

Philosophical and Cultural Research Centre
"EIDOS"

St. Petersburg Association of Scientists

LANGUAGE AND TEXT:
Ontology and Reflection

Materials
for the First International Conference
on Philosophical and Cultural Readings
(August, 17-21, 1992, St. Petersburg, Russia)

SILENTIUM
Special issue

St. Petersburg
1992

Философско-культурологический исследовательский центр
"ЭИДОС"

Санкт-Петербургский союз ученых

ЯЗЫК И ТЕКСТ:
Онтология и рефлексия

Материалы
к 1 Международным философско-культурологическим
чтениям
(17-21 августа 1992 г., Санкт-Петербург)

SILENTIUM
Специальный выпуск

Санкт-Петербург
1992

SILENTIUM

Journal of the Philosophical
and Cultural Research Centre
"EIDOS"

N 2 (Special issue)

Edited by Liubava Moreva
& Michail Uvarov

Subscription, individual orders, correspondence:
Philosophical and Cultural Research
Centre "EIDOS"
Universitetskaya nab. 5, room 16
199034 RUSSIA

Phone: (812) 2188023

Fax: (812) 2184172

Copyright (C) 1992, Eidos
All rights revert to authors

ISSN 0135-549X

SILENTIUM

Философско-художественный альманах
Непериодическое издание философско-культурологического
исследовательского центра "ЭЙДОС"

Вып. 2 (специальный)

Главный редактор - Любава Морева

Редакционная коллегия: Александр Гогин, Федор Двинятин,
Лидия Кирсанова, Наталия Постолова,
Вера Серкова, Борис Соколов,
Михаил Уваров (отв. редактор выпуска)

Технические редакторы: Сергей Крылов, Магдалина Смотрина

Макет обложки - Дмитрий Диковицкий

Перевод - Лев Высоцкий

Адрес редакции:
199034 Санкт-Петербург
Университетская наб. 5, к. 16
Философско-культурологический исследовательский
центр "ЭЙДОС"

Тел.: (812) 2188023

(812) 2370828

Факс: (812) 2184172

(C) ФЦИ "Э И Д О С". 1992

СОСЕДСТВО И ВРАЖДА В ЛИТЕРАТУРЕ ПОГРАНИЧНОЙ ПОЛОСЫ
(избранные аспекты современной немецкой литературы)

Jan Mizinski

Граница имеет в истории и сознании народов двойное значение: она является линией, отделяющей две разные территории и народы, но является также линией более или менее условной, у которой наступает встреча народов. Граница может затем делить народы, культуры, религии, или, наоборот, делать возможными взаимную их познаваемость и, в перспективе, проникновение, взаимное обогащение. В этнографической, политической и культурной плоскости пограничной полосы между Германией и Польшей, между Германией и другими народами Восточной Европы эта проблема, особенно начиная с конца XIX века, является очень актуальной.

В связи с укоренившимся в девятнадцативековом народном сознании немцев понятием "цивилизующая миссия на Востоке", приобретающем в сфере политики скорее форму "Напора на Восток" ("Drang nach Osten"), крепко поддерживаемом деятельностью Бисмарка и его наследниками, - также и в литературе (немецкой) сценарии и проблематика восточной пограничной полосы становятся вновь актуальными. Перспектива и направление этой литературы имели исключительно националистический характер; учитывались, с одной стороны, стереотипы, связанные с "миссией на Востоке", с другой, - народные стереотипы соседей. Подчеркивалась затем отделяющая функция границы; и соседство немецко-польское отображалось как только вражеское, а пограничная полоса как территория столкновения немецкой миссии на Востоке с отпором народов с более низким уровнем цивилизации (поляки, евреи, литовцы). Целые поколения немецких детей воспитывались на бытовых романах Густава Фрейтага и исторических произведениях Эрнста Хикерта, которые закрепили именно такой стереотип границы и пограничной полосы. Эта схема пережила первую мировую войну, имела место во время Веймарской Республики и была особенно поддержана во время Третьего Рейха Адольфом Гитлером. Она жива и сегодня в немецкой литературе, но сейчас уже на более далеком плане. Шок от гитлеровских преступлений и потери в результате этого бывших восточных земель

создали в немецкой литературе иную картину восточной пограничной полосы и функции границы между Германией и ее восточными соседями.

Романы Йоханеса Бобровского изображают соседствующие народы как нации, вносящие прочные ценности в общее благо культуры, а его людей из пограничной полосы немцев, как старающихся найти с этими соседями общий язык; впрочем, они находятся в постоянном конфликте со своими земляками, видящими только конфликтную модель этого соседства.

Цикл романов Гюнтера Грасса о Гданьске и его окружении призывает счастливые времена польско-немецко-кашубского сосуществования в пограничной полосе культур. В прошлом, однако, это мирное сосуществование уничтожали, и, наконец, в 30-е годы оно совсем упало; тогда вместо этого опять началась пропаганда превосходства одного народа, а пограничная полоса стала считаться территорией вражды и экспансии.

Аналогичный смысл имеют также восточно-европейские рассказы и романы Зигфрида Ленца - ностальгические воспоминания об утраченной родной земле, которая могла быть местом встреч, а стала очагом конфликта.

Закрепленная в немецкой литературе модель пограничной полосы как горячей, разделяющей уступает затем, после 1945 года, место модели договоренности и взаимного обогащения, как модели единственно рекомендуемой и ... натуральной.

ЭДГАР ПО: КОСМОГОНИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ И ПОСТРОЕНИЕ РАССКАЗА.

И.Б.Проценко

В основе новеллистики Эдгара По лежит трагическое противоречие между безграничным отчаянием души, ужаснувшейся неизбежности грядущего уничтожения, и усилиями разума, стремящегося, проникнув за грань этого уничтожения, постичь его целесообразность и высшую справедливость и тем самым стать сопричастным постигнутой им мировой гармонии. Трагизм мироощущения, пристальное внимание к болезненной дисгармоничности

человеческой души, и бедственной неустойчивости окружающего мира сочетаются с культом разума, со стремлением заглянуть за пределы чувственного опыта, преодолев преграды, которые ставят перед разумом страх, страдание, общественные установления. Изображение мрачных событий, тяжких преступлений, темных и болезненных сторон человеческой природы выполнены взыскательным художником, никогда не утрачивающим власти над своим материалом. Эти противоречивые особенности творческого облика Эдгара По дают пищу для исследовательских разногласий, делящихся вот уже полтора столетия.

Понятие "самоосознанность творчества" было впервые использовано применительно к Эдгару По американским исследователем Ф. Стоувелом, утверждавшим, что По в высшей степени свойственна дисциплина творческой мысли, осуществляющая неослабный контроль над воображением, в какую бы область трагического, ущербного и болезненного оно не устремлялось. В настоящее время эта точка зрения возобладавшая настолько, что справедливость ее не нуждается в доказательстве, а термин "самоосознанность творчества" приобретает новое и более широкое значение. Он определяет собой то внутреннее философское и эстетическое единство, которое присуще всему творчеству По и которое сообщает ему целостность и законченность самостоятельного литературного факта. Эта целостность проявляется в тематической близости и единстве эстетических концепций, лежащих в основе поэмы "Аль Азраф", открывающей собой творческий путь писателя, и научно-философской прозаической поэмы "Эврика", этот путь завершающей и подводящей ему итог. В сложные, прихотливые образы юношеской поэмы облечен тот же поиск творческой и мировой гармонии, которым продиктованы грандиозные космогонические построения "Эврики". "Самоосознанность творчества" По проявляется и в том очевидном и естественном единстве, которое составляет его новеллистическая практика с теоретическим обоснованием жанра короткого рассказа, детально разработанным в ряде литературно-критических статей и нашедшим отражение в "Эврике". "Эврика" представляет собой единственную в истории американского романтизма попытку создать цельную философскую систему художественными средствами и содержит в себе философское обоснование эстетических воззрений писателя. Положенные в основу "Эврики" онтологические представления По в значительной степени определяют идейную проблематику его новелл.

Силою художественного мастерства, "силою слов" Эдгар По вызвал к жизни целый неповторимый мир со своими измерениями, своими законами и своей судьбой. В мире, созданном По и населенном его героями, существует своя пространственная протяженность и свое времяисчисление. Его определяют тесно ограниченное пространство и время на излете существования. Герои По обычно затворники - вольные или невольные, - чей мир ограничен то стенами сумрачной библиотеки в старинном родовом доме Эгея ("Береника"), то покрытом зловещими узорами занавесом в отдаленной башне аббатства ("Лигейя"), то раскаленными сдвигающимися стенами петличной камеры инквизиции ("Колодец и маятник"). Дом Ашеров, вместе с отразившим его черным озером, заключен в плотную оболочку доступной глазу мрачной, насыщенной миазмами атмосферы, "не имеющей ничего общего с воздухом небес". И даже когда действие выносятся на простор Вселенной, мир героев По остается замкнутым: "Разве даже духовное зрение не встречает повсюду преграды бесконечных золотых стен вселенной?". Границы этого мира всегда видимы и непреодолимы, и мир, заключенный в них, подвержен губительному действию времени. Время - условие существования и одновременно агент разрушения этого мира, в самом возникновении которого заложено "верно его неизбежного уничтожения".

Жизнь героев По всегда на ущербе - это сумрак угасания, из которого лишь усилием памяти, в сожалении или раскаянии, герой может возвратиться в прошлое, где остались счастье, красота, радость творчества и высоких помыслов, душевная чистота и цельность. Обращение к прошлому как бы вмещается в томительно растянутый миг накануне катастрофы, когда болезненно напряженное сознание отмечает и связывает между собой события, обстоятельства и детали, предшествующие катастрофе и предрекающие ее. Медлительное течение времени, присущее угасанию, и намеренно замедленный его ход, связанный с мысленным возвратом в прошлое, сменяются яростным ритмом неотвратимо надвигающейся катастрофы. Вспышка финальной катастрофы или мучительного прозрения на мгновение озаряет истину, лежащую в основе трагедии, а затем созданный воображением художника мир возвращается в небытие.

Существование героев По и мира, который они населяют, подвластно законам упадка, физического и духовного вырождения и гибели. Гибнут традиции и духовные ценности старинных родов,

угасают они сами, в мрачной тени неизбежной гибели живут последние их потомки - Родерик Ашер, Эгей, Вильям Вильсон. Духовное наследие предков утрачено или извращено потомками. Если род Ашеров из века в век отличали благородство, щедрость, богатство интеллектуальной и творческой жизни, то последний отпрыск этого рода - Родерик Ашер - живет добровольным затворником в сумрачном ущербном мире, обреченность которого наполняет его душу неизбывным ужасом, ищущим выхода в болезненно изощренных, мрачных произведениях искусства. Богатство мысли, заключенное в бесчисленных фолиантах библиотеки, собранной предками Эгея, лишь питает собой его склонность к несоразмерно пристальному, мучительному в своей бесплодности размышлению о мелочах. Пылкость нрава и сила воображения, которые унаследовал от предков Вильям Вильсон, превратились у него в необузданную и изощренную порочность.

Сознание и чувства, болезненно обостренные затворничеством в этом угасающем мире, проникнутые его мраком, не находя в его тесных пределах иной пищи, обращаются на самое себя, порождая у затворников ощущение своей органической, нерасторжимой связи с ним. Тяжесть невозвратимых утрат и страх перед новыми неизбежными утратами убеждают их в обреченности этого мира, с судьбой которого их судьбы связаны нераздельно. Все существование их превращается в зловещий пролог к катастрофе, которая страшит их не столько своим гибельным исходом, сколько сопутствующим ей ужасом, разрушающим душу. Ужас, которым проникнута духовная жизнь героев По, несоизмерим с их самыми мрачными предчувствиями, он превосходит страх смерти, страх физического исчезновения. Это ужас перед гибелью индивидуального сознания, перед утратой личности, ужас перед открывшейся им смертностью души. Ужас перед неостратимым крушением всего доступного сознанию мира, перед беспомощным и бесследным растворением личности в этой гибельной стихии побуждает героев По к отчаянной попытке воспротивиться неумолимому ходу всеобщего уничтожения. Эта попытка сохранить личность среди всеобщего крушения принимает форму болезненных, безумных и нередко преступных деяний. Выражением "ужаса души", под гнетом которого существуют Эгей, Родерик Ашер, безымянный герой "Лигейи", становится безумие, порождающее преступление, а конечным результатом преступления - всеуничтожающий ужас, следующий за мгновенным, не оставляющим надежды прозрением. Если само

преступление, понимаемое как преступление человеческих законов в отчаянной надежде преодолеть неумолимый закон бытия, для героев-затворников По - бессознательная попытка сохранения личности, растворение ее в хаосе беспредельного ужаса небытия.

От затворников По - Родерика Ашера, Эгея, героев-рассказчиков новелл "Морелла" и "Лигейя" - явно и значительно отличаются герои новелл "Вильям Вильсон", "Черный кот", "Бочонок амонтильядо", "Сердце-обличитель" - герои-отщепенцы. Будничная, повседневная жизнь, идущая за пределами тесного мира затворников, не существует для Эгея, враждебна герою "Лигейи", обрекающему на гибель посланницу этой жизни - Ровену, страшит Родерика Ашера, которому невыносимы даже звуки, краски и ароматы внешнего мира. В отличие от них, для Вильяма Вильсона и Моэтрэзора /"Бочонок амонтильядо"/ связь с этим миром не порвана до конца - они не в силах отрешиться от суждений и предрассудков этого мира, они, в конечном счете, "люди толпы", которые не в состоянии "быть наедине с собой" и потому неспособны постигнуть истинную суть своих душевных движений, осознать безумие, направляющее их поступки. Слова Лабрюйера о губительности неумения быть с самим собой Эдгар По упоминает во вступлении к новелле "Метценгерштейн", предпосылает в качестве эпиграфа новелле "Человек толпы". В равной мере они могли бы стать эпиграфом к новеллам "Вильям Вильсон", "Бочонок амонтильядо", "Черный кот", "Сердце-обличитель". В главе "Характерн", откуда взяты эти слова, Лабрюйер перечисляет несчастья, проистекающие из этого человеческого "неумения": бездумное и порочное существование, невежество, зависть, "надругательство над своей душой и забвение Бога". Трагическая сущность новелл По о "людях толпы" выявляет еще одно следствие этого многоликого несчастья - слепоту разума, утрату самопонимания, беспросветность безумия, сопутствующего "надругательству над своей душой".

Одиночество героев-затворников По не только желанно им - оно для них настолько естественно, что неощутимо. Ощутить свое одиночество, как ошущают его герои-отщепенцы, означает ощутить чужое присутствие, присутствие толпы, а это неизбежно влечет за собой зависимость от законов и духовных ценностей толпы, порождая, наряду с презрением к ней, скрываемое даже от себя чувство собственной ущербности, зависти, болезненно обостренное самолюбие

и, наконец, стремление утвердить себя, свою личность, хотя бы ценой преступления. Но преступление человеческих законов обращается, прежде всего, против человеческой природы самого преступника, карая его безумием. В отличие от Эгея, Родерика Амера, героя "Лигейи", способный предвидеть, спастись или в минуту катастрофы осознать, что поступки их порождены и направляются безумием, Вильям Вильсон, Монтрезор, злосчастный хозяин Черного кота, герой-рассказчик новеллы "Сердце-обличитель" стремятся объяснить совершенное преступление внешними факторами, перекладывая бремя ответственности на повод /реальный или порожденный болезненным воображением/ и отказываясь видеть истинную причину. Ни один из них не допускает и тени сомнения в здравости своего рассудка. Подобно старику - герою новеллы "Человек толпы", - который судорожно мечется по городу, пытаясь в толпе укрыться от того страдания или преступления, что гнетет его душу, герои-отщепенцы По бессильны "обратить глаза внутрь души" и, введя с собой, принять на себя бремя ужаса, который ею владеет. Попытка болезненного воображения об'ективировать "ужас души" отдаст их в безраздельную власть или порожденных фантомов, приводя к окончательному краху личности.

Автономность человеческой личности, способность или неспособность человека быть единственным законодателем, судьей и свидетелем своей духовной жизни владела мыслями многих современников По. Проблема эта была центральной в системе этических воззрений трансценденталистов. Общеизвестна вражда Эдгара По с новоанглийскими трансценденталистами, которые в ходе журнальных баталий не раз оказывались мишенью для сарказмов По и не оставались у него в долгу. Презрение "воинских сторон" друг к другу было столь велико, что ни По, ни "конкордские мудрецы" не давали себе труда принимать противника всерьез. Между тем представления По об истине человеческого бытия, лежащие в основе его новеллистики, парадоксально близки эмерсоновской концепции "доверия к себе", являя собой как бы теньевую сторону этой концепции. Для трансценденталистов доверие к себе, опора на себя, в конечном счете, абсолютизация своей души - залог ее гармонического состояния, равно естественного, обязательного и благотворного. Но, не подвергая сомнению благотворности умения "быть введицею с собой", но чуждый оптимизму трансценденталистов,

видит трагическую неспособность человека нести бремя этого богоподобного одиночества. Пораженной ужасом, утратившей первоначальную цельность человеческой душе не под силу опереться на самое себя. То, в чем она ищет самоутверждения, служит ее крушению. Единственное спасение среди этой пустыни отчаяния, безумия и ужаса По видит в разуме.

Разум, к которому обращена единственная надежда в трагически-безысходном мире Эдгара По, далек не только от торгашеского здравомыслия современной писателю Америки, но и от того здравого смысла "неиспорченного человека", на который уповали просветители. Разум, в понимании По, неразрывно переплетается с особым поэтическим ясновидением, которое в чуждом поэзии мире нередко воспринимается как некое одухотворенное безумие. Искренний ум побуждается к действию интуитивным озарением, а безупречный логический анализ позволяет постигнуть смысл и содержание этого озарения. Разум, утверждает По, бессилен в сфере страстей, его победы в единоборстве с материальным миром кратковременны и достаются непомерной ценой, и лишь в сфере идей он обретает ясность и всемогущество, которые позволяют ему, постигая управляющие мирозданием законы, усмотреть в них залог существования мудрого и гармоничного "замысла" и противопоставить обретенную мудрость трагизму всечеловеческой судьбы. Таким разумом, отрешенным от страстей, постигающим и созидющим, методичным и вдохновенным, наделен герой логических новелл С.-Огюст Дюпен.

Логические новеллы По, которые сам он предпочитал называть "рассуждениями", изображают деятельность совершенного человеческого ума, сочетающего поэтическое созидательное воображение с математической стройностью мышления. Именно таким умом обладает его герой. Преимущественной /но отнюдь не исключительной/ сферой деятельности героя-мыслителя становится расследование преступлений. Читателю при этом не только неизменно доступны сведения, которым располагает герой, но и открыт ход рассуждения, посредством которых выстраивается картина расследуемого преступления. Развязкой служит подтверждение истинности решения, достигнутого героем, и подтверждение это не обязательно связано с конечным звеном в цепи логических рассуждений, поэтому в развязке отсутствует, как не имеющее

существенного значения, разъяснение всех загадок.

В отличие от Артура Конан Дойля, По никогда не претендовал на славу потенциального детектива. Более того, он склонен был иронически относиться к тем из своих читателей, которые видели в его логических новеллах лишь рассказы об искусном расследовании преступлений. "Люди считают их, - писал он в одном из писем о своих рассказах-"рассуждениях", - более хитроумными, чем они есть на самом деле, благодаря присутствию в них метода видимости метода... Какое может быть хитроумие в распутывании хитросплетений, если вы сами /автор/ создали это хитросплетение с заведомой целью распутать его?"

Композиционно логические новеллы складываются из трех основных частей. Введение в повествование образа героя сопровождается прямыми или косвенными указаниями на его интеллектуальную незаурядность. Наложение событий и их оценки, предлагаемые свидетелями /"Убийство на улице Морг"/, газетами /"Тайна Мари Роже"/, ставшим в тупик должностным лицом /"Похищенное письмо"/, составляют предмет предстоящего расследования. Расследование изображается посредством изложения хода рассуждений героя. При этом обнаруживается ошибочность предшествующих оценок события и создается более полное и объективное представление об интеллектуальном облике героя, чем то, которое предложено персонажами его окружения. Момент, когда героем высказано первое суждение о подлежащем расследованию событии, отмечает собой введение в сюжет "видимости метода". Если отправным пунктом авторского творческого процесса /реализации "метода"/ было определение истинных обстоятельств преступления, что составило сюжетное ядро замысла, то отправным пунктом расследования преступления героем /создания "видимости метода"/ становится его интуитивная догадка относительно сути анализируемого события. Анализ включает как индуктивный, так и дедуктивный методы рассуждения, при этом преобладание того или иного метода неизменно определяется интуитивно постигнутым характером расследуемого преступления.

Верный своей концепции единства и целостности сюжета, По строит логические новеллы таким образом, "что ни об одной детали повествования нельзя с уверенностью сказать, зависит ли она от другой или поддерживает ее." "Метод и видимость метода"

переплетаются так тесно и неразличимо, что читатель, в полном соответствии с намерениями По, действительно "не в состоянии различать между методом автора и методом вымышленного Дюпена". Авторский метод построения рассказов-"рассуждений" осуществляется движением вспять от центрального эффекта, заключающегося в разгадке истинных обстоятельств преступления, через интерпретацию этих обстоятельств героем-мыслителем, последовательно дискредитирующим все ложные - обманчиво правдоподобные - истолкования фактов, связанных с преступлением, через изложение фактов и свидетельских показаний, заинтересовавших и побудивших к действию героя, к образу самого героя. Способ изображения героя призван внушить читателю доверие к нему и его необычайным умственным способностям и вызвать сочувственный интерес к его изысканиям. Сочувственно заинтересованный читатель, ощущая свою сопричастность деятельности героя, включается в "процесс расследования". В изображении расследования "метод" наиболее тесно соприкасается с "видимостью метода", включая ее в себя и одновременно соотносясь с ее требованиями. В композиции "рассуждений" момент, когда вводится в повествование "видимость метода" /изображение собственно расследования "методом вымышленного Дюпена"/, аналогичен тому моменту нарастания темпа действия, который в психологических новеллах приходит на смену замедленному периоду ретроспекции. С этого момента мысль читателя, с сочувствием и пониманием следующего за аргументацией героя, устремляется к разгадке тайны, в чем и заключается конечная реализация авторского замысла. Блистательное разрешение загадки становится триумфом героя, неоспоримо доказывая величавую красоту и безграничные возможности человеческого разума, торжествующего над мраком и хаосом "необъяснимого".

Если катастрофа, неотвратимо наступающая героев психологических новелл, знаменует собой торжество безликих разрушительных сил, находящихся свое выражение в непредсказуемых разрушительных страстях, то пафос логических новелл - в победе неподвластного страстям разума, способного не только познать непознанное, но и различить гармонический порядок там, где подавленная ужасом душа погружается в хаотический мрак.

То безоговорочное предпочтение, которое среди прочих прозаических жанров По отдавал новелле, не раз вызывало

утверждение его биографов и критиков о том, что, в силу неустойчивости темперамента, он был неспособен к "продолжительному творческому усилию". Слово заранее отвечая на все суждения подобного рода, По писал в статье, посвященной Готорну: "Здравый смысл в грядущие времена, быть может, заставит измерять произведение искусства скорее целью, которую оно осуществляет, впечатлением, которое оно производит, нежели временем, ушедшим на осуществление этой цели, или размером "продолжительного усилия", потребного на то, чтобы произвести это впечатление". Цель, которой задается новеллист, впечатление, которого он стремится достичь, и средства для достижения этого впечатления были предметом постоянного внимания По и темой многих его литературно-теоретических работ.

Цель писателя-прозаика По видит в постижении истин человеческого бытия. Всеобщность этих истин требует полного единения между автором и читателем, который должен внести в прочтение произведения "созвучное искусство", должен ощутить себя увлеченным соучастником автора в поиске Истины. Чтобы достичь такого единения с читателем, автор должен при помощи оригинального замысла овладеть его вниманием и удержать это внимание на протяжении всего произведения путем использования художественных средств, соответствующих замыслу.

Интерес к проблеме оригинальности литературного языка По разделял со всеми поэтами и писателями эпохи романтизма с их культом воображения, стремлением к новизне и необычности, которая зачастую оборачивалась экзотикой. Противопоставляя оригинальность своеобразию и необычности, По видит основу истинной оригинальности идей в их соотношении со всечеловеческим духовным опытом. Подлинная оригинальность в его представлении состоит в том, чтобы "выявить неясные, скрытые или не нашедшие еще выражения представления, присущие роду человеческому, затронуть более тонкие струны сердечных страстей, дать жизнь всеобщему чувству или инстинкту, только лишь зарождающемуся." Отличие оригинального произведения от произведения необычного и своеобразного По в значительной степени связывает с реакцией на него читателя. При чтении необычного по замыслу произведения читатель склонен думать: "Вот мысль, которая, кажется, никогда не приходила в голову мне, но которая, я уверен, знакома всем остальным людям." Произведение

же истинно оригинальное вызывает у читателя иной отклик: "Вот мысль, которой придерживаемся только я и автор." Оригинальная мысль, лежащая в основе произведения, дает читателю не только ощущение своего единомыслия с автором, но и исключительности этого единомыслия, порождая у читателя сочувственный интерес к произведению.

Возможность полного воплощения избранной идеи По видит в строгости и компактности структуры произведения, строящегося, словно вокруг ядра, вокруг того основного продуманного автором впечатления, которое должен вынести из произведения читатель. Выбор изображаемых обстоятельств, последовательность событий, тон повествования - все должно служить единству и цельности впечатления. Во всем произведении не должно быть места эпизоду, детали, даже слову, не способствующим, прямо или косвенно, достижению задуманного эффекта. Строгий и законченный, лишенный побочных линий сюжет приобретает, таким образом, первостепенное значение. При построении сюжета По считает несостоятельным метод рассказчика, стремящегося "привнести свои идеи в соответствие с изображаемыми событиями." Под сюжетом он понимает соразмерное сочетание строго необходимых и взаимозависимых элементов повествования и тяготение всей структуры произведения к решительной развязке, обусловленной основной идеей произведения. Совершенный сюжет, в его представлении, это "сюжет, из которого нельзя удалить ни единой части, не разрушив при этом целого." Непременным качеством новеллы должна быть краткость, позволяющая завершить чтение ее в один прием, без перерывов и посторонних впечатлений, что дает автору возможность удерживать под своим контролем внимание читателя и должным образом направлять его мысль.

Первые же новеллы, опубликованные Эдгаром По в начале 1830 годов, позволяют судить о нем как о зрелом, сложившемся мастере, ясно представляющим себе свои цели и в осуществлении их неукоснительно требовательном к себе. Свидетельство этой требовательности - постоянное, от издания к изданию, возвращение По к уже написанным произведениям с целью их переработки и совершенствования. Стремление к совершенствованию своих произведений он сочетал со склонностью к постоянному творческому самоанализу. Несомненно, в первую очередь, он имел в виду себя

самого, когда писал: "Проклятие определенного склада ума в том, что он не может удовлетвориться сознанием своей способности что-то делать. Еще менее склонен он удовольствоваться тем, что делает это. Ему непременно надо знать, и показать, как это делается." Выражением потребности "знать и показать, как это делается," было неустанное обращение По к теории короткого короткого рассказа. Наиболее убедительным свидетельством этого постоянного интереса и наиболее полным его выражением явилась статья 1847 года о мастерстве рассказа.

Год написания этой статьи был также годом напряженной работы Эдгара По над произведением, поставившем в тупик не одного исследователя его творчества, вызвавшим самые разноречивые оценки у нескольких поколений читателей и критиков, над произведением, которое сам он решительно считал всеобобщающим и всераз'ясняющим в своем творчестве, - над научно-философским трактатом "Эврика", на титульном листе которого значилось: "Прозаическая поэма".

"Эврика" стала последней книгой По, опубликованной при жизни. Спустя несколько месяцев после того, как произведение было принято издателем Патнемом, в феврале 1848 года По выступил с чтением его в Нью-Йорке. Судя по газетным откликам, аудитория встретила лекцию с интересом и пониманием. Однако более устойчивым и более распространенным оказалось представление об "Эврике" как о теме пьяных разглагольствований ее автора перед завсегдатаями ричмондских баров. "Свидетельство" это давно обнаружило свою несостоятельность, но в свое время немало способствовало тому, что в течение десятилетий исследователи не удостоивали "Эврику" своим вниманием, видя в ней бред ума, отравленного алкоголем. В 1941 году в Америке вышла в свет книга "Эдгар Аллан По. Критическая биография". Автор ее, Артур Хобсон Куинн, взял на себя тяжкий и благородный труд реставратора, снявшего с человеческого и творческого облика Эдгара По те наслоения недостоверности, предубеждения и прямой клеветы, которые исказили его в течение многих десятилетий. В главе, посвященной "Эврике", Куинн приводит суждения ряда современных ученых о произведении, из которых явствует, что По обладал обширными и отнюдь не поверхностными знаниями в области точных наук и философии, острым и неортодоксальным умом, высокой культурой мышления, что некоторые полжения, выдвинутые в "Эврике", созвучны великим научным

открытиям более позднего времени.

Но хотя "Эврика" обладает значительными достоинствами как космогонический трактат, а в своей попытке создать цельную философскую систему является едва ли не единственным произведением в истории американского романтизма, автор ее определил как "прозаическую поэму". В предисловии к поэме он предлагает ее читателям как произведение искусства - не ради заключенных в ней истин (хотя он полагает их бесспорными), а ради гармонической красоты этих истин. И если научно-философский трактат "Эврика" не раскрывает загадки мироздания и судеб вселенной, то прозаическая поэма "Эврика" поражает грандиозностью замысла и мастерством поэта, способного "силою слов" вызвать к жизни мира.

В творчестве По, начиная с книжеской поэмы "Аль Аараф", присутствует представление о художнике как о demiurge. Оно неоднократно возникает как в художественных произведениях ("Сила слов", "Поместье Арнгейм" и др.), так и в литературно-теоретических трудах. Наиболее полное выражение оно находит в "Эврике" - в параллели между картиной мироздания и художественным, творческим процессом.

Происхождение вселенной "Эврика" объясняет мгновенным излучением из созданной Божественной волей единой, мельчайшей, неделимой, простейшей частицы материи "определенного, неисчислимо большого, но ограниченного, количества невообразимо, но не бесконечно, малых атомов." Дальнейшее существование материально-духовной вселенной заключается в напряженном взаимодействии излученных частиц - в постоянной борьбе между притяжением и отталкиванием, между сжатием и расширением. Тенденция к отталкиванию, расширению постепенно слабеет. Когда она не в силах более будет противостоять тенденции к притяжению, сжатию, все частицы устремятся к состоянию первоначального единства, и вселенная перестанет существовать. Не исключено, однако, что процесс этот будет бесконечно возобновляться и "новые Вселенные будут, вздуваясь, возникать и, опадая, возвращаться в ничто с каждым биением Божественного Сердца."

Определяя вселенную, с тесным взаимодействием и нерасторжимой взаимосвязью управляющих ею законов, как "совершенный сюжет Бога," По тем самым отождествляет "Божественное Серце" с художником-творцом, и научно-философская поэма "Эврика" обретает

свое место в эстетической системе По.

Космогоническая теория По, лежащая в основе "Эврики", имеет очевидную аналогию в его теории короткого рассказа, получившей свое законченное выражение в статье "Мастерство рассказа. М-р Готорн", написанной почти одновременно с поэмой. Подобно тому, как вселенная возникает из единой, Божественной Волей порожденной частицы, сюжет произведения строится "движением вспять" от сердцевины - "основного задуманного эффекта". Автор прежде всего определяет конец рассказа - момент наивысшего напряжения, катастрофу или разрешение загадки, - который впоследствии свяжет и объяснит все предшествующие ему детали. Как изначальная частица излучает огромное, но ограниченное число атомов, которые располагаются сферически со все увеличивающейся степенью рассеяния, но не утрачивают связи между собой, - так художник строит сюжет, группируя вокруг сердцевины производные от нее элементы повествования, постепенно от нее удаляющиеся, но не утрачивающие с ней связи и потому неразрывно связанные между собой. Говоря о вселенной как о "совершенном сюжете Бога", По определяет совершенство сюжета его абсолютным "единством и целостностью": "В построении сюжета следует стремиться так организовать его детали, чтобы ни об одной из них нельзя было с уверенностью сказать, зависит она от другой или поддерживает ее".

Если задача автора аналогична космическому процессу расширения посредством излучения, то задача читателя аналогична процессу сжатия путем притяжения. Состояние наибольшего "рассеяния" элементов произведения образует начало рассказа, определяя собой момент, когда в творческом процессе включается читатель, наделенный "созвучным искусством". Собирая и связывая между собой детали повествования, читатель приходит к тому конечному единству, которое заключает в себе основной авторский замысел и которое было для автора исходным пунктом построения рассказа. В создании и постижении этого замысла и заключен момент истины, который для По является высшей целью искусства писателя.

Теория новеллы, которая является эстетическим эквивалентом поиска Истины, осуществляемого средствами художественной прозы, находит в космогонической концепции "Эврики" свою закономерную аналогию. Принцип построения произведения по аналогии с описанным в "Эврике" космическим процессом неизменно присутствует в

новеллистике По вне зависимости от того, к какому роду новелл это произведение принадлежит.

Единству художественного метода соответствует единая идейно-философская направленность новеллистики По: в ее основе лежит мучительное ощущение трагизма человеческого бытия и стремление силой разума преодолеть безысходность этого трагизма. Задачу эту По считает посильной лишь для разума, соединяющего трезвость и бескомпромиссность искателя Истины с вдохновенным воображением Поэта.

EDGAR ALLAN POE: THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE AND THE SHORT STORY STRUCTURING

Dr. I. Protsenko

There is a striking similarity between the aesthetic views of E.A.Poe, expressed in his theory of the short story, and his cosmological conception on which "Eureka", his philosophical treatise on the nature of the "material and spiritual universe" is based. The similarity is reflected in the analogy of the acts of creation predicting the macrocosm of the universe /"a plot of God"/ and the microcosm of the artistic world.

As the Universe emerges from the God willed primordial particle of perfect oneness, the plot of the artistic creation /the short story/ is constructed moving outward from the central core which is the single effect conceived by the author. The author first determines the ending of the story /the climax, the final catastrophe, or the solution of the mastery/ that is subsequently to connect and explain all the details of the narration.

In the same way that the primordial particle radiates "inexpressibly great yet limited number of atoms" that diffuse spherically in all directions with an increasing degree of dispersion but without losing their interconnection, the author constructs the plot grouping around the central core of the single effect increasingly diffused but relevant and thus related

elements.

While the authors part of the creative process is analogous to the cosmic "expansion through radiation", the part of the reader, endowed with a "kindred art", corresponds to the process of "contraction". The reader's participation in the creative process begins at the moment of the maximum diffusion of the elements of the narration. Collecting and linking them to each other, the reader reaches unity that was for the author the initial, and perceiving it contains in themselves the moment of truth which for Poe is the ultimate object of the creative process.

КНИГА ИОВА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.

А. Бокшицкий

Книга Иова сегодня, пожалуй, самый загадочный текст Библии. Еще в V в. ученый филолог Иероним, переведивший Книгу Иова с древнееврейского на латинский, с огорчением признался, что ухватить смысл многих мест в ней было для него так же трудно, как трудно человеку удержать в руках мурену - самую скользкую рыбу: чем сильнее ее сдавливаешь, тем скорее она выскальзывает из рук. За 2,5 тысячи лет, побывав в руках исследователей и переводчиков разных стран, религий и философских школ, образ Иова претерпел многочисленные метаморфозы - от бунтаря и богохульника до многострадального праведника и экзистенциалиста современного типа. Менялись точки зрения, к старым загадкам текста прибавлялись новые.

Мы никогда не увидим первоначальную Книгу Иова, но не стоит огорчаться по этому поводу, хотя бы потому, что вряд ли бы мы там нашли ответы на все вопросы; так и осталось бы тайной, например, почему Бог отдал на время власть Сатане. Все переводы Книги в той или иной степени изменяли ее, и это совершенно естественно. Каждый перевод стал свидетельством определенной эпохи, векой в истории мысли и Слова. Кроме того, Книги Иова Септуагинты, кумранского таргума, Вульгаты и Синодального перевода - это разные книги, но

оставляют они один текст - никогда не прекращающийся диалог разных поколений на разных языках с разным Богом.

Для того, чтобы это диалог продолжался, стоит обратиться к его началу. И если не сохранился первоисточник, значит воспользуемся тем материалом, который есть, но прежде вспомним Иеронима: чтобы мурена не выскальзывала из рук, ее, видимо, не нужно сдавливать, а, может, и вообще не стоит вытаскивать из воды. Мурена в руках - это не совсем то, что мурена в воде.

Начиная с VIII в. до н.э., древнееврейские царства сперва оказались втянутыми в сферы влияния таких великих держав, как Египет, Ассирия, Вавилония и Персия, а затем были насильственно включены в их состав. В 722 г. до н.э. ассирийский царь Саргон II дошел до Палестины и захватил Израильское (Северное) царство. Десять племен были уведены в плен, поселены в северной Месопотамии, и там они с течением времени смешались с местным населением. Усилившийся Вавилон одно за другим подчинил своей власти государства Сирии и в 597 г. до н.э. вторгся в Палестину. В 586 г. до н.э. Иудея была захвачена, Иерусалим разрушен до основания, храм Яхве сожжен. Большая часть населения Иудеи была уведена в плен. Период вавилонского пленения продолжался почти 50 лет. Только в 538 г. до н.э. персидский царь Кир II, завоевав Вавилон, разрешил иудеям вернуться на родину.

Экономическое, политическое и моральное состояние послепленной иудейской общины было крайне тяжелым. Народ страдал от разрухи и неурожаев, от притеснений со стороны собственной знати и от гнета персов. Иудея потеряла остатки независимости и превратилась в персидское наместничество.

Социальный и политический кризис сопровождался кризисом религиозным. По свидетельству Иезекииля, многие в те годы заявляли: "Не видит нас Яхве, оставил страну эту ..." (Иез.8:12), - и, выражая сомнения в могуществе своего бога, обращались к чужеземным. Широко распространился в то время культ месопотамской богини Иштари и вавилонского бога Таммуза-Адониса.

Актуальной стала проблема теодицеи. Для того, чтобы отстоять веру в Яхве, нужны были новые идеи. Например, Второзаконие объяснял, что вавилонское пленение лишь отчасти является наказанием Израиль за прошлые грехи. Главная причина иная. Оказывается, что Яхве возложил на Израиль особую миссию - нести его слово язычникам, не