд: «на руках, на щеках, на висках». Занятый своими переживаниями, этот игрок не замечает, куда падает мяч, но иногда ему удаются отдельные сильные удары. С точки зрения зрителя он тогда выглядит «как человек, хватающий в воздухе фрукты, увиденные во сне». В такие моменты игра как будто бы налаживается: «И мяч, которого он так касается, полный силы, летит назад как бы сам собой под ударами сильного». Мы ждем, что игрок снова сделает хороший удар. Но этого не происходит: мяч «зарывается в землю и больше не взлетает» [227]. Очевидно, игрок опять погрузился в свои воспоминания.

Предпоследний абзац рассказа начинается с предложения «четыре игрока меняются местами» [228]. Но внимательный читатель помнит, что игрока-то действительно четыре, а описано было только три. Причем ни одна из описанных манер игры не является чем-то постоянным. «Утром, быть может, равнодушный заменит сильного. А может быть, тщеславные и смелые воспоминания и дыхание утреннего ветра сделают сильным того, кто сегодня был совсем слаб» [228]. Уже было сказано, что погодные условия могут повлиять на исход игры. Вдобавок и у совсем слабого игрока могут случиться такие воспоминания, которые сделают его сильным, как ранее это было с

равнодушным. Любопытно, что в его воспоминаниях должно преобладать не чувство к женщине, а довольство самим собой («тщеславные и смелые» воспоминания). Это, как кажется, подтверждает наше предположение о том, что данный игрок воспринимает игру как способ самоутверждения. Но поскольку все предположения о переменах позиций игроков находятся в сфере возможного и это специально подчеркивается повествователем (с помощью слов «может быть»), то мы не знаем, произойдут ли они в действительности.

Итак, относительно описаний игроков мы можем сделать следующие выводы. Основным предметом изображения в них являются манеры игры, но не сама игра. Главным для повествователя оказывается связь между внутренним миром игрока, его способом игры и той позицией, которую он может занять по отношению к другим и к самой игре. При этом и каждая из этих позиций, и связанное с ней внутреннее состояние являются не индивидуальными особенностями, но типическими вариантами взаимодействия людей с миром. Игроки воплощают в себе уже не социальные типы, как крестьяне, но психологические (да и сама игра для горожан – занятие не обязательное, в отличие от пахоты для крестьян). И хотя определенные обстоятельства могут изменить положение игрока в мире, выйти совсем из этого круга типических действий и переживаний он не может. В результате фигуры игроков и сам образ игры служат скорее раскрытию определенной философской проблемы, чем изображению «настоящей» игры или игроков.

Очевидно, что игроки противопоставлены пахарям сразу по нескольким критериям. Деятельность пахарей постоянна, предсказуема, упорядоченна. В игре же много случайного и неожиданного. Пахота представлена как непрерывный процесс, игра же изображается дискретно. Пахота не зависит ни от внешних факторов, ни от внутренних. Игра, как мы только что сказали, зависит и от тех, и от других. Пахота связывается с тяжелой работой, игра – с легким (по сравнению с пахотой) досугом. Для пахарей несущественна проблема выигрыша или проигрыша и вообще сильной или слабой позиции. Поскольку внутренний мир пахарей остается для нас закрытым, то создается

впечатление, что им не свойственны и иллюзии, существующие в мире игроков.

В то же время нельзя не заметить и сходств. И пахари, и игроки подчиняют себе окружающее пространство. Только одни приспособливают его под пашню, а другие – под теннисную площадку. Равномерность составляет главную особенность работы пахарей, но и в мире игроков она неявно присутствует, хотя в гораздо меньшей степени. Самое же главное сходство заключается в том, что и пахари, и игроки, пусть и в различной степени, ограничены в своем кругозоре и действиях. Крестьяне полностью вписаны в свое социальное положение, чего нельзя сказать о горожанах. Но внутренняя свобода горожан ограничена обстоятельствами другого уровня, психологического. Все это дает основания говорить о том, что миры пахарей и игроков не являются абсолютно противоположными.

Последняя фраза рассказа как будто бы противопоставляет действия игроков работе пахарей. Напоминая о равномерности последней, она словно ставит под сомнение саму возможность изменений в позициях игроков. Но это не единственная ее функция. В ней акцентируется эстетическое восприятие повествователем труда пахарей, и оно противопоставляется взглядам на мир игроков. Вероятно, повествователь предпочитает другое отношение к миру.

Как мы помним, эстетический взгляд на вещи отчасти свойственен и игрокам. Но он принципиально отличается от восприятия повествователя. Во-первых, японские кружки – это все же произведение не искусства, а ремесла, пусть и очень тонкого. Во-вторых, кругозор игроков слишком ограничен и в других отношениях, поскольку отражает, как мы уже говорили, не их индивидуальности, но некие типические представления. Другим персонажам рассказа эстетическое восприятие свойственно еще меньше. Крестьяне наделены сознанием совсем другого типа, и для него эстетизм не характерен. Горожанки поют и читают, по-видимому, не воспринимая эти виды деятельности как эстетические. Поэтому точка зрения повествователя и здесь оказывается в исключительном положении.

Об организации описаний игроков и пахарей можно сказать следующее. Описание пахарей занимает гораздо меньший объем, чем описания игроков. В нем больше ощутима дистанция между субъектом изображения и предметом описания. Описания же игроков составляют большую часть главы и в них эта дистанция менее заметна. Пахари описаны более конкретно (например, упоминаются их «большие дубленые воздухом и работой руки»), игроки – предельно абстрактно (нет никаких деталей, конкретизирующих их внешность, возраст, социальное положение или что-либо подобное). О внутреннем мире пахарей мы не узнаем ничего, а о внутреннем мире игроков – достаточно много. Можно сделать вывод, что пахари – это скорее фон, на котором делаются более заметны особенности игроков. В отсутствии описания четвертого игрока мы можем увидеть игру с читателем, с помощью которой нам демонстрируется «случайное» на уровне уже не изображенного мира, а самого изображения.

Таким образом, во второй главе взаимодействие точек зрения происходит по-другому, чем в первой. Точка зрения крестьян присутствует лишь в самом начале главы. Зато пахари становятся объектом изображения, пусть и подчеркнута условного. Взаимоосвещения точек зрения крестьян и горожан здесь нет. Поэтому особую важность приобретает точка зрения повествователя, в поле зрения которого попадают и те, и другие. Игроки, как горожанки в первой главе, предстают то как объекты видения, то как субъекты, но их точки зрения становятся скорее предметом изображения, чем призмой для него. Зато взгляд повествователя, наоборот, получает еще большую свободу. Именно он способен увидеть в игроках и пахарях не только внешние различия, но и глубинные сходства. В первой же главе большая активность точек зрения персонажей служила обратной задаче: выявлению различий между ними. Таким образом, можно говорить не только об отсутствии взаимоосвещения точек зрения крестьян и горожан во второй главе, но и о меньшей активности каждой из них по сравнению с точкой зрения повествователя.

Взгляд повествователя во второй главе направлен, в первую очередь, на персонажей. Окружающему же их миру уделяется заметно меньше внимания,

чем в первой главе. Пространство, выходящее за пределы деревенского мира, во второй главе появляется лишь один раз (ландшафт, который видят игроки), но изображено оно гораздо менее конкретно и подробно, чем то было в первой главе. Если в первой главе такое пространство служило, в первую очередь, расширению кругозора читателя, то ландшафт во второй главе нужен в основном для демонстрации специфического восприятия природы игроками. К концу второй главы пространство скорее сужается: в конце рассказа в поле зрения повествователя остается только земля с бороздами. При этом повествователь продолжает игру с читателем и делает это даже более откровенно, чем в первой главе (отсутствие описания четвертого игрока – наиболее яркий тому пример).

После рассмотрения каждой главы по отдельности мы можем лучше понять принципы композиции данного рассказа и связанную с ними логику развития читательской точки зрения.

Несомненно, что главным предметом изображения в рассказе является мир горожан. Крестьянский же мир выступает в качестве фона для этого. Эти миры сопоставляются друг с другом, но сходства и различия между ними не абсолютны. Так же относительны и сходства или различия между разными группами горожан. Противоположности обозначаются и тут же снимаются или предстают как частичные. Представления горожан о мире отличаются существенной неполнотой, и жизнь их в целом – отдаленностью от мира природы. Повествователь избегает прямых мотивировок или иных комментариев, и читатель должен сам искать ответы на вопросы о том, насколько персонажи ограничены в своих возможностях и объективны во взглядах.

Читатель наверняка обратит внимание на то, что в первой главе изображены только женщины, а во второй – только мужчины. Поскольку во внутреннем мире пахарей мы не узнаем ничего, то сопоставить мир горожанок возможно лишь с миром игроков. В жизни и тех, и других большую роль играет случайное. И те, и другие одновременно и обладают некоторым кругом

возможностей, и ограничены в них. Например, власть женщин над окружающим миром проявляется, по сути, только в их влиянии на мужчин.

Различия между двумя группами персонажей также существуют. В первой главе нам явлены относительно пассивные способы взаимодействия с миром (пение, чтение, рефлексия), а во второй – более активные (игра). Однако данное различие как бы снимается за счет того, что восприятие этого мира и у тех, и у других несколько односторонне. Для слабого игрока теннис (как искусственно созданная ситуация игры), по-видимому, мало чем отличается от естественных жизненных ситуаций. Это в чем-то напоминает попытки девушки разобраться в жизни по книге. Можно предположить, что хотя взгляд на мир у мужчин и женщин во многом различается, и те, и другие все же не могут выйти за рамки, в которые они вписаны в силу своего пола, возраста, психологических стереотипов и иных обстоятельств.

Что же касается изображения игроков и женщин, то принципиальная его особенность заключается в том, что и те, и другие описаны так, чтобы у читателя создалось впечатление их полной взаимозаменяемости. Но в случае женщин это выражено менее явно и связано с возрастной психологией, а в случае игроков это прямо заявлено в тексте. Взаимозаменяемость оказывается не только внешней (молодая женщина когда-нибудь постареет, игроки меняются местами на площадке), но и внутренней (мысли и чувства также могут как бы переходить от одного к другому)¹. Таким образом, схематизм и предельная лаконичность в изображении персонажей оказываются сознательным приемом, помогающим автору раскрыть определенную философскую проблему.

На уровне повествования границы предметов, внешнего и внутреннего, а также точек зрения часто размываются, причем это делается вполне демонстративно. Автор подчеркивает игровой характер своего повествования. Это заставляет думать, что проблема объективного взгляда на мир все же

¹ Взаимозаменяемость персонажей в произведениях Гофмансталя специально отмечалась исследователями: «Иногда это двойник, иногда “зеркальное отражение”, иногда отражение одного персонажа в другом или же проекция какого-либо аспекта в образе одного персонажа на группу других персонажей» (*Martens L. Opus cit. S. 218*).

находит разрешение, но на уровне не персонажей, а повествования. Свободный переход границ повествователем как бы дает ему (и вслед за ним читателю) возможность увидеть мир как целое и таким образом преодолеть ограниченность кругозора. В отличие от персонажей, повествователь может легко «присоединяться» то к одной точке зрения, то к другой. В первой главе подчеркиваются несовпадения между точками зрения всех трех субъектов видения (повествователя, крестьян, горожанок). Во второй же главе этого становится гораздо меньше, и точка зрения повествователя приобретает большую самостоятельность.

Можно предположить, что сюжет рассказа заключается как раз в поиске наиболее адекватной точки зрения на действительность. В первой главе мир горожанок противопоставляется миру крестьян, причем постепенно обнаруживается неполнота кругозора как тех, так и других. Избыток видения, свойственный повествователю, проявляется в описаниях вечерней природы, а также в игровой манере изображения, которая позволяет увидеть как целое то, что обычно представляется как раздельное. Во второй главе противопоставление горожан и крестьян становится относительным: при всех различиях в них обнаруживается одинаковая подчиненность стереотипам. При этом особенно важно, что эти стереотипы проявляются даже в такой, казалось бы, свободной деятельности, как игра. Читатель понимает, что ни о каком «господстве над жизнью» в такой ситуации говорить не приходится.

Повествователь же демонстрирует читателю совсем другую игру, «настоящую», – творческую. Как кажется, именно в этом заключается смысл последней фразы рассказа: она предлагает читателю перейти из мира психологических типов в мир эстетический. И если в действительности «господство над жизнью» вряд ли возможно, то в области художественного вымысла – вполне¹. Собственно, это и демонстрировалось читателю на

1 Некоторое противопоставление «действительности» и сферы художественного творчества, по-видимому, вообще было характерно для Гофмансталя: «Эстетическая привлекательность жизни связана для Гофмансталя с дистанцированием от нее. Познание жизни и наслаждение ею... доступны только на расстоянии, когда человек со стороны наблюдает за ее ходом и в это мгновение – мгновение творчества, – собственно, и не живет» (Mayer M. "Interieur" und

протяжении всего рассказа. Здесь уже можно говорить не только об игре с читателем, но и о некоторых других сторонах изображения.

При всех различиях в устройстве отдельных описаний и глав в целом они все же связываются в единое целое. Это достигается во многом с помощью смежного расположения изображаемых предметов в пространстве и времени.

Почти вся первая глава организована по этому «метонимическому» принципу. В начале, казалось бы, описываются комнаты, но фактическим предметом изображения становится запах погреба, а точнее, его движение по дому. Потом вроде бы опять речь идет о комнатах, но повествователь обращает наше внимание на сочетание в них «городских» и «деревенских» предметов. Затем описываются горожанки, сидящие «везде, где никто обычно не сидит» (объединение в пространстве). Потом говорится о пении горожанок: они поют безо всякой согласованности, находясь в различных местах деревни, но в одно и то же время. Переход к описанию природы также происходит по смежности во времени: «Когда они замолкают, медлительная жизнь темнеющей долины возобновляется». В последнем абзаце первой главы происходит сначала связь во времени («Однако многие полосы света долго не гаснут и видны еще, когда Большая колесница соскальзывает на край неба...»), а потом в пространстве («Это комнаты, где...»).

Во второй главе этот «метонимический» принцип проявляется гораздо меньше, поскольку пространству и времени в целом уделяется заметно меньше внимания. В начале мы как бы смотрим на теннисные площадки издали и извне, затем – вблизи и изнутри. Затем в поле зрения оказываются попеременно то

“Nature morte”: Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hoffmannsthal // Etudes germaniques. 1991, N3. P. 313). Схожим образом раскрывается в творчестве Гофмансталя и соотношение между «иллюзорным» и «реальным»: «Только когда мы осознаем маскарадность нашего существования, нам становится доступна глубинная истина и смысл» (Curtius E.R. Zu Hofmannsthals Gedächtnis // Curtius E.R. Kritische Essays zur europäischen Literatur. Frankfurt a/M., 1984. S. 165). Поэтому можно говорить о том, что в произведениях Гофмансталя «действительность», жизнь как таковая не является самодостаточной ценностью: ее смысл находится за ее пределами. С другой стороны, проблема «иллюзорного» и «реального» была значимой для всей австрийской литературы в целом (см.: Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005), поэтому можно предположить, что специфика изображения мира у Гофмансталя обусловлена в определенной мере влиянием этой литературной традиции.

игроки (вместе и по отдельности), то пахари (только все вместе). Повествователь сосредоточен уже не на пространстве, в котором находятся персонажи, а на них самих. Сопоставление персонажей друг с другом можно считать одним из главных средств объединения описаний во второй главе.

Кроме того, в обеих главах большую роль играют повторы, связывающие описания на словесном уровне, а также придающие особую важность некоторым деталям. Связь между частями первой главы подчеркивается повтором слов «полоски света», «ложится полоской на луг». Поскольку как будто бы именно благодаря лучам света для читателя становится возможным увидеть то, чего не видят персонажи, то можно говорить о метафорическом смысле этих слов: луч света проникает во тьму – преодолевается ограниченность кругозора.

Во второй главе повторяются слова «тяжелое», «тяжелый», «тяжелая», а также «четыре игрока меняются местами» (вариант: «игроки меняются местами») и «пахари пашут равномерно». Все эти повторы, как мы видели, неслучайны. Указания на тяжесть и равномерность крестьянского труда и изменчивость позиций игроков в итоге служат раскрытию главной проблемы рассказа.

Особую роль играет повтор в обеих главах слова «паутина». В первой главе, как мы видели, это слово кажется неожиданным членом сравнения, но никакого дополнительного смысла оно не имеет. Во второй же главе оно, занимая в сравнении ту же самую позицию (волосы как паутина – сетки как паутины) получает отчетливый метафорический смысл. Этот повтор может побудить читателя к сравнению стиля в двух главах и, таким образом, подтолкнуть его к обнаружению проблемы эстетического восприятия жизни.

Наконец, четвертым средством объединения глав можно считать те образы, которые мы определили как подчеркнуто литературные. В первой главе это «Большая колесница» (отсылка к литературно-мифологической традиции¹), во второй – сравнение плуга с кораблем (в данном рассказе оно, конечно,

1 О связи образа колесницы с солнцем см.: *Иванов В.В.* Колесо, колесница // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т.1. С. 664–665.

воспринимается как очевидная условность). Употребление этих образов также служит тому, чтобы заставить читателя задуматься о способе изображения в данном рассказе или просто увидеть описываемые предметы с новой точки зрения.

Во второй главе изображение носит более метафорический и отвлеченный характер, чем в первой, где сопоставлялись разные уклады жизни и привязанность к конкретным обстоятельствам была выражена сильнее. Здесь же оно становится более условным и связанным с проблемой эстетического восприятия мира. Это наводит на мысль, что в рассказе неявно происходит и сопоставление самих способов изображения.

Можно предположить, что способ изображения в первой главе больше соответствует «прозаическому» видению мира, а во второй главе – «поэтическому». Как известно, для художественной прозы вообще характерно большее (по сравнению с поэзией) разнообразие голосов, точек зрения, а также «перенос центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на изображаемую словом и в слове действительность, в ее объективной и субъективной многоплановости»¹. Все это вполне можно отнести к способу изображения в первой главе. Во второй же главе субъективное видение мира повествователем становится важнее, чем сам этот мир. Такое художественное средство, как параллелизм, также более характерно для поэтической традиции, чем для прозаической². Все это позволяет предполагать, что проблема эстетического отношения к действительности раскрывается в рассказе и на уровне композиции. На наших глазах и в то же время без нарушения цельности произведения происходит сознательный переход от одного способа изображения к другому, причем последний («поэтический»), по-видимому, оказывается для автора более предпочтительным, чем «прозаический»³.

Но совершается этот переход без каких-либо комментариев, и читатель вынужден самостоятельно догадываться о его причинах и смысле. Кроме того,

1 *Гиришман М.М.* Проза // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 190.

2 См. об этом: *Бройтман С.Н.* Параллелизм психологический. С. 158.

точка зрения повествователя в этом рассказе лишена авторитетности, поэтому она не помогает нам ориентироваться в изображенном мире. В результате читателю приходится самому выстраивать ту «систему координат», в рамках которой этот рассказ только и может быть понят. Структура данного произведения рассчитана на внимательного и вдумчивого читателя, который сможет увидеть схожее и различное не только на уровне содержания, но и на уровне изображения. Только в этом случае он сможет приблизиться к адекватному пониманию смысла прочитанного.

Относительно структурно-функциональной специфики описаний в этом рассказе можно сделать следующие выводы. Изображенный в них мир отличается способностью соединять в себе, казалось бы, противоположные и взаимоисключающие явления или качества. Важнейшим принципом организации в этих описаниях выступает взаимодействие различных точек зрения, а также нарушение границ (предметных и межсубъектных). Можно предположить, что если сюжет рассказа заключается в поиске оптимальной точки зрения на жизнь, то событиями являются как раз сдвиги в соотношении точек зрения, которые происходят в каждом описании. Описания становятся доминантной формой повествования, тогда как другие формы представлены в минимальном объеме (так, собственно повествование в чистом виде появляется только в первой фразе рассказа) или вовсе отсутствуют (комментарий и пр.). Описания получают повышенную смысловую нагрузку и оказываются наиболее компактной и адекватной формой для раскрытия философско-эстетической проблематики.

3.3. СРАВНЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ АНАЛИЗА

Проведенные нами анализы рассказов Г. фон Гофмансталя и Б.А. Пильняка позволяют увидеть много общего в структуре и функционировании

³ Эксперименты по сочетанию внутри одного текста различных форм изображения (стихотворной и драматической, стихотворной и прозаической) были особенно характерны для раннего периода творчества Гофмансталя. См. об этом: *Nienhaus S. Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende: Altenberg – Hofmannsthal – Polgar. Berlin; New-York, 1986. S. 140–173.*

описаний в этих произведениях. Описательное в них явно преобладает над сюжетным (более того, о событиях в традиционном понимании здесь говорить вообще не приходится). Изображаемые ситуации регулярно повторяются, линейный ход времени выражен очень слабо (немногие события в рассказе «Целая жизнь» не образуют стержня, скрепляющего все его главы), но и чисто циклическим его назвать нельзя.

Соотношение точек зрения различных субъектов выстроено у обоих авторов схожим образом. Персонажи Пильняка и Гофмансталя имеют ограниченный кругозор, причем это становится особенно ощутимо по сравнению с видением повествователя. Соотношение разных кругозоров становится у обоих авторов специальным предметом изображения, но у Гофмансталя эта проблема решается в пределах мира людей, а у Пильняка делается попытка увидеть мир и глазами не-человека. Гофмансталь описывает своих персонажей схематично и кратко, и ни одного из них нельзя выделить в качестве «героя» («ценностного центра» или обладателя наиболее «существенной для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»¹ – курсив автора). Соотношение между его персонажами скорее напоминает мозаику, в которой каждый элемент значим только в связи с соседними. У Пильняка же героем можно считать «самца»: его изображению автор уделяет наибольшее внимание, и именно его точка зрения оказывается наиболее значимой.

Повествователь в обоих рассказах оказывается единственным субъектом, способным воспринять изображенный мир во всей его полноте и занять по отношению к нему определенную этическую и эстетическую позицию. Именно эта способность рассматривается обоими авторами как высшая ценность, придающая смысл человеческой жизни. Взятая же сама по себе, как простое существование по определенным природным или социальным законам, жизнь этого смысла лишена. При этом для Гофмансталя важны, в первую очередь,

¹ Тамарченко Н.Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 43.

вопросы эстетики, – этические аспекты в его рассказе не затрагиваются. У Пильняка же этическое начало значимо ничуть не менее, чем эстетическое. Сопоставление различных способов изображения (поэзии и прозы, как у Гофмансталя), в «Целой жизни» отсутствует.

Существенно, что и у Пильняка, и у Гофмансталя широта кругозора повествователя проявляется так, что это не делает его точку зрения иерархически более высокой, чем точки зрения персонажей. Взгляды различных субъектов здесь скорее равноправны. Мы не находим в этих рассказах таких обобщающих и оценочных высказываний повествователя, которые свидетельствовали бы об особой авторитетности его точки зрения. При этом у Гофмансталя сколько-нибудь явные оценки повествователем описанных явлений отсутствуют вообще, а у Пильняка некоторое подобие таких оценок есть, но их однозначность может быть поставлена под сомнение в силу двойственности самого предмета изображения.

Оба произведения предполагают и особую позицию читателя. Ослабленность сюжета и отсутствие прямых объяснений со стороны повествователя вынуждают его самостоятельно устанавливать связи между отдельными фрагментами и искать заложенный в них смысл. При этом повествование в рассказе Гофмансталя направлено на игру с читателем, целью которой как раз и является создание условий для того, чтобы читатель обнаружил скрытую в рассказе эстетическую проблематику. У Пильняка игровой аспект менее выражен (возможно, именно в силу повышенной значимости этической стороны).

Оба рассказа выстроены так, что для раскрытия их глубинного философского содержания наиболее важными оказываются описания. У обоих авторов представлены нарушения всех трех границ (межпредметной, межсубъектной и субъектно-объектной), однако доминирующими становятся различные их типы. У Гофмансталя преобладает размывание межсубъектной границы. За счет этого становится возможной игра различными точками зрения, с помощью которой читателю предлагается определить наиболее адекватный

способ видения мира. У Пильняка же доминирует нарушение межпредметной границы, и это напрямую связано с поставленным в его рассказе вопросом об особом месте человека среди других живых существ.

Отдельные описания в обоих рассказах и целые главы связываются между собой повторами (точными или с небольшими вариациями), а также смежностью изображаемых предметов в пространстве или времени. Можно говорить о том, что у Гофмансталя скорее преобладает смежность в пространстве, а у Пильняка – во времени (многие главки его рассказа рисуют жизнь птиц, так сказать, по временам года).

В обоих рассказах описания явлений могут соединять в себе как будто бы противоположные и даже взаимоисключающие признаки и свойства, но у Гофмансталя эта их способность выражена сильнее, чем у Пильняка (возможно, в силу включенности всех описаний в игру точек зрения).

Несмотря на достаточную конкретность, описания у обоих авторов обладают высокой степенью обобщения. Универсализация у Пильняка достигается именно за счет размывания границы между «природным» и «человеческим». У Гофмансталя же обобщению служит такой способ изображения, при котором в явлениях, предметах, персонажах подчеркивается их повторяемость и распространенность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование позволяет утверждать, что:

1. Создание в читательском сознании чувственно-воспринимаемого образа предмета – главная цель описания, отличающая его от остальных повествовательных форм (для которых выполнение подобной функции необязательно или вовсе не характерно) и определяющая его структурные особенности.
2. Структуре описания присуща направленность на воображение читателя. Насколько сложной будет его деятельность в ходе восприятия того или иного произведения, зависит от расстановки внутренних структурных границ в описании, а также от внешних факторов (строения сюжета, специфики повествующего субъекта, наличия мотивов, связующих описания между собой и с другими фрагментами текста).
3. Значительные изменения в организации художественного повествования, имевшие место на рубеже XIX–XX веков в связи с кризисом рационалистического мышления, сделали возможным возникновение такого явления, как доминирующее описание.
4. Доминантное положение описания предполагает следующие особенности произведения: 1) доминирование описательного над сюжетным; 2) существенную ограниченность кругозора персонажей; 3) сотворческую позицию читателя; 4) высокую степень обобщения в описаниях и связанные с этим нарушения границ внутри описания.
5. Рассмотренные тексты отражают два направления, в которых в указанную эпоху шел поиск новых способов изображения. Для первого из них («Господин из Сан-Франциско» И.А. Бунина и «Ночь на озере» Г. Гессе) характерно сохранение сюжетного начала, относительная легкость интерпретирующей работы читателя. Это указывает на сохранение связи с традицией XIX в. Второе направление («Целая жизнь» Б.А. Пильняка и «Деревня в горах» Г. фон Гофманстала) отличается, наоборот, отдаленностью от нее. Это проявляется в исчезновении традиционного сюжета и в значительном усложнении задачи читателя.

Таким образом, рассмотренные тексты представляют собой своеобразный документ из истории повествовательных форм, на материале которого возможно изучение самого механизма обновления этих форм на рубеже XIX–XX в. Поэтому работа может рассматриваться как первый шаг на пути к изучению повествовательных форм в диахроническом аспекте.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. *Белль Г.* И не сказал ни единого слова... : пер. с нем. / Г. Белль. – М. : Изд-во иностр. лит., 1957. – 162 с.
2. *Булгаков М.А.* Белая гвардия // *Собрание сочинений* : в 5 т. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – С. 179–428.
3. *Бунин И.А.* Господин из Сан-Франциско // *Собрание сочинений* : в 9 т. – М. : Худож. лит., 1965. – Т. 4. Повести и рассказы. 1912–1916. – С. 308–329.
4. *Бунин И.А.* Легкое дыхание // *Собрание сочинений* : в 9 т. – М. : Худож. лит., 1965. – Т. 4. Повести и рассказы. 1912–1916. – С. 355–361.
5. *Бунин И.А.* Мелитон // *Собрание сочинений* : в 9 т. – М. : Худож. лит., 1965. – Т. 2. Повести и рассказы. 1890–1909. – С. 204–210.
6. *Бютор М.* Изменение // *Бютор М.* Изменение ; *Роб-Грийе А.* В лабиринте ; *Симон К.* Дороги Фландрии ; *Саррот Н.* Вы слышите их? : пер. с фр. / пред. Л.Г. Андреева. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 23–236.
7. *Гете И.-В.* Фауст : Трагедия : пер. с нем. / И.-В. Гете ; пер. с нем. Б.Л. Пастернака ; вступ. ст. и коммент. А.А. Аникста. – М. : Моск. рабочий, 1982. – 510 с.
8. *Гоголь Н.В.* Мертвые души // *Собрание сочинений* : в 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т.2. – С. 3–249.
9. *Гомер.* Илиада : пер. с древнегреч. / Гомер ; пер. с древнегреч. Н. Гнедича ; послесловие Б. Ярхо ; примеч. С. Ошерова. – М. : Моск. рабочий, 1982. – 448 с.
10. *Гончаров И.А.* Обломов : роман в четырех частях // *Собрание сочинений* : в 8 т. – М. : Правда, 1952. – Т.2. – С. 5–428. – (Библиотека «Огонек»).
11. *Гончаров И.А.* Обрыв : роман в пяти частях // *Собрание сочинений* : в 8 т. – М. : Правда, 1952. – Т.3. – С. 5–308. – (Библиотека «Огонек»).
12. *Григорович Д.В.* Петербургские шарманщики // *Физиология Петербурга* / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.А. Недзвецкого ; худож. А. Денисов.

- М. : Советская Россия, 1984. – С. 84–106. – (Библиотека рус. худож. публицистики).
13. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание : роман в шести частях с эпилогом // *Собрание сочинений* : в 10 т. – М. : Худож. лит., 1957. – Т.5. – С. 5–576.
 14. *Золя Э.* Об описании // *Собрание сочинений* : в 26 т. : пер. с франц. – М. : Худож. лит., 1966. – Т. 24. Что мне ненавистно. Экспериментальный роман. – С. 424–425.
 15. *Книга Песни Песней Соломона* // *Библия : книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : канонические* : в рус. пер., с паралл. местами и приложением. – М. : Российское библейское общество, 2008. – С. 675–680.
 16. *Лесков Н.С.* Житие одной бабы // *Повести и рассказы / Н.С. Лесков.* – М. : Худож. лит., 1955. – С. 5–124.
 17. *Набоков В.В.* Приглашение на казнь // *Собрание сочинений* : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т.4. – С. 4–130.
 18. *Пильняк Б.А.* Целая жизнь // *Повести и рассказы : 1915–1929 / Б.А. Пильняк ; сост., вступ. ст. и примеч. И.О. Шайтанова ; подгот. текста Б.Б. Андроникашвили-Пильняка.* – М. : Современник, 1991. – С. 74–81.
 19. *Пушкин А.С.* Капитанская дочка // *Собрание сочинений* : в 10 т. – М. : Худож. лит., 1975. – Т. 5. – С. 239–346.
 20. *Роб-Грийе А.* Время и описание в современном повествовании // *Романески ; Возвращение зеркала ; Анжелика, или Очарование ; Последние дни Коринта ; В прошлом году в Мариенбаде ; За новый роман* : пер. с фр. / *А. Роб-Грийе.* – М. : ВРС, 2005. – С. 593–599.
 21. *Роб-Грийе А.* Проект революции в Нью-Йорке / *А. Роб-Грийе ; пер. с фр. Е.Д. Мурашкинцевой ; сост., ред. и вступ. ст. М. Рыклина.* – М. : Ad Marginem, 1996. – 220 с. – (Философия по краям : Международная коллекция современной мысли).
 22. *Толстой Л.Н.* Война и мир : в 2 т. – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – 2 т. – (Русская классика).

23. *Тургенев И.С.* Записки охотника // Собрание сочинений : в 12 т. – М. : Худож. лит., 1954. – Т.1. – С. 75–452.
24. *Тургенев И.С.* Три встречи // Собрание сочинений : в 12 т. – М. : Худож. лит., 1954. – Т. 5. Повести и рассказы : 1841–1852. – С. 232–263.
25. *Чехов А.П.* Дуэль // Собрание сочинений : в 12 т. – М. : Худож. лит., 1962. – Т.6. Повести и рассказы : 1888–1801. – С. 379–491.
26. *Goethe J.-W.* Faust // Poetische Werke : In 3 Bd. – Berlin ; Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – Bd. 3 : Dramen. – S. 403–805.
27. *Hesse H.* Seenacht // Gesammelte Erzählungen : In 4 Bd. – Frankfurt a/Main : Suhrkamp, 1982. – Bd. 3 : 1909–1918. – S. 142–148.
28. *Hofmannsthal H. von.* Das Dorf im Gebirge // Sämtliche Werke : Kritische Ausgabe : In 38 Bd. – Frankfurt a/M. : Fischer, 1975. – Bd.28. Erzählungen.1. – S. 31–36.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

29. *Альфонсов В.Н.* Слова и краски : очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В.Н. Альфонсов. – Изд.-е 2. – СПб. : САГА, 2006. – 309 с.
30. *Андреев Л.Г.* Импрессионизм / Л.Г. Андреев. – М. : МГУ, 1980. – 245 с., [3] ил.
31. *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика : Семантический анализ языка историков : пер. с англ. / Ф. Анкерсмит ; пер. с англ. О.В. Гавришиной, А. Олейникова ; под ред Л.Б. Макеевой. – М. : Идея-Пресс, 2003. – 360 с.
32. *Анпилова Л.Н.* Проза Бориса Пильняка 1920-ых годов : Опыт русского экспрессионизма : монографический очерк / Л.Н. Анпилова. – Екатеринбург : ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» : ИФИОС УрОРАО «Словесник», 2008. – 162 с. – (Филологический лекторий).
33. *Арбузова Н.Ю.* Типология пейзажа в лирике Ф.И. Тютчева : дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.01. «Русская литература» / Н.Ю. Арбузова. – Самара, 2000. – 188 с.

34. *Архипов Ю.И.* Гуго фон Гофмансталь : Поэзия и жизнь на рубеже веков : [предисл.] // Избранное : Драммы. Проза. Стихотворения : пер. с нем. / Г. фон Гофмансталь ; предисл. Ю.И. Архипова. – М. : Искусство, 1995. – С. 6–43.
35. *Ауэрбах Э.* Мимесис : Изображение действительности в западноевропейской литературе : пер. с нем. / Э. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.
36. *Барт Р.* Школы Роб-Грийе не существует // Проект революции в Нью-Йорке / А. Роб-Грийе ; пер. с фр. Е.Д. Мурашкинцевой ; сост., ред. и вступ. ст. М. Рыклина. – М. : Ad Marginem, 1996. – С. 202–207. – (Философия по краям : Международная коллекция современной мысли).
37. *Барт Р.* Эффект реальности // Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс Универс, 1994. – С. 392–400.
38. *Барт Р.* S/Z / Р. Барт. – Изд. 2-е, испр. – М. : УРСС, 2001. – 230 с.
39. *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6–72.
40. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Изд. 4-е. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
41. *Белая Г.А.* О позиции писателя в современном критическом реализме / Г.А. Белая, Н.С. Павлова // Критический реализм XX века и модернизм / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР. – М. : Наука, 1967. – С. 44–72.
42. *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова / А.И. Белецкий ; сост., вступ. ст. и коммент. А.Б. Есина. – М. : Высш. шк., 1989. – 158 с. – (Классика литературной науки).
43. *Березина А.Г.* Герман Гессе / А.Г. Березина. – Л. : ЛГУ, 1976. – 126 с., [1] ил.

44. *Бочаров С.Г.* Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР. – М. : Наука, 1967. – С. 194–234.
45. *Бочаров С.Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир» / С.Г. Бочаров. – М. : Худож. лит., 1987. – 155 с.
46. *Бочаров С.Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении : в 3 кн. / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР. – Кн.1. Образ. Метод. Характер. – М. : Наука, 1962. – С. 312–451.
47. *Брагинская Н.В.* Поэтика описания : Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С.С. Аверинцев. – М. : Наука, 1981. – С. 224–290.
48. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста : (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание : Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста / колл. авт. ; гл. ред. Н.И. Толстой ; Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР. – М. : Наука, 1977. – С. 259–283.
49. *Бройтман С.Н.* Иван Бунин / С.Н. Бройтман, Д.М. Магомедова // Русская литература рубежа веков : 1890-е – начало 1920-ых гг. : в 2 кн. / отв. ред. В.А. Келдыш ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Кн. 1. – М. : Наследие, 2000. – С. 540–586.
50. *Вантенков И.П.* Бунин-повествователь : Рассказы 1890–1916 / И.П. Вантенков. – Минск: Издательство Белорусского ун-та, 1974. – 157 с.
51. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский ; общ. ред. Вяч. Вс. Иванова ; коммент. Л.С. Выготского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
52. *Гаврилина Н.А.* Мотив смерти в системе развертывания символических значений образа воды в повести Г. Гессе «Под колесами» // Феномен границы в языке и литературе: междунар. сб. науч. ст. / отв. ред. С.И. Дубинин. – Самара : Самарский государственный ун-т, 2009. – С. 211–222.

53. *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» : [предисл.] // Русская поэзия «Серебряного века» : 1890–1917 : Антология / отв. ред. член-кор. АН М.Л. Гаспаров ; вступ. ст. М.Л. Гаспарова. – М. : Наука, 1993. – С. 5–44.
54. *Гей Н.К.* Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилевого развития XIX века / редкол. : Н.К. Гей [и др.]. – М. : Наука, 1977. – С. 108–151. – (Теория литературных стилей. Т.2).
55. *Гинзбург Л.Я.* Литература в поисках реальности // Литература в поисках реальности : Статьи. Эссе. Заметки / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 4–57.
56. *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. – 220 [2] с.
57. *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – Изд. 2-е, доп. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – 555 с., табл.
58. *Голотина Г.А.* К вопросу о типологии характеров в прозе Ивана Бунина 1910-ых годов / Г.А. Голотина, Э.К. Лявданский // Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года) : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. д. филол. н., проф. М.Л. Семанова. – Л. : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1985. – С. 60–71.
59. *Голубков М.М.* Эстетическая система в творчестве Бориса Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк : Опыт сегодняшнего прочтения : по материалам науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения писателя / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наследие, 1995. – С. 3–10.
60. *Гореликова М.И.* Лингвистический анализ художественного текста / Гореликова М.И., Магомедова Д.М. – М. : Русский язык, 1983. – 122 с..
61. *Горина С.Ю.* Проза Бориса Пильняка 1920-х годов: К проблеме авторского сознания // Борис Пильняк : Опыт сегодняшнего прочтения : по материалам науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения писателя / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наследие, 1995. – С. 71–80.
62. *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна : Биография – рефлексия – письмо / Н.Ю. Грякалова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с., ил.

63. *Гуревич Р.В.* Гуго фон Гофмансталь // История австрийской литературы XX века : в 2 т. / Отв. ред. В.Д. Седельник. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Т. 1. Конец XIX – сер. XX вв. – С. 110–149.
64. *Данто А.* Аналитическая философия истории : пер. с англ. / А. Данто ; пер. с англ. А.Л. Никифорова и О.В. Гавришиной ; под ред. Л.Б. Макеевой. – М. : Идея-Пресс, 2002. – 292 с.
65. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово / Н.А. Дмитриева ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1962. – 313, [33] с., ил.
66. *Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет : Проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус) : монография / Л.Н. Дмитриевская. – М. : [б.м. изд.], 2005. – 138 с.
67. *Ельшевская Г.В.* Портрет / Г.В. Ельшевская. – М. : АСТ-Пресс: Галарт, 2002. – 207 с., ил. – (История жанров).
68. *Женетт Ж.* Границы повествовательности : пер. с фр. С.Н. Зенкина // Фигуры : Работы по поэтике : в 2 т. : пер. с фр. / Ж. Женетт ; общ. ред. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – Т. 1. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – С. 283–299.
69. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс : пер. с фр. Н. Перцова // Фигуры : Работы по поэтике : в 2 т. : пер. с фр. / Ж. Женетт ; общ. ред. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – Т. 2. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – С. 60–282.
70. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин ; Пушкин и западные литературы : избр. труды / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – 423 с.
71. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – С. 15–56.
72. *Жолковский А.К.* «Легкое дыхание» Бунина – Выготского 70 лет спустя // Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М. : Наука, Вост. лит., 1994. – С. 103–120.
73. *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1985. – 442 с., [1] ил.

74. *Зверев А.М.* XX век как литературная эпоха // *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века : Традиция. Авангард. Примитив. Поток сознания. Автоматическое письмо. Иносказание. Метаморфозы. Миф. Трагическое. Смех. Гротеск. Отчуждение. Монтаж. Интертекст / колл. авт. ; ред. А.Б. Базилевский [и др.] ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 6–47.*
75. *Зенкин С.Н.* Критика нарративного разума : (заметки о теории, 4) // *Новое литературное обозрение. – 2003. – №59. – С. 524–534.*
76. *Злочевская А.В.* В. Набоков и Г. Гессе (опыт контактно-типологической параллели) // *Русская культура XX века на Родине и в эмиграции : Имена. Проблемы. Факты. / под ред. М.В. Михайловой [и др.]. – Вып. 2. – М. : МГУ, 2002. – С. 115–128.*
77. *Злочевская А.В.* Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // *Вопросы литературы. – 2008 – №2. – С. 201–221.*
78. *Злочевская А.В.* Роль мистико-религиозного подтекста в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // *Русская словесность. – 2005. – №5. – С. 7–15.*
79. *Ингарден Р.* Схематичность литературного произведения // *Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 40–72.*
80. *Иноземцева Е.В.* Визуальное изображение (картина) в прозе немецких романтиков : дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья (английская, немецкая, французская, испанская)» / Е.В. Иноземцева. – М., 2007. – 229 с.
81. *Каралашвили Р.* Мир романа Германа Гессе = *Die Welt des Romans von Hermann Hesse* / Р. Каралашвили. – Тбилиси : Сабчота Сакартвело, 1984. – 262 с.
82. *Карельский А.В.* Гуго фон Гофмансталь // *Метаморфозы Орфея : Беседы по истории западных литератур / А.В. Карельский ; сост. Э.В. Венгерова. – М. : РГГУ, 1999. – Вып. 2. Хрупкая лира : Лекции, статьи по австрийской литературе XX века. – С. 13–58.*

83. *Карпов И.П.* Автор как субъект описаний природно-предметного мира в рассказах И.А. Бунина 1887–1909 гг. // И.А. Бунин и русская литература XX века : по материалам междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина, 23–24 окт. 1995 г. / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наследие, 1995. – С. 125–137.
84. *Компаньон А.* Демон теории : Литература и здравый смысл : пер. с фр. / А. Компаньон ; пер. с фр. и пред. С.Н. Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
85. *Корецкая И.В.* Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков : 1890-е – начало 1920-ых гг. : в 2 кн. / отв. ред. В.А. Келдыш ; ИМЛИ РАН. – Кн. 1. – М. : Наследие, 2000. – С. 131–190.
86. *Корман Б.О.* О целостности литературного произведения // Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1992. – С. 119–128.
87. *Крыжицкий С.* Иван Бунин // История русской литературы : XX век / под ред. Ж. Нива [и др.]. – М. : Прогресс – Литера, 1993. – С. 319–332.
88. *Крючков В.П.* Проза Б. А. Пильняка 1920-ых годов: мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах / В.П. Крючков. – Саратов: Научная книга, 2005. – 353 с.
89. *Лавлинский С.П.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность : К 60-летию В.И. Тюпы : сб. науч. тр. – М. : Издательство Ипполитова, 2005. – С. 60–70.
90. *Лазуткина О.А.* Традиции восточной философии в раннем творчестве Г. Гессе // Вестник научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века / науч. ред. д. филол. наук, проф. А.Б. Удодов. – Воронеж: Воронежский государственный ун-т, 2006. – Вып. 10. – С. 60–64.
91. *Легонькова В.Б.* Человек и природа в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» : дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.01. «Русская литература» / В.Б. Легонькова. – Магнитогорск, 2002. – 187 с.

92. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Избранное : пер. с нем. / Г.Э. Лессинг ; авт. вступ. ст. и комм. А. Гулыга. – М. : Худож. лит., 1980. – С. 379–501.
93. *Лесскис Г.А.* О зависимости между размером предложения и характером текста // Вопросы языкознания. – 1963. – №3. – С. 92–112.
94. *Линков В.Я.* Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина / В.Я. Линков. – М. : МГУ, 1989. – 172 с.
95. Литература и живопись : сб. статей / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом) ; отв. ред. А.Н. Иезуитов. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1982. – 288 с.
96. *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы : Смех как мировоззрение и другие работы / Д.С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1997. – 508, LXXIII с. – (Славянская библиотека).
97. *Лобанова Г.А.* Тип описания в рассказе И.А. Бунина «Мелитон» // Новый филологический вестник. – 2009. – №4 (11). – С. 59–63.
98. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 383 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).
99. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе : Статьи и исследования (1958–1993) / Ю.М. Лотман ; вступ. ст. И.А. Чернова ; сост. Н.Г. Николаюк, О.Н. Нечипуренко. – СПб. : Искусство – СПб, 1997. – С. 621–659.
100. *Луценко Р.С.* Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста : дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.02.04. «Германские языки» / Р.С. Луценко. – Саранск, 2007. – 206 с.
101. *Магомедова Д.М.* Ибсеновский мотив в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // На рубеже веков : Российско-скандинавский литературный диалог : докл. междунар. науч. конф., 23–27 апр. 2000г. / сост. М.М. Одесская ; под ред. М.М. Одесской, Т.А. Чесноковой. – М. : РГГУ, 2001. – С. 121–127.

102. *Мальцев Ю.В.* Иван Бунин : 1870–1953 / Ю.В. Мальцев. – Frankfurt a/Main : М. : Посев, 1994. – 432 с.
103. *Мамлеев Ю.В.* Смерть в творчестве Бунина : «Господин из Сан-Франциско» // И.А. Бунин и русская литература XX века : по материалам междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина, 23–24 окт. 1995 г. / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М. : Наследие, 1995. – С. 133–137.
104. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя : Вариации к теме / Ю.В. Манн. – М. : Coda, 1996. – 472 [2] с.
105. *Маричик Ю.А.* Формы письма в современном французском романе : вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас : дисс. ... канд. филол. наук по специальности 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья (английская, немецкая, французская, испанская)» / Ю.А. Маричик. – М., 2007. – 222 с.
106. *Миловидов В.А.* Поэтика натурализма / В.А. Миловидов. – Тверь : ТвГУ, 1996. – 163 с.
107. *Михайлин В.* Люди, звери, бесы, бабочки и дети : О малой прозе раннего Германа Гессе // Волга. – 1996. – №8/9. – С. 81–83.
108. *Михайлов А.В.* «В пространство время обращается» // Вопросы литературы. – 1986. – №5. – С. 249–256.
109. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН ; отв. ред. П.А. Гринцер. – М. : Наследие, 1994. – С. 326–391.
110. *Михайлов О.Н.* Строгий талант : Иван Бунин : жизнь, судьба, творчество / О.Н. Михайлов. – М. : Современник, 1976. – 278 с., ил. – (Библиотека «Любителям российской словесности»).
111. *Мовнина Н.С.* Пейзаж как способ «историзации» фикционального нарратива // Российская словесность : Эстетика, теория, практика : материалы науч. конф., посвященной 80-летию проф. Б.Ф. Егорова, 24–25 апреля 2006 года / редкол. : Е.И. Анисимова (отв. ред.) и др. – СПб. : ООО «Офорт»; Самара: СГПУ, 2007. – С. 43–50.

112. *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм : «за» и «против» : сб. статей : пер. с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова ; коммент. И.П. Ильина ; предисл. В.П. Крутоуса. – М. : Прогресс, 1975. – С. 164–193.
113. *Недзвецкий В.А.* Манифест социальной беллетристики // Физиология Петербурга / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.А. Недзвецкого ; худож. А. Денисов. – М. : Советская Россия, 1984. – С. 5–30. – (Библиотека рус. худож. публицистики).
114. *Некрасова Т.Е.* Творчество Г. Гессе и традиции немецкого романтизма // Проблемы литературной преемственности в свете марксистско-ленинского сравнительного литературоведения : сб. науч. статей / отв. ред. Е.К. Озмитель. – Фрунзе : Киргизский гос. ун-т, 1987. – С. 111–117.
115. *Нефедов В.В.* Чудесный призрак : Бунин-художник / В.В. Нефедов. – Минск : Полымя, 1990. – 237 с.
116. *Никонова Т.А.* О смысле человеческого существования в творчестве И.А. Бунина // И.А. Бунин : pro et contra : Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология / Сост. Б.В. Аверин [и др.] ; Рус. христиан. гуманитар. ин-т. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 786–797.
117. *Нирё Л.* О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР ; Венгр. акад. наук ; Ин-т литературоведения ; редкол. : Ю.Я. Барабаш (отв. ред.) и др. – М. : Наука, 1977. – С. 125–151.
118. *Одинцов В.В.* Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М. : Наука, 1980. – 263 с.
119. *Олейников А.* Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология : попытка сравнительного анализа // Русская теория : 1920–1930-е гг. : материалы 10-ых Лотмановских чтений / сост. С.Н. Зенкин. – М. : РГГУ (ИВГИ), 2004. – С. 124–146.

120. *Орлицкий Ю.Б.* «Самый изобразительный и охватистый» : (заметки о ритмическом своеобразии прозы Бориса Пильняка) // Новое литературное обозрение. – 2003. – №61. – С. 204–219.
121. *Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет ; редкол.: А.Я. Зись и др. ; сост. Е. Багно. – М. : Искусство, 1991. – С. 176–186. – (История эстетики в памятниках и документах).
122. *Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе / Н.С. Павлова. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 312 с. – (Studia philologica).
123. *Павлова Н.С.* Типология немецкого романа : 1900–1945 / Н.С. Павлова. – М. : Наука, 1982. – 279 с.
124. Пейзаж в литературе и живописи : сб. науч. тр. / М-во образования РФ ; Перм. гос. пед. ин-т ; науч. ред. Г.Н. Толова. – Пермь : Перм. гос. пед. ин-т, 1993. – 49 с.
125. *Подгаецкая И.Ю.* Поэтика экспрессионизма // Критический реализм XX века и модернизм / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького АН СССР. – М. : Наука, 1967. – С. 177–193.
126. *Подосинов А.В.* Ex oriente lux : Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии / А.В. Подосинов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 720 с., ил.
127. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб. : Академический проект, 2003. – 354 с., илл. – (Современная западная русистика, т. 46).
128. *Рыклин М.* Революция на обоях // Проект революции в Нью-Йорке / А. Роб-Грийе ; пер. с фр. Е.Д. Мурашкинцевой ; сост., ред. и вступ. ст. М. Рыклина. – М. : Ad Marginem, 1996. – С. 7–27. – (Философия по краям : Международная коллекция современной мысли).
129. *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Аспекты русской литературной характерологии. – М. : Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 332 с.

130. Сафронова Э. И.А. Бунин и русский модернизм : 1910-ые гг. / Э. Сафронова. – Вильнюс : [б.и.], 2000. – 153 с.
131. Седельник В.Д. Герман Гессе и швейцарская литература / В.Д. Седельник. – М. : Высш. шк., 1970. – 92 с. – (Современная зарубежная литература).
132. Ситникова В.А. Описание в «античном» французском романе : приемственность и своеобразие // Вестн. Вят. гос. пед. ун-та. – 2002. – №6. – С. 56–59.
133. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов ; сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов ; вступ. ст. В.В. Прозорова. – М. : Высш. шк., 2007. – С. 132–196. – (Классика литературной науки).
134. Сливицкая О.В. Повышенное чувство жизни : Мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – М. : РГГУ , 2004. – 270 с.
135. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века : Проблемы поэтики сюжета и жанра : монография / Н.Д. Тамарченко. – М. : Intrada, 2007. – 256 с.
136. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм : «за» и «против» : сб. статей : пер. с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова; коммент. И.П. Ильина ; предисл. В.П. Крутоуса. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
137. Торияма Ю. Живописность в описании обеденного стола в поэзии Г.Р. Державина // Новый филологический вестник. – 2009. – №4 (11). – С. 7–17.
138. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Поэтика. История литературы. Кино. / Ю.Н. Тынянов ; АН СССР ; изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. – М. : Наука, 1977. – С. 310–319.
139. Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 36–45.
140. Тюпа В.И. Литература и ментальность / В.И. Тюпа. – М. : [б.и.], 2009. – 273 с.

141. *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса : "Архиерей" А.П. Чехова / В.И. Тюпа. – Тверь : ТвГУ, 2001. – 58 с. – (Лекции в Твери).
142. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 224 с., ил.
143. *Фарино Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. – 1979. – Vol. VII, N1. – С. 65–94.
144. *Федоров В.В.* О природе поэтической реальности : монография / В.В. Федоров. – М. : Советский писатель, 1984. – 184 с.
145. *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг ; сост., подгот. текста, коммент. и послесловие Н.В. Брагинской ; отв. ред. Е.М. Мелетинский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 223–622. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
146. *Фрейденберг О.М.* Происхождение литературного описания (материалы из личного архива Н.В. Брагинской). – 57 машинописных страниц.
147. *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе : пер. с англ. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М. : МГУ, 1987. – С. 194–213.
148. *Хайнади З.* Чувственное искушение слов : Бунин, «Жизнь Арсеньева» // Вопросы литературы. – 2009. – №1. – С. 253–270.
149. *Хализев В.Е.* О пластичности словесных образов // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. – 1980. – №2. – С. 14–21.
150. *Хвостов Б.* «Эстетика – это диететика» : литературная провокация Петера Альтенберга // Вопросы литературы. – 2005. – № 4. – С. 279–314.
151. *Химич В.В.* В мире Михаила Булгакова / В.В. Химич. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 2004. – 330 с., ил.

152. *Цветков Ю.Л.* Синтез лирического и драматического в раннем творчестве Гуго фон Гофманстала // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков : Проблемы повествовательных форм : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. к. филол. н. Н.А. Чугунова. – Иваново : Ивановский гос. ун-т., 1992. – С. 55–65.
153. *Целлер Б.* Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни : с прил. фотодок. и ил. : пер. с нем. / Б. Целлер. – Челябинск : Урал, 1998. – 310 с., [1] ил. – (Биографические ландшафты).
154. *Черников А.П.* И.А. Бунин в «книгоиздательстве писателей в Москве» // Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года) : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. д. филол. н., проф. М.Л. Семанова. – Л. : ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1985. – С. 112–121.
155. *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского / Н.М. Чирков. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 303 с.
156. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 289 с.
157. *Шайтанов И.О.* Метафоры Бориса Пильняка, или История в лунном свете : [предисл.] // Повести и рассказы : 1915–1929 / Б.А. Пильняк ; сост., вступ. ст. и примеч. И.О. Шайтанова ; подгот. текста Б.Б. Андроникашвили-Пильняка. – М. : Современник, 1991. – С. 5–37.
158. *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза : «Открытие природы» в поэзии XVIII века / И.О. Шайтанов. – М. : Прометей, 1989. – 257 с.
159. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 9–25.
160. *Шмид В.* Нарратология : пер. с нем. / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 311 с. – (Studia philologica).
161. *Щербенок А.В.* Деконструкция и классическая русская литература : от риторики текста к риторике истории / А.В. Щербенок. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 228 с. – (Научная библиотека).
162. *Элиаде М.* Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. — М. : МГУ, 1994. — 144 с.
163. *Эпштейн М.Н.* Онтология любви : Эдем в Песни Песней // Звезда. – 2008. – № 3. – С. 204–217.

164. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX–XX веков / М.Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 414 с., фронт. портр.
165. *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной» : Система пейзажных образов в русской поэзии: науч.-попул. / М.Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 303 с.
166. *Ямпольский М.Б.* Демон и лабиринт : Диаграммы, деформации, мимесис / М.Б. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с., [8] ил., факс. – (Научная библиотека).
167. *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель : Очерки истории видения / М.Б. Ямпольский. – М. : Ad Marginem, 2000. – 287 с. – (Коллекция «Passe-partout»).
168. *Adam J.-M.* Une rhétorique de la description // *Figures et conflits rhétoriques* / ed. M. Meyer, A. Lempereur. – Bruxelles : Edition de l'Université de Bruxelles, 1990. – P. 165–192.
169. *Beaujour M.* Some Paradoxes of Description // *Yale French Studies*. – 1981. – N61. – P. 27–59.
170. *Becker A.S.* The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description // *The American Journal of Philology*. – 1990. – Vol. 111, N2. – P. 139–153.
171. *Benavie B.* Some Functions of Figures in Novelistic Description / B. Benavie, R. Debray-Genette // *Poetics Today*. – 1984. – Vol.5, N4. – P. 677–688.
172. *Bublitz H.* Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne // *Die Wiener Jahrhundertwende : Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* / Hrsg. J. Nautz, R. Vahrenkamp. – Wien ; Köln ; Graz: Boehlau Verlag, 1993. – S. 62–79. – (Studien zu Politik und Verwaltung).
173. *Byre C.S.* On the Description of the Harbor of Phorky's and the Cave of the Nymphs, "Odyssey", 13. 96–112 // *The American Journal of Philology*. – 1994. – Vol. 115, N1. – P. 1–13.
174. *Byre C.S.* The Rhetoric of Description in "Odyssey", 9.116–141: Odysseus and Goat Island // *The Classical Journal*. – 1994. – Vol. 89, N4. – P. 357–367.
175. *Casey E.S.* Literary Description and Phenomenological Method // *Yale French Studies*. – 1981. – N61. – P. 176–201.

176. *Curtius E.R.* Hermann Hesse // Kritische Essays zur europäischen Literatur / E.R. Curtius. – Ungek. Ausg. – Frankfurt / M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. – S. 202–224.
177. *Curtius E.R.* Zu Hofmannsthals Gedächtnis // Kritische Essays zur europäischen Literatur / E.R. Curtius. – Ungek. Ausg. – Frankfurt / M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. – S. 158–171.
178. *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E.R. Curtius. – 11 Aufl. – Tübingen ; Basel : Francke, 1993. – 608 S.
179. *Dubois P.* History, Rhetorical Description and the Epic : from Homer to Spenser / P. Dubois. – Suffolk : Brewer, Totowa : Biblio, 1982. – 130 p.
180. *Faber R.* Vestis... variata (Catullus 64. 50–51) and the Language of Poetic Description // Mnemosyne (Forth Series). – 1998. – Vol. 51, Fasc. 2. – P. 210–215.
181. *Fain H.* Some Comments on Stern's "Narrative versus Description in Historiography" // New Literary History. – 1990. – Vol. 21, N3. – P. 569–574.
182. *Freedman R.* Romantic Imagination : Hermann Hesse as a Modern Novelist // PMLA. – 1958. – Vol. 73, N3. – P. 275–284.
183. *Galand-Hallyn P.* Art descriptif et argumentation dans la poésie latine // Figures et conflits rhétoriques / ed. M. Meyer, A. Lempereur. – Bruxelles : Edition de l'Université de Bruxelles, 1990. – P. 39–57.
184. *Gibson A.* Comedy of Narrative : Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet // Comparative Literature. – 1985. – Vol. 37, No. 2. – P. 114–139.
185. *Greimas A.J.* Description and Narrativity : "The Piece of String" / A.J. Greimas ; trans. F. Collins, P. Perron // New Literary History. – 1989. – Vol. 20, N3. – P. 615–626.
186. *Hamon Ph.* Introduction à l'analyse du descriptif / Ph. Hamon. – Paris : Hachette, 1981. – 268 p.
187. *Han A.* Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи // Russian Literature. – 2004. – Vol. LVI. – P. 121–168.
188. *Ibsch E.* Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts // Poetics Today. – 1982. – Vol. 3, N4. – P. 97–113.
189. *Iser W.* Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung / W. Iser. – München : Fink, 1976. – 358 S. – (UTB 636).

190. *Jensen P.A.* Nature as Code : The Achievement of Boris Pilnjak : 1915–1924 / P.A. Jensen. – Copenhagen : Rosenkilde and Bagger, 1979. – 360 p.
191. *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk : Eine Einführung in die Literaturwissenschaft / W. Kayser. – 20 Aufl. – Tübingen ; Basel : Francke, 1992. – 460 S.
192. *Kronik J.W.* La danza de las basuras : La poetica de la descripcion y el arte realista // *Insula*. – 1988. – N502. – P. 1–2.
193. *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. – 8, unver. Auflage. – Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991. – 300 S.
194. *Le Calvez E.* Structurer le topos et sa graphie : La description dans “L’education sentimentale” // *Poetique*. – 1989. – N 78. – P. 151–171.
195. *Lubbock P.* The Craft of Fiction / P. Lubbock. – New-York : Viking press, 1957. – 274 p.
196. *Martens L.* Ich-Verdoppelung und Allmachtsphantasien in Texten des fruhen Hofmannsthal // *Sprachkunst : Beitrage zur Literaturwissenschaft*. – 2002. – Jg. 33, Hbd. 2. – S. 215–238.
197. *Mayer M.* “Interieur” und “Nature morte” : Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hofmannsthal // *Etudes germaniques*. – 1991. – N3. – P. 305–334.
198. *Mileck J.* The Prose of Hermann Hesse : Life, Substance and Form // *The German Quarterly*. – 1954. – Vol. 27, N3. – P. 163–174.
199. *Nicholas M.A.* Boris Pil’niak and Modernism : Redefining the Self // *Slavic Review*. – 1991. – Vol. 50, N2. – P. 410–421.
200. *Nienhaus S.* Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende : Altenberg – Hofmannsthal – Polgar / S. Nienhaus. – Berlin ; New-York: Walter de Gruyter, 1986. – 260 S. – (Quellen und Forschungen zur Sprach- u. Kulturgeschichte der germ. Völker).
201. *Schwarz E.* Hofmannsthal and the Problem of Reality // *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. – 1967. – Vol. 8, N4. – P. 484–504.
202. *Singh S.* Hermann Hesse / S. Singh. – Stuttgart : Reclam, 2006. – 317 S. – (Reclams Universal-Bibliothek).
203. *Stanzel F.K.* Theorie des Erzählens / F.K. Stanzel. – 5. Aufl. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1991. – 339 S. – (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher).

204. *Stempel W.-D.* Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs // Geschichte – Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. – München: Fink, 1973. – S. 325–346.
205. *Stern L.* Narrative versus Description in Historiography // New Literary History. – 1990. – Vol. 21, N3. – P. 555–568.
206. *Woodward J.B.* Eros and Nirvana in the Art of Bunin // The Modern Language Review. – 1970. – Vol. 65, N3. – P. 576–586.
207. *Zanker G.* Pictorial Description as a Supplement for Narrative : The Labour of Augeas ‘ Stables in “Heracles Leontophonos” // The American Journal of Philology. – 1996. – Vol. 117, N3. – P. 411–423.

СПРАВОЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

208. Введение в литературоведение : учебник для вузов / Г.Н. Поспелов [и др.] ; под ред. Г.Н. Поспелова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 527 с.
209. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / гл. ред. Е.А. Цурганова ; ИНИОН РАН. – М. : INTRADA, 2004. – 560 с.
210. *Ильин И.П.* Словарь терминов французского структурализма // Структурализм : «за» и «против» : сб. статей : пер. с англ., франц., нем., чешского, польского и болгарского языков / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова ; коммент. И.П. Ильина ; предисл. В.П. Крутоуса. – М. : Прогресс, 1975. – С. 450–462.
211. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1962–1978. – 9 т.
212. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин ; ИНИОН РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
213. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – Изд. 2-е. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 2 т.
214. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной – Intrada, 2008. – 358 с.

215. *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учебное пособие / Е. Фарино. – СПб. : РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
216. Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
217. *Barnet S.* Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms / S. Barnet, M. Berman, W. Burto. – Boston : Little Brown, 1971. – 124 p.
218. *Handbook of Narratology* / Ed. by P. Huhn [u.a.]. – Berlin; New-York: Walter de Gruyter, 2009. – 478 p.
219. *Kindlers Neues Literaturlexikon : Studienausgabe : In 21 Bd.* / Hrsg. von W. Jens. – München : Kindler, 1996. – 21 Bd.
220. *Marchese A.* Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artifici nell'uso delle parole / A. Marchese. – [б.м.изд]: Oscar Mondadori, 1991. – 359 p.
221. *Prince G.* A Dictionary of Narratology / G. Prince. – Aldershot : Scholar Press, 1987. – 118 p.
222. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft : In 3 Bd.* / Hrsg. K. Weimar. – Berlin; New-York: Walter de Gruyter, 1997. – 3 Bd.
223. *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur / G. von Wilpert. – 8, verb. u. erw. Aufl. – Stuttgart : Kröner, 2001. – 925 S.
224. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* / Hrsg. von C. Träger. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1986. – 714 S.

НОЧЬ НА ОЗЕРЕ

Уже несколько дней, как лето достигло своего высшего пика и горело роскошными красками со страстным жаром прекрасного преходящего. День за днем поднимался в нежной дымке, голубой и жаркий, светился в хрустальные утренние часы, пылал в полдневной роскоши и отцветал к вечеру, истекая кровью в томительно нежных, блаженных красках, в то время как ночи уже приближали осень резким холодом и густым туманом рано поутру. День за днем поднимался и угасал, каждый голубой и жаркий и похожий на своих братьев как близнец, но в каждом на одну незаметную тень больше осени и каждый беднее предыдущего на прекрасные непочувствованные мгновенья.

Наступил день, когда страна каждый год вспоминает с праздничной благодарностью основание своей конституции. Вечером этого дня на всех вершинах горят большие скромные костры деревенских общин, более богатые города обращают на себя внимание иллюминацией и музыкой. Однако ярче всего в этот вечер горит желание праздника и любовь к роскоши на знаменитых берегах прекрасных озер, где богатые бюргеры и усердные хозяева гостиниц превосходят друг друга в увеселениях и рядом с празднеством живут большие толпы приезжих. Тогда раздаются среди этих праздных иностранцев разные остроты о маленьком народе и стране, чье самосознание охотнее всего выражается в пестрых праздниках, когда золотой осадок в кошельках трактирщиков снова укрепляет покоящуюся на благополучии безопасность и честь страны, и какой-нибудь умник, который знает страну только с внешней стороны, думает, что сказал нечто значительное и меткое. Все праздные туристы, а также большая часть празднующих горожан, любящих роскошь, никогда не слышат прекрасного простого зова маленьких церковных колоколов в альпийских деревнях, который в этот вечер сквозь темноту и туман, через ущелья и каменные пустыни провозглашает мир и единство; и они никогда не видят (или только глядят издали с равнодушием) тихо тлеющих костров на высоких горах, костров, дрова для которых собирали часами по камням и валунам деревенские мальчишки, альпийские и козы пастухи, и при свете которых простые сильные и скромные люди, ядро народа, без лишнего шума справляют свой тихий праздник.

На берегу одного известного озера, где в старых городских домах и садах жило много обеспеченных горожан, и к тому же тысячи туристов в хороших гостиницах, вечер чести отечества был подготовлен с особенной роскошью, даже расточительством. Уже с началом сумерек повсюду преждевременно раздавались отдельные выстрелы, и когда теперь, с наступлением ночи, здесь, как на каждой колокольне страны, начали торжественно звонить колокола, берег, уже освещенный из многих окон, засиял ярким светом, везде раздались

выстрелы, загорелись бенгальские огни, туманно-красные или призрачно бледно-зеленые, и как только утихли колокола, из парков грянула музыка всех родов.

В это время, где-то на расстоянии одного часа пути от города, на лестнице скромного деревенского дома маленькая компания садилась в лодку, легкую гондолу с двумя парами весел. Оба молодых человека, студент и художник из Германии, поставили над местом у руля арку из веток орешника и слегка обвили ее алыми розами; в середине тихо качавшейся арки висел нежно светящийся круглый фонарик из красной бумаги. На почетное место под этим красивым сооружением из листвы посадили молоденькую девушку, двадцатилетнюю блондинку из Штирии, тихо радующееся создание с густой косой, плотно обвязанной вокруг прекрасной головы, с ясными, по-детски удивленными глазами и маленьким детским ртом в форме сердечка. Она сняла свою большую белую соломенную шляпу и положила ее сзади на широкую скамью, села улыбаясь под качающимся фонарем и смотрела с удивлением и ожиданием в странно беспокойную, мерцающую тысячью огней и их отражениями ночь на озере.

Последнее место на носу занял ее брат. Он был красивый русский мужчина лет тридцати, стройный и высокий, на старом ярком ремне он нес гитару.

Оба молодых человека окунули весла в воду, и разукрашенная лодка тихо выплыла из бухты в широкое черное озеро по направлению к городу, издали чудесно мерцавшему. Огромная водная поверхность лежала в безветрии совершенно гладко и верно отражала каждый из многих тысяч огней. От далекого берега бежали бесчисленные узкие тропинки из белого, красного, голубого, желтого, зеленого света, дрожа от ударов лодочных весел, разбиваясь за кормой каждого корабля, тысячу раз раскалываясь на искры и всегда снова появляясь. И без устали каждую секунду из моря огней высоко и радостно поднимались ракеты. Одни проносились с шипением быстро и удивительно косо по небу, на бледные звезды которого никто не смотрел, и вдруг гасли с тихим, отдаленным треском. Другие разбрасывали вокруг себя тонкими дугами пылающие шары, которые горели красивыми, глубокими красками, как огненные драгоценные камни, и слишком рано бесшумно угасали. Еще одни тонко поднимались вверх, повисали на секунды в вышине, как будто устав, и, падая, распускали большие звезды, кольца и гигантские цветочные чашечки из капающего золотом света. А некоторые, придуманные неудовлетворенными честолюбцами, прорезали ночь совершенно неожиданными, гротескными путями, как желания нестойких людей бессмысленно витают в воздухе, готовые упасть.

Долгое время в быстро и равномерно плывшей лодке не говорилось ни слова. Трое молодых людей, которые сердечно привязались друг к другу за несколько летних недель, были все, каждый по-своему, чужды безмятежной юношеской веселости и вынуждены молчать. У старшего, офицера из Штирии, в счастливом первом году брака умерла жена,

которой он очень долго добивался. Студент, напротив, был от природы не слишком весел и в годы одинокой юности предался преждевременному пессимизму. А художник, благодарный нежный человек с тонкими чувствами, носил в своей молодой жизни неизлечимую болезнь, как свинцовую гиру. Он научился с радостью отказываться и любить прекрасное без жадности и, хоть и самый молодой, стал учителем для двух других.

Так они сидели вчетвером в челне, и из всех только девушка смотрела беззаботно, с чистыми жизненными надеждами на красоту сверкающей ночи. Она сидела одна в кружке света фонаря, ленивая и счастливая под своей аркой из роз, бледно светясь в белом платье, довольная в блеске прекрасного часа и со смутным, еще детским чувством собственной красоты. Все трое мужчин смотрели на нее с трогательной радостью, и, каждый на свой манер, воспринимали прекрасный светлый образ в арке из роз как символ всей молодой невинности и наивной жизненной силы, потерянной ими самими и ставшей для них далекой и желанной.

Вблизи сияющего берега, еще немного в стороне от сутолоки сотен лодок и кораблей, они остановились и подняли весла. Австриец настроил гитару и начал петь. Он пел старую застольную песнь благочестивых монахов, слова и мелодия которой в сдержанной силе чувств и робкой тоске по небу светились густым золотом, как цветные изображения на окнах старых церквей. Там горит сотворенная для наслаждения полнота жизни, которая превращается в нечувственное и все же должна заимствовать все образы желанного блаженства из радостного круга естественного мира чувств. Прекрасная таинственная песня, которая расцвела как цветочный остров среди гула разнообразных увеселений, привлекла многих слушателей, которые в маленьких гондолах тихо окружили лодку роз, а кого не трогала песня, того радовал и привлекал вид прекрасной девушки в листве, чей кораблик проплывал в розовом полусвете с тихой музыкой.

Тем временем они оказались к сутолоке ближе, чем намеревались, и милый образ привлек также неприятных зрителей. Из некоторых гондол в лодочку бросили цветы, теперь же надвинулись барки, пассажиры которых были уже пьяны и не могли выносить вида прекрасного без грубых шуток и комплиментов. Мощный фейерверк вспыхнул с треском слишком близко, и весь праздничный берег, который издали казался таким сияющим и прекрасным, превратился в место шумных увеселений и необузданных порывов толпы.

Разочарованный брат девушки давно перестал петь и убрал гитару. Но поскольку было невозможно отделаться от любопытных и быстро выплыть из скопления лодок, он дал художнику знак, по которому тот сразу погасил фонарь.

Назойливые теперь лишились своего удовольствия и быстро исчезли, и четверо стремились выбраться в свободное озеро. Но так как была большая сутолока и их лодке без фонаря никто не уступал вовремя дорогу, они только медленно пробирались дальше.

Среди многих нерадостных явлений праздничной суматохи им давно бросился в глаза большой пароход, на высокой палубе которого пирующие пассажиры в пьяном веселье стремились увеличить общий шум. Они везли на своем быстром корабле один из тех чертом изобретенных механизмов, который называют граммофоном, и с хохотом заводили по очереди резкую музыку военного оркестра, тирольского квартета и прочие подобные штучки.

«О свиньи!» – воскликнул в конце концов студент, всерьез рассердившись. «Оставьте их, – сказал офицер, – это наша ошибка, что мы осмелились сюда приехать».

Тот большой корабль удовольствий был как раз рядом и теперь повернул, и, казалось, правил в открытое озеро. Оба гребца взяли то же направление, чтобы позади корабля легче выйти на свободное пространство. Так оба судна подошли друг к другу вплотную, так что из темной гондолы можно было увидеть красные лица гуляк на освещенной палубе.

В этот момент пароход сделал неожиданный поворот, его машина вдруг затикала совсем близко, гондолы повсюду стали отплывать в сторону. А маленькая лодка без фонаря, которую рулевой не мог видеть, неожиданно встала боком перед пароходом; офицер быстро крикнул предупреждение, которого никто не услышал. Весло художника, который в ужасе спешил быстро повернуть, уже упиралось в борт парохода, который в следующую секунду уже проплыл по опрокинутой лодке, в то время как на его палубе граммофон еще отбивал лихую музыку.

В мгновение ока везде был испуг и торопливое движение: какой-то молодой человек спрыгнул с лодки в воду, не сняв даже шляпы. Лодки заспешили со всех сторон, пронзительно зазвучали сигналы, которых никто не понимал, попавшие в воду вынырнули и были подобраны лодочниками. В несколько минут, еще раньше, чем известие об аварии достигло берега, все уже кончилось: потерпевшие спасены, утлая гондола оттащена в сторону, найдены даже шапка художника и гитара.

Больше времени, однако, прошло, прежде чем потерпевшие, которых подобрали разные лодки, нашли друг друга. Потом все они оказались там, на борту парохода, музыка которого наконец смолкла. Там они были, мокрые и бледные, но невредимые: художник, студент, офицер. Там была гитара, шляпа студента, шапка художника и наконец нашлась также и широкая светлая соломенная шляпа девушки.

Все было на месте, кроме самой девушки. Правда, никто еще не терял надежды, из лодки в лодку шли вопросы и оклики, ее имя носилось с ожиданием по всему берегу. Она же сама, прекрасная благородная блондинка в арке из роз, она, среди музыки и порохового тумана, среди ракетных искр и блаженно расцветающих светящихся шаров, тихо и быстро утонула, и ушла из страны веселья и молодой полноты жизни, чьи смеющиеся цветные огни она одна из всех четверых поприветствовала ясными глазами и неразбитыми надеждами. И

среди трех мужчин не было ни одного, кто бы не исчез охотно сам в глубине, чтобы знать, что милый светлый образ и радостные детские глаза снова наверху, где свет.

Назад в деревенский дом трое ехали на палубе парохода гуляк, шумные пассажиры которого потерялись. Они мало говорили, они стояли, каждый сам по себе на палубе и смотрели в ночь на озеро. Небо было полно светлых звезд, далекий город постепенно гас, огонь за огнем. Только изредка слабо раздавался запоздалый и одинокий треск последнего праздничного выстрела, и в последний миг, когда они уже свернули в темноте в садовую бухту, в небо поднялась последняя ракета. Она поднималась удивительно тонкой дугой, задержалась на мгновение, как будто устав, в вышине, распустила, падая, большой тихий цветок из капающего золотом огня и в ночной тишине бесшумно погасла, как и весь праздник.

H. Hesse

SEENACHT

Seit wenigen Tagen hatte der Sommer seine volle Höhe erreicht und brannte in prächtigen Farben mit der leidenschaftlichen Glut schöner Verganglichkeit. Tag um Tag stieg blau und heiß in zartem Dunste herauf, leuchtete in kristallinen Morgenstunden, loderte in der Mittagspracht und prangte gegen den Abend hin, in sehnsüchtig weichen, seligen Farben verblutend, indes die Nächte schon mit scharfer Kühle und in der ersten Frühe mit dichten Nebeln den Herbst heranzuführten. Tag um Tag stieg auf und verglühte, jeder blau und prangend und seinen Brüdern wie ein Zwilling ähnlich, doch jeder um einen unmerklichen Schatten herbstlicher gestimmt und jeder um schöne, ungefühlte Augenblicke ärmer als der vorige.

Es kam der Tag heran, an welchem jedes Jahr das Land sich der Begründung seiner Verfassung in festlicher Dankbarkeit erinnert. Am Abend dieses Tages brennen auf allen Höhen die großen, schlichten Reisigfeuer der Dorfgemeinden, die reicheren Städte tun sich durch Beleuchtungen und Musik hervor. Am heftigsten jedoch brennt Festbegier und Prachtliebe an diesem Abend an den berühmten Gestaden der herrlichen Seen, wo reiche Bürger und eifrige Gastwirte einander mit Lustbarkeiten überbieten und große Scharen von ausländischen Sommergästen den Festlichkeiten beiwohnen. Es fällt alsdann unter diesen müßiggehenden Fremden manches Witzwort über das kleine Volk und Land, dessen Selbstgefühl sich am liebsten in bunten Festen äußere, deren goldener Niederschlag in den Beuteln der Wirte dann wieder die auf Wohlhabenheit ruhende Sicherheit und Ehre des Landes festige, und mancher Kluge, der das Land nur von seiner Schauseite her kennt, glaubt damit etwas Bedeutendes und Zutreffendes gesagt zu haben. Alle die müßigen Sommergäste, und auch die meisten der prachtliebenden festlichen Städter, hören niemals den schönen, einfältigen Ruf der kleinen Kirchenglocken armer Alpendörfer, der an

diesem Abend durch Finsternis und Nebel von Alp zu Alp über Schluchten und Steinwüsten hin Friede läutet und Einigkeit verkündet; und sie sehen niemals oder nur aus gleichgültiger Ferne die still glimmenden Feuer auf hohen Bergen, die Feuer, deren Holz von Dorfbuben, Sennen und Geißhirten stundenweit über Stein und Geröll herzugetragen wurde und bei deren Schein einfache, starke und genügsame Menschen, der Kern des Volkes, mit wenig Lärm ihr bescheidenes Jahresfest begehen.

Am Ufer eines berühmten Sees, wo in stattlichen alten Häusern und Gärten viele wohlige lebende Bürger, dazu in guten Gasthöfen Tausende von Fremden wohnten, war der vaterländische Ehrenabend mit besonderer Pracht, ja Verschwendung vorbereitet worden. Schon seit dem Beginn der Dämmerung waren allerorten einzelne verfrühte Schüsse ertönt, und als nun mit der sinkenden Nacht, hier wie auf jedem Turm des Landes, die Kirchenglocken feierlich zu läuten anfangen, strahlte der schon zuvor aus vielen Fenstern her erhellte Strand plötzlich in reichem Lichte auf, Schüsse fielen überall, bengalische Flammen erstanden in dunstigem Rot oder geisterhaft bleichem Grün, und kaum waren die vielen Glocken verstummt, so brach große und kleine Musik überall aus den gastlichen Gärten.

Um diese Stunde bestieg, wohl eine Stunde von der Stadt entfernt, an der Gartentreppe eines bescheidenen Landhauses eine kleine Gesellschaft ihr Boot, eine leichte Gondel mit zwei Ruderpaaren. Die beiden jungen Männer, ein Student und ein Maler aus Deutschland, hatten quer über dem Steuersitz des kleinen Bootes einen Bogen aus Haselnußgerten befestigt und ihn leicht mit hellrot blühenden Schlingrosen umwunden; in der Mitte des leise Schwankenden Bogens hing eine sanft leuchtende runde Laterne aus rotem Papier. Auf den Ehrenplatz unter diesem laubigen Schmuckgerüst wurde das junge Mädchen gebeten, eine zwanzigjährige Blonde aus der Steiermark, ein stillfrohes Geschöpf mit dicken, dicht um das schöne Haupt gewundenen Zöpfen, mit klaren, kindlich erstaunten Augen und einem kleinen, kindlichen, herzförmigen Mund. Sie tat ihren großen weißen Strohhut ab und legte ihn hinter sich auf die tiefe Bank, setzte sich lächelnd unter die schaukelnde Laterne und blickte erstaunt und erwartungsvoll in die seltsam unruhige, von tausend Lichtern und Lichtspiegeln flackernde Seenacht.

Den letzten Sitz, in der Spitze des Kahnens, nahm ihr Bruder ein. Er war ein schöner, bräunlich blonder Mann von bald dreißig Jahren, schlank und hoch von Gestalt, und trug an einem alten, frohfarbigen Bande die Gitarre mit sich.

Die beiden Jüngeren tauchten die Ruder ein, und das geschmückte Boot schwamm still aus der Bucht in den weiten, schwarzen See hinaus und der von ferne zauberhaft schimmernden Stadt entgegen. Die mächtige Wasserfläche lag windstill in vollkommener Glätte und spiegelte jedes von den vieltausend Lichtern treulich wider. Vom fernen Gestade her liefen unzählige schmale Stege aus weißem, rotem, blauem, gelbem, grünem Lichte in den dunkeln See, zitternd von dem Ruderschlag der Boote, im Kielwasser jedes Schiffes zerbrechend, tausendmal in Funken zersplittert und immer

wieder erstehend. Und unermüdlich stiegen in jedem Augenblick aus dem Lichtmeer hoch und freudig die Raketen. Manche zischten rasch und wunderbar schräg über den Himmel, dessen matte Sterne niemand betrachtete, und erloschen plötzlich mit leisem, fernem Knall. Andere sandten in schlanken Bogen glühende Kugeln empor, die in schönen, tiefen Farben wie feurige Edelsteine erglühten und allzufrühe lautlos vergingen. Noch andere stiegen schmal empor, schwebten für Sekunden wie ermüdet in der Höhe und entfalteten im Niedersinken große Sterne, Ringe und Riesenblumenkelche aus goldig träufelndem Lichte. Und einige, von unzufriedenen Strebern ersonnene, durchschnitten die Nacht in völlig unerwarteten, grotesken Bahnen, wie die Wünsche haltloser Menschen sinnlos und taumelnd in der Zukunft wühlen.

Lange Zeit wurde in dem rasch und gleichmäßig bewegten Boot kein Wort gesprochen. Die drei jungen Männer, die sich in wenigen Sommerwochen herzlich aneinander geschlossen hatten, waren alle, ein jeder auf besondere Weise, der ungetrübten Jugendfröhlichkeit entfremdet und zur Stille genötigt worden. Dem ältesten, dem Offizier aus der Steiermark, war im ersten glücklichen Ehejahr die langbegehrte und umworbene Frau gestorben. Der Student wiederum war von Natur wenig froh und hatte sich in einsamen Jünglingsjahren der Resignation eines vorzeitigen Pessimismus überlassen. Und der Maler, ein dankbarer, zarter Mensch mit feinen Sinnen, trug eine unheilbare Krankheit als Bleigewicht im jungen Leben. Er hatte gelernt, mit Heiterkeit zu entsagen und das Schöne unbegehrlich zu lieben, und er war, obwohl der Jüngste, den beiden andern zum Lehrer geworden.

So saßen die vier im Nachen, und von allen blickte einzig das junge Mädchen unbekümmert in reiner Lebenshoffnung auf die Schönheit der glänzenden Nacht. Sie saß, allein im kleinen Lichtkreis der Laterne, lässig und beglückt unter ihrem Rosenbogen, in weißem Kleide matt leuchtend, zufrieden im Schimmer der guten Stunde und im dämmerhaften, noch kindlichen Gefühl der eigenen Schönheit. Alle drei Männer sahen sie mit froher Rührung an und empfanden, jeder auf seine Art, die schöne, lichte Gestalt im Rosenbogen als ein Bild aller Jugendunschuld und ahnungslosen Lebenskraft, die ihnen selbst verlorengegangen und zu Ferne und Sehnsucht geworden war.

In der Nähe des strahlenden Hafens, noch ein wenig abseits vom Getümmel der hundert Boote und Schiffe, machten sie Halt und zogen die Ruder ein. Der Oesterreicher hatte die Gitarre gestimmt und begann zu singen. Er sang ein altes, geistliches Trinklied der frommen Nonnen, dessen Text und Melodie in verhaltener Sinnenkraft und bangem Himmelsheimweh tiefgolden leuchten wie die farbigen Bilder in alten Kirchenfenstern. Es glüht darin eine zur Lust geschaffene Lebensfülle, die sich hinweg ins Unsinnliche wendet und dennoch alle Bilder der ersehnten Seligkeit aus dem frohen Kreise der natürlichen Sinnenwelt entleihen muß. Der schöne, geheimnisvolle Gesang, der zwischen dem Getöse der vielfältigen Lustbarkeit wie eine

Blumeninsel aufblühte, zog manche Hörer herauf, die leise in kleinen Gondeln das Rosenboot umkreisten, und wen das Lied nicht bewegte, den freute und zog doch der Anblick des schönen Mädchens in der Laube, dessen Schiffelein in rosigem Halblicht mit leiser Musik dahinschwamm.

Indessen kamen sie dem Getriebe näher, als ihre Absicht gewesen war, und der hübsche Anblick zog auch unholde Gäste an. Aus manchen Gondeln waren Blumen in das kleine Boot geworfen worden, nun aber drängten sich Barken hinzu, deren Gäste schon trunken waren und einen schönen Anblick nicht ertragen konnten, ohne ihm gröblich mit plumpen Scherzen und Huldigungen nahezurücken. Ein mächtiges Feuerwerk flammte allzu nahe mit Geprassel empor, und das ganze Festgestade, das von ferne so verklärt und herrlich zu schauen gewessen war, verwandelte sich in eine Stätte lärmender Lust und ungezügelter Volkslaune.

Enttäuscht hatte des Mädchens Bruder längst zu singen aufgehört und die Gitarre verborgen. Da trotzdem die Neugierde nicht abzuwehren und aus dem Wirrwarr so vieler Boote auch ein rasches Entrinnen unmöglich war, gab er dem Maler einen Wink, worauf dieser die Laterne rasch auslöschte.

Die Zudringlichen waren nun um ihre Lust gebracht und verschwanden bald, und die viere trachteten zurück in den freien See zu gelangen. Da jedoch das Gedränge groß war und ihrem lampenlosen Boote niemand richtig auswich, kamen sie nur langsam weiter.

Unter mancherlei unerfreulichen Erscheinungen des Festgetriebes war ihnen längst ein großes Maschinenboot aufgefallen, dessen am hohen Bord zechende Insassen den allgemeinen Lärm in trunkenem Behagen zu vermehren trachteten. Sie führten in ihrem raschen Schiffe einen jener vom Teufel erfundenen Mechanismen mit sich, die man Grammophone nennt, und ließen die grelle Musik eines Militärorchesters, eines Jodlerquartetts und anderer solcher Stücke abwechselnd unter Gelächter ertönen.

“O die Schweine!” rief der Student am Ende, ernstlich erzürnt.

“Lassen Sie sie”, sagte der Offizier. “Es ist unser Fehler, daß wir uns dahinein gewagt haben.”

Jenes große Vergnügungsboot war eben in der Nähe, und nun wendete es und schien gegen den offenen See zu steuern. Die beiden Ruderer nahmen dieselbe Richtung, um hinter dem Schiffe her alsdann leichter ins Freie zu kommen. So kamen die beiden Fahrzeuge einander ganz nahe, daß die in der dunkeln Gondel die roten Gesichter der Zecher auf dem erleuchteten Verdeck sehen konnten.

In diesem Augenblick machte das große Boot eine unerwartete Wendung, seine Maschine tickte plötzlich ganz nahe, Gondeln wichen überall zur Seite. Das kleine Boot ohne Laterne aber, das der Mann am Steuerrad nicht sehen konnte, stand unversehens quer vor dem großen; der Offizier tat einen raschen Warnungsruf, den niemand hörte. Das Ruder des Malers, der erschrocken ausgriff, um eilig zu wenden, stieß schon an die Wand des Motorbootes, welches in der nächsten

Sekunde schon über die umgeworfene Gondel hinwegfuhr, indessen auf seinem Verdeck noch das Grammophon eine kecke Musik schmetterte.

Im Nu war Schrecken und hastige Bewegung ringsum: Ein junger Mensch sprang, ohne nur den Hut abzuwerfen, vom Boot ins Wasser hinab. Ruderboote eilten von allen Seiten herbei, Signale schrillten, die niemand verstand, Schwimmende tauchten auf und wurden von den Bootsführern herausgezogen. In wenigen Minuten, noch ehe die Kunde von einem Unglücksfall das Ufer erreicht hatte, war alles schon vorbei, die Schwimmer gerettet, die lecke Gondel beiseite geschleppt, sogar die Gitarre und des Malers Mütze gefunden.

Längere Zeit aber dauerte es, bis die Verunglückten, die von verschiedenen Booten aufgenommen worden waren, zueinander fanden. Da waren sie endlich, an Bord des Motorschiffes, dessen Musikwerk nun endlich schwieg. Da waren sie, nab und und bleich, doch unbeschädigt: Der Maler, der Student, der Offizier. Da war die Gitarre, der Hut des Studenten, die Mütze des Malers, und schließlich fand auch der breite, lichte Strohhut des Fräuleins sich dazu.

Es fehlte nichts als das Fräulein selbst. Noch zwar gab niemand die Hoffnung verloren, von Boot zu Boot gingen Fragen und Rufe, ihr Name lief erwartungsvoll durch den ganzen Hafen. Sie selbst indessen, die schöne, noble Blonde im Rosenbogen, sie war zwischen Musik und Pulverdunst, zwischen Raketengefunkel und selig erblühenden Leuchtkugeln still und schnell versunken und hinweggekommen aus dem Lande der Lust und Jugendfülle, dessen lachende Farbenlichter sie allein von allen vieren mit ungetrübten Augen und ungebrochenen Hoffnungen begrüßt hatte. Und von den drei Männern war keiner, der nicht gerne selber in der Tiefe verschwunden wäre, im ihre liebe, leichte Gestalt und ihre frohen kindlichen Augen wieder oben am Lichte zu wissen.

Auf dem Verdeck des Zecherschiffes, dessen laute Gäste sich verloren hatten, fuhren spät in der Nacht die drei nach dem Landhause zurück. Sie sprachen wenig, sie standen, ein jeder für sich allein, an Bord und schauten in die Seenacht. Der Himmel stand voll heller Sterne, die ferne Stadt erlosch allmählich, Licht um Licht. Nur selten klang verspätet und vereinsamt der schwache Knall eines letztes Freudenschusses herüber, und im letzten Augenblicke, da sie schon zur Gartenbucht ins Dunkle einbogen, stieg eine letzte Rakete einsam in den Himmel. Sie wuchs in einem wunderschlanken Bogen hinan, ruhte einen Augenblick wie ermüdet in der Höhe, entfaltete im Niedersinken eine große, stille Blume aus golden tropfendem Feuer und erlosch lautlos in der Nachtstille wie das ganze Fest.

(1911)

ДЕРЕВНЯ В ГОРАХ

1

В июне приехали люди из города и живут во всех больших комнатах. Крестьяне и их жены спят на чердаках, заваленных старой упряжью, пыльными санями с шуршащими желтыми колокольчиками, старыми зимними куртками, старыми кремневыми ружьями и нескладными заржавевшими пилами. Они вынесли все свои вещи из нижних комнат и освободили все сундуки для горожан, и в комнатах не осталось ничего, кроме запаха погреба с большими ведрами для молока и старым деревом, – прохладный и кислый, он поднимается из глубины дома через маленькие оконца и держится на невидимых опорах над головками светло-красных просвирников и на уровне больших яблонь.

Только украшения на стенах остались на месте: олени рога и много маленьких изображений Девы Марии и святых в деревянных и картонных рамках, между которыми висят четки из поддельных кораллов или крохотных деревянных шариков. Женщины из города вешают свои большие летние шляпы и пестрые зонтики на олени рога; в изгибах четок они закрепляют портрет актрисы, чьи королевские плечи и высоко поднятые брови несравненно прекрасно выражают глубокую печаль; портреты молодых мужчин, знаменитых стариков и неестественно смеющихся дам они прислоняют к спине маленького воскового ягненка, несущего флаг с крестом, или приклеивают их между стеной и позолоченным сердцем, из пурпурной раны которого торчат семь маленьких мечей.

Сами же они, городские девушки и женщины, сидят везде, где никто обычно не сидит: на обоих концах деревянного корыта у колодца, где капли воды летят от ветра им на головы, пока волосы совсем не покроются росой, как тонкая плотная паутина по утрам. Или сидят на тропинке между заборами, мешая каждому прохожему. Но они ничего не знают о том, что кому-то нужно именно сюда, именно на это поле между двумя заборами и глубоко проложенным, шумящим ручьем. Им все равно, куда человек идет. В их бытии есть что-то такое случайное, легкое. Им не нужен выходной, они могут из любого часа сделать, что хотят. Так же и их пение. Они поют не в церкви и не на танцах. Вечером, когда темнеет и полосы света из множества окошек ложатся между черными деревьями и на тропинках, они начинают петь, – здесь одна, там другая. Их песни кажутся смешанными из многих мелодий, иногда они совсем близки к танцевальным, иногда к церковным, в них есть легкость и господство над жизнью. Когда они замолкают, медлительная жизнь темнеющей долины возобновляется: слышен шум большого ручья, нарастающий и спадающий, нарастающий и спадающий, и там и здесь – обособленное журчание деревянного фонтанчика. Или

фруктовые деревья качаются и стряхивают ливень шуршащих капель по всем сучьям, – неожиданно, как внезапный вздох спящего, и еж пугается и бежит быстрее.

Однако многие полоски света долго не гаснут и видны еще, когда Большая Колесница соскальзывает на край неба и его самые глубокие звезды появляются на гребне горы и беспокойно мерцают сквозь верхушки огромных лиственниц. Это комнаты, где молоденькая девушка вычитывает из книги возможности жизни и завороченно дышит, как от звуков пьянящей и в то же время успокаивающей музыки, или где стареющая женщина в своих испуганных и удивленных мыслях понимает только то, что это сказочное здесь и сейчас означает для нее настоящее, неизбежное. Из этих окон еще падает свет свечей, он взбирается по сучьям яблонь, ложится полоской на луг и на каменную плотину, до черной поверхности моря внизу, которая, кажется, отталкивает его и несет, как пролившийся светло-желтый отблеск. Но он погружается и глубже, бросая светящийся луч во влажную тьму, где черно-серые окуни отупело застыли, а беспокойные маленькие уклейки все время вздрагивают, как булавки с покачивающимися головками¹.

2

На лугах они разбивают четырехугольные теннисные площадки и окружают их высокими серыми сетками. Издали они похожи на гигантские паутины.

Тот, кто стоит внутри, видит ландшафт как на японских кружках, где эмаль прорезана равномерными, тонкими трещинами: сине-зеленое море, белая полоска берега, сосновый лес, скалы над ним и на самом верху небо нежного цвета, как светлые цветы вереска, – все это держится на сером тонком четырехугольнике сетки.

На немногих холмах, что лежат по ту сторону дороги, идет пахота. Как игроки часто меняются местами, чтобы разделить поровну солнце и ветер, так и пахари разворачивают тяжелое снаряжение и сильным толчком направляют плуг в начало новой борозды. Равномерно пашут пахари; будто тяжелый корабль, бороздит плуг жирную землю, и большие дубленые воздухом и работой руки постоянно с силой надавливают на рукоятку. Четыре игрока меняются в игре местами. Иногда один очень силен. На его ударах, которые спокойны и основательны, как удары лап молодого льва, держится вся игра. Летящие мячи и другие игроки, да и земля с сетками, в которые ловится картина лесов и облаков, – все следует за движением его руки, таинственно привязанное, будто сильным магнитом.

Другой слаб, совсем слаб. Между ним и каждым его ударом проходит мысль. Ему надо наблюдать за собой. Его движения глубоко неестественны: иногда это движения фехтовальщика, а иногда – того, кто хочет защититься от камней.

Третий равнодушен к игре. Он чувствует на себе взгляд женщины: на руках, на щеках, на висках. Время от времени он закрывает глаза, чтобы почувствовать его еще и на веках. Он

¹ Такая булавка использовалась для дамских причесок – Г. Л.

живет в прошедшем вечере: потому что женщины, чей взгляд он на себе чувствует, рядом нет. Иногда он совсем рассеянно делает пару шагов туда, куда мяч не падал. Все же играет он не совсем плохо. Иногда он бьет широким, расслабленным движением, как человек, хватаящийся в воздухе фрукты, увиденные во сне. И мяч, которого он так касается, полный силы, летит назад как бы сам собой под ударами сильного. Он зарывается в землю и больше не взлетает.

Четыре игрока меняются местами: утром, быть может, равнодушный заменит сильного. А может быть, тщеславные и смелые воспоминания и дыхание утреннего ветра сделают сильным того, кто сегодня был совсем слаб.

Но пахари пахут равномерно, и красивые черные борозды бегут прямо по тяжелой земле.

H. von Hofmannsthal

DAS DORF IM GEBIRGE

I

Im Juni sind die Leute aus der Stadt gekommen und wohnen in allen großen Stuben. Die Bauern und ihre Weiber schlafen in den Dachkammern, die voll alten Pferdegeschirrs hängen, voll verstaubten Schlittengeschirrs mit raschelnden gelben Glöckchen daran, alter Winterjoppen, alter Steinschloßgewehre und unförmlicher rostblinder Sägen. Sie haben aus den unteren Stuben alle ihre Sachen weggetragen und alle Truhen für die Stadtleute freigemacht, und nichts ist in den Stuben zurückgeblieben als der Geruch von Keller mit großen Rahmeimern und altem Holz, der sich aus dem Innern des Hauses durch die kleinen Fenster zieht und in unsichtbaren Säulen säuerlich und kühl über den Köpfen der blaßroten Malven bis gegen die großen Apfelbäume hin schwebt.

Nur den Schmuck der Wände hat man zurückgelassen: die Geweihe und die vielen kleinen Bilder der Jungfrau Maria und der Heiligen in geschnitzten und papierenen Rahmen, zwischen denen Rosenkränze aus unechten Korallen oder winzigen Holzkugeln hängen. Die Frauen aus der Stadt hängen ihre großen Gartenhüte und ihre bunten Sonnenschirme an die Geweihe; in der Schlinge eines Rosenkranzes befestigen sie das Bild einer Schauspielerin, deren königliche Schultern und hochgezogene Augenbrauen unvergleichlich schön einen großen Schmerz ausdrücken; die Bilder von jungen Männern, von berühmten alten Menschen und von unnatürlich lächelnden Frauen lehnen sie an den Rücken eines kleinen wächsernen Lammes, das die Kreuzfahne trägt, oder sie klemmen sie zwischen die Wand und ein vergoldetes Herz, in dessen purpurnen Wundmalen sieben kleine Schwerter stecken.

Sie selber aber, die Frauen und Mädchen aus der Stadt, sieht man überall sitzen, wo sonst kein Mensch sitzt: auf den beiden Enden der hölzernen Brunnenröge, wo das zurücksprühende Wasser vom Wind in ihr Haar getragen wird, bis sie ganz voll Tau hängen, wie feine, dichte Spinnweben am Morgen. Oder sie sitzen auf dem Zauntritt, wo sie jeden stören, dessen Weg da hinüberführt. Aber sie wissen nichts davon, daß einer gerade dahin muß, gerade auf dieses

bestimmte Feld zwischen den zwei Zäunen und dem tiefeingeschnittenen, lärmenden Bach. Für sie ist es gleichgültig, wo man geht. Es liegt etwas so Zufälliges, Müheloses in ihrem Dasein. Sie brauchen keinen Feiertag und können aus jeder Stunde machen, was sie wollen. So ist auch ihr Singen. Sie singen nicht in der Kirche und nicht zum Tanz. Auf einmal, abends, wenn es dunkelt und zwischen die düsternden Bäume und über die Wege aus vielen kleinen Fenstern Lichtstreifen fallen, fangen sie zu singen an, hier eine, dort eine. Ihre Lieder scheinen aus vielerlei Tönen zusammengemischt, manchmal sind sie einem Tanzlied ganz nahe, manchmal einem Kirchenlied: es liegt Leichtigkeit darin und Herrschaft über das Leben. Wenn sie verstummen, nimmt das dunkelnde Tal sein schwerblütiges Leben wieder auf: man hört das Rauschen des großen Baches, anschwellend und wieder abfallend, anschwellend und abfallend, und hie und da das abgesonderte Rauschen eines kleinen hölzernen Laufbrunnens. Oder die Obstbäume schütteln sich und lassen einen Schauer raschelnder Tropfen von oben durch alle ihre Zweige fallen, so plötzlich wie das unerwartete Aufseufzen eines Schlafenden, und der Igel erschrickt und läuft ein Stück seines Weges schneller.

Manche von den Lichtstreifen aber erlöschen lange nicht und sind noch da, wenn der Große Wagen bis an den Rand des Himmels herabgeglitten ist und seine tiefsten Sterne auf dem Kamm des Berges ruhen und durch die Wipfel der ungeheuren Lärchen unruhig durchflimmern. Das sind die Zimmer, in denen ein junges Mädchen aus einem Buch die Möglichkeiten des Lebens herausliest und verworren atmet wie unter der Berührung einer berausenden und zugleich demütigenden Musik, oder in denen eine alternde Frau mit beängstigtem und staunendem Denken nicht darüber hinauskommt, daß dies traumhafte Jetzt und Hier für sie das Unentrinnbare, das Wirkliche bedeutet. Aus diesen Fenstern fällt immerfort das Kerzenlicht, greift durch die Zweige der Apfelbäume, legt einen Streifen über die Wiese, und über den Steindamm, bis hinunter an den schwarzen Seespiegel, der es zurückzustoßen und zu tragen scheint, wie einen ausgegossenen blaßgelben Schimmer. Aber es taucht auch hinunter und wirft in das feuchte Dunkel einen leuchtenden Schacht, in dem die schwarzgrauen Barsche stumpfsinnig stehen und die ruhelosen kleinen Weißfische unaufhörlich beben wie Zitternadeln.

II

Auf den Wiesen stecken sie ihre viereckigen Tennisplätze aus und umstellen sie mit hohen, grauen Netzen. Von weitem sind sie anzusehen wie ungeheuerere Spinnennetze.

Wer innen steht, sieht die Landschaft wie auf japanischen Krügen, wo das Email von regelmäßigen, feinen Sprüngen durchzogen ist: der blaugrüne See, der weiße Uferstreif, der Fichtenwald, die Felsen drüber und zuoberst der Himmel von der zarten Farbe wie die blassen Blüten von Heidekraut, alles das trägt die grauen feinen Vierecke des Netzes auf sich.

Auf den wenigen Hügeln, die jenseits der Straße liegen, wird gepflügt. So oft die Spieler ihre Plätze tauschen, um Sonne und Wind gerecht zu verteilen, so oft wenden die Pflüger das schwere Gespann und werfen mit einem starken Hub die Pflugschar in den Anfang einer neuen Furche. Gleichmäßig pflügen die Pflüger, wie ein schweres Schiff furcht der Pflug durch den fetten Boden hin, und die großen, von Luft und Arbeit gebeizten Hände liegen stetig mit schwerem Druck auf dem Sterz. Wechselnd ist das Spiel der vier Spieler. Zuweilen ist einer sehr stark. Von seinen Schlägen, die ruhig und voll sind, wie die Prankenschläge eines jungen Löwen, wird das ganze Spiel gehalten. Die fliegenden Bälle und die andern Spieler, ja der Rasengrund und die Netze, in denen sich das Bild der Wälder und Wolken fängt, alles folgt seinem Handgelenk, geheimnisvoll gebunden wie von einem starken Magnet.

Ein anderer ist schwach, ganz schwach. Zwischen ihm und jedem seiner Schläge kommt das Denken. Er muß sich selber zusehen. Seine Bewegungen sind von einer tiefen Unwahrheit: zuweilen sind es die Bewegungen des Degenfechters und zuweilen die Bewegungen dessen, der Steine von sich abwehren will.

Ein dritter ist gleichgültig gegen das Spiel. Er fühlt den Blick einer Frau auf sich, auf seinen Händen, auf seinen Wangen, auf seinen Schläfen. Er schließt bisweilen die Augen, um ihn auch auf den Lidern zu fühlen. Er lebt im vergangenen Abend: denn die Frau, deren Blick er auf sich fühlt, ist nicht hier. Manchmal läuft er ein paar Schritte ganz zerstreut dorthin, wo kein Ball aufgefallen ist. Trotzdem spielt er nicht ganz schlecht. Zuweilen schlägt er mit einer großen gelassenen Bewegung, wie einer aus dem Schlaf heraus nach geträumten Früchten in die Luft greifen könnte. Und der Ball, den er so berührt, fliegt mit vollerer Wucht zurück als selbst unter den Schlägen des Starken. Er bohrt sich in den Rasen ein und fliegt nicht mehr auf.

Das Spiel der vier Spieler ist wechselnd: morgen, kann es sein, wird der Gleichgültige den Starken ablösen. Vielleicht auch werden eitle und kühne Erinnerungen und der eingeatmete Morgenwind den zum Stärksten machen, der heute ganz schwach war.

Aber gleichmäßig pflügen die Pflüger und die schönen dunklen Furchen laufen gerade durch den schweren Boden.

(1896)