

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Ожигова Мария Михайловна

**ГУМАНИТАРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РУССКОЙ И
НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА:
КОМПАРАТИВИСТСКИЙ АСПЕКТ**

Специальность 5.9.3 – Теория литературы

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Клинг Олег Алексеевич

Москва – 2024

Содержание

Введение.....	4-21
Раздел I. Методологические основания диссертационного исследования	
Глава 1. Гуманитарно-исторический дискурс начала XX века: общая характеристика контекста и дискурса Австро-Венгрии, России и Германии.....	22-70
Глава 2. Дискурс. Терминология. История развития дискурсивных/ дискурсных исследований	
§1. Исток и возникновение термина «дискурс».....	71-78
§2. Аспекты изучения дискурса во Франции во второй половине XX века.....	78-92
Глава 3. Дискурс в предпринятом исследовании. Дискурс М. Фуко: от философского к литературоведческому аспекту	
§1. Дискурс в аспектации гуманитарного знания и природы литературы в работах М. Фуко.....	93-100
§2. Дискурс в аспектации коммуникативной природы литературы. Обоснование применимости терминов «дискурс» и «высказывание» М. Фуко на литературном материале. Литература как знание.....	100-106
§3. Мишель Фуко в ипостаси литературоведа. Неоднозначная позиция по отношению к фигуре автора. Литературоведческие опыты.....	106-138
Глава 4. Лакуарность терминологического аппарата компаративистики по отношению к материалу исследования	
§1. Обоснование включения термина «дискурс» и «высказывание» в компаративистский анализ. Пример стандартного сопоставления текстов.....	139-163
§2. О некоторых терминах Мишеля Фуко, применяемых к литературному материалу: термины «дискурс» и «высказывание» в аспекте предпринятого исследования.....	163-176

Раздел II. Практическая часть. Применение методологии на литературном материале

Глава 1. Гуманитарно-исторический дискурс в русской и немецкоязычной прозе начала XX века: его отражение в сопоставляемых текстах и текстопорождающий фактор

§1. «Сельский врач» Франца Кафки и «Вьюга» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века.....177-197

§2. «Доклад для академии» Франца Кафки и «Собачье сердце» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века.....197-216

§ 3. «Процесс» Франца Кафки и «Дьяволиада» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века.....216-238

§4. Романы Фёдора Сологуба «Мелкий бес» и Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века.....238-274

Глава 2. Опыт попарного сопоставительного анализа высказываний

§1. Предчувствие — Предупреждение — Итог: Концепт «тройного сцепления» текстов-высказываний: «Сельский врач» — «Вьюга» → «Доклад для академии» — «Собачье сердце» → «Процесс» — «Дьяволиада».....275-282

§2. Сопоставительный анализ высказываний «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» с применением подхода Мишеля Фуко, реализованного в эссе «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера».....282-299

Заключение.....300-305

Библиография.....306-319

Введение

Актуальность исследования обусловлена высоким интересом к дискурсивным исследованиям в литературоведении, связанным с тенденцией к междисциплинарности в современной гуманитарной науке. Помимо дискурс-анализа, понятие дискурс применяется во множестве гуманитарных наук: от социологии и политологии до истории и литературоведения. Изучение дискурсивной проблематики в области литературоведения, теории текста и лингвистики связано с такими именами как: Н. Ф. Алефиренко, Н.С. Автономова, Н. Д. Арутюнова, М. М. Бахтин, Т.Д. Венедиктова, О. П. Богатырева, В. З. Демьянков, А. Р. Габидулина, В. З. Демьянков, Т. А. ван Дейк, Т. В. Ежова, В. И. Тюпа, Ю. Н. Караулов, В. И. Карасик, Ю. Кристева, Ю. М. Лотман, Е. С. Кубрякова, О. И. Москальская, М. Л. Макаров, М. Ю. Олешков, П. Серио, В. В. Петров, М. Пешё, Л. Филлипс, З. Харрис, М. Фуко, В. Е. Чернявская, Н. В. Черемисина, и др. В данном исследовании для анализа текстов будут задействованы термины из методологического аппарата М. Фуко, относящегося к французской школе изучения дискурса. К другим известным представителям французской мысли, изучавшим дискурс, относятся А. Греймас, Ж. Ж. Лакан, Э. Бенвенист, Ж. Женетт, Ж. Гийом, Ж.-М. Марандэн, Д. Магно, Э. Руле, Л. Альтюссер, М. Пешё, Е. Ландовский, П. Серио, Ж. Бодрийяр, Р. Барт и другие. К немецко-австрийскому направлению относятся такие исследователи, как З. Егер, У. Маас, П. Хартман, П. Вундерлих, Р. Водак, Ю. Линк. К англо-американскому Т. Гивон, Дж. Граймс, З. Харрис, Г. Закс, Р. Лонгейкр и другие.

Кроме того, **актуальность исследования** связана с широким распространением компаративистских приемов и методов, а также общим расширением сравнительного литературоведения, его развития и проникновения в различные разделы филологической науки. Сравнительное литературоведение предстает как одно из ведущих направлений, так как позволяет выйти на широкий круг культурных обобщений, выявить неочевидные связи и влияния, что является не просто ценным, но необходимым в современных культурных реалиях,

связанных в том числе и кризисными явлениями общемирового порядка. В этом смысле компаративистские исследования выполняют культурологическую задачу объединения различных культур путем сопоставления их индивидуальности и сходства. В этом смысле предлагаемое исследование является актуальным, необходимым и своевременным.

Корни компаративистики можно найти еще в Античности, но как раздел филологии и полноценная наука сравнительное литературоведение начинает складываться в XIX веке. За девятнадцатое и двадцатое столетие компаративистика как наука обрела методологический аппарат, от нее отделились и другие поддисциплины такие, как например, имагология. Мы можем перечислить таких крупных исследователей, как И. Г. Гердер, Т. Бенфей, А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, А. Дима, Д. Дюришин, И. Г. Неупокоева, Н.Т. Пахсарьян, В.В. Полонский, Б. Л. Сучков, В. И. Кулешов, В. М. Толмачев, М. Б. Храпченко, Д. Ф. Марков, М. П. Алексеев, И. О. Шайтанов, Франко Б. и другие. При этом стоит отметить книгу специалиста по теории коммуникации и дискурс-анализу Т.Д. Венедиктовой «Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США», где была предпринята попытка сопоставления произведений русских и американских авторов XIX века в культурологическом контексте.

В данном диссертационном исследовании в сопоставительном аспекте рассматриваются несколько пар текстов: «Сельский врач» (написан в 1916 г., опубл. в 1919 г.) Ф. Кафки и «Вьюга» (написана в период с 1916 по 1918 г., опубл. в 1925–1926 гг.) М. Булгакова; «Доклад для академии» (1917 г.) Ф. Кафки и «Собачье сердце» (повесть написана в 1925 г.) М. Булгакова; «Процесс» (создавался с 1914 по 1915 гг., но вышел в печать после смерти автора в 1925 г.) Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» (опубл. в 1905 г.) Г. Манна и «Мелкий бес» (опубл. в 1905 г.) Ф. Сологуба. Перечисленные пары художественных произведений представляют собой до этого теоретически не рассмотренное в литературоведении литературное явление. Данные тексты обладают феноменальной, высокой степенью сходства на уровне архитектоники, а также сюжетном, мотивном и детальном уровнях, однако

их авторы (Ф. Кафка и М. Булгаков; Г. Манн и Ф. Сологуб) не могли заимствовать друг у друга, так как рассматриваемые тексты создавались в одно время, что подтверждают даты написания и публикации. Некоторые из текстов также выходили в печать в одно время, а оба текста одной из пар были опубликованы в один год. Авторы сопоставляемых пар текстов жили в разных странах и не были знакомы друг с другом, что подтверждают историко-литературные источники: Ф. Кафка жил в Австро-Венгрии, а М. Булгаков в России; Г. Манн жил в Германии, а Ф. Сологуб в России. Таким образом, объяснить явление сходства данных текстов через сознательное заимствование не представляется возможным. Сопоставляемые тексты будут изначально рассмотрены как «высказывания», расположенные в определенном гуманитарно-историческом дискурсе. Кроме того, будет активно использоваться термин «дискурс». Как известно, термин «дискурс» многозначен, но в нашем исследовании этот понятие будет применяться в культурно-историческом смысле. В понятие «дискурс» будет входить тот исторический фон, культурный и социальный контекст, свойственный периоду начала XX века. Причем важно подчеркнуть, что этим термином будут описываться не исторические реалии одной страны, а общий исторический фон, являющийся общим для Германии, России и Австро-Венгрии в вышеуказанный период. Однако, учитывая исторические факторы, мы будем употреблять понятие «гуманитарно-исторический дискурс начала XX века», ориентируясь на методологию Мишеля Фуко, а значит, будем подразумевать не только исторические события, но и некоторое абстрактное пространство порождения высказываний, включающее в себя, кроме очевидных описываемых влияний, и анонимные неизвестные факторы.

Здесь важно дополнительно оговорить основания для выбора материала. Во-первых, сходство текстов на уровне архитектоники представляется очевидным, что последовательно будет показано в сопоставительном анализе. Кроме того, сопоставление и анализ рассматриваемых пар текстов имеет онтологические, гносеологические и эстетические основания. В онтологическом плане анализ рассматриваемых текстов связан с укорененностью искусства и художественного творчества в основы бытия. Применительно к литературе речь

идет об изначальной связи жизни и деятельности человека с языковой сферой. В этом смысле заострение внимания на компаративном анализе текстов, сходство которых нельзя объяснить через привычные категории сравнительного литературоведения, имеет ценность, так как помогает, с другой стороны взглянуть на вопросы языкового выражения художественной литературы, соотношения художественного текста с контекстом и фигурой автора. В гносеологическом плане компаративный анализ специфики данных текстов, затрагивая проблематику генезиса творческого акта, позволяет открыть новые познавательные возможности между теорией и историей литературы. В эстетическом плане рассмотрение данных пар текстов как высказываний позволяет сопоставить художественные системы, рассматриваемых нами произведений, осветить их сходство, через сопоставительный и попарный компаративный анализ раскрыть новые грани и глубину данных художественных произведений.

Методы различных литературоведческих школ для объяснения данного явления в литературном процессе также являются недостаточными. Принципы духовно-исторической школы (В. Дильтей и др.), социологического подхода, представленного в литературоведении советского периода, русской формальной школы, марксистского литературоведения, американской Новой критики не являются релевантными для нашего исследования, так как теоретический аппарат данных школ и методов недостаточен для объяснения явления текстов, обладающих такой степенью сходства, при этом созданных авторами одновременно и совершенно независимо друг от друга. Понятие «остранения»¹ и формалистское описание генезиса творчества не могут прояснить, как совершенно разные писатели могли создавать столь схожие художественные произведения, так как механизм «остранения» сверхсубъективен и не может быть описан как единый механизм творческого акта для сопоставляемых текстов. Это подтверждают и многочисленные авторефлексии разных поэтов и писателей о своем творчестве, отличающиеся абсолютным многообразием, несводимым к

¹ Шкловский В.Б. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 15.

единой доминанте. Подход представителей Новой критики, в свою очередь, в целом, направлен на имманентное чтение текста со сведением к минимуму авторской интенции. Социологические подходы и марксистское литературоведение с его ответвлениями, напротив, рассматривают текст в связи с общественными формациями, определенным политическим строем, влиянием социальных факторов на то, какими характеристиками обладает текст, и каким он должен быть. Однако авторы, рассматриваемых в данном исследовании текстов, жили в разных странах, различных классовых условиях, и существенно отличались друг от друга своим происхождением. Поэтому данные методы не могут претендовать на теоретическое объяснение анализируемого здесь явления. С другой стороны, школы и методы, базирующиеся на рассмотрении художественного текста через личность автора также недостаточны для того, чтобы стать методологическим базисом.

Вышеперечисленные авторы жили в разных странах, имели совершенно разную культурную идентичность, более того, факторы, сформировавшие их личность, их окружение были совершенно различны, поэтому объяснить такое сходство текстов, анализируя, к примеру, его окружение, «его родных»², близких родственников, как предлагает Ш.-О. Сент-Бёв не представляется возможным. Более того, авторы сопоставляемых текстов имели и разные психологические особенности личности, темперамент, особенности творческого процесса, поэтому такая близость текстов не объяснима через анализ сходства психологических особенностей писателей, так и психофизиологических особенностей (З. Фрейд).

Французский ученый Ипполит Тэн предлагал анализировать литературное произведение, используя своеобразную формулу: «раса-среда-момент»³. Сопоставляемые нами художественные произведения могут быть рассмотрены только через третью составляющую этой формулы – «момент», так как были созданы в одно время, или даже одновременно. Однако авторы сопоставляемых текстов, жили в разных странах, принадлежали к разным нациям и,

² Сент-Бёв Ш.-О. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 42.

³ Тэн И.-А. История английской литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 82.

соответственно, имели разную среду жизни, формировались в совершенно различных узко биографических условиях. Поэтому формула И. Тэна не может быть применена к анализу данных текстов. Вместе с тем, принадлежность к разным нациям и культурам связана с определенным культурным кодом, мифологическими и архетипическими интенциями, способными проявляться в текстах каждого отдельного автора. В этом смысле, очевидно, так же и то, что разработки мифологической и других школ литературоведения, связанных с изучением мифа и мифопоэтики, не являются подходящими для рассмотрения явления такого рода сходства текстов. Дополнительно стоит отметить, что вследствие разности происхождения писателей, непригоден и архетипический подход, базирующийся на методологических разработках К.Г. Юнга, предлагающего рассматривать архетипы (являющиеся частью психики человека, и входящие в некие «автономные комплексы»⁴), как некие врожденные наклонности человека, определенные его древним происхождением и культурными доминантами его национального кода. По этой же причине не представляется возможным обратиться к трудам А.Н. Веселовского, в большей степени занимавшегося вопросами направления исторического взаимовлияния литератур, а также изучением взаимовлияния фольклорных произведений. Подробнее терминологическая специфика аппарата компаративистики будет рассмотрена в одной из последующих глав. Таким образом, традиционные литературоведческие школы не обладают достаточным методологическим аппаратом для анализа подобного рода текстов.

В то же время и традиционный теоретический аппарат компаративистики имеет лакуны и представляется недостаточным для сопоставления такого рода текстов. В выбранных текстах трудно установить влияние контактно-генетических связей, как внешних, так и внутренних. В то же время исключены два ключевых типа внутренних контактов: заимствование и влияние, так как авторы не были знакомы, не читали произведений друг друга (это не

⁴ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 227.

подтверждается изучением культурных связей), писали и публиковали свою тексты одновременно, что исключает возможность взаимовлияния. Вследствие этого и разновидности типологических сходжений не описывают рассматриваемое в диссертации явление (подробнее об этом см. 4 глава I раздел). В свою очередь, понятия «дискурс» и «высказывание» из терминологического аппарата М. Фуко позволяют рассматривать такого рода тексты, в какой-то мере проясняют причину их сходства и дают возможность для более глубокого наднационального, философского анализа.

Следует отметить, что уместность использования термина, впервые появившегося в научном контексте изучения языка и словесности в 1943 году (Э. Бюиссанс), применительно к литературе предыдущих эпох, в частности, к периоду начала XX века, связана с его потенциалом для заполнения лакунарности компаративистской методологии при описании явления сходства текстов без взаимовлияния и возможности авторов заимствовать друг у друга. Примеры такого заполнения терминологических лакун распространены в истории филологической науки. Так, Г. Висконти в 1818 году ввел термин «классицизм», хотя классицизм на европейской почве возник задолго до появления термина, еще в XVII веке. Сходным образом М. Бахтин использовал термин «хронотоп», применяя его к античной литературе. Кроме того, и термин «полифонический роман» был введен Бахтиным применительно к романам Ф.М. Достоевского, во время расцвета творчества которого к его текстам не применялся этот термин.

Кроме того, использование дискурсивной терминологии в области сравнительного литературоведения отражает, отмеченную Н.Т. Пахсарьян, «подвижную природу компаративистики»⁵ и ее стремление к междисциплинарности.

Гипотеза диссертационного исследования заключается в том, что схожесть рассматриваемых текстов на уровне архитектоники, сюжета, идейно-образного ряда, мотивов и деталей может быть объяснена тем, что их формирование было

⁵ Пахсарьян Н.Т. Франко Б. Сравнительное литературоведение: история, области применения, методы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. 2020. Сер. 7. № 2. С.12.

обусловлено гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века. При таком рассмотрении тексты анализируются как высказывания, вызванные к жизни гуманитарно-историческим дискурсом указанного периода. Для теоретического объяснения этого явления используются понятия «дискурс» и «высказывание» из методологического аппарата М. Фуко. Таким образом, художественные тексты, созданные в начале XX века, анализируются в пространстве гуманитарно-исторического дискурса начала XX века как высказывания, порожденные дискурсом. Дискурс здесь несет в себе текстопорождающую функцию. В то же время гуманитарно-исторический дискурс начала указанного периода являет себя в текстах, в частности, в виде доминант, характерных для данного дискурса. В этом смысле методология, применяемая в исследовании, представляется крайне актуальной для современного литературоведения. Сопоставление художественных текстов в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века представляется перспективной областью исследования. Одной из характерных черт современной гуманитарной науки является междисциплинарность и, в частности, активно ведутся дискурсивные исследования. В данной работе предлагается междисциплинарное совмещение литературоведческого материала, художественных текстов с терминологией культурологического и философского содержания, что позволяет не только рассмотреть до этого неизученное литературоведческое явление, но и открыть новые горизонты прочтения художественных текстов.

Кроме того, актуальной является сама теоретическая постановка вопроса, связанная не только с описательной составляющей гуманитарно-исторического дискурса в прозе начала XX века, но и с его текстопорождающей функцией, которая раскрывается при сопоставительном рассмотрении текстов авторов, которые не могли заимствовать сюжеты, мотивы и детали друг у друга. В этом смысле актуальна сама постановка проблемы, связанная с попыткой объяснения явления схожести текстов, созданных одновременно. В этом смысле исследование является вкладом в активно развивающуюся область филологического знания, связанную с изучением дискурса, дискурсивных практик и изучения высказываний.

Объект и предмет исследования. К объекту данного исследования относится возникновение сходных текстов «Сельский врач» и «Вьюга»; «Доклад для академии» и «Собачье сердце»; «Процесс» и «Дьяволиада»; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» и «Мелкий бес» в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века. **Предметом исследования** является взаимосвязь сходства текстов с гуманитарно-историческим дискурсом, обуславливающим сближение данных произведений. Показано, что высокий уровень сходства (без возможности заимствования) на сюжетном, образном, мотивном, а также детальном уровнях обусловлен единым гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века.

Целью исследования является компаративное рассмотрение текстов, обладающих в некоторых случаях феноменальным уровнем сходства, и попытка объяснить, чем обусловлена их схожесть и какие явные или скрытые тенденции или процессы могли «связать» эти тексты, с учетом того, что тексты созданы одновременно и авторы этих произведений не были знакомы и не могли заимствовать друг у друга. Для сопоставления применяются термины «гуманитарно-исторический дискурс» и «высказывание».

Для достижения цели исследования были поставлены следующие **задачи**:

1. Описать гуманитарно-исторический дискурс начала XX века.
2. Показать лакунарность компаративистской методологии по отношению к текстам, обладающим высокой степенью сходства (в некоторых случаях феноменальной), созданным в одно время (в некоторых случаях одновременно), при этом авторы этих произведений не могли сознательно заимствовать образы и мотивы друг у друга, не имели контактных связей.
3. Обосновать необходимость и возможность применения терминологии («дискурс», «высказывание») из методологического аппарата М. Фуко к сопоставлению конкретных художественных текстов в связи с обнаружением лакунарности компаративистской методологии.

4. Сопоставить рассказы «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; рассказ «Доклад для академии» Ф. Кафки и повесть «Собачье сердце» М. Булгакова; роман «Процесс» Ф. Кафки и повесть «Дьяволиада» М. Булгакова; роман «Учитель Гнус» Г. Манна и роман «Мелкий бес» Ф. Сологуба как целостные высказывания в предложенной методологии с целью описания и объяснения их сходства с позиции литературоведения.
5. Показать в текстах М. Булгакова и Ф. Кафки наднациональность, надличностность образов, на возникновение и сходство которых оказал влияние гуманитарно-исторический дискурс. Для этого будет предпринято попарное сопоставление текстов: «Сельский врач» — «Вьюга» → «Доклад для академии» — «Собачье сердце» → «Процесс» — «Дьяволиада» в концепте «Предчувствие — Предупреждение — Итог».
6. Сопоставить попарно целостные высказывания «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» с опорой на эссе Мишеля Фуко «Фантастическая библиотека. Об “Искушении святого Антония” Гюстава Флобера» с тем, чтобы показать надличностность, наднациональность образов, возникших под влиянием гуманитарно-исторического дискурса начала XX века.

Ограничения, накладываемые на решение задач. Во избежание перегруженности исследования новой терминологией, в данном диссертационном исследовании не используется весь научный потенциал терминологического аппарата Мишеля Фуко. Методологической основой исследования являются лишь некоторые термины, которые М. Фуко использовал в своих трудах «Слова и вещи», «Археология знания», а также в работах, связанных с литературным творчеством и дискурсом.

В практической части к ограничениям можно отнести то, что сравнительный анализ текстов осуществлен по возможности без подробного рассмотрения художественных текстов в рамках конкретных направлений и

школ, а также с редукцией интерпретаций других исследователей творчества данных писателей. Такой подход к анализу соотносится с поставленными целями и задачами исследования, а также предложенной в работе методологией, подразумевающей анализ текстов исходя из гуманитарно-исторического дискурса начала XX века. Тем не менее в исследовании отмечаются литературные явления, повлиявшие на становление писателей.

Материалом исследования стали художественные произведения нескольких писателей, а именно Франца Кафки и Михаила Булгакова, Генриха Манна, Федора Сологуба, рассмотренные в сопоставительном ключе. В ракурсе сопоставления находятся рассказ «Сельский врач» Ф. Кафки и рассказ «Вьюга» М. Булгакова, рассказ «Доклад для академии» Ф. Кафки и повесть «Собачье сердце» М. Булгакова, роман «Процесс» Ф. Кафки и повесть «Дьяволиада» М. Булгакова, а также романы «Учитель Гнус» Г. Манна и «Мелкий бес» Ф. Сологуба.

Теоретической и методологической основой исследования являются методологические основания из теоретического аппарата Мишеля Фуко, применяемая им в трудах «Слова и вещи» и «Археология знания». Кроме того, в методологическую часть органично включены работы М. Фуко, связанные с анализом художественной литературы и словесности. Основным методом является сравнительный подход к рассмотрению заявленных текстов. Для сопоставления применяются термины «гуманитарно-исторический дискурс» и «высказывание». Вместе с тем характеристики этого дискурса обнаруживаются в самих сопоставляемых текстах, таким образом объективируясь в нем в виде специфических доминант. Именно эти доминанты отчасти объясняют явление в литературоведении, когда в едином пространстве сосуществуют столь схожие тексты авторов, которые не могли заимствовать друг у друга. При этом текстопорождающий фактор дискурса выражается в архитектонике и формально-содержательном устройстве текста. На уровне формы гуманитарно-исторический дискурс объективирует столь схожие тексты через композицию и предметный уровень, к которому мы, вслед за Г.Н. Пospelовым и Л.И. Тимофеевым, будем относить в том числе и образный ряд сопоставляемых произведений. На уровне

содержания сравниваемые тексты феноменально сходны в идейном и идейно-тематическом контексте.

Кроме того, разграничиваются понятия «дискурсивного» и «исторического». Понятие «исторического дискурса» включает в себя две составляющие. С одной стороны, это совокупность реальных исторических событий, которые могли повлиять на создание текста и отчасти определили его особенности. С другой стороны, историческим дискурсом можно назвать некое абстрактное поле, «место» формирования высказываний. В понятие «гуманитарный» включены те идеи и веяния, отраженные в культурном контексте обозначенной в диссертационном исследовании эпохи. Иначе говоря, под «гуманитарной» составляющей дискурса понимается культурный контекст времени и положение человека в нем.

Научная новизна диссертации заключается в том, что

1. Впервые в рамках компаративистского исследования предпринята попытка с теоретической точки зрения рассмотреть художественные тексты, обладающие высоким уровнем сходства на уровне сюжета, мотивов, образов и деталей. При этом авторы этих текстов не прибегали к заимствованиям, так как произведения создавались в одно время, а писатели не были знакомы друг с другом. Примечательно то, что объяснить близость текстов биографическим сходством судеб или историческим фоном пребывания в одной стране невозможно, так как рассматриваемые писатели имеют совершенно разную биографию (начиная от внутреннего семейного круга, заканчивая писательской судьбой и отношением к творчеству) и проживали в разных странах, однако в одно историческое время, а именно в период начала XX века.
2. Впервые предпринята попытка теоретически описать и объяснить возможность возникновения столь схожих текстов, появившихся независимо друг от друга.
3. Впервые в диссертационном исследовании осуществляется сопоставительный анализ трех пар текстов Ф. Кафки и М. Булгакова

(«Сельский врач» и «Вьюга», «Доклад для академии» и «Собачье сердце», «Процесс» и «Дьяволиада») и одной пары текстов Г. Манна и Ф. Сологуба («Учитель Гнус, или Конец одного тирана» и «Мелкий бес»).

4. Впервые попарно сопоставлены как целостные высказывания тексты «Сельский врач» — «Вьюга» → «Доклад для академии» — «Собачье сердце» → «Процесс» — «Дьяволиада».

5. Впервые сопоставлены попарно как целостные высказывания тексты «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» с опорой на эссе Мишеля Фуко «Фантастическая библиотека. Об “Искушении святого Антония” Гюстава Флобера».

Положения, выносимые на защиту:

1. Рассматриваемые в диссертации пары текстов «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; «Доклад для академии» Ф. Кафки и «Собачье сердце» М. Булгакова; «Процесс» Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» Г. Манна и «Мелкий бес» Ф. Сологуба относятся к специфическим явлениям литературного процесса и заслуживают пристального изучения современной литературоведческой наукой.
2. Для сравнительного анализа текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также романов Г. Манна и Ф. Сологуба может быть использована терминология из методологического аппарата М. Фуко («дискурс» и «высказывание») в связи с обнаружением лакуарности компаративистской методологии по отношению к данным текстам.
3. Рассматриваемое в диссертации сходство трех пар текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также романов Г. Манна и Ф. Сологуба на уровне архитектоники, сюжета, идейно-образного ряда, мотивов и деталей обусловлено не историческим контекстом, сходством биографий писателей или психологической близостью их личностей, а гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века.

Теоретическая значимость диссертации заключается в применении методологии Мишеля Фуко к литературному материалу, при этом терминология, использование методологии, предлагаемой в исследовании, действительно является необходимой операцией, так как объяснить сходство и близость рассматриваемых художественных произведений на всех уровнях организации текста, не представляется возможным через существующие на данный момент литературоведческие школы и инструментарий сравнительного литературоведения.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности с помощью освоения терминологического и методологического аппарата Мишеля Фуко на литературном материале, применять эту терминологию и в дальнейшем для работы с подобными случаями, когда сходство и близость художественных текстов невозможно объяснить другими причинами, кроме как «общностью» дискурса. Кроме того, практическая значимость состоит в адаптации терминологии и методологии М. Фуко к литературному материалу, не только в сопоставительном, но и в общефилологическом ракурсе. Во-вторых, на базе диссертационного исследования был разработан годовой учебный курс для магистрантов под названием «Эстетико-дискурсивное изучение художественного произведения». Курс был успешно апробирован и предлагает метод рассмотрения художественных текстов с помощью дискурсивного и эпистемологического подходов Мишеля Фуко, предлагаемых им в трудах «Слова и вещи» и «Археология знания». В целом же, практическая значимость заключается в перспективности переложения данного исследования и возможности разработки на базе методологии спецкурсов и спецсеминаров, посвященных рассмотрению художественной литературы в теоретическом ключе.

Достоверность полученных результатов обеспечивается большим объёмом исследуемого материала (3 пары текстов Франца Кафки и Михаила Булгакова; 1 пара текстов Генриха Манна и Федора Сологуба); широкой теоретической базой, основанной на использовании точных методов, и последовательной аргументацией.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух основных разделов, один из которых включает анализ методологической составляющей исследования и состоит из четырех глав. Во втором разделе, состоящем из двух глав, рассматривается применение терминологии на литературном материале. В заключении подводятся итоги предпринятого исследования. Диссертация снабжена заключением, библиографией на русском, английском, немецком и французских языках, включающей 249 позиций. Диссертационное исследование выполнено на 319 страницах, без приложений.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации излагались на международных научных конференциях в период с 2016 по 2023 год (ИМЛИ А.М. Горького РАН, МГУ им М. В. Ломоносова, Дом Лосева и др). Методологическая часть в связи с ее междисциплинарностью была апробирована не только на филологических конференциях, но также и на философских конференциях, в частности, на VIII Российском философском конгрессе «Философия в полицентричном мире» (к 100-летию со дня рождения А.А.Зиновьева); Международной научной конференции «Мишель Фуко: субъект настоящего. К 90-летию со дня рождения М. Фуко (1926 - 1984)» (2016 год), а также многочисленных круглых столах, проводимых на философском факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Основное содержание диссертации отражено в 9 публикациях автора (2016–2023). Из них 5 осуществлены в рецензируемых научных журналах, индексируемых в базе Web of Science, 5 — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 4 — в рецензируемых научных изданиях, определенных ученым советом Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

На основании диссертационного исследования автором работы был разработан учебный годовой курс **«Эстетико-дискурсивное изучение художественного произведения. Эпистемологический подход».**

Основные положения диссертации отражены в публикациях, перечисленных ниже:

**Публикации в рецензируемых научных изданиях, определенных
ученым советом Московского государственного университета им. М. В.
Ломоносова:**

1. Ожигова М.М. Круг чтения Франца Кафки как репрезентация исторического дискурса начала XX века // Филологические науки. 2023. № 4. С. 141–150 (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2023: 0,279).
2. Ожигова М.М. Максим Горький и Генрих Манн о кризисе Веймарской республики 1919–1923 годов: взгляд писателей и общественных деятелей // Новый филологический вестник. 2023. № 1. С. 241–255 (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2023: 0,328).
3. Ожигова М.М. Категория автора в исследованиях Мишеля Фуко: литературоведческий аспект // Филологический класс. 2022. № 4. С. 88–98 (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2022: 0,450).
4. Ожигова М.М. Максим Горький и Иммануил Кант: к полемике о природе творчества в «Рассказе об одном романе» (Берлин, 1924 г.) // Новый филологический вестник. 2022. № 2. С. 198–207 (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2022: 0,328).

Публикации в других научных изданиях:

5. Ожигова М.М. А.М. Горький и актуализация его творчества в оптике эстетики: «полемика» с И. Кантом в «Рассказе об одном романе» // Новые российские гуманитарные исследования, изд-во ИМЛИ РАН. 2023. Т. 18. (РИНЦ 2020: 0.065). <http://nrgumis.ru/articles/2223/>
6. Ожигова М.М. Подмена дискурсов: отсутствие восприятия. Материалы Восьмого Российского Философского Конгресса «Философия в полицентричном мире». М.: Логос, РФО – ИФРАН – МГУ, 2021. Т. 5. С. 863–865.
7. Ожигова М.М. Аполлоническое и дионисийское Ф. Ницше как фактор влияния на горьковское понимание генезиса творчества // Новые российские гуманитарные исследования, изд-во ИМЛИ РАН. 2023. Т. 18. (РИНЦ 2020: 0.065). <http://nrgumis.ru/articles/2267/>

8. Ожигова М.М. Эстетика прозы немецкого периода А.М. Горького: "полемика" с Иммануилом Кантом в "Рассказе об одном романе" (1924) // А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 187-202. (РИНЦ).
9. Ожигова М.М. Концепция Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском и ее влияние на эстетический диалог двух рассказов М. Горького // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 8. С. 329–346. (WoS, ВАК, JCI 2023: 0,48).

Тезисы докладов в научных конференциях:

10. Ожигова М.М. Аксиологические ориентиры публицистики Генриха Манна в начале XX века // Тезисы Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов–2023». М.: МАКС-Пресс, 2023. Электронный ресурс: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2023/data/section_41_28649.htm
11. Ожигова М.М. Восприятие пространства в художественном тексте: взгляд Мишеля Фуко // Тезисы Международной конференции «Ломоносов». М.: МАКС-Пресс, 2022. // Электронный ресурс: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2022/data/section_36_25774.htm
12. Ожигова М.М. Эпиграф как ключ к циклообразованию: нестандартный случай (на материале цикла рассказов «Записки юного врача» М.А. Булгакова) // Тезисы Международной конференции «Ломоносов». М.: МАКС-Пресс, 2021. Электронный ресурс: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/section_35_21980.htm
13. Ожигова М.М. Структурные особенности текстов Франца Кафки и их взаимодействие с «уровнями» реального и абстрактного читателя // Тезисы Международной конференции «Ломоносов». М.: МАКС-Пресс, 2018. Электронный ресурс: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2018/data/section_35_12890.htm
14. Ожигова М.М. Тексты Франца Кафки в аспекте переводоведения. (На материале рассказа «Доклад для академии»). Тезисы Международной

конференции «Ломоносов». М.: МАКС-Пресс, 2017. Электронный ресурс:
[https://lomonosov-
msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/section_32_10623.htm](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/section_32_10623.htm)

15. Ожигова М.М. Рассказы «Сельский врач» Франца Кафки и «Вьюга» Михаила Булгакова в историческом дискурсе начала XX века. Тезисы Международной конференции «Ломоносов». М.: МАКС-Пресс, 2016. Электронный ресурс: [https://lomonosov-
msu.ru/archive/Lomonosov_2016/data/section_30_8573.htm](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2016/data/section_30_8573.htm)

Раздел I. Методологические основания диссертационного исследования

Глава 1. Гуманитарно-исторический дискурс начала XX века: общая характеристика контекста и дискурса Австро-Венгрии, России и Германии

Тема, заявленная в диссертационном исследовании, отличается многоаспектностью, поэтому прежде чем переходить к сопоставительному анализу текстов «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; «Доклад для академии» Ф. Кафки и «Собачье сердце» М. Булгакова; «Процесс» Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» Г. Манна и «Мелкий бес» Ф. Сологуба необходимо охарактеризовать гуманитарно-исторический дискурс описываемого периода, выделить основные доминанты дискурса, повлиявшие на возникновение настолько похожих текстов. Следует еще раз подчеркнуть, что термин, впервые появившийся в научном контексте изучения языка и словесности в 1943 году (Э. Бюиссанс), может применяться к литературе и предыдущих эпох, в частности, к периоду начала XX века, так как позволяет заполнить лакунарность методологии для описания явления сходства текстов при отсутствии взаимовлияния и возможности авторов заимствовать друг у друга. Вместе с тем примеры такого заполнения терминологических лакун распространены в истории филологической науки. Так, Г. Висконти в 1818 году ввел термин «классицизм», хотя классицизм на европейской почве возник задолго до появления термина в XVII веке. Сходным образом М. Бахтин использовал термин «хронотоп», применяя его к античной литературе.

Прежде чем охарактеризовать гуманитарно-исторический дискурс в Австро-Венгрии, России и Германии, нужно отметить, что хронологические рамки рассматриваемого нами времени охватывает начало XX века, примерный период которого приходится на 1897-1925 гг. При этом важно отметить принципиальное для нашего анализа разграничение дискурсивного и исторического контекста. Под контекстом понимаются конкретные крупные исторические события отдельной страны, включающие в себя как события, связанные с политическими деятелями, так и, например, деятельность

представителей культуры и как следствие возникновение определенных культурных течений. Под дискурсом же понимается некое пространство формирования высказываний, могущее объединять в себя несколько стран. При этом характеризуют дискурс его доминанты, которые во многом и формируют схожие по сюжету, образам и деталям тексты, и в то же время сами эти дискурсивные доминанты отражаются в рассматриваемых художественных произведениях. Можно сказать, что при сопоставлении текстов речь здесь идет о более высоком уровне, когда от сопоставления и интерпретации возможен выход к более высоким обобщениям. Прежде чем перейти к рассмотрению дискурса в прозе анализируемых нами текстов, необходимо охарактеризовать гуманитарно-исторический контекст и дискурс того времени.

Как мы уже говорили выше, в третьей главе, понятие «исторического дискурса» в качестве термина, применяемого для анализа художественных произведений, включает в себя две составляющие. С одной стороны, это совокупность реальных исторических событий, которые могли повлиять на создание текста и отчасти определили его особенности. С другой стороны, историческим дискурсом можно назвать некое абстрактное поле, «место» формирования высказываний, охватывающее все области знаний и информационных потоков «пространство», стоящее «над» всем. Анализируя тексты, рассматриваемых писателей, мы будем, говоря о понятии дискурса, в равной степени подразумевать оба этих значения. Таким образом, понятие «исторический дискурс» содержит в себе два аспекта: собственно исторический, фактуальный аспект и абстрактный, пространственный аспект. В то же время, в понятие «гуманитарный» мы включаем те идеи и веяния, отраженные в культурном контексте обозначенной нами эпохи. Иначе говоря, анализируя «гуманитарную» составляющую дискурса, мы говорим не о влиянии конкретных исторических событий, а о влиянии культурного контекста времени, который структурирует и генерирует описываемый дискурс и его отражение в литературе, а также определяет его влияние на возникновение столь схожих текстов.

Переходя непосредственно к гуманитарно-историческому дискурсу начала XX века, нужно сказать, что это был бурный период, ознаменованный одним из

самых трагичных событий в мировой истории – началом Первой Мировой войны. Это естественно не могло не найти отражение в творчестве писателей: «...материал политический и исторический...часто оборачивался под пером австрийских писателей все тем же ощущением миражности жизни, нетвердости почвы под ногами»⁶. С одной стороны, в ракурсе диссертационного исследования попадают тексты Франца Кафки и Михаила Булгакова, которые родились и жили в разных странах, один в Чехии, а другой в России, поэтому особый интерес для нас представляет описание дискурса того времени в Австро-Венгрии и Российской империи. При этом важно, что нас будет интересовать период творческой активности писателей в соотношении с указанным дискурсом начала XX века. Что же касается рассмотрения текстов Фёдора Сологуба и Генриха Манна, то здесь необходимо говорить о текстопорождающем характере дискурса в контексте России и Германии.

Для Австро-Венгрии гуманитарно-исторический дискурс начала XX века характеризуется состоянием неопределенности, необходимости перестройки, с одной стороны, и внутренними противоречиями, мешающими эту перестройку осуществить с другой. Как и во всех крупных империях конца XIX-начала XX века в Австро-Венгрии активно развивалась промышленность, и в целом довоенный период в экономическом плане можно назвать стабильным. Однако внешнее внутривнутриполитическое благополучие имело и свою теневую сторону. Так, как пишет исследователь Шимов Я. В.: «армия оставалась «любимой игрушкой» монарха»⁷, однако еще до начала войны в военной организации империи постепенно проявлялись очевидные проблемы. С одной стороны, в армии отсутствовали новые виды вооружения. С другой стороны, армия Габсбургов довольно давно не участвовала в военных действиях, что негативно сказывалось на ее боевом духе, а последняя военная операция в Боснии 1878 года закончилась неудачей. Аналогичные проблемы обнаруживались и в устройстве государственного аппарата. На первый взгляд, благополучная бюрократическая

⁶ Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славян. культуры, 2005. С. 46.

⁷ Шимов Я. В. Австро-венгерская империя. М.: Алгоритм, 2014. С. 290.

машина также имела свои изъяны. Исполнение законов в изначально ориентированной на законы абсолютистской монархии, бюрократии, тем не менее могло сильно зависеть от конкретного чиновника. Иначе говоря, в различных частях империи Габсбургов качество работы исполнительной власти очень сильно зависело от бюрократического слоя на местах.

Периоду описываемого дискурса (примерно до 1890-1900 гг.) предшествовал период череды неудач во внешней политике, что в 1867 году привело к образованию государства, состоящего из двух частей и называвшегося Австро-Венгрия, однако именно эта двойственность и стала одной из главных причин внутривосточных конфликтов в дальнейшем приведших к распаду империи. Император Франц Иосиф обладал всеми правами монарха, однако право на престол наследовалось только по мужской линии, и в случае прерывания династии Габсбургов договор между Австрией и Венгрией переставал действовать, а значит, Венгрия могла выйти из состава империи и стать самостоятельным государством. «В это же время чехи, поощряемые примером Венгрии, пожелали таких прав и себе»⁸. Радикально настроенные представители чешского народа считали, «...что королевство Богемия связано с Австрией особым соглашением...»⁹, а поэтому Богемии не обязана выплачивать налоги и иностранные долговые обязательства. Однако против такого положения дел восставали другие народности, входящие в состав империи, а именно немцы, венгры, поляки и другие. Поэтому в государстве неизбежно возникало состояние социальной напряженности. С вопросом суверенитета провинций империи была непосредственно связана и языковая проблема. Так, немецкий язык господствовал, был языком культуры и государственных учреждений, вместе с этим права других народностей на свой язык ущемлялись.

С языковым вопросом были связаны и внутринациональные проблемы «лоскутной империи». Здесь напряжение шло по двум фронтам: требование чешских, словенских народов больших прав в языковом и правовом отношении, и усиление антисемитских тенденций. При этом правительство пыталось

⁸ Черников И. Гибель империи. М.: Издательство АСТ, 2002. С. 21.

⁹ Там же. С. 21.

балансировать, часто шло на уступки, например, разрешило обучение в школах на родном языке. Однако «...каждая такая уступка подливала масло в огонь немецкого национализма, вызывая острые правительственные кризисы»¹⁰. В то же время «...политические партии разделились, главным образом, по национальному признаку...»¹¹, что само по себе говорит о настроении враждебности и национальной нетерпимости. Если говорить о родине Франца Кафки Чехии, то нужно сказать, что в Праге стычки часто происходили прямо на улицах. Но раскол в обществе был связан не только с национальным признаком. Внутри партии чехов тоже не было согласия: «старочехи» были более сдержанны в своих требованиях, в то время как «младочехи» добивались всеобщего избирательного права, свободы печати и других гражданских свобод. В июле 1913 года сейм распустили, выборы организованы не были, для управления Богемией отправляли чиновников из Венгрии. Естественно, что такие изменения только усугубили ситуацию, тем более что на тот момент чехи не требовали независимости от Габсбургов, а лишь хотели равных с венграми прав. При этом нельзя сказать, что народы, входящие в Австро-Венгрию жили в резервации. Политическая система предполагала многопартийность, возможность выступать и отстаивать свои права, кроме того, империя предпринимала различные попытки к ассимиляции, к поискам выхода из социального кризиса. Однако, как станет видно позднее, стремление народов к самоопределению имело под собой серьезные основания, так как после распада империи, определение новых государственных границ было «крайне болезненным для национальных чувств...»¹² для некоторых народов, некогда составлявших «лоскутную империю». Но необратимые изменения происходили и в самом обществе, менялось время, сознание и мышление людей. Так, среди пролетариата активно распространялись идеи марксизма, организовывались демонстрации и шествия

¹⁰ Исламов Т.М. К вопросу о формировании центральноевропейской культурно-исторической общности // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетейя, 2005. С. 14.

¹¹ Черников И. Гибель империи. М.: Издательство АСТ, 2002. С. 27-28.

¹² Старикова Н. Н. Словенская литература в Австрии (национальное и поликультурное) // Славянский альманах. 2020. Вып. 1-2. С. 447.

«...с участием десятков тысяч рабочих в Будапеште, Вене и других центрах империи»¹³. Однако несмотря на относительный подъем экономики, атмосфера в австро-венгерской империи была напряженной, а внутренние противоречия только нарастали. Окончательного пика они достигли в 1914 году после убийства наследника австрийского престола Франца Фердинанда. Династия Габсбургов прервалась, а империя разрушалась. Вместе с тем это событие привело не только Австро-Венгрию, но и весь мир к началу Первой мировой войны. Конечно же, война только усугубила те внутренние противоречия, которые и так раздирали империю, и ускорила ее распад. Все эти особенности того периода в Австро-Венгрии естественно нашли отражение и в произведениях Франца Кафки.

Впечатления от начала военных действий можно найти и в дневниковых записях и письмах Франца Кафки. Кафка сам собирался пойти на войну, но не получил допуска по состоянию здоровья. Вот какие чувства и впечатления отражены в его дневнике за 1914г. : «Es ist allgemeine Mobilisierung. K. und P. sind einberufen. Jetzt become ich den Lohn des Alleinseines. Es ist kaum ein Lohn, Alleinsein bringt nur Strafen»¹⁴ («Всеобщая мобилизация. К. и П. призваны. Теперь я получу в награду одиночество. Едва ли это можно назвать наградой, одиночество – это наказание»¹⁵) или «Patriotischer Umzug. Rede des Bürgermeisters. Dann Verschwinden, dann Hervorkommen und der deutsche Ausruf: «Es lebe unser geliebter Monarch, hoch». Ich stehe dabei mit meinem bösen Blick. Diese Umzüge sind eine der widerlichsten Begleiterscheinungen des Krieges»¹⁶ («Патриотическое шествие. Речь бургомистра. Скрывается, появляется снова, заканчивает германской здравицей: «Да здравствует наш любимый монарх, ура!» Я стою и смотрю злыми глазами. Эти шествия – одно из самых отвратительных сопутствующих явлений войны»¹⁷). Схожие впечатления видим и у Булгакова:

¹³ Исламов Т.М. К вопросу о формировании центральноевропейской культурно-исторической общности // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетей, 2005. С.15.

¹⁴ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S. 164.

¹⁵ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М., 1989. С. 456.

¹⁶ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S. 167.

¹⁷ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М., 1989. С. 457-458.

«Видел разрушенные и обгоревшие дома в Москве... Видел толпы, которые осаждали подъезды...»¹⁸, «идет бешеная борьба за существование и приспособление к новым условиям жизни»¹⁹. Но к проблемам, связанным с войной, добавлялись и внутренние сложности. В Чехии, родине Франца Кафки (родившегося в еврейском гетто), в то время входящей в состав Австро–Венгрии, как уже выше было сказано, существовали проблемы, связанные с национальными особенностями. Несмотря на то что исторически менталитет австрийцев «...формировался как наднациональный...»²⁰, постепенно возникает такое явление как германизация. К примеру, массовая германизация, нежелание чехов мобилизоваться на войну на стороне Австрии: «призывники шли в армию с отвращением, как на бойню; были случаи неповиновения, отказов, начались преследования»²¹. Так, исследователь Н.С. Павлова отмечает «...не угасавшую в стране борьбу чехов, хорватов, русинов, словаков, поляков за свои права и независимость...»²². В частности, проблема германизации коснулась и самого Кафки, еврея по происхождению. Сам он, живя в Чехии и владея чешским языком, предпочитал немецкий язык и все, созданные им произведения, написаны немецким языком. Уже став взрослым, в дневниках он упоминал о своих попытках выучить иврит, лучше понять культуру, к которой имел непосредственное отношение. В «Письме отцу» он вспоминал, что все его религиозное воспитание «... сводилось к первому пасхальному вечеру...»²³, и чувствовал, что отец и его семья не дают, необходимого любому человеку, духовного фундамента. Здесь же он пытается объяснить, чем вызвано у его отца такое отношение к религии и традициям: «От маленькой, подобной гетто, деревенской общины у Тебя действительно остался слабый налет иудаизма, его тонкий слой в городе...еще более истончился, но все-таки впечатлений и

¹⁸ Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ.писатель, 1997. С. 10.

¹⁹ Там же. С. 26.

²⁰ Величко О.И. Проблемы формирования австрийской нации // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетейя, 2005. С. 19.

²¹ Серапионова Е.П. Чехи и словаки в огне Первой мировой войны // Чехия и Словакия в XX веке: очерки истории: в 2 кн. Кн.1. М.: Наука, 2005. С. 46.

²² Павлова Н. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славян. культуры, 2005. С. 15.

²³ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989. С. 526.

воспоминаний юности еще кое-как хватало для сохранения некоего подобия еврейской жизни...»²⁴ и тут же продолжает: « Все это в целом отнюдь не единичное явление, примерно так же обстояло дело у большей части того переходного поколения евреев, которое переселилось из относительно еще набожных деревень в города...»²⁵. К слову, уже в зрелом возрасте Кафка активно приобщался к культуре еврейского народа, а многие исследователи склонны обнаруживать в его текстах перетолкования «талмудистских легенд»²⁶. В целом же положение евреев в Чехословакии было двойственным: с одной стороны, они «...активно участвовали в деятельности немецких политических партий и поддерживали тесные контакты с немецкой общиной города»²⁷. С другой стороны, случались и случаи их явной дискриминации. Так, в 1899 году еврейского сапожника Леопольде Хилснере обвинили в убийстве из юго-восточной части Богемии. «Это недоказанное преступление было раздуто усилиями уроженца Германии пражского священника Августа Ролинга (1839-1931). Его оскорбительный опус «Еврей, живущий по Талмуду...» популяризировал клеветническую идею о ритуальных убийствах...»²⁸. Сапожник был обвинен, несмотря на лишь косвенные доказательства, а через многие годы оправдан. Однако этот случай ярко иллюстрирует те внутренние национальные противоречия, которые подтачивали империю изнутри, а также общее состояние напряженности и дискомфорта, которое испытывали народности, населяющие Австро-Венгрию. Националистические противоречия коснулись и государственных органов. Так, после отставки Казимира Бадени (1897) в рейхсрате часто возникали конфликты между депутатами разных национальностей. «Особенно ожесточенными оказались столкновения между немцами и чехами»²⁹. Чехов явно перестала устраивать ситуация, при которой австро-немцы являются привилегированной нацией. Естественно, что другие

²⁴ Там же. С. 526.

²⁵ Там же. С. 527.

²⁶ Беньямин В. Франц Кафка. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 54.

²⁷ Черников И. Гибель империи. М.: Издательство АСТ, 2002. С. 52.

²⁸ Джонстон У. Австрийский ренессанс. М.: Московская школа политических исследований, 2004. С. 37.

²⁹ Шимов Я. В. Австро-венгерская империя. М.: Алгоритм, 2014. С. 299.

представители славянских народов тоже стали предъявлять требования, схожие с требованиями чешской политической элиты. В этот момент империи удалось смягчить противоречия, введя всеобщее избирательное право, и позволив представителям земель, входящим в Австро-Венгрию, выбрать своих наместников по национальному принципу. Однако уже накануне Первой мировой ситуация вновь осложнилась, разрешить противоречия так просто не удалось, и это, отчасти, привело к распаду империи в будущем. В этом аспекте, к проблеме национальных противоречий нестандартно подошел друг Ф. Кафки Макс Брод, предложив своеобразную концепцию сосуществования народов.

Суть концепции Макса Брода заключается в том, что «любовь на расстоянии» становится единственным возможным способом сосуществования групп населения, имеющих свой особый характер, но при этом проживающих на одной территории: «речь...идет не о том, что одни лучше, а другие хуже, - они просто разные»³⁰. В свою очередь, «...из этой инаковости вытекает, что между такими группами населения ощущается дистанция, которая препятствует слишком бесцеремонной близости...и в то же время, как раз в силу ощущения отдаленности, вызывает желание навести мосты»³¹. Очевидно, что появлением такой идеи Брод обязан ситуации внутри Австро-Венгрии, связанной с национальным вопросом. Как известно, славянские народы активно боролись за собственное самоопределение внутри монархии, создавались национальные партии, формировались органы государственной власти, ориентированные на защиту интересов чехов, венгров и других народов. В то же время, проявлялся антисемитизм, вызванный «...численным ростом еврейского этноса»³² вследствие «роста капитализма, процессов индустриализации и урбанизации»³³. Одновременно возник и так называемый, семитизм-сионизм, вызванный как реакция на «...усилившиеся в обществе антисемитские настроения...»³⁴. В связи

³⁰ Брод М. Пражский круг. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2007. С. 82.

³¹ Там же. С. 82.

³² Исламов Т.М. К вопросу о формировании центральноевропейской культурно-исторической общности // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетейя, 2005. С. 14.

³³ Там же. С. 14.

³⁴ Там же. С. 14.

с этими явлениями Брод проводит идею того, что разные народы, проживая на одной территории, никогда не смогут в полной мере интегрироваться друг в друга, многочисленные различия всегда будут создавать некоторое внутреннее напряжение, которое будет провоцировать конфликты. По Броду, выходом в данном случае является «высокодialeктическая»³⁵ «любовь на расстоянии», позволяющая каждой народности жить самобытно и обособленно от другой, но при этом сохраняя внимание и интерес к чужой культуре. Макс Брод подчеркивает, что здесь имеется в виду не толерантность, а именно взаимопонимание и внимание к чужой культуре, но при сохранении определенной дистанции. Таким образом, еще до обострения внешнеполитических противоречий, связанных с началом Первой мировой войны, внутривосточная ситуация в «лоскутной империи» была напряженной, а многочисленные национальные противоречия временами перерастали в серьезные конфликты на языковой и этнической почве.

Однако на фоне всех этих внутренних проблем, в монархии Габсбургов активно развивалась культура. Центром культурной жизни Австро-Венгрии была Вена, культурная столица, где зарождались многие художественные течения рубежа веков. Именно в этот период появляется знаменитый венский вальс, в консерваториях звучит музыка Штрауса, Вена притягивает любителей оперы и оперетты. При этом говоря о литературном процессе, следует сказать, что такие течения как символизм, натурализм, романтизм, реализм и другие в Австро-Венгрии «...не столько сменяли друг друга, сколько наслаивались друг на друга...»³⁶. В то же время специфика появления новой литературы связана и с «...процессом национальной самоидентификации...»³⁷ в условиях внутреннего кризиса монархии, когда «...освободительные движения заявляли о себе в полную силу...»³⁸. В этом плане проза и поэзия самых крупных литераторов того

³⁵ Брод М. Пражский круг. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2007. С. 82.

³⁶ Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв. М.: Радуга, 1988. С. 22.

³⁷ Проклов И.Н. Традиционное и новое в эстетике «Молодой Вены» // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетей, 2009. С. 65.

³⁸ Там же. С. 65.

времени Х. Гофмансталя, Р. Рильке, Г. Тракля, Ф. Кафки, С. Цвейга, Г. Майринка, А. Шницлера и других заключают в себе черты разных стилей. Часто исследователи, перечисляя имена данных авторов, говорят о них в русле экспрессионистской эстетики, развивая мысль о важной роли экспрессионизма в австрийской культуре того времени. В целом, «хронологические границы австрийского экспрессионизма...»³⁹ совпадают с немецким: конец XIX века- 20-30-е годы XX века. Первым ярким заявлением экспрессионистского характера была премьера произведения О. Кокошки «Убийца, надежда женщин», вышедшая в 1908 году. В целом же, творчество экспрессионистов передают напряженное предчувствие будущих событий, также являясь порождением гуманитарно-исторического дискурса, и сами отражают его характерные черты, такие как чувство страха. Об этом чувстве тревоги и неуверенности говорит М. Чаки, ссылаясь на Жака Ле Ридера, связывавший эти тенденции с «кризисом самосознания» как специфического признака венского модерна⁴⁰. Вместе с тем существует мнение, что бурное развитие искусства в Австрии связано с бюргерской пассивностью, невозможностью осуществить политические перемены: «жизнь искусства стала суррогатом действия»⁴¹.

Если же говорить о тенденциях в живописи, то следует сказать, что до своего распада 1905 года крупным центром «...художественной и культурной жизни Австро-Венгрии»⁴² был венский «Сецессион». Изначально участники Сецессиона, созданного в 1897 году, видели свою задачу в обновлении искусства, преодоления академизма. Представителями «Сецессиона» были Густав Климт и многие другие известные художники, однако в 1905 году венский «Сецессион» прекратил свое существование, а в то же время появлялись новые молодые художники-экспрессионисты. К представителям нового искусства относились

³⁹ Гугнин А.А. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры // *Художественные центры Австро-Венгрии*. СПб.: Алетейя, 2009. С. 78.

⁴⁰ Чаки М. *Идеология оперетты и венский модерн: Историко-культурный очерк*. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. С. 141.

⁴¹ Шорске К.Э. *Вена на рубеже веков. Политика и культура*. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. С.32.

⁴² Шуцкая А. *Преломление сецессионных традиций в искусстве венского экспрессионизма* *Художественные центры Австро-Венгрии*. СПб.: Алетейя, 2009. С. 90.

К.О. Кокошка, Эгон Шиле и др. Стоит отметить, что новые веяния в живописи, так же, как и в литературе, отражают веяния рассматриваемого нами дискурса. Так, живопись Шиле, проникнутая глубоким эротизмом, изображает героев часто словно изможденных, «...их тела напряжены, а позы почти всегда неудобны и скованны»⁴³. Иного, жуткого толка эротизм другого австрийского художника того времени Альфреда Кубина. В фантазмагорических рисунках художника аллегорично изображаются как человеческие пороки, так и жуткие предчувствия, и подсознательные темные желания. В рисунках фрейдистского толка прослеживаются архетипические образы матери («Яйцо»), так и образы происхождения мира, а также эсхатологические мотивы конца мира. В этом смысле Кубин прекрасно передает декадентские настроения эпохи и при этом, хоть и гротескно, в босховской манере, рассказывает о неизбежной кончине мира и человека от собственных пороков.

Вместе с тем, помимо активного развития культуры, гуманитарно-исторический дискурс формирует и науку. Так, говоря словами М. Фуко, создает свой дискурс Зигмунд Фрейд, развивший теорию бессознательного. Разработав структурную модель психики, включающую «Я», «Оно» и «Сверх-Я», Фрейд, в частности, открыл синдром «Эдипова комплекса», а также предложил толковать сновидений, исходя из потенций бессознательного, при этом трактовки Фрейда часто могут включать сексуальный подтекст, связанный с проявлением человеческого «либидо». В этом смысле открытия Фрейда словно иллюстрируют декадентское настроение эпохи, ведь сама идея анализа поведения человека на основании подсознательных сексуальных импульсов и бессознательных механизмов, который он не может контролировать, говорит о кризисе «...индивидуального самосознания...не только в литературе, но и во всей духовной культуре...»⁴⁴ не только народов Австро-Венгрии и Германии, но и всей цивилизации. Таким образом, развитие культуры в Австро-Венгрии, хоть и

⁴³ Там же. С. 97.

⁴⁴ Мунц Ф. Вена на рубеже веков: философская мысль и художественная культура // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 13.

развивалось активно, тем не менее имело свою специфику, связанную с уменьшением роли ценности человека в цивилизационном процессе.

Вместе с тем и представление о Вене, как о культурной столице, является лишь одной стороной представления о городе. Так, предметом сатиры известного австрийского публициста рубежа веков Карла Крауса, всю жизнь издававшего сатирический журнал «Факел», была не внешняя жизнь Вены с ее культурой и литературой, а внутреннее наполнение Вены с ее многочисленными кафе, периодически проявляющейся враждой между разными слоями населения, антисемитскими веяниями, многочисленными борделями и т.д. Именно за внешним лоском культурной столицы можно было увидеть уже не столько великую империю, а медленно разлагающееся изнутри государство. Именно на эту часть жизни и была направлена сатира Крауса. Помимо сценических выступлений, сатирические статьи Крауса печатались в его журнале «Факел», где он был одним-единственным автором на протяжении всего времени существования журнала. Однако апофеозом его литературной деятельности стала эпохальная пьеса «Последние дни человечества», трагедия, представляющая собой пять актов с прологом и эпилогом, и имеющая объем около восьмиста страниц. Во многом сатира «Последних дней человечества» направлена против ситуации, сложившейся в Австро-Венгрии и Германии во время Первой мировой войны, и «...не имеет ничего общего с прекраснодушным пацифизмом тех лет»⁴⁵. Можно сказать, что трагедия Крауса «...это картины гибели не только человечества, но и человечности...»⁴⁶. Показательно, что заканчивает свое произведение Краус тем, что человечество действительно погибает в физическом смысле после столкновения с Марсом, словно пороки духовные приводят цивилизацию к гибели в физическом плане бытия. В этом смысле Краус словно предсказывает гибель как империи Габсбургов, так и конец Германии как второго рейха. При этом важно уточнить, что острая сатира Крауса не является только субъективной позицией автора.

⁴⁵ Михайлов А.В. Австрийская культура после Первой мировой войны // Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: Московская гос. консерватория, 1998. С. 104.

⁴⁶ Ключев В. Г. Карл Краус и его трагедия «Последние дни человечества» // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетей, 2009. С. 141.

По воспоминаниям современников, в интеллектуальной, общественной сфере Вены начала XX века царил «...сибаритство, культ легкого, приятного и духовно необременительного времяпрепровождения»⁴⁷. С. Цвейг называл Вену «городом наслаждений», а А. Вильдганс говорил о том, что состояние «...человека с духовными запросами в Вене было подобно положению узника, посаженного в клетку с мягкой обивкой...»⁴⁸. Музыкальный критик М. Граф говорил о косности духовной жизни Вены, утверждая, что венский вальс – единственная область, где венская культура творчески проявила себя. Во многом, иллюстрацией этой духовной слабости венской публики является история ее взаимоотношений с Арнольдом Шёнбергом, одним из самых ярких представителей венской культуры того времени. Как известно, австрийская публика долгое время плохо воспринимала сочинения Шёнберга, а когда, наконец, композитор добился успеха со своей ораторией «Песни Гурре», то он уже сам повернулся спиной к аплодирующей аудитории, и молча ушел со сцены, объяснив свое поведение тем, что не обязан признавать людей, которые столько лет не хотели признать его. Таким образом, можно сказать, что гуманитарно-исторический дискурс Вены был далеко неоднозначным, и несмотря на статус культурной столицы, Вена не могла претендовать на центр духовной жизни немецкоязычной Европы.

Если же говорить о культуре на родине Кафки, Чехии, то необходимо сказать о развитии специфической, в основном, немецкоязычной литературы: на сценах активно ставились пьесы, устраивались чтения. Однако в чешской столице ощущалось сильное давление Вены, «...многое в культуре Чехии находилось под прямым контролем венских властей»⁴⁹. Под регламентом оказывалось как функционирование учебных заведений, так и назначение должностных лиц, занимающихся культурой. Это во многом способствовало тому, что к началу XX века Прага, будучи открытой к восприятию разных

⁴⁷ Власова Н.О. Шёнберг и Вена: история одной ненависти // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 164.

⁴⁸ Там же С. 164.

⁴⁹ Виноградова Е.К. Прага на рубеже веков // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 306.

течений европейской культуры, начинает формироваться как отдельный центр культуры. В то же время это связано и с процессами, происходящими в самой Праге. Так, с 1893 года в столице Чехии началась реконструкция, целью которой было обновление внутренней инфраструктуры города и снос ветхих зданий. Именно из-за вопроса сноса домов старой архитектуры в Праге велись ожесточенные споры, возникло движение за спасение старой архитектуры города. Отчасти влияние этих настроений можно обнаружить и у Кафки, например, в рассказе «Nomaden» («Коченики»), по сюжету которого люди, живущие в городе, постепенно лишаются возможности выйти на улицу из-за неизвестных кочевников, занявших жизненное пространство.

В Праге того времени особенно была развита культура салона или беседы в кафе, где можно было обсудить последние новости. Кроме того, были популярны, так называемые, читки пьес, в которых участвовал и Кафка. Однако помимо явно ярких имен, таких как Г. Гауптман или Карл Краус, общий уровень качества литературы был не всегда удовлетворительным, что отмечал и Франц Кафка, сам участвующий в читках и других различных мероприятиях такого рода. Если в целом обзирать всю литературу, упоминаемую в дневниках и письмах Кафки, а также читки пьес, то можно увидеть достаточно интересную тенденцию. Речь здесь идет об эстетических оценках, которые Кафка дает этим произведениям и их авторам. Условно оценки писателя можно разделить на положительные и отрицательные, при этом литературу предыдущих эпох он оценивает, как правило, высоко, а вот произведения современников часто подвергаются критике. Примеров довольно жестких оценок множество. Так, например, показателен отзыв о Бернхарде Келлермане, впоследствии ставшему известным благодаря роману «Туннель» (1913). Кафка пишет: «Увидев, что все уходят, он только рот раскрыл. <...> Кое-кто остался, и он прочитал сказку, ... дававшую слушателям право бежать... чуть ли не по головам соседей к выходу»⁵⁰. Или другая не очень лицеприятная оценка романа Мартина Берадта «Супруги»: «Плохой язык. Все время внезапно зачем-то появляется автор...»⁵¹. Совсем не

⁵⁰ Кафка Ф. Дневники; Письма к Фелиции. М.: Эксмо, 2009. С. 20.

⁵¹ Там же. С. 27.

лестные оценки часто заслуживали и пьесы, которые Кафка, как правило, мог услышать на частых в то время читках. Вот как оценивает Кафка пьесу «Гипподамия» Ярослава Врхлицкого, известного чешского драматурга: «Жалкая пьеса. Блуждание по греческой мифологии без всякого смысла и основания»⁵². Наконец, своему дневнику Кафка поверяет недовольство даже произведениями Франца Верфеля, его хорошего знакомого, входящего в пражский кружок: «В прошлую субботу Верфель декламировал в «Арко» «Песни жизни» и «Жертву». Чудовищно!»⁵³. Можно увидеть, что Кафка часто оценивает творчество современников не очень высоко, при этом отзывы его в действительности отличаются точностью. В том, какими видел Кафка писателей-современников, можно увидеть влияние исторического дискурса на личность художника. Внутринациональные конфликты, внутренняя тревога из-за приближения войны, назревающие недовольство населения, которое в России, в частности, привело сначала к революции 1905-1907 года, а потом и к февральской и октябрьской революциям 1917 года – эти и другие факторы неизбежно влияли на фон, атмосферу, формировали определенный дискурс, который влиял на личность художника и его творчество. С одной стороны, эта трудность дискурса, общая атмосфера приближающихся мировых событий, чувство неопределенности способствовало формированию новых форм, но с другой стороны, порождало и «сумбурность, в том числе и в эстетических поисках. Именно этот «сумбур» беспощадно отмечает Кафка в своих дневниках.

При этом стоит отметить, что несмотря на критические отзывы Кафки как о произведениях австрийской, так и немецкой литературы, общий культурный фон Австро-Венгрии отличался разнообразием. Как уже говорилось выше не только в столице возникали новые культурные веяния. Так, например, в Чехии, где и жил Кафка, активно развивалась культура, которую М. Брод обозначил как «пражский круг» или «кружок». Согласно Броду, существовал широкий и узкий круг пражских писателей. И более того, говорит о том, что «временные пределы

⁵² Там же. С. 132.

⁵³ Там же. С. 204.

этого пражского круга определить трудно...»⁵⁴, и поэтому «опредмечивает» литературный процесс, начиная его с 1848 года, таким образом связывая совершенно разные поколения писателей. Так, он пишет: «поколение 1848 г.,...воздействовало на нас политически, но не литературно»⁵⁵, как бы не только очерчивая границы того, что влияло на писателей пражского кружка, но и показывая связь и преемственность поколений. С другой стороны, характеризуя состав, как он его называет, «узкого пражского кружка»⁵⁶ Брод называет несколько основных фигур: «...Франц Кафка, Феликс Вельч, Оскар Баум...»⁵⁷ и, собственно, сам Макс Брод. Стоит отметить, что круг, охарактеризованный Бродом, состоял из людей тесно общавшихся, знакомых друг с другом. Однако, если говорить о пражской школе литературы, то следует, конечно же, отнести к пражской литературной школе Лео Перуца, Густава Майринка и других. При этом важно, что пражская литература, в первую очередь, ассоциируется именно с тремя главными фигурами: Кафки, Перуца и Майринка. В этом также проявляется специфика гуманитарно-исторического дискурса того времени. Так, самый популярный мистический роман Майринка «Голем» связан с темой неживого, искусственного существа из еврейских поверий, Лео Перуц является мастером литературы жанра «хоррор», а притчевые, иногда жуткие тексты Кафки многообразны в плане толкований, однако всегда связаны с ощущением одиночества, страха, неизвестности, и даже жестокости. При этом творчество писателей, так или иначе, затрагивает еврейский вопрос, который в многонациональной Австро-Венгрии стоял довольно остро. Пессимистические настроения, смутные предчувствия, начавшиеся еще в «конце века», и свойственные и началу XX века. В этом отношении литературная Прага прекрасно отражает гуманитарно-исторический дискурс того времени, а творчество таких писателей, как Г. Майринк, Лео Перуц является отражением смутных тревожных предчувствий.

⁵⁴ Брод М. Пражский круг. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2007. С. 25.

⁵⁵ Там же. С. 30.

⁵⁶ Там же. С. 53.

⁵⁷ Там же. С. 53.

В целом же несмотря на некоторое недовольство Кафки современным ему литературный процессом, в его записях присутствуют и положительные отзывы. Так, например, в заметке 1912 года он отмечает: «...Вчера доклад Гардена о «Театре». По-видимому, целиком импровизированный... счел его не столь пустым, как остальные»⁵⁸. Что касается Максимилиана Гардена, то он был довольно заметным в то время немецким публицистом, критиком и издателем. Однако известным стал в 1907 году, когда в серии статей разоблачил нетрадиционную ориентацию близкого друга и советника германского императора Филиппа цу Эйленбурга. Фиксация внимания Кафки на фигуре Гардена в данном случае косвенно отражает и общий дискурсивный фон, характерный для этого исторического периода, при этом не только в соседней для Австро-Венгрии, Германии. Речь здесь идет об общем внутреннем кризисе власти, деградации и ослабевании руководителей многих крупных держав. При этом понимать, что тенденции к ослабеванию монархической и централизованной власти в Австро-Венгрии выражались в проблемах с национальной политикой, то в Германии, напротив, проблемы были намного глубже, так как формировались под влиянием внешне позитивных веяний во внутренней политике государства, таких как косность монархии, применение муштры в воспитании подрастающего поколения, растущий национализм. В этом смысле показательна характеристика, данная двум немецкоязычным государствам К. Краусом: «Preußen: Freizügigkeit mit Maulkorb. Österreich: Isolierzelle, in der man schreien darf» («Пруссия: свобода передвижения и повсеместного проживания в наморднике; Австрия: изолированная камера, в которой можно кричать сколько душе угодно»)⁵⁹. Оценивать это утверждение Крауса с позиции прошедших лет трудно, однако если общественно-политический строй Австро-Венгрии представляется более свободным, чем характеризует его Краус, то характеристика Пруссии (Германии) представляется весьма точной. Это во многом отражалось и в культурной составляющей

⁵⁸ Кафка Ф. Дневники; Письма к Фелиции. М.: Эксмо, 2009. С. 186.

⁵⁹ Kraus K. Aphorismen : Sprüche und Widersprüche, Pro domo et mundo, Nachts. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. S. 137.

немецкого государства, которая в отличие от развивающейся в разных направлениях культуры Австрии, была более строга и фундаментальна. Так называемый, «вильгельминизм» был характерен для архитектуры и изобразительного искусства. В частности, в архитектуре отражались претензии кайзера на абсолютную власть в Германии, что выражалось в помпезности и монументальности. Одним из показательных примеров является аллея Победы в Тиргартене (Берлин), ныне уже не существующая, однако в 1895-1901 годах, вызывавшая явные насмешки со стороны берлинцев. Аллея представляла собой 32 скульптурных изображения, «глиняная родословная Гогенцоллернов...»⁶⁰, начиная с Альбрехта Медведя вплоть до Вильгельма I. После появления аллеи, Вильгельма II критиковали за излишнее прославление династии, с одной стороны, и за уже ставший немодным стиль «хайматкунст» (домашнее искусство). Так, довольно едко жители Берлина называли аллею Победы «кукольной аллеей» за эклектизм, подражательность, излишнюю помпезность. В целом же, для всех крупных архитектурных сооружений была характерна строгость, простота и эклектизм.

Если говорить о литературной ситуации в Германии того времени, то здесь стоит отметить пестроту течений. Исследователи отмечают развитие как реализма, экспрессионизма, натурализма, дадаизма, декаданса, символизма, так и не совсем очевидные тенденции импрессионизма, и даже анархизма⁶¹ в литературе. Кроме того, появляются и неожиданные синкретичные, сниженные формы искусства, которые становятся очень популярными, например, литературные кабаре «за довольно короткий срок...»⁶², таким образом,

⁶⁰ Троцкий Л. Д. Затмение солнца // Проблемы культуры. Культура старого мира. Сочинения. Т. 20. М., Ленинград: Государственное издательство, 1926. С. 433.

⁶¹ Ерохин А.В. Литература анархизма // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 346-370.

⁶² Рязанцева Е. С. Досуговая культура Германской империи в последней трети XIX - начале XX веков: диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.03. - Ставрополь, 2010. С. 80.

популярными становятся формы искусства, «...которые считались до этого маргинальными...»⁶³.

Популярность кабаре в Германии начала XX века связана со многими причинами. Так, если до Первой мировой войны кабаре служило средством развлечения, попытки человека отвлечься от забот и социально-политического недовольства, то уже во время войны в произведениях кабаретистов звучат эсхатологические мотивы и страх перед неопределенностью будущего. Объектами критического высмеивания становились разные представители общества: как политики и чиновники, коммерсанты, военные, так и коллеги по цеху – художники, литераторы и др. После начала войны появляется много антивоенных произведений. При этом для обличения поэты-кабаретисты использовали специфические образы бродяг, пьяниц и проституток. Говоря о таком нестандартном выборе амплуа, следует отметить подчеркнутую эротичность искусства кабаре. При этом эротизм связан не только с пессимистической осознанностью приближающегося неизбежного конца любой жизни, но и с необходимостью «...высмеять двойную мораль бюргерства и мещанское ханжество»⁶⁴. Так, Эрнст фон Вольцоген для первого кабаре в Германии представил «Песнь о милых, сладких девочках» (1901). Важную роль в успехе представления играли сами артистки: Божена Брандски, Эльза Лаура Зеeman, писательница Мария Айххорн, выступавшая в «Голодном пегасе». Здесь можно заметить, что сами названия кабаре отсылают к одному из текстов, рассматриваемых нами в исследовании, а именно к роману Генриха Манна «Учитель Гнус», в котором героиня артистка Фрелих выступала в «Голубом ангеле». Как можно видеть, сходство иронических названий заведений подсказывает, что место действия в романе Манна именно кабаре. При этом сатира Манна направлена как против «прусской муштры» в лице учителя Гнуса, так и против различных кабаре и варьете, в которых хоть и исполнялись

⁶³ Гальцова Е.Д. Поэтические группы и движения во Франции рубежа XIX-XX веков: проблемы историографии, теории и поэтики // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 88.

⁶⁴ Каминская Ю.В. Литературные формы кабаре // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 455.

произведений критикующие режим, но при этом сами эти заведения, тем не менее не могли претендовать на статус учреждений высокой культуры. В целом же, кабаре можно охарактеризовать, как синкретичную форму между театром и литературным вечером, однако более свободную и развлекательную.

Конечно же, помимо своеобразной культуры кабаре в Германии начала века развивались и другие направления искусства. Так, развивался и немецкий театр того времени, под руководством Рихарда Валентина и австрийца Макса Рейнхардта, который руководил театром в Берлине с 1905 года до прихода к власти Гитлера. При этом важно подчеркнуть, что несмотря на общую тенденцию к классицизму и выпренности, немецкий театр начала века тяготел к рассмотрению человека как личности и раскрытию социальной проблематики. Так, примечателен интерес к постановкам М. Горького на берлинской сцене. В 1903 году пьеса Горького, с названием «Ночлежка», была поставлена «...в берлинском Малом театре»⁶⁵.

В сфере литературы, как уже было сказано выше, наступила эпоха модерна, связанная с многообразием различных течений и направлений. При этом современные исследователи говорят о взаимовлиянии различных течений друг на друга, находя у одних и тех же писателей черты разных стилей.

Однако очевидно, что ощущение конца века и неизвестности перед новым, предчувствие грядущих кризисных событий отражались и на появлении новых литературных веяний. Например, возникает течение декаданса (от фр. *la décadence*-упадок), обозначающее общие упаднические, пессимистические настроения в литературе и культуре. При этом важно понимать, что само определение декаданса в научных кругах связано со сложностями. Хвостов Б.А. подчеркивает «...невозможность отделить собственно литературоведческое содержание термина от его трактовок в историко-культурном, философско-антропологическом...»⁶⁶ и других контекстах. Поэтому декаданс сложно назвать полноценным течением, так как декадентские черты можно найти у

⁶⁵ Цветков Ю. Л. Символизм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 192.

⁶⁶ Хвостов Б.А. Декаданс // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 107.

представителей разных литературных направлений. В то же время, в Германии декаданс вообще не оформился в целостное течение, как, например, во Франции. Так, теоретическое осмысление нового веяния можно обнаружить в немногих работах немецких критиков. Так, Герман Бар в своем эссе «Декаданс» (1891) выделял четыре признака нового направления: мистичность, стремление к пугающему, стремление к искусственному, романтизм нервов. Если оценка декаданса Баром была нейтральной, то многие другие критики оценивали явление декаданса в отрицательном ключе. Так, к примеру, писатель Вильгельм Вайганд обнаруживал связь между психическими отклонениями и сверхчувствительностью и нездоровыми чертами нового художественного веяния. Также и историк Адольф Бартельс оценивал декаданс как явление культуры, имеющее патологическую основу. При этом из известных немецких писателей открыто говорил о своей связи с декадансом только Томас Манн, что можно увидеть и в его творчестве, например, в романе «Будденброки». В целом, идея и сюжет романа, повествующие о гибели и деградации семьи вполне отражает тенденции начала века. При этом очевидны параллели с тем, что семья символизирует и государство как более обширную семью, и в этом смысле, немецкое государство начало века также несло в себе зародыш будущего вырождения. С декадансом связан и анархизм (Дж. Г. Маккей, Г. Ландауэр, Э. Мюзам). Как отмечают исследователи политический анархизм в Германии не имел твердой почвы, так как не имел легального статуса политической силы. Однако несмотря на это некоторые исследователи говорят о писателях, которых можно назвать представителями литературного анархизма⁶⁷, который имеет натуралистические, декадентские, экспрессионистские черты. Так, к анархистам относят Дж. Г. Маккея с его гомоэротической прозой, Г. Ландауэра с его антивоенной позицией, Э. Мюзам. Во многом литературный анархизм был связан с отрицанием и общественно-признанной морали, а потому не был особенно популярен в культурной среде того времени.

⁶⁷ Ерохин А.В. Литература анархизма // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 346-370.

С литературным анархизмом (если можно говорит о таком направлении) граничит и натурализм, философской базой для которого были «...теория И. Тэна, философия позитивизма Маха и “научная теория” Золя»⁶⁸.

Еще одним течением в немецкой литературе того времени является символизм. Сравнивая специфику немецкого символизма с французским, исследователь Ю.Л. Цветков говорит о характерной обусловленности развития символистского направления национальны развитием страны. Так, Цветков подчеркивает стремление Германии «...преодолеть провинциальность и подражательность литературы и искусства 1850-1860-х...»⁶⁹. При этом корни немецкого символизма усматриваются еще в музыке Рихарда Вагнера, творившего в XIX веке и философии Ф. Ницше. При этом, говоря о конкретно немецкой литературе, исследователи часто не разграничивают австрийских авторов и представителей из Германии. Поэтому упоминая немецкий символизм, приходится часто говорить об авторах, родившихся на территории Австро-Венгрии (Р. Рильке), однако среди поэтов-символистов именно немецкого происхождения можно выделить фигуру Стефана Георге. Другим течением, отражающим дух эпохи, ее переплетения и метания, был натурализм, в Германии связанный с именами «...М. Кретцера...К. Блейбтроя, Е. Бёлау...Г. Ройтер...Г. Гауптмана...»⁷⁰ и других. Так, М. Кретцер в романах развивает тему тяжелого труда рабочих, обнищания населения.

Еще одним крупным течением немецкой литературы начала XX века был экспрессионизм. Как правило, исследователи выделяют три этапа немецкого экспрессионизма: ранний (1910-1914), военный (1914-1918) и поздний (1918-1925). В работах представителей раннего экспрессионизма (Г. Гейм, Г. Бенн, А. Дёблин, В. Газенклевер, Р. Зорге и др) можно найти попытки осмысления влияния технического прогресса на человека, возникают иррациональные

⁶⁸ Нартов, Ким Миронович. Социально-критический роман Генриха Манна: 1900-1937: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. - Москва, 1966. С. 43.

⁶⁹ Цветков Ю. Л. Символизм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 178.

⁷⁰ Кудрявцева Т. В. Специфика немецкого натурализма. Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 60.

мотивы неуверенности и страха. Литература периода военного экспрессионизма (Р. Леонгард, К.Оттен, Э.Толлер) раскрывает отрицательные стороны войны, а послевоенный экспрессионизм затрагивает темы становления человека, пережившего череду кризисов.

Говоря о гуманитарной составляющей дискурса начала XX века в Германии, следует сказать и про активно развивающуюся науку. Однако и в ней можно найти характерные черты, предсказывающие упадок. Так, в экономической науке появляется концепция Карла Маркса, предсказывающая конец буржуазии в результате классовой борьбы, а также крах капитализма, являющегося основой государственной машины немецкого государства. В то же время активно развиваются и естественные науки, такие ученые как Макс Планк, Вернер Гейзенберг и другие делают прорывные открытия в области физики. Вместе с тем, появляются и концепция Рудольфа Клаузиуса о тепловой смерти Вселенной, подразумевающая конец Вселенной в результате ее прихода к термодинамическому равновесию. Несмотря на критику данной гипотезы, можно сказать, что она, в целом, характеризует тот дискурс с его упадническими и декадентскими настроениями.

Таким образом, можно сказать, что гуманитарно-исторический дискурс начала XX века включал в себя множество идей, в частности, идеи Фрейда и Ницше. При этом идеи переправлялись в различные течения в том числе и литературного процесса. Эти идеи «...«носились в воздухе эпохи» и передавались «посредством осмоса», как выразился один из крупнейших исследователей экспрессионизма В. Паульсен»⁷¹.

Если же говорить о внутривойсковой ситуации в Германии, то она была схожа с положением Австро-Венгрии. После объединения немецких земель в 1870-1871 гг., начался стремительный экономический рост: возникали монополии и синдикаты, активно шла индустриализация, увеличивалось численность населения. В то же время возникали тенденции к усилению рабочего класса, забастовки, а также националистические антисемитские веяния. В

⁷¹ Пестова Н.В. Экспрессионизм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 391.

Германии правил Вильгельм II, эпоха которого названа вильгельмовской. Германия активно развивала морской флот и наращивала военную мощь, готовясь к новой войне, которая по задумке Вильгельма II, должна была еще больше усилить империю. В связи с этим был увеличен состав армии и военный бюджет. В это время армия Германии вышла на первое место по численности в Европе. Этот, казалось бы, фактор укрепления внутренней политики, стремления немецкого государства к усилению обороны и безопасности страны был непосредственно связан и с внешнеполитическим направлением развития государства. Надо отметить, что несмотря на милитаристские претензии, до начала Первой мировой правители Германии и России поддерживали довольно теплые отношения, на что указывает их переписка⁷² Так, период с конца XIX до проигрыша Германии в Первой мировой войне известен в том числе и колониальной политикой немецкого руководства. Начав активную колонизаторскую политику только в конце XIX века, Германия вскоре уже не отставала, а может быть, даже опережала другие европейские страны по степени претензий на колониальное превосходство. В частности, в Африке Германия занимала земли Камеруна, так называемой, Германской Юго-Западной Африки, Того, Германскую Восточную Африку. Однако колониальный захват, насильственный отъем земель и хозяйств часто вызывали недовольство местного населения, перераставшие в целые народные бунты. Так, в 1896 году был введен закон судебных наказаний для африканцев, предполагавший как штрафы и телесные наказания, так и смертную казнь. Такое отношение вызывало многочисленные восстания коренного населения с 1891 по 1914 гг., которые жестоко подавлялись немецким правительством. При этом некоторые африканские племена были почти полностью уничтожены, по итогам «...карательных операций...погибло 87 процентов гереро...и около половины племени нама»⁷³. Однако «...Вильгельм II не был заинтересован в расследовании

⁷² Вильгельм II. Мемуары. События и люди. 1878-1918. М.: Гос. публ.ист.б-ка России, 2007. 640 с.

⁷³ Фокин С. В. «Дранг нах Африка»: колониальная политика Германии (конец XIX-30-е годы XX века). М.: «Граница», 2003. С. 39.

причин восстания гереро. Единственное, что его интересовало, - рапорт о разгроме восстания»⁷⁴.

До начала Первой мировой войны Германия становится одной из сильнейших капиталистических держав, однако это накладывает отпечаток на внутреннюю жизнь страны. Для вильгельмизма был характерен патриархальный и консервативный общественно-культурный климат. Главной угрозой во внутренней политике считались социализм и социал-демократия. Главной же целью внутренней политики Вильгельма II было укрепление монархии и централизованной кайзерской власти (в 1890 от власти был отстранен канцлер Отто фон Бисмарк). Несмотря на концентрацию на укреплении крупных государственных институтов таких как армия и флот, в кайзеровской Германии проводились и некоторые социальные реформы. Так, для зажиточных граждан были увеличены налоги, был введен налог, ставка которого зависит от уровня доходов. В области сельского хозяйства произошла реорганизация: отменялись некоторые преимущества богатых землевладельцев. Вместе с тем, несмотря на прогрессистские тенденции, правление Вильгельма II характеризовалось также растущим напряжением в консервативном обществе. С одной стороны, процветал класс бюргерства и мещанства, с другой стороны, рабочие по-прежнему эксплуатировались. Так, «в 1900-1903 гг. в стране разразился промышленный кризис»⁷⁵, что привело к росту движения рабочих. В 1905 году по стране проходят забастовки. Индустриальный рост соединялся с моральным упадком общества, нацеленного на извлечение прибыли. В гуманитарной сфере также царил разложение. Литературно-газетная среда была сформирована вокруг определенного круга состоятельных людей. Одним из примеров такого разложения, вызывающим «внутреннее» социальное напряжение может быть, как и в Российской империи, система образования. Школьная система в Германии воспитывала молодое поколение в духе верноподданничества и строгой дисциплины. Поэтому широко в Германии, особенно после побед в войнах во

⁷⁴ Дрекслер Х. Юго-Западная Африка под германским колониальным господством (1884-1915). М.: Наука, 1987. С. 128.

⁷⁵ Нартов К.М. Социально-критический роман Генриха Манна: 1900-1937: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. Москва, 1966. С. 42.

второй половине XIX века, часто использовалось выражение: «войну выиграл прусский школьный учитель». Это объясняет то критическое отношение к гимназии и аллегорическое изображение правящего режима, которое мы находим на страницах романа «Учитель Гнус» Генриха Манна. Стоит отметить, что на возможные проблемы в образовании обращал внимание еще Ф. Ницше (задолго до написания Г. Манном своего текста), говоря о том, что в Германии «...образование валяется теперь брошенным на улицах...»⁷⁶. Схожее отношение к состоянию образования, но уже в России, можно увидеть и у Федора Сологуба, который сам был учителем и на собственном опыте видел несовершенства учебной системы. Конечно, его впечатления во многом основаны на опыте работы в провинции, однако нельзя отрицать и тенденцию, характерную как России, так и для Германии, и ярко показанную в гротескных образах учителей Передонова и Гнуса. Таким образом, можно увидеть, что для дискурса начала конца XIX - XX века характерны такие доминанты как напряженность, некое внутреннее социальное недовольство, а в образовательной сфере ощущение давления и бесперспективности.

При этом серьезные реформы образовательной системы будут произведены намного позже, в 20-х гг. XX века, когда Германии, ставшей Веймарской республикой будет необходимо восстанавливать свою государственность практически из руин. До этого времени образовательные учреждения кайзеровской империи будут тяготеть к «казарменной»⁷⁷ организации, для которой было характерно «...игнорирование интересов учащихся...»⁷⁸. При этом в системе школьного образования на рубеже веков зрели проблемы, связанные с несоответствием «...организации всего школьного дела уровню экономического... развития Германии во второй половине XIX-

⁷⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Культурная революция, 2012. С. 287.

⁷⁷ Яценко Е.Ю. Проблемы экологии детства в опытных школах Веймарской республики (1918-1933). Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2008. С. 23.

⁷⁸ Там же. С. 34.

начале XX века...»⁷⁹. Таким образом, можно увидеть, что внутри- и внешнеполитическая жизнь Германии времен Второго рейха с 70-х гг. до поражения страны в Первой мировой войне характеризуется благополучием, стремлением к укреплению державности, усилению позиций на мировой арене, но вместе с тем, проявляются и внутренние противоречия, связанные с деспотичной и косной властью.

Однако все кардинально меняется после поражения Германии в войне. В 1919 году был подписан Версальский мирный договор, согласно которому на Германию была возложена вся ответственность за развязывание войны, она лишалась части территорий, ограничивалась в численности армии и флота, а также должна была выплатить репарации другим странам за ущерб, нанесенный войной. Рассмотрению периода Германии в виде Веймарской республики посвящены работы многих историков, в частности, Биска И.Я., Галечко И.И., Драбкина Я. С., Космача В. А., Овчинниковой Л. В., Мёллера Х., Ушакова В. Б., Шульца Э. Э., Гросса Д., Гальперина С., и др. Так как нам важно охарактеризовать общую ситуацию, мы не будем подробно останавливаться на каждом из авторов. Общий же исторический контекст выглядел следующим образом: провозглашению Веймарской республики предшествовало окончание Первой мировой войны и Ноябрьская революция 1918 года. Название республики было выбрано «...не потому, что она была проникнута гуманистическим духом Гёте и Шиллера...Просто...Веймар оказался тем тихим уголком, куда смогло укрыться под охрану...Национальное собрание, бежавшее из центра революционной бури»⁸⁰. В 1919 году была принята Веймарская конституция, и в этом же году 28 июня был заключен Версальский мирный договор, согласно которому Германия и ее союзники признавались виновными «... в развязывании Первой мировой войны...» [Горький 2009, 419], и она должна была провести общую демилитаризацию. Кроме того, Германия была должна была выплачивать репарации, однако их размер был незафиксированным, поэтому Германия

⁷⁹ Коцюбинский О. Б. Политические предпосылки возникновения реформаторской педагогики в Германии в начале XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Педагогика и психология». 2014. №2 (136). С. 35.

⁸⁰ Драбкин Я. С. Становление Веймарской республики. М.: Наука, 1978. С. 4.

должна была выплатить ту сумму репараций, которую союзники установят впоследствии. Что касается экономического состояния внутри республики и уровня жизни людей, то, как пишет Юрген Хаупт: «Das tägliche Leben, die finanzielle Sicherung der Familie wurde schwierig»⁸¹ («Повседневный жизненный уклад сломался, стало трудно обеспечивать семью») *перевод мой*. Экономическая основа «...германского среднего класса...»⁸² была подорвана. В дальнейшем именно эти репарационные обязательства в 1923 году приведут к обострению кризиса и оккупации немецкого Рура бельгийскими и французскими военными. В целом же, именно «...the year 1923 was an important turning-point» в жизни республики⁸³(«1923 год стал поворотным моментом») *перевод мой*. Таким образом, пока существовала Веймарская республика «...репарационный вопрос создавал благодатную почву для реваншистской пропаганды...»⁸⁴ и националистических настроений. Во многом именно эти веяния в будущем сформируют комфортную среду для возникновения фашизма в Германии. Эти процессы видел и критиковал как патриот страны Генрих Манн, в своей публицистике 20-х годов безжалостно бичуя политику правительства, приведшую страну к краху, так и немецкий народ, называя его «средним обывателем», смешанным типом «юнкера с бюргером»⁸⁵. Впрочем, националистические тенденции были заметны и иностранцам, так и Горький, который «...находясь в Веймарской республике, сам видел надвигающиеся признаки агрессии германского фашизма»⁸⁶. Если же возвратиться к периоду Веймара, то следует сказать, что «бури» внутри республики не затихали на протяжении всего периода с 1918 по 1923 год, и относительная стабилизация

⁸¹ Haupt J. Heinrich Mann. Stuttgart. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. 1980. S. 77.

⁸² Яценко Е.Ю. Проблемы экологии детства в опытных школах Веймарской республики (1918-1933). Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2008. С. 19.

⁸³ Gross D. The writer and society: Heinrich Mann in a literary politics in Germany. Atlantic Highlands (N.J.). Humanities press. 1980. P. 211.

⁸⁴ Космач В.А. История Германии в годы Веймарской республики. Ноябрьская революция и становление республики (1918-1923 гг.). Псков. Псковский государственный университет, 2014. С. 209.

⁸⁵ Манн Г. Сочинения. Литературная критика и публицистика. Т.8. М.: 1958. С. 317.

⁸⁶ Быстрова О.В. Разоблачение идеологии фашизма в публицистике М. Горького // Мировое значение М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 206.

ситуации началась только в 1924 году, когда в стране постепенно начался повышаться уровень жизни. Однако несмотря на кризисы, новая республика старалась наладить повседневную жизнь. Преодолевая высокую инфляцию, бедность, медленно восстанавливалось гражданское общество. «Как известно, Веймарская конституция...предоставила избирательные права и женщинам...»⁸⁷. При этом некоторые правительственные силы утверждали, что замужней женщине не следует работать, так как из-за выхода женщин на рынок труда вакансий не хватает мужчинам, а для одной семьи должно быть достаточно заработка мужа. Однако эти тенденции не имели успеха, так как «...общественная активность работниц в веймарское время росла»⁸⁸. Таким образом, возрастал уровень эмансипированности женского населения.

Таким образом, тот гуманитарно-исторический период или дискурс, в частности, для Австро-Венгрии и Чехословакии в том числе, и Германии можно описать такими понятиями, как хаос, безверие, борьба за жизнь, за себя, за свою индивидуальность, безнадежность, появление нового (в том числе людей) и другие. Личностные особенности авторов, глобальные исторические перемены, события в общественной жизни государств, тот исторический период, в котором жили Булгаков и Кафка – все эти факторы влияли на мировосприятие и творчество писателей и определили те условия, в которых были созданы рассматриваемые произведения.

Для России, как для Австро-Венгрии и Германии, описываемый нами дискурс характеризуется переломными событиями. В 1894 году на престол вступил Николай II. Общественное настроение того времени ожидало, что в государстве будут проводиться назревшие реформы. Однако император был настроен продолжать реакционную политику своего отца Александра III. Теперь сложно однозначно оценить, с чем было связано избегание царем серьезных социальных реформ. Некоторые исследователи полагают, что влияние оказывал и психологический фактор: трагедия, случившаяся на Ходынском поле в день

⁸⁷ Биск И.Я. История повседневной жизни населения в Веймарской республике. Иваново. ИвГУ, 1990 (1991). С. 60.

⁸⁸ Там же. С. 60.

коронации Николая II. По официальным подсчетам в этот день в давке погибло около 1300 тысячи человек, в некоторых источниках встречаются цифры, достигающие 3000-4000 тысяч. Для молодого царя, очевидно, Ходынка стала дурным предзнаменованием будущих трагических событий, повлиявшем на все его дальнейшее царствование. При этом и народная вера в самодержавие после этих событий подломилась, ведь несмотря на огромное количество погибших, празднования в честь коронации не прервали, что вызвало неподдельное возмущение у народа: «...долго помнилось и не прощалось, как святотатство! Как злое надругательство над верой и совестью народа...»⁸⁹.

Во-первых, не происходило необходимых социальных перемен. Так, в стране по-прежнему существовала проблема недоступности образования для бедных сословий, был высокий уровень безграмотности среди крестьян. Так, согласно статистике, у детей крестьян было гораздо меньше возможностей получить среднее образование, чем у выходцев из семей купцов, дворян или представителя духовного сословия. Научно-технический прогресс, характерный для начала XX века, требовал от Российской империи «...срочно догонять ведущие державы в образовательной области»⁹⁰, однако, к сожалению, серьезных изменений в этой области государством сделано не было вплоть до крушения монархии. Вместе с тем, проблемы были и в связи с крестьянским вопросом. Из-за малоземелья и трудных условий существования и бедности в первые годы XX века нередки были восстания (например, столкновения с полицией в Златоусте 1903г., или стачки в южных губерниях).

В то же время социальные проблемы наблюдались не только в образовательной, но и в других сферах жизни.

В частности, не происходило важных реформ и в бюрократической сфере. Так, рассматривая работу министерства финансов Дубенцов Б.Б отмечает, что поведение правительства в области «...организации государственной

⁸⁹ Краснов В. Ходынка (Рассказ не до смерти растоптанного). Харьков: Издательство «Союз», 1919. С. 46.

⁹⁰ Пыхалов И.В. Образование в Российской империи: факты и мифы // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 2. С. 200.

службы...»⁹¹ было довольно непоследовательным, так как С.Ю. Витте, подбирая чиновников, действовал «...в обход...правил приема на службу и назначения на должности»⁹². В то же время именно позиция Витте на будущее экономическое развитие России имело перспективу, так как, по Витте, России была необходима индустриализация и серьезные экономические реформы. Другой взгляд на будущее России был у В.К. Плеве, считавшего, что у России есть собственный самобытный путь. Как можно видеть, даже на необходимые для страны реформы в правительстве Николая II не было единства взглядов. В обществе, среди разных классов зрело недовольство. Так, студентами выдвигались требования вернуть автономию университетов. В 1899 году среди студенчества происходили волнения, однако правительство не пошло навстречу студентам, более того, зачинщики беспорядков были отданы в солдаты. В 1901 году исключенный студент П. Карпович совершил покушение на министра народного просвещения. Если же говорить об образовательной сфере, то здесь стоит отметить неравноправие разных социальных слоев, а также общее ощущение необходимости реформ во всех сферах образовательной жизни. Так, и гимназии, где велось «преподавание латыни»⁹³ и древнегреческого, необходимо было реформировать, и в том числе вести работу с преподавательским составом. Так, В.А. Джаншиев в книге «Эпоха великих реформ» приводит случай некоего житомирского инспектора Китченко, имевшего страсть к телесным наказаниям воспитанников гимназии. «Во время его инспекторства...стоял стон и раздавались вопли <...> Вопль и плач детей оглашал все здание гимназии»⁹⁴. Вероятно, один из авторов, рассматриваемых нами текстов, Федор Сологуб мог знать об этом случае, что отчасти могло отразиться и на специфике образа Передонова. Кроме того, Сологуб и сам был учителем и на собственном опыте видел несовершенства учебной системы. Конечно, его впечатления во многом

⁹¹ Дубенцов Б.Б. Попытки преобразования организации государственной службы в конце XIX в. (из практики министерства финансов) // Проблемы Отечественной истории. М.: Ленинград: 1976. С. 203.

⁹² Там же. С. 220

⁹³ Егоров А.Д. Гимназическое образование в России. Иваново: Инж.-строит. ин-т. 1990. С. 23.

⁹⁴ Джаншиев Г.А. Эпоха великих реформ. СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1905. С. 194.

основаны на опыте работы в провинции, однако нельзя отрицать и тенденцию, характерную для всей России. При этом стоит отметить, что реформирования требовала и школьная система образования, что, отчасти, нашло отражение в образе учителя Гнуса, созданного Генрихом Манном. Таким образом, такие черты гуманитарно-исторического дискурса начала XX века, как слабость, бесправие, болезненность отразились не только в произведении писателя, но и присутствовали в повседневной жизни обычных людей.

В сфере образования реформ требовал и университет, где помимо революционных настроений среди студенчества, царила атмосфера неверия и безверия и в религиозном смысле. Так, исследователь Кузнецов В.Д. приводит факты, связанные с преподавателями богословия Московского университета, в частности, историю протоирея Н. Сергиевского. По воспоминаниям профессора А. А. Кизеветтера, протоирей довольно помпезно появлялся перед аудиторией, при этом перед ним шел швейцар, который «...нес в руках большое мягкое кресло. Получалось что-то вроде процессии...»⁹⁵. Если на первых занятиях число слушателей было велико, то уже вскоре студентов становилось все меньше, так что порой аудитория «...являла собой уже настоящую пустыню»⁹⁶. Таким образом, уже в начале XX века как светская, так и православная печать сообщала, что «...в учебных заведениях вера ослабела, нравственные требования понизились...»⁹⁷. В этом смысле становится понятно и гротескное изображение Федором Сологубом учителя гимназии Передонова, как человека, живущего лишь низменными, бытовыми интересами. Несмотря на то, что Передонов принадлежит к другому рангу преподавательского чина, тем не менее в его образе Сологуб довольно точно отобразил те бездуховные тенденции, которые были характерны для образовательной среды начала XX века.

В то же время серьезных реформ требовала и другая социальная сфера – медицина. Так, в гротескной форме высмеивает состояние современной

⁹⁵ Кузнецов В.Д. Российское студенчество в 1890-1917 гг.: между верой и неверием. СПб.: Нестор, 2005. С. 23.

⁹⁶ Там же. С. 24.

⁹⁷ Кузнецов В.Д. Российское студенчество в 1890-1917 гг.: между верой и неверием. СПб.: Нестор, 2005. С. 24.

медицины Викентий Вересаев в своей книге «Записки врача», вышедшей в 1900 году. В книге Вересаев рассказывает о своей учебе в медицинском университете и последующей врачебной практике. При этом Вересаев подчеркивает, что обучение проходило таким образом, что после выпуска из университета большинство выпускников не имели абсолютно никакого опыта в лечебной практике. Бывшие студенты обладали «...отрывочными, совершенно неусвоенными и неперевавшими знаниями...»⁹⁸ и не знали, «...как подступиться к больному...»⁹⁹. Книга Вересаева была раскритикована, однако в целом, помимо субъективных впечатлений автора от своей профессиональной деятельности, высветила многие проблемные стороны, как обучения молодых врачей, так и общей врачебной практики.

Однако к проблемам в образовательной и медицинской сферах добавлялись и национальные вопросы. Так, у еврейских молодых людей не было возможности занимать государственную службу, сохранялась черта оседлости. В государстве активнее проявлялись антиеврейские настроения: в 1903 году в Кишиневе случился еврейский погром. Властные структуры осудили виновных, однако глубинного решения проблемы предложено не было. Некоторые волнения были и на окраинах империи, например, на Кавказе в 1903 году возникали волнения, связанные с передачей имущества армянской церкви государству, что было расценено как попытка узурпировать национальные ценности и вмешаться в традиционный уклад.

Вместе с тем вызывала недовольство и специфика бюрократического аппарата. Еще до начала Первой мировой войны бюрократическая машина была довольно далека от народа и его нужд, и полностью зависела от царя-самодержца. В будущем этот фактор станет одним из роковых для самодержавного строя, когда в кризисный период 1914-1917 гг. недовольство как народа, так и правительственных кругов будет вызывать так называемая «министерская чехарда», связанная с фигурой императрицы Александры Федоровны и Г.Е. Распутина. Согласно многочисленным свидетельствам императрице и старцу

⁹⁸ Вересаев В.В. Записки врача. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 63.

⁹⁹ Там же. С. 63.

удавалось «...влиять на назначения и увольнения министров...»¹⁰⁰. Конечно, учитывая курс Николая II на сохранение своей власти, степень этого влияния сомнительна, однако очевидно, что само присутствие фигуры старца как некоей скрытой силы, оказывало отрицательное влияние на внутреннюю ситуацию в стране. Во многом эта ситуация отражает общий гуманитарно-исторический дискурс того времени, связанный с неопределенностью, ощущением скрытой угрозы и общим чувством неуверенности и отсутствия «жесткой» фигуры, могущей взять на себя ответственность. Кроме того, для дискурса начала конца XIX - XX века характерны такие доминанты как напряженность, некое внутреннее социальное недовольство, а в образовательной сфере ощущение давления и бесперспективности. В то же время опасность перед возможной внешнеполитической агрессией и социальное неравенство сочеталось с формированием класса бюргерства в Германии, и среднего класса в России, классов мало склонных к развитию, что в целом могло создавать тягостное впечатление, особенно в маленьких городах. Так, трудной была жизнь детей, «...служивших в ремесленных заведениях и артелях»¹⁰¹. Тем не менее, в целом, до Первой мировой войны наблюдался рост экономики, (как и в Австро-Венгрии и Германии), длившийся до 1913-1914 гг. Однако закономерно, что ситуация все же обострилась еще больше после расстрела мирной демонстрации 9 января 1905 года. Конечно же, «Кровавое воскресенье» было лишь апогеем, а само недовольство народных масс подготавливалось общим спадом промышленности, неурожаем, большим государственным долгом, ростом революционных группировок, бедностью и общим социальным недовольством различными сферами жизни. В Петербурге начались массовые забастовки, рабочие выдвигали как экономические, так и политические требования. Весной и летом 1905 социальное недовольство продолжало возрастать, и только осенью после того, как правительство было вынуждено пойти на некоторые уступки митингующим,

¹⁰⁰ Куликов С.В. Бюрократическая элита Российской империи накануне падения старого порядка (1914-1917). Рязань: Новейшая российская история: исследования и документы, 2004. С. 99.

¹⁰¹ Андреевский Г.В. Повседневная жизнь Москвы на рубеже XIX-XX веков. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 137.

приняв манифест от 17 октября, ситуация временно стабилизировалась. При этом стоит отметить, что утверждение манифеста сложно назвать настоящей «...государственно-правовой трансформацией власти...»¹⁰², так как власть все еще оставалась самодержавной. Это решение правительства было скорее вынужденной декларацией, чем реальным стремлением улучшить жизнь народа, однако имело и некоторые положительные последствия. Так, стали активно формироваться монархические и либеральные партии, что говорило об оживлении политической жизни в стране в целом. Эти же партии определили состояние внутренней политики в ближайшие годы до начала Первой мировой войны, характеризующееся высоким уровнем обсуждения, но при этом раздираемое внутренней несогласованностью разных сил общества. Немалую роль в затруднении нахождения компромиссов сыграл и сам император. Роспуск сначала I Государственной думы, а затем в очень краткий срок и II-ой явно не могло улучшить состояние внутри страны. Общество, разделенное само по себе, переживающее большое классовое расслоение было вынуждено мириться и со своеобразным расколом внутри политической элиты. Ведь помимо партийной борьбы внутри каждого нового созыва думы, недовольства императора работой этих созывов, в стране с 1906 начал проводить реформы крупный реформатор Российской империи П. А. Столыпин. Его реформы, а именно переселенческая политика, аграрная реформа, право выход из общины, но без земли, стремление ликвидировать те немногие национальные права, которых удалось добиться другим народам, проживающим на территории империи, неоднозначно воспринимались всеми классами общества. Многие российские политические круги негативно воспринимали и столыпинскую национальную политику, связанную с еврейским вопросом. Как известно, в России в то время евреи имели ограниченные права. При этом третий созыв Государственной думы в большей степени был настроен против продолжения реформ в столыпинском ключе, да и Николай II разделял курс, нацеленный на сохранение абсолютного самодержавия, а не на реформаторство, которое предлагал Столыпин. Помимо

¹⁰² Боханов А.Н. Самодержавие. Идея царской власти. М.: ТИД Русское слово, 2002. С. 325.

общего отсутствия стремления у Николая I смягчить самодержавный характер власти, ситуацию усугубляли и смутная внутриворцовая ситуация, связанная с фигурой Григория Распутина. Сама фигура старца, имеющего внушительное влияние на супругу Николая I Александру Федоровну, не могла радовать придворных. В результате в кругу Николая возникла целая коалиция, выступающая против Распутина. «17 декабря 1916 г. Распутин был убит в доме князя Юсупова...»¹⁰³. Как можно видеть, довольно непростая ситуация, сложившаяся во внутренней политике, осложнялась и внутренними противоречиями, затрагивающими даже семью Николая II. Таким образом, внутренняя разобщенность нации, требования различных слоев населения коррелировали с настроением и внутри царской семьи и правительства, а также с теми действиями, которое оно совершало. Это состояние было свойственно и культуре: богатой на разные течения, однако совершенно раздробленной и часто имеющей декадентские настроения.

Период начала XX века принято называть Серебряным веком русской культуры, характеризующимся переплетением «...многочисленных художественных течений, творческих школ...»¹⁰⁴, таких как символизм, акмеизм, футуризм, «мироискусничество» и многие другие. При этом «...уже с 1910-х гг. в России порубежье стало осмысляться как апогей национального культурного развития...»¹⁰⁵. Общий модернистский характер эпохи формировал ситуацию, когда одни течения влияли друг на друга. Для литературы начала века были характерны меланхолические настроения, мотивы ожидания (А.П. Чехов), предчувствия (А. Белый), тоски и ощущения нестабильности надвигающихся перемен. Так, чеховские рассказы высмеивали быт и нравы людей России того времени («Злоумышленник» и др.), а его пьесы («Вишневый сад», «Три сестры») отражают социальные настроения рубежа веков, а также социальные перемены,

¹⁰³ Быков П.М. Последние дни Романовых. Алма-Ата: МГП «Асем», 1991. С. 7.

¹⁰⁴ Россинский А.Г. Синкретизм искусства в духовном пространстве России на рубеже XIX-XX веков. Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2015. С. 27.

¹⁰⁵ Полонский В. В. Проблема построения истории русской литературы рубежа XIX-XX столетий и типологическое своеобразие «Серебряного века» // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 57.

характерные для того времени. Иначе переосмысливал социальные сдвиги И.А. Бунин, повествуя об утрате культуры дворянских усадеб. С другой стороны, возрастал интерес к фигуре рабочего и крестьянина. Так, появляется целая плеяда крестьянских поэтов – С. Есенин, Н. Клюев и др. Впервые в русской литературе появляются образы рабочих (М. Горький «Мать»). С другой стороны, многие поэты предчувствовали будущие потрясения революционных лет.

В целом же культурная ситуация начала XX века характеризовалась предчувствиями как грядущих перемен и свершений, так и будущих катаклизмов и потрясений. Что характерно, такого рода предчувствия были характерны для разных направлений в искусстве (литература, живопись, культура), которые именно в этот период стали активно взаимодействовать друг с другом, проявлялся своеобразный синкретизм, «стирание границ между искусствами»¹⁰⁶. При этом и сами представители разных искусств осознавали значимость этого периода и то, что рубежность времени заключается не только в хронологических рамках, но и в самой специфике определенного исторического момента. Так, А. Белый в мемуарах, размышляя о значении и месте своего поколения в истории, писал: «мы – дети того и другого века; мы – поколение рубежа...»¹⁰⁷. В то же время переходность и сложность для развития культуры того времени была связана и с тем, что еще с XIX века российская действительность была обременена большим количеством «...неосуществленных в прошлом эстетических проблем, чем соответствующие по времени действительности Англии, Франции или Германии»¹⁰⁸. Вместе с тем развитие новых направлений в искусстве как будто преодолевало действительность, ставшую более безрадостной во второй половине 1900-х годов. Новые культурные течения вырастали не только на сломе эпох, но и стыке различных антиномий: старого и нового, индивидуализма и соборности. Активно развивается русская философия,

¹⁰⁶ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 16.

¹⁰⁷ Белый А. Н. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 35.

¹⁰⁸ Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. М.: Наука, С. 302.

для которой «период XIX – начала XX в. стал блестящей эпохой ее развития»¹⁰⁹. Важное место занимают такие мыслители как Бердяев Н.А., Розанов В.В., Вл. Соловьев. В частности, идеи Соловьева о всеединстве, вечной женственности и Софии как «...существенном элементе Божества...»¹¹⁰ оказали значительное влияние на развитие культуры и искусства того времени.

В этой ситуации формируется и постепенно заявляет о себе символизм (во многом под влиянием французского символизма), заявляющий себя не только как литературное направление, но и претендующий на статус философии новой эпохи. По мнению В. М. Толмачева, символизм выработал «...разветвленную мифологию «конца века» (декаданса), «сдвига», «перевала», «переоценки ценностей», «начала века» (модернизма, авангарда)»¹¹¹. При этом символизм влияет не только на литературный круг, но и на все виды искусств. В 1893 году из-под пера Д. Мережковского выходит статья «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где можно найти осмысление переходного периода в развитии литературы, и размышления о том, какой должна быть новая литература. В этом манифесте, как и в других его статьях, Мережковский переводит осмысление эволюции литературного процесса в цивилизационную плоскость. При этом пафос Мережковского заключается в трудности, переходности эпохи для современников. Так, в статье «О причинах упадка...» писатель говорит о двух мирах, между которыми находится современная культура: «современное поколение имело несчастье родиться между этими мирами, перед этой бездной»¹¹². А в работе «Мистическое движение нашего века» рассуждает о том, что XIX век превратил мир в «бездушную торгово-промышленную цивилизацию»¹¹³, и поэтому человечеству в новом веке

¹⁰⁹ Корнилов С. В. Русская философия: идеи, имена, концепции. Калининград. Изд-во БФУ им. И. Канта, 2023. С.5.

¹¹⁰ Соловьев Вл. С. Чтения о Богочеловечестве. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. Т. 4. М.: Наука, 2011. С. 109.

¹¹¹ Толмачев В. М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 66.

¹¹² Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Эстетика и критика. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 225.

¹¹³ Мережковский Д. С. Мистическое движение нашего века // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, С. 174.

необходимо обратиться к творчеству и метафизическому восприятию действительности. «Вслушивание в <...> гул времени активизирует интуитивные...»¹¹⁴ прозрения. В целом же, «...писатели, мыслители fin de siècle (конец века) не столько формулируют его впервые, сколько сводят вместе разрозненные интуиции по этому поводу...»¹¹⁵. Так, крупнейший теоретик символизма А. Белый, стоявший «... у истоков идеи соединения «точных знаний» и гуманитарных наук»¹¹⁶, и активно развивавший идею о философской и мировоззренческой роли нового течения, в своих эстетико-философских работах рассуждает о грядущей апокалиптической музыке и задается вопросом: «...не разбудит ли она нас к окончательному постижению явлений мира?»¹¹⁷. И он же в мемуарах признается, что «в 1898-1901 годах мы знали твердо: идет гроза; будет гром; но будут и ослепительные зори...»¹¹⁸. Другой поэт, собрат Белого по эстетическим исканиям А. Блок, в свою очередь, в статье «Безвременье» (1906) рассуждает о новой эпохе следующим образом: «...наше общее поприще... - пустой рынок ...где хищно воев вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдье...»¹¹⁹. Характерный образ вьюги в статье развивается и становится уже развернутой метафорой состояния эпохи: «вьюга, распевая...кружит и взмывает крылья лохмотий. И вот уже во мраке нет ни улиц, ни площадей <...> Пустыня полей и еле заметный шоссеиный путь. <...> Голос вьюги распевает в телеграфных столбах»¹²⁰. Конечно же, сразу же привлекает внимание дискурсивность созданного Блоком образа, ведь мотив вьюги является ключевым и для текстов Булгакова и Кафки, сопоставляемых в данном

¹¹⁴ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 22.

¹¹⁵ Толмачев В. М. Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания символистского романа) // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 734.

¹¹⁶ Клинг О.А. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 8.

¹¹⁷ Белый А. Н. Формы искусства // Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 135.

¹¹⁸ Белый А. Н. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 48.

¹¹⁹ Блок А. А. Безвременье // Искусство и революция. М.: Современник, 1979. С. 24.

¹²⁰ Там же. С. 26.

диссертационном исследовании. Схожим образом, как у Блока, вьюга приобретает в текстах Кафки и Булгакова зловещее значение, вместе с тем связываясь с неопределенным состоянием эпохи, в которой отдельный человек оказывается потерянным, пытается найти верную дорогу. Однако образы Блока передают не только ощущение неопределенности и потерянности, в этой же статье Блок вводит другой образ – паучихи, связанный с темой мещанства. Так, в разделе «Очаг» Блок ярко рисует образ «серой паучихи скуки»¹²¹, которая появилась в семьях людей. При этом жуткая паучиха не просто окутала людей семьи своей паутиной, она, по Блоку, заживо съела нормального человека. В виде паучихи Блок в аллегорической форме изображает мещанство, потерю интереса к культуре, угасание стремления развиваться, рисуя образ человека, который «...обзаводится домком, плодится...»¹²², и в целом все люди, проглоченные паучихой «...сидят, жуют, строчат, а потом едут...отдыхать...»¹²³. Этот блоковский образ тоже дискурсивен, так как образы главных героев в текстах Сологуба и Манна связаны с мещанством, стремлением к комфорту, а тема «серой скуки» является центральной для романа Ф. Сологуба.

Вместе с тем общая аура символизма влияет и на развитие других видов искусств. Так, в 1905 году в Москве на Поварской появляется театр-студия, где появляются первые постановки Вс. Мейерхольда. В 1906 году в театре Комиссаржевской Мейерхольд ставит «Балаганчик» Блока. В 1907 году в Москве проходит первая выставка объединения художников «Голубой розы», придерживавшихся символистского направления в искусстве, а журнал «Золотое руно» занимается пропагандой творчества этого объединения. Кроме того, в Москве в 1907 году В. Брюсов организовывает «Общество свободной эстетики», где велись оживленные дискуссии, проводились музыкальные, литературные, театральные премьеры. В мемуарах А. Белого отмечается, что «Общество» Брюсова посещали в том числе и музыканты, пианисты, композиторы, профессора консерватории: проф. Кочетов, А. А. Сац, Василенко, Оленин и

¹²¹ Там же. С. 21.

¹²² Блок А. А. Безвременье // Искусство и революция. М.: Современник, 1979. С. 22.

¹²³ Там же. С. 22.

многие другие, в том числе и А. Скрябин. Одновременно с московским «Обществом свободной эстетики» в Петербурге центром сплочения художественных форм становятся «Среды» Вячеслава Иванова, где бывали в том числе и музыканты, например, М. Гнесин. Посещая кружок в 1904-1905 гг. по его воспоминаниям, он «с восхищением» относился к поэзии символистов, а «Среды» Вяч. Иванова «...были полезны, подталкивая вперед, стимулируя к исканиям»¹²⁴. Интересно, что здесь же, вспоминая знакомство с кружком Вяч. Иванова, Гнесин говорит о том, как сочинял музыку на стихотворение «Недотыкомка». При этом в памяти композитора образ Недотыкомки неразрывно связан с настроением, аурой того времени. Так, Гнесин рассуждает о том, что тогда каждому казалось, что ощущение упадка, неудовлетворенности жизнью было индивидуальным, и было связано с неудавшейся революцией. Однако позже стало ясно, что это было общим ощущением времени. В связи с этим и мог возникнуть такой колючий, неприятный образ недотыкомки. Здесь же Гнесин отмечает большой интерес к посмертной жизни и чтению мыслей¹²⁵. В этом смысле общеизвестен интерес к спиритическим сеансам и мистике, царивший в то время в кружках и салонах. В этом смысле можно говорить о своеобразной бытовой мистике (спиритизм) и высокой мистике, являвшей себя в художественных течениях, наиболее ярко выразившаяся в символизме. Таким образом, можно сказать, символизм оказывает большое влияние на музыкальную культуру того времени. В это время Гнесин, Мясковский, Танеев создают романсы на стихи поэтов-символистов. А. Лядов создает музыку к постановке пьесы Метерлинка «Сестра Беатриса». В. Ребиков задумывает оперу «Бездна» по рассказу Л. Андреева, А. Скрябин пишет «Поэму экстаза» и Пятую сонату. Здесь стоит отметить, что в музыкальных экспериментах того времени также отражается голос эпохи. Стремление искусств к некоему синкретизму, взаимопроникновению выражается в том, что цветовые символы проникают не только в поэзию, но и в музыку. Так, у Блока вьюга становится слышимым

¹²⁴ Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1961. С. 142.

¹²⁵ Там же. С. 138.

образом природы, а Скрябин определял свои Седьмую и Девятые сонаты как «белую» и «черную» мессы, а также разрабатывал концепцию цветомузыки, полагая, что каждый звук имеет свой цвет. В некоторых случаях на композиторов оказывали влияние отдельные художники. Так, известно, что Рахманинов вдохновлялся картиной А. Бёклина «Остров мертвых», а композитор Ребиков создал серию циклов для фортепиано («Сны», «В сумерках» и др.). В то же время в музыкальной символике отражалась и «эсхатологическая острота переживаний»¹²⁶: с одной стороны, присутствуют символы сна, смерти, молчания, с другой стороны, пророческие сигналы труб. Так, вся эта символика присутствует в симфонической картине А. Лядова «Из Апокалипсиса» (1913).

Что касается развития русского театрального искусства, то здесь в начале XX века происходили крупные перемены. Если в конце XIX века, по словам Е. А. Зноско-Боровского, театр «во всех своих частях разлагался»¹²⁷, то в начале XX века происходят серьезные изменения. В 1896 году В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский организуют новый театр, в котором подходят к постановке спектаклей с новых эстетических позиций. При этом изменения затрагивают постановку не только на уровне сценографии, но и на уровне актерского мастерства (именно здесь зарождается знаменитая система Станиславского). Однако помимо талантливой режиссерской и актерской работы, успех театру принесли пьесы А. Чехова и М. Горького, отражавшие кризис эпохи и обнажавшие социальные противоречия. Так, в пьесе Чехова «Вишневый сад», поставленной в 1904 году, показано разрушение прежней жизни, вызванное закономерными историческими изменениями. В то же время показана потерянности людей, переживающих слом устоев, предчувствующих будущие нерадостные события. С другой стороны, остросоциальную направленность имели пьесы Горького, показывающие разложение класса мещан, с одной стороны, и тяжесть, и трагизм жизни городских низов, с другой.

¹²⁶ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 29.

¹²⁷ Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона, 2014. С. 116.

Если же говорить о живописи, то магистральным направлением было реалистическое искусство Передвижников (И.Е. Репин, В.И. Суриков и др.). Однако оказывали влияние и модернистские тенденции, которые приводили к «разрыву»¹²⁸, проявляющемуся в декларациях представителей объединения «Мир искусства». Направление «Мир искусства», просуществовало с 1898 по 1925 год, и его представители отстаивали независимость искусства от социального и политического контекста эпохи. К. Петров-Водкин называл представителей «Мир искусства» «предреволюционными романтиками»¹²⁹. Мирискусники «открыли русскую портретную живопись»¹³⁰, ценили эстетику барокко и классицизма. Участники сообщества организовывали выставки, а в 1902 году работы мирискусников были показаны в русском отделе Международной выставки в Париже. Идейной же составляющей, помимо постулирования важности выражения индивидуального начала в творчестве, были тенденции к сочетанию национального стиля с европейскими канонами. С 1906 года С. П. Дягилев, возглавлявший объединение с 1896 года, начинает работу по популяризации русского искусства на Западе. Однако второй этап «Мира искусства», начавшийся с 1910 года лидер движения А. Бенуа оценивал достаточно критично. При этом Бенуа отмечает не недостаточный художественный потенциал новых представителей течения, а проблемы, вызванные самим ходом истории: «в...художественных течениях произошел такой излом, что...трудно было...мечтать о парнасскийском симбиозе...»¹³¹. Таким образом, можно видеть, что несмотря на многообразие форм развития культуры, эстетическую сферу разделяли и центробежные силы, однако не все направления искусства отличались конструктивностью.

¹²⁸ Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 59.

¹²⁹ Петров-Водкин К. С. О «Мире искусства». Отрывки из воспоминаний // Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Ленинград: Искусство, 1982. С. 609.

¹³⁰ Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 59.

¹³¹ Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Ленинград: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1928. С. 56.

Помимо большого количества течений в культурной сфере, активно развивалась и наука. Так, большие открытия в области физиологии и биологии сделали И.И. Мечников и И.П. Павлов, позже награжденные Нобелевской премией за свои открытия. Активную работу по изобретению первых летательных аппаратов вел К.Э. Циолковский. Работы русского исследователя В.И. Вернадского стали основой для новых научных направлений в биохимии и др., а его учение о биосфере и ноосфере стало фундаментом для многих исследователей из смежных областей. При этом ученые, философы, писатели, художники в России начала XX века находились в поисках каких новых форм самовыражения, так и ответов на те вызовы, которые бросал новый век. Во многом наука и искусство формировались под влиянием стремительно развивающегося научно-технического прогресса, потери человеком своей индивидуальности, разладом во взаимоотношении природы и человека. Это чутко отмечал А. Блок в своей статье «Кризис гуманизма» (1919), где поэт рассуждает о всеобщей утрате цельности: «...обилие разрозненных методов и взаимно исключаящих друг друга приемов мы найдем в этике, в философии, в технике»¹³², а «в искусстве – ...дробление на направления и на школы, на направления в направлениях...»¹³³. Кроме того, чутко Блок отмечает и тенденцию отчужденности человека не только от общества, но и от самого себя: «...человек бежит от самого себя»¹³⁴. Эти явления, по Блоку, связаны с общим дроблением, разрушением единого макрокосма и гармонии во всех сферах человеческой жизни: «в политике – бесконечное мельканье государственных форм, судорожное перекраиванье границ...»¹³⁵, «государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру...»¹³⁶. Эту потерянность человека среди разросшейся бюрократии можно увидеть и в сопоставляемых текстах Кафки и Булгакова. Герой романа

¹³² Блок А. А. Крушение гуманизма // Собрание сочинений: в 6-ти томах. Т. 4. Ленинград: Художественная литература, 1982. С. 340.

¹³³ Там же. С. 339.

¹³⁴ Там же. С. 340.

¹³⁵ Там же. С. 339.

¹³⁶ Там же. С. 338.

«Процесс», так же, как и герой булгаковской «Дьяволиады» теряется среди огромного бюрократического аппарата, который принимает чудовищные размеры и у Кафки как будто пронизывает все сферы жизни, а у Булгакова запутывает героя до состояния дьявольского наваждения.

В целом же, можно сказать, что несмотря на богатство тенденций и течений, в литературе и живописи того времени явно выделяются пессимистические ноты, словно доносящие еще издали эхо будущих эпохальных и переломных событий в жизни страны. Во многом эти интонации возникали не только из общего ощущения эпохи, но и из внутренней ситуации в государстве, а также в связи и с внешнеполитическим курсом того времени, в будущем приведшим Россию к революции и Гражданской войне.

Российская внешняя политика того времени также целиком зависела от императора, и «...миссия координации деятельности министерств и ведомств ложилась на самодержца»¹³⁷. Однако часто внутриполитические решения Николая II лишь усугубляли ситуацию внутри страны. В начале XX века Россия была заинтересована в усилении дальневосточной политики. В связи с этим, военные отношения России и Китая, наличие российской базы в Порт-Артуре вызывали недовольство Японии. Так, в 1904 году без объявления войны Япония совершила нападение на русскую эскадру в Порт-Артуре. Это событие послужило началом Русско-Японской войны. Однако уже в мае 1905 года, при Цусиме эта война завершилась разгромным поражением для России, и подписанием Портсмутского мира. Во многом это поражение было связано с недостаточной подготовкой страны к войне (о чем предупреждал еще Витте), слабым командованием. При этом значение этой войны в какой-то степени определило расстановку сил перед другой большой, уже мировой войной, начавшейся в 1914 году. Европа разделилась на две коалиции: Антанту (Россия, Франция, Англия) и Тройственный союз (Германия, Италия, Австро-Венгрия).

Поводом к началу Первой мировой войны послужило убийство в сербском городе Сараево наследника австрийского престола эрцгерцога Франца

¹³⁷ Игнатъев А.В. Внешняя политика России в конце XIX- начале XX века (Россия перед вызовами новой эпохи). М.: ГЕОС, 2011. С.27.

Фердинанда. Однако помимо этой внешней причины существовала и внутренняя, а именно стремление Германии расширить хону своего политического влияния и захватить новые территории. Для России Первая мировая война обернулась многочисленными жертвами. Вскоре после начала военных действий выяснилось, что армия недостаточно обеспечена и требуется более ускоренная мобилизация всех резервов страны. Специально в помощь фронту создавались различные организации. Однако в 1915 году российская армия несла потери, что заложило основу для общественного разочарования в компетентности правительства. Некоторый успех пришел в 1916 году, когда войска генерала А.А. Брусилов в результате наступления, разгромили австро-венгерскую армию, прорвали линию фронта, совершив, так называемый, брусиловский прорыв. Однако к дальнейшим серьезным успехам этот маневр не привел. В то же время на фоне неудач на фронте росло и социальное недовольство. Экономика страны была переведена на военные рельсы, а потому цены на жизненно важные продукты повысились, ситуация осложнялась проблемами с логистикой, так как возникли проблемы со снабжением крупных городов продуктами. В деревне крестьяне требовали снижения налогов, а в армии наблюдалось серьезно падение дисциплины.

Наконец, внутривластьственные проблемы, неуверенная внешняя политика, подтолкнувшие страну к революции 1905 г, привели и к Февральской и Октябрьской революциям 1917 г. Кроме того, к революционной ситуации 1917 года привело и фактическое поражение в Первой мировой войне, когда многие солдаты просто бежали с фронта. В свою очередь, революционные события, захватившие страну, хоть и обещали новую жизнь и возможности, тем не менее, как и любая смена режима привели к Гражданской войне, длившейся несколько лет. В частности, в Киеве, где какое-то время жил один из авторов рассматриваемых нами текстов М. Булгаков, ситуация была осложнена вопросами национального характера: «Межнациональное напряжение в годы киевской юности Булгакова очень велико, оно побуждает к национальному самоограничению, к подчеркнутому отождествлению себя с определенной

этнической общностью, нередко доводя это процесс до уровня почти болезненной остроты»¹³⁸.

Можно сказать, что бури, охватившие страну, не затихали до 1922 года, когда на Первом Всесоюзном Съезде был подписан Договор об образовании СССР. При этом после установления новой государственности, окончания Гражданской войны началось активное строительство новой страны. В сфере экономической политики ненавистная крестьянству продразверстка была заменена продналогом. В 1921 году был введен НЭП, как временная мера, и это позволило вдохнуть в экономику страны новую жизнь. Все силы государства были брошены на борьбу с безграмотностью, население получило возможность получать образование, учиться, возникали новые «социальные лифты». В СССР было ликвидировано сословное неравенство, церковь отделена от государства. Несмотря на то, что в первые годы существования советской власти многие экономические трудности еще сохранялись, положение крестьян и рабочих заметно улучшилось. Однако помимо общей тенденции к восстановлению страны, были и негативные тенденции: намного увеличился чиновно-бюрократический аппарат. В частности, эту тенденцию подсвечивает и повесть М. Булгакова «Дьяволиада», где гротескно и сатирически писатель высмеивает бюрократический аппарат и ситуацию дефицита, характерную для послереволюционных лет. Так как в нашем исследовании рассматривается только период начала XX века, который мы примерно определили в промежутке между 1897 до 1925 года (выход романа Франца Кафки – «Процесс»), то обзор исторического контекста мы остановим на периоде 20-х годов XX века, так как уже с 1925 года политика советского государства начинает приобретать несколько другое направление.

В целом же, говоря уже о советский период с 1917 по 1925 год, то следует отметить центробежные явления, влияющие на страну. С одной стороны, начинается активное строительство новой жизни и нового государства, множество людей получают возможность для развития и личного роста. С другой стороны,

¹³⁸ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 21.

в первые годы советской власти стала очевидна необходимость наведения порядка, консолидации государства и общества вокруг единой идеи. С одной стороны, очевидно, что это было необходимо, однако, с другой стороны, повышение регламентации жизни имело и негативные стороны, например, привело к росту бюрократического аппарата. Таким образом, человеческое стремление к развитию было неразрывно связано с усилением контроля за жизнью со стороны государства. Однако в этот момент начинается новый период истории, который имеет такие доминантные характеристики как борьба, приспособление, строительство, поиск выхода из критических ситуаций, самоопределение. В период становления новой государственности появляются и новые люди. При этом важно отметить, что это не только представители, перешедшие из одного социального класса в другой. Новыми людьми можно назвать всех, кто мыслил по-другому, иначе, чем раньше, появляется новый человек в глобальном цивилизационном смысле.

Таким образом, в данной главе был рассмотрен как исторический контекст Австро-Венгрии, Германии и России периода 1897-1923/25 гг., так и намечены общие характеристики гуманитарно-исторического дискурса начала XX века. При этом примечательно, что если исторический контекст указанного периода в трех странах имел отличия как в общем духовном состоянии нации, так и событийно, то характеристика дискурса имела общие черты, и связывалась с ощущением грядущей угрозы, потерянностью человека, упадком культуры, подъемом экзистенциальных вопросов и др. Именно эти и другие дискурсивные доминанты во многом обусловили сходство художественных текстов, рассматриваемых в данном диссертационном исследовании.

Глава 2. Дискурс. Терминология. История развития дискурсивных/ дискурсных исследований

§1. Исток и возникновение термина «дискурс»

Дискурсивные исследования играют значительную роль в современной науке, в частности, в «...современных социально-гуманитарных науках, философии и культурологии»¹³⁹, а также в филологических дисциплинах. В то же время именно высокий интерес к изучению дискурса в разных его пониманиях породил значительное количество направлений и школ дискурс-анализа. В этой связи предпринимаемые попытки исчерпывающе описать все направления и их представителей не достигают успеха, из-за чего исследователи ограничиваются либо кратким перечислением возможных научных коннотаций термина «дискурс», либо общим обзором самых значимых направлений исследования дискурса. Кроме того, еще одним способом систематизации знания о дискурсе является попытка разграничить направления дискурсивных исследований. Так, Е. А. Кожемякин предлагает выделять различные традиции: социалингвистическую, герменевтическую и «коммуникативистскую».

В социалингвистической традиции изучения «...термин дискурс фиксирует...конкретную социальную ситуацию использования (или создания) текста...»¹⁴⁰, его контекст. Герменевтическая традиция, по Кожевникову, соотносится с пониманием дискурса в связи со смыслом, который этот дискурс производит. Дискурс при этом понимается как способ «производства знания», на базе которого создаются тексты. «Окружающий мир трактуется как продукт дискурсивной практики и как эффект динамики знания...»¹⁴¹. Коммуникативистская же традиция дискурса направлена на изучение политических, моральных и социальных свойств дискурса. При этом целью изучения дискурса является не решение какой-либо проблемной ситуации, как,

¹³⁹ Кожемякин Е. А. Дискурсивный подход к изучению институциональной культуры. Белгород: Белгородский гос. ун-т, 2008. С. 65.

¹⁴⁰ Там же. С. 77.

¹⁴¹ Там же. С. 78.

например, в социолингвистическом направлении, а рассмотрение дискурса с точки зрения того, как он «...позволяет решать острые социальные конфликты»¹⁴².

Отдельным пунктом можно перечислить самые обобщенные определения термина «дискурс» и трактовки дискурс-анализа, которые мы изложим, после обзора становления категории «дискурс» и краткого рассмотрения самых крупных научных направлений в гуманитарной науке.

Начало активного использования понятия «дискурс» в гуманитарных науках, а также его терминологического переосмысления, как правило, связывают с именем бельгийского ученого Э. Бюиссанса и его работой «Абстрактное и конкретное в лингвистических фактах: речь, дискурс, язык», вышедшей в 1943 году.

Э. Бюиссанс предложил дополнить дихотомию «язык-речь» третьим элементом – дискурсом. Бюиссанс с чисто лингвистических позиций рассуждает о том, что язык является системой, а лингвистика изучает лингвистические факты, которые, в свою очередь, связаны с речью «...нефункциональными элементами, от которых нужно абстрагироваться. Когда процесс их исключения произошел, получается лингвистический факт в чистом виде, т.е. дискурс»¹⁴³. Иными словами, между системой языка и живой речью, по мнению Бюиссанса, существует третье звено, дискурс, наличие которого связано с процессом абстрагирования. Для того чтобы проиллюстрировать наличие дискурса как связующего элемента между языком и речью, Бюиссанс приводит пример ребенка, который еще не умеет говорить. По мнению исследователя, сначала ребенок распознает речь, различает в ней «... функциональные элементы, те, с помощью которых мы общаемся, одним словом, дискурс»¹⁴⁴. Именно после этой операции, ребенок начинает сопоставлять дискурсы и обнаруживает, что они состоят из знаков, которые, в свою очередь, входят в определенную языковую систему. Таким образом, Бюиссанс вводит понятие «дискурс» в лингвистическую

¹⁴² Там же. С. 78.

¹⁴³ Бюиссанс Э. Абстрактное и конкретное в лингвистических фактах: речь, дискурс, язык. *Political science*. 2016. № 3. С. 214.

¹⁴⁴ Там же. С. 214.

парадигму, придав ему не только новый терминологический статус, но и дополнив его функциональное значение. В таком понимании термина «дискурс» уже заложена будущая разветвленная терминология, связанная и с пониманием дискурса как некоторого объема речеписьменных высказываний, и с его восприятием и как пространства для порождения высказываний.

Однако термин имеет и расширительное толкование, которое позволяет говорить о более ранних опытах изучения дискурса. Согласно Т.А. ван Дейку, исток изучения дискурса можно обнаружить еще в античных трактатах «...по риторике и поэтике более чем 2000-летней давности...»¹⁴⁵. При этом голландский исследователь подчеркивает, что немалую роль для становления современных дискурсивных исследований сыграли в том числе и российские ученые формалистского направления: «в период развития русского формализма...лингвисты и литературоведы представили первый опыт простейшего структурного анализа различных типов текста...»¹⁴⁶.

Этимология понятия «дискурс» связана с латинским словом «discurrere», имеющим значение «вести переговоры», «обсуждать». В таком понимании термин использовался в XVI-XVIII веке и соотносился с «...аргументированной научной речью, направленной на изучение природы вещей и общества...»¹⁴⁷. Иначе говоря, ренессансное понимание дискурса связано с научным поиском и процессом исследования. В этом смысле «дискурсивное мышление» в какой-то мере противопоставляется интуитивному способу постижения мира. С формальной точки зрения дискурс понимался как «монологическое образование», имеющее форму научной речи, закрепленной в форме научного трактата.

В XVIII в. к понятию дискурса добавляется еще и эссеистское толкование, в том смысле, что научные трактаты того времени часто имели именно эссеистскую форму. Однако в XIX веке под влиянием идей позитивизма гуманитарная наука претерпевает серьезные изменения. В частности, активно

¹⁴⁵ Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 313-314.

¹⁴⁶ Там же. С. 314.

¹⁴⁷ Кожемякин Е. А. Дискурсивный подход к изучению институциональной культуры. Белгород: Белгородский гос. ун-т, 2008. С. 62.

развивается область изучения языка, так становятся популярными идеи В. Гумбольдта и Ф. де Соссюра. Так, Ф. де Соссюр предложил дихотомию язык и речь, утверждая, что «...язык есть система, все элементы которой образуют целое...»¹⁴⁸, и ввел разграничение «означаемого» и «означающего». В то же время в области изучения словесности и литературы происходит одно из фундаментальных событий, во многом определившее дальнейшее развитие науки о литературе. Именно в XIX веке появляются первые научные литературоведческие школы: мифологическая (братья Гримм), культурно-историческая (И. Тэн и др.), духовно-историческая (В. Дильтей), позитивистские подходы к изучению литературного творчества и многие другие.

Постепенно появляются не только требования к выработке жесткой методологии научного знания, но и к формальной стороне научного труда. Теперь в гуманитарных науках меняется само отношение к абстрактному концепту «истины», появляется стремление к тому, чтобы сделать научное знание постигаемым точными методами и более измеримым. В этом смысле в концептуальном отношении дискурс как будто уходит на периферию и постепенно начинает трансформироваться именно в понятийном отношении («...либо подвергается попыткам понятийной трансформации – в понятие дискурса приносятся формально-логические, терминологические и понятийные параметры»¹⁴⁹). Таким образом, в XIX веке понимание дискурса зависит от сферы его использования. С одной стороны, под дискурсом может пониматься системное научное мышление, с другой стороны, например, в сфере искусства, дискурсом может обозначаться изложение мысли, не характеризующееся точностью и доказательностью. В соотношении наук это выразилось в том, что под дискурсом в естественных науках понималась система правил и методов, а в гуманитарных науках (эстетике и науках о словесности) – набор риторических фигур (наследие нормативных поэтик).

¹⁴⁸ Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 147.

¹⁴⁹ Кожемякин Е. А. Дискурсный подход к изучению институциональной культуры. Белгород: Белгородский гос. ун-т, 2008. С. 63.

В конце XIX - первой половине XX века начинает активно развиваться аналитическая философия, в центре изучения которой оказывается язык как таковой, а потому дискурсная проблематика вновь начинает интересовать исследователей. Проблематика, связанная с языком, его развитием, функционированием привлекает таких ученых, как Ч. Пирс, Г. Фреге, Л. Витгенштейн и других. В свете философии науки такой поворот в сторону изучения языка связан с тем, что исследователей этого направления интересуют не метафизика сознания в декартовском смысле (*cogito ergo sum*), а язык как бытийная основа человеческой деятельности и мышления. В это время термин «дискурс» не претерпевает существенных изменений и не получает новых коннотаций, так как не используется представителями аналитической философии столь широко.

Отдельно стоит отметить, что лингвистика начинает заниматься проблемами субъекта и субъективности, связанной с языком и речью. Так, Э. Бенвенист затрагивая проблему субъективности, называет это качество человеческого сознания фундаментальным свойством языка¹⁵⁰. При этом Бенвенист является последователем Ф. Соссюра в отношении дихотомии язык/речь¹⁵¹. Дискурсом же у Бенвениста обозначается речь, которую говорящий присваивает, в отличие от «повествования», которое «...разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания»¹⁵².

Во второй половине XX века научное отношение к понятийному содержанию дискурса меняется. Во многом это связано с развитием междисциплинарности в среде гуманитарного знания, появляются такие науки как психосемантика, социолингвистика, когнитивное литературоведение и другие новые разделы науки о человеке. В связи с этим появляется тенденция к трактовке дискурса не только с лингвистических позиций, но и как важной составляющей

¹⁵⁰ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 294.

¹⁵¹ Зарубина Т.А. Философский дискурс французского постмодерна: модель нелинейной онтологии. Челябинск. Издательство ООО «Полиграф-Мастер», 2006. С. 35.

¹⁵² Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 26.

человеческой культуры, имеющей разнообразие трактовок в зависимости от той области наук о человеке, в которой дискурс рассматривается.

Как уже было сказано выше, термин применительно к языковому и лингвистическому контексту возник в 1943 году, а активное распространение термина начинается с 60-70 х. гг., когда понятие начинается трактоваться либо как способ существования текста по аналогии с парой предложение-высказывание, текст-дискурс, либо как речевые высказывания и тексты, понимающиеся как «...аспекты дискурса».¹⁵³ При этом именно в это время в разных странах формируются несколько ключевых направлений дискурсивных исследований.

Во-первых, появляются течения и школы дискурс-анализа, связанные непосредственно с лингвистическими изысканиями, во-вторых, возникают и дискурсивные теории, связанные с культурологической и философской проблематикой. Среди школ дискурс-анализа лингвистического направления к наиболее видным относятся: дискурс-анализ французской школы (П. Анри, М. Пешё, Ж. Ж. Куртин), разработки американских лингвистов Дж. Остина, Дж. Р. Сёрла, П. Коула и других в области теории речевых актов, Бирмингемская школа анализа дискурса (М. Кулхард, Дж. Синклер и др.), конверсационный анализ (Г. Джефферсон, Г. Сакс, и др.), активно развивающаяся социолингвистика с представителями Дж. Фишманом, С. Эрвин-Триппом и др., критический дискурс-анализ Т.А. ван Дейка и др. К философскому и культурологическому направлению можно отнести, во-первых, немецкие школы, занимающиеся философией языка: теории Ю. Хабермаса, семантические теории Э. Тугендхата, теории Эрлангенской школы, «философия нормального языка» А. фон Савиньи и другие. Ко второму же направлению здесь относятся французские школы анализа дискурса: исследования Мишеля Фуко, Жака Лакана, Жана Бодрийяра, Патрика Серио, Поля Анри и Мишеля Пешё. Таким образом, особый интерес к дискурсивной проблематике возникает в 60-70 е гг., XX века, при этом начиная с этого времени, внимание к изучению дискурса по-прежнему сохраняется как у зарубежных, так и у отечественных исследователей.

¹⁵³ Кожемякин Е. А. Дискурсивный подход к изучению институциональной культуры. Белгород: Белгородский гос. ун-т, 2008. С. 66.

Термин «дискурс» отличается «своей многозначностью»¹⁵⁴. В целом, если давать обобщенное представление о семантике термина «дискурс» и обратиться к словарю, то можно увидеть, что словарное определение дискурса отличается широтой: «дискурс – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими... факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие;... анализ дискурса – междисциплинарная область знания, в которой наряду с лингвистами участвуют социологи, психологи, специалисты по искусствоведению... литературоведы... философы»¹⁵⁵. Мы же вслед за П. Серио можем дополнить термин следующими коннотациями:

1. Дискурс может пониматься в сосюрсовском смысле, как эквивалент понятия речь. 2. Под дискурсом понимается совокупность единиц, превосходящих фразу, «высказывание в глобальном смысле»¹⁵⁶. 3. В призме теорий высказывания дискурсом в том числе обозначается воздействие высказывания на его получателя. 4. Кроме того, дискурс может обозначать беседу как тип высказывания. 5. Понятие «дискурс» может также употребляться в значении системы ограничений, которые накладываются на различные высказывания в связи с идеологической или другой позицией. Например, феминистский дискурс. 6. Дискурс может пониматься, как ограниченное количество текстов, связанное общей социогуманитарной или иной проблематикой. 7. Дискурс, в том числе и в некоторых трактовках М. Фуко, может восприниматься как пространство для порождения высказываний, состоящее из различных высказываний, создающее новые и само преломляющееся в них.

В то же время и само понятие дискурс-анализа является многозначным и варьируется в зависимости от специфики подхода того или иного исследователя. Так, Макаров В.Л. предлагает выделить основные смысловые определения

¹⁵⁴ Гийому Ж., Мальдидье. О новых приемах интерпретации, или Проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 124.

¹⁵⁵ Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. С. 136-137.

¹⁵⁶ Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 26.

дискурс-анализа: 1. В самом широком смысле под дискурс-анализом понимается сфера исследования как устного, так и письменного общения с позиций его социально-культурной обусловленности и функционирования. 2. В узком смысле Макаров предлагает разграничивать дискурс-анализ как направление Бирмингемской школы. 3. И дискурс-анализ как грамматику текста, «близкое, но не тождественное лингвистике текста направление»¹⁵⁷. При этом исследователь подчеркивает несводимость дискурс-анализа ни к разговорному подходу, ни к структурным исследованиям в духе Бирмингемской школы, ни к лингвистике текста. Таким образом, дискурсивные исследования и дискурс-анализ, в частности, на современном этапе развития науки понимаются в широком смысле как междисциплинарное явление.

§2. Аспекты изучения дискурса во Франции во второй половине XX века

Особенностью изучения дискурса и дискурсивных практик французскими учеными является отход от чрезмерного внимания к структурам языка, характерного, например, для представителей немецких направлений. При этом интерес французских исследователей во многом концентрируется на культурологических аспектах, а также анализе дискурса в различных социальных практиках. Традиционно изучение дискурса французскими учеными связано со структуралистскими и постструктуралистскими направлениями гуманитарной мысли.

Здесь важно отметить, что предпосылками для формирования специфики французского структурализма и впоследствии постструктурализма стала, с одной стороны, его генетическая связь с лингвистическими направлениями, в частности, немецкими. В этом ключе показательны исследования французских структуралистов П. Серио, М. Пешё и П. Анри. Так, Мишель Пешё, развивал теорию дискурса в контексте лингвистики, языковых практик в связи с влиянием идеологических концептов. Дискурс понимался Пешё в широком смысле как некая речевая практика, при этом Пешё видел опасность в проблеме

¹⁵⁷ Макаров В.Л. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. С. 99.

субъектности, так как стоял на позиции того, что субъекта не следует рассматривать в качестве «источника субъекта дискурса»¹⁵⁸. Таким образом, Пешё разграничивал языкового субъекта и субъекта дискурса¹⁵⁹. Кроме того, занимаясь данной проблематикой, Пешё предложил концепт «интердискурса», который является дискурсным и идеологическим пространством, в котором разворачиваются дискурсные формации¹⁶⁰, находящиеся в отношениях господства, противоречия и подчинения. Иначе говоря, для Пешё были важны связи, возникающие между идеологией и речевой деятельностью, а также пространственная составляющая дискурса. При этом, по мнению Пешё, общественные науки всегда развивались в связи с идеологией и политикой¹⁶¹.

С другой стороны, причинами активного развития структуралистских исследований во Франции являлись в том числе и фундаментальные изменения в гуманитарной научной парадигме. Во-первых, ко второй половине XX века возникла довольно сильная тенденция к структурированию, сциентизации гуманитарного знания. В этом смысле, это было, с одной стороны, стремлением уйти от прежних интуитивистских построений в традиции А. Бергсона, а также концентрации на личностном начале, присущих, например, О.-Ш. Сент-Бёву и его последователям. С другой стороны, немаловажную роль в развитии структурализма сыграли и работы «...Кл. Леви-Стросса как «отца французского структурализма»»¹⁶², в которых он впервые использовал методологию языкознания в применении к материалу нелингвистическому, и предполагал, что культуру можно анализировать с позиций сходства ее устройства со строением языка.

¹⁵⁸ Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 44.

¹⁵⁹ Пешё М. Контент-анализ и теория дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 326.

¹⁶⁰ Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 45.

¹⁶¹ Пульчинелли Орланди Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 200.

¹⁶² Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 4.

При этом сам структурализм не был внутри себя однороден. Так, Г. К. Косиков в предисловии к книге «Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму» разделяет течения французского структурализма на «жесткие» и «умеренные». К сциентистскому, жесткому варианту структурализма он относит работы К. Леви-Стросса 40-60-х гг., А.-Ж. Греймаса, Кл. Бремона и работы Р. Барта 60-х гг. («Основы семиологии», «О Расине», «Система моды»). К умеренному же структурализму Косиков относит исследования Ж. Женетта и Ц. Тодорова. При этом, несмотря на очевидный успех структуралистского подхода в области литературоведения, (исследователи с новых позиций оценили «...едва ли не всю европейскую литературу от Средних веков до XX столетия...»¹⁶³), тем не менее уже в конце 50-х, 60-х годах формируется иное, постструктуралистское течение в русле структурализма. К наиболее крупным представителям постструктурализма, как правило, относят Ж. Деррида, Ж. Делёза, Ж.-Ф. Лиотара, а также Мишеля Фуко. Если структуралистский анализ культуры и ее составляющих можно было свести к лингвистическим, структурным позициям, то для ученых постструктуралистского направления важно показать, что, помимо структуры как центрирующей доминанты, существуют и другие силы, организующие модусы человеческого бытия и сознания. При этом постструктуралистский методологический протест не отрицал структуральную теорию в принципе, а, по меткому выражению Косикова, как будто выростал из трещин и лакун структуральной теории. Во многом этот интеллектуальный бунт был вызван и социокультурной обстановкой во Франции того времени: во второй половине 60-х гг., возникла социальная напряженность, вызванная повышением уровня безработицы среди молодежи и непопулярными государственными реформами. Это недовольство выразилось в кризисе 1968 года, когда в результате студенческих беспорядков правительство страны было вынуждено уйти в отставку. Трудно судить, насколько развитие гуманитарной науки того времени соотносимо со студенческой революцией, однако очевидно одно: во французском обществе 60-х годов происходили бурные перемены, как в социальной жизни, так

¹⁶³ Там же. С. 7.

и в области науки. Именно в этой обстановке формировалась и методология одного из теоретиков постструктурализма Мишеля Фуко. Однако, прежде чем приступить к рассмотрению некоторых положений его теории и того, как они применяются на литературном материале, мы посмотрим, как понятие «дискурс» рассматривалось у наиболее крупных представителей структуралистского и постструктуралистского направления, при этом посмотрим, какое место разработки Фуко занимали в русле французской науки 60-80-х гг.

Как уже было указано выше, начало расцвета структуралистского направления в гуманитарной науке положили работы К. Леви-Стросса, переложившего структуральный подход на антропологию. Во многом опираясь на принципы его теории и положения сосюрговской лингвистики, пользуясь дефиницией Г.К. Косикова, «жесткие» структуралисты А.-Ж. Греймас и Кл. Бремон создавали свою методологию, направленную на изучение художественных произведений. Если же говорить о понимании термина «дискурс», то в своей «Структурной семантике» Греймас в основном понимает дискурс как речь, и выделяет в нем два плана, или способа существования дискурса: «...с одной стороны, семы, лексемы и высказывания, которые там встречаются, могут находиться друг с другом в отношениях соединения или разъединения; с другой стороны, те же самые элементы могут быть связаны гипотаксическими отношениями»¹⁶⁴, то есть, по Греймасу, иерархическими отношениями. Таким образом, для Греймаса дискурс, прежде всего, связан с речепорождением.

Другим крупным представителем французской мысли того времени является Ролан Барт. В периодизации научного творчества Барта, как правило, выделяется три периода: доструктуралистский (50-е годы), структуралистский (рубеж 50-х-60-е годы) и постструктуралистский (начало 70-х гг.). При этом несмотря на концентрацию на литературном и культурологическом материале, у Барта можно увидеть некоторую эволюцию понимания термина «дискурс». На начальном этапе, в 50-х гг. на исследователя значительное влияние оказало

¹⁶⁴ Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Акад.проект, 2004. С. 59.

знакомство с теориями Ф. де Соссюра, что определило семиологическую направленность раннего периода его творчества. Именно тогда выходят его «Система моды» и «Мифологии», в которых уже появляется и активно используется понятие дискурса. Так, в «Мифологиях» Барт рассуждая о специфике изучения мифа в современной ему науке, пишет: «...мы будем называть речевым произведением, дискурсом, высказыванием и т. п. всякое значимое единство... является ли оно словесным или визуальным...»¹⁶⁵. При этом, развивая свою мысль, ученый подчеркивает, что и статья, и газета и фотография будут оцениваться именно как сообщения наряду с речью или текстовым высказыванием. Аргументом для такого «стирания» границ коммуникативности являются, по мнению Барта, пиктограммы древних племен, которые и использовались ими для передачи сообщений, то есть выполняли коммуникативную функцию. Здесь же, в «Мифологиях» Барт рассуждает и о литературе, называя ее «...типичной мифологической системой...»¹⁶⁶, в которой есть «...смысл дискурса, есть означающее – сам этот дискурс, но уже как форма или письмо, есть означаемое — концепт «литература» и есть...значение — литературный дискурс»¹⁶⁷. Таким образом, Барт расширяет спектр того, чем занимается семиология, показывая, что она занимается не только лингвистическими вопросами, но имеет более важный статус, так как охватывает более широкие пласты человеческой деятельности. Это стремление расширить сферу семиотики является одной из характерных черт уже структуралистского периода бартовских штудий рубежа 50-х- 60-х гг. К этому периоду относятся работы «Воображение знака» (1962), «Структурализм как деятельность» (1963), «Основы семиологии» (1965) и многие другие статьи. Что касается дискурса, то Барт по-прежнему продолжает осмыслять вопросы, связанные с конкретно «литературным дискурсом», так в статье «Литература и значение» (1963) он пишет: «...функции литературного дискурса словно вывернуты наизнанку, он...неоднозначен— этому дискурсу мы и верим и не верим, так как в акте чтения

¹⁶⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 74.

¹⁶⁶ Там же. С. 102.

¹⁶⁷ Там же. С. 102.

постоянно сменяют друг друга две системы; посмотришь на слова — это язык, посмотришь на смысл — это литература»¹⁶⁸. При этом к концу 60-х гг. Барт и сам чувствует своеобразную недостаточность структуралистского метода, обнаруживает некоторую его ограниченность. В этом смысле примечательна статья «От науки к литературе» 1967 года, которая воспринимается, как одна из переходных работ Барта, знаменующая его постепенный уход от структурализма к исследованиям постструктуралистской направленности. В этой работе Барт поднимает сразу несколько вопросов: прежде всего, он рассуждает о природе литературы, и ее соотношении с наукой, и в этой же связи, говорит и о проблемном аспекте структуралистского методологического аппарата. Все еще мысля науку и литературу в категориях структурализма, ученый уже провиденциально видит, что на смену сциентистскому типу структурального мышления придет другой метод, соединяющий в себе органику научности и литературности. Чуть позже, уже в период 70-х гг., обозначаемый исследователями творчества Барта как постструктуралистский, ученый создаст работы «S\Z», «Удовольствие от текста», «Ролан Барт о Ролане Барте» и др. Так, в своих статьях конца 60-х-начала 70-х гг. Барт выходит на противопоставление произведения тексту, понимая под произведением нечто «...подчиненное телеологическому смысловому заданию...»¹⁶⁹, в то время как текст представляет собой сочетание различных культурных кодов и смыслов, не обладающее какой-либо иерархией. Что касается понятия «дискурс», то в этот период, взгляд Барта на этот термин становится шире, и термин «дискурс» начинает использоваться им уже не в контексте науки о языке и литературе, а в связи с политической сферой. Так, в статье «Разделение языков» 1973 года Барт, рассуждая о связи социальных языков с областью политического, выделяет два типа дискурса: акратический и энкратический. Акратический тип дискурса не связан с властью, находится вне ее, а энкратический, наоборот, имеет отношение к власти. Подчеркивая, что «...связь дискурса с властью... редко бывает прямой...»¹⁷⁰, Барт, тем не менее

¹⁶⁸ Там же. С. 281.

¹⁶⁹ Косиков Г. К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 656.

¹⁷⁰ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 529.

указывает на то, что акратический дискурс в противоположность энкратическому, выступает против официального властного дискурса, или доксы, как его называет Барт. При этом в переложении на социальное устройство, энкратический дискурс связан именно с господствующим классом, а анкратический находится в своеобразной оппозиции. Так, Барт объясняет процесс смены режимов через революции: энкратический дискурс сменяется «враждебным» ему анкратическим, однако через некоторое время тот дискурс, который был анкратическим сам становится энкратическим, связанным с догматизмом и доксой. Это отражается, в частности, в языке, когда «словарь» и терминология нового режима становятся официальными идеологемами и, таким образом, формируют новый энкратический дискурс. Место же анкратического, как правило, спустя время, занимает дискурс, враждебный новоявленному энкратическому. Как видно из предложенного Бартом деления в более поздний, постструктуралистский период своего творчества, к понимаю термина «дискурс» у него добавляются коннотации, связанные с проблемой власти и дискурса. В этом смысле видна, с одной стороны, изначально заложенная проблематика французской мысли того времени. Ведь на становление структурализма, в частности, большое влияние оказал философ А. В. Кожев, рассматривавший власть как феномен и утверждавший, что «...невозможно рассматривать...структуру Государства, не имея представления о Власти как таковой»¹⁷¹.

Еще в более широкий контекст осмысление дискурсивной проблематики вводит ученица Барта – Юлия Кристева. В «Разрушении поэтики» и других своих работах Кристева, говоря о проблемах поэтики в том числе и в дискурсивном ключе, упоминает и отчасти характеризует многие разновидности дискурсов. В «Разрушении поэтики» Кристева рассуждает о соотношении между философией и наукой, говоря о том, что в этом соотношении большую роль играет, так называемый, семиотический топос, в котором происходит

¹⁷¹ Кожев А.В. Понятие власти. М.: Праксис, 2006. С. 7.

«...переформулирование различия между философией и наукой...»¹⁷². Как пишет Кристева, «...находясь в этом топосе и исходя из него, философия не может игнорировать дискурсы — знаковые системы — наук, а науки не вправе забывать о том, что они суть дискурсы — знаковые системы»¹⁷³, в том числе и философии. В работах «Закрытый текст» и «Слово, диалог, роман» она говорит, вслед за М. Бахтиным, о дискурсе карнавала¹⁷⁴, коммуникативном дискурсе¹⁷⁵. При этом Кристева подчеркивает, заимствуя бахтинскую идею, что читатель тоже является дискурсом и «...включен в дискурсный универсум книги»¹⁷⁶. Как можно видеть, на работы Кристевой большое влияние оказали труды Михаила Бахтина, а потому понятие дискурс используется Кристевой в бахтинском ключе и довольно сильно напоминает рассуждения Бахтина о хронотопе и хронотопичности всего, в том числе фигуры автора и читателя.

В целом же несмотря на то, что тенденция использования термина дискурс вне языкового и литературного контекста была велика, были и представители структурализма, продолжавшие заниматься дискурсивной проблематикой только в рамках контекста литературы. Например, Жерар Женетт работал с повествовательным дискурсом, теоретически отграничивая его от наррации и анализируя отношения «...между повествованием и наррацией, а также между историей и наррацией (в той мере, в какой они сами вписаны в дискурс повествования)»¹⁷⁷.

Если же обратиться уже к постструктуралистскому руслу, то стоит упомянуть идейного ученика Фуко, Жилия Делёза. В целом, термин «дискурс» у него используется в общеупотребительном для постструктуралистов контексте в значении некоего абстрактного поля, содержащего высказывания, связанные смысловой общностью. В то же время, в работе «Логика смысла» Делёз,

¹⁷² Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. С. 43.

¹⁷³ Там же. С. 43.

¹⁷⁴ Там же. С. 147.

¹⁷⁵ Там же. С. 154.

¹⁷⁶ Там же. С. 167.

¹⁷⁷ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 66.

рассуждая о фигуре некоего абстрактного философа, в какой-то момент сравнивает дискурс с логосом: «И все-таки он — носитель нового дискурса, нового логоса, оживляемого парадоксами, ценностями и новыми философскими значениями»¹⁷⁸. Тем самым Делёз как бы подчеркивает смыслопорождающую функцию любого дискурса, а также то, что любой крупный мыслитель становится носителем своего собственного дискурса, который порождает совершенно новую систему координат, новую систему мысли.

Другой постструктуралист Жак Деррида, использовавший термин «деконструкция» в своих исследованиях, утверждал, что дискурс является «...системой, в которой центральное, исходное или трансцендентальное означаемое абсолютно вне системы различий никогда не присутствует»¹⁷⁹. То есть, при «...отсутствии центра все становится дискурсом, язык распространяется на все универсальное проблемное поле»¹⁸⁰. Как можно заметить, дискурс у Деррида является категорией, связанной с процессом деконструкции. Можно даже уточнить и добавить, что дискурс – это своеобразная стадия, когда деконструкция уже происходит, и именно в дискурсивной специфике языка заложена будущая деконструкция всех центров-метафор, которые этот язык сам же и создает. Такое широкое определение дискурса сближает Деррида с другим ученым-постструктуралистом Ж.-Ф. Лиотаром.

Лиотар в своей работе «Состояние постмодерна» рассуждает о кризисе «метанарративов», под которыми понимает фундаментальные идеи, создающие идеологическую и мифологическую основу каждого государства, а также целой цивилизации. Лиотар видит причину этого кризиса в упадке «...метафизической философии...»¹⁸¹, и следовательно, в упадке и университетских структур. Так, Лиотар пишет: «Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель»¹⁸². При этом

¹⁷⁸ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 173.

¹⁷⁹ Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 353.

¹⁸⁰ Дьяков А.В. Проблема сверхдетерминации индивида в философии постструктурализма. Курск. Курск гос. ун-т, 2005. С. 80.

¹⁸¹ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 10.

¹⁸² Там же. С. 10.

дискурс понимается Лиотаром как метанаррация, или метадискурс, который конструирует социальные мифологемы, и таким образом, позволяет управлять обществом. Будучи ученым постмодернистского толка, Лиотар пользуется терминами «метадискурс», «метанарратив», пытаясь охарактеризовать причины кризисных моментов в устройстве современного общества. В этом смысле исследовательская интенция Лиотара близка другому ученому-постмодернисту – Жану Бодрийяру.

Жан Бодрийяр особенно выделяется среди французских мыслителей, размышлявших о дискурсе. Так, дискурс в понимании Бодрийяра рассматривается не в языковом контексте, а в контексте социальных практик. В работе «Система вещей», вышедшей еще в 70-х годах, Бодрийяр размышляет о культуре потребления, сложившейся на Западе во второй половине XX века. По Бодрийяру, изменения в отношении к вещам, в бытовой обстановке, в расстановке мебели показывают «...семейные и социальные структуры эпохи»¹⁸³. Например, «типичный буржуазный интерьер носит патриархальный характер...»¹⁸⁴. Фактически дом является особым пространством, где главной функцией является воплощение взаимоотношений между людьми. Начиная с характеристики традиционного патриархального быта, Бодрийяр анализирует, как постепенно меняется отношение человека к окружающим его вещам, к бытовой стороне жизни, и следовательно, как эти изменения отражают и эволюцию межличностных отношений. Так, продолжая свои рассуждения, исследователь говорит о том, что современная обстановка, мебель, сделанная не вручную, а на серийном производстве, теряет свою символическую функцию, в какой-то степени моральную функцию, как это было в патриархальные времена. Это, в свою очередь, отражает и общую либерализацию семейных отношений: «...через такие вещи индивид уже не так жестко соотносится с семьей»¹⁸⁵. В этом смысле Бодрийяр даже приводит сравнения современного «жилищного дискурса» и поэтического дискурса. Если раньше в «домашнем» дискурсе все вещи были

¹⁸³ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С. 11.

¹⁸⁴ Там же. С. 11.

¹⁸⁵ Там же. С. 13.

связаны между собой, то теперь они разобщены, в них нет согласия вещей¹⁸⁶, и именно через эту разрозненность «...человек и осуществляет свой структурирующий дискурс»¹⁸⁷. Как можно увидеть, специфической особенностью использования термина дискурс у Бодрийера является включение в понятие дискурс вещей, организующих человеческий быт. При этом основой для материализации понятия «дискурс» становится в том числе и рекламный дискурс, который с помощью образов и символов организует именно бытовую сторону человеческой жизни. Бодрийер приходит к выводу, что сама культура потребления, связанная с дискурсом вещей и рекламы, исходит из стремления к завершённости, к чему-то целостному, изначально соотносима с неким дефицитом, а потому не может быть реформирована в более полезные для человека формы.

Как можно увидеть, идеи Леви-Стросса, выйдя за пределы узколингвистической проблематики повлияли не только на филологическую и философскую науку, но и на другие отрасли гуманитарного знания, поэтому понятие дискурса, развивающееся в контексте структурализма, использовалось не только в философии языка или литературоведческо-культурологической терминологии. Так, Жак Лакан использовал дискурсивную терминологию в области психоанализа, предлагая выделять дискурс Господина, дискурс университета, аналитический дискурс и дискурс истерика¹⁸⁸. Стоит отметить, что Лакан оказал довольно сильное влияние и на формирование мышления Мишеля Фуко. В связи с тем, что для сопоставления художественных текстов, в диссертации используются термины из методологии Мишеля Фуко, то подробнее литературоведческая составляющая его научного творчества будет рассмотрена в следующей главе. Здесь же мы обозначим основные вехи становления Фуко как ученого-гуманитария, обозначим круг его интересов и связь со структуралистскими и постструктуралистскими практиками.

¹⁸⁶ Там же. С. 20.

¹⁸⁷ Там же. С. 20.

¹⁸⁸ Лакан Ж. Изнанка психоанализа (Семинар, Книга XVII (1969-70)). М.: «Гнозис», «Логос», 2008. С. 193.

Мишель Фуко является одним из самых крупных ученых второй половины XX века. Сфера его интересов гораздо шире, чем у других ученых постструктуралистского направления: от психиатрии, природы власти, вопросов знания, теории идей до вопросов языка, мышления, литературы и искусства. Поэтому здесь будут обозначены только крупные вехи его научного пути, так как начиная с 60-х гг. Фуко, помимо публикации крупных своих работ, пишет многочисленные статьи, комментарии, дает интервью, часто претендующие на отдельный вид научного жанра, а также читает лекции в университете. Условно принято делить творчество Фуко на три периода: «...an archaeological phase, a genealogical phase, and an ethical phase»¹⁸⁹. При этом важно подчеркнуть, что само обращение к миру знания, науки, а затем и к одной из первых тем, разрабатываемых Фуко - теме болезни, психического нездоровья, безумия непосредственно связаны у Фуко с его личным, биографическим опытом. Так, в молодости у будущего ученого было несколько попыток самоубийства. Поэтому с самого начала своего обучения в Николь Нормаль Фуко проявлял большой интерес к психологии¹⁹⁰. Получив стипендию Фонда Тьера, Фуко поступает в Институт Психологии, где приступает к серьезному изучению уже не психологии, а психиатрии и других психопатологических отклонений. К психологии же как науке Фуко начинает с этого момента охладевать. В этот период Фуко не только изучает различные психические отклонения, но и знакомится с психиатром Людвигом Бинсвангером, к статье которого напишет довольно объемное теоретическое предисловие, раскрывая метод Бинсвангера в новом ключе. В будущем сам Фуко запретит переиздавать предисловие к статье Бинсвангера именно по причине отхода от субъективного, антропологического. В то же время интерес Фуко к властным социальным практикам, ограничивающим и сдерживающим субъекта, таким как психиатрическая лечебница или тюрьма, будет расти и во время его работы в госпитале св. Анны. Тем не менее знакомство будущего философа с Бинсвангером, а также другим психиатром Р. Куном сыграли в научном становлении Фуко довольно существенную роль.

¹⁸⁹ Golder B. Foucault and the politics of rights. Standford : Standford University Press, 2015. P 37.

¹⁹⁰ Дьяков А.В. Мишель Фуко и его время. СПб.: Алетейя, 2015. С. 40.

С другой стороны, на раннего Фуко оказывала влияние и философская мысль. Из современных философов Фуко одно время был увлечен Ж.-П. Сартром, однако спустя время, как и многие молодые интеллектуалы его круга, разочаровался в нем. В то же время Фуко как мыслителя формировали работы разных философов прошлого. Здесь стоит особо выделить имена К. Маркса, Ф. Ницше и М. Хайдеггера. Интерес к Марксу был связан с общественно-политической обстановкой во Франции 50-х годов. Фуко в то время (до 1953 года) был членом Коммунистической партии, а во взглядах разделял позицию, представлявшую социальные отклонения и девиации как продукт условий, создаваемых для народа несовершенным государством. Соответственно, одной из важнейших задач государства является устранение социального неравенства и несправедливости. Однако если интерес к марксизму у Фуко постепенно уменьшится, то увлечение философией Ф. Ницше сохранится на всю жизнь. Кроме того, сильное влияние на Фуко окажет и М. Хайдеггер.

В 1960 году Фуко вернулся в Париж из Швеции, где преподавал и работал над диссертацией, которую защитил в 1961 году, и которая впоследствии станет известна публике как «История безумия». В 1965 году выйдет книга «Рождение клиники», не имевшая большого успеха. Здесь стоит отметить, что в этом труде Фуко сильно проявилось влияние Маркса, Фрейда и Ницше, интерес Фуко к которым был продиктован его стремлением отойти от рассмотрения самосознания человека как исходного пункта анализа социальных практик. «Маркс, Ницше и Фрейд боролись против иллюзии самосознания»¹⁹¹. Вместе с тем, многие исследователи полагают, что совмещение интереса к литературе и медицине в этот период стало возможно именно благодаря увлечению философа мыслью Ницше.

В 1966 году выходит книга «Слова и вещи», предназначавшаяся для узкого круга философов и культурологов, она сразу стала бестселлером к большой неожиданности самого Фуко.

¹⁹¹ Там же. С. 126.

В «Словах и вещах» Фуко обращается уже к теме знания и того, как оно менялось в связи с изменением структуры мышления не одного человека, а целых эпох. Именно в этой работе уже активно используется понятие Дискурсии, в «Археологии знания» 1969 года трансформировавшееся в дискурс, а также вводится понятие «позитивности» и эпистемы – особой формации, формирующей характер знания определенной эпохи. Здесь стоит отметить, что, обращаясь к проблеме истории идей, знания и его роли в жизни общества, Фуко стремится, как ошибочно утверждают некоторые исследователи, не уничтожить субъекта и человека, а уйти от субъективности любой человеческого высказывания. В «Словах и вещах», по собственному признанию Фуко, ему это не удастся, так как анализируя эпистемы, их смену и функционирование, Фуко, тем не менее все равно обращается к субъекту, апеллирует к именам, авторам, как художественной, так и научной литературы. Уже в «Археологии знания» 1969 года Фуко окончательно редуцирует (а не уничтожит совсем) субъекта. Здесь стоит сказать о своеобразной широте взглядов Фуко как на методологию, так и на объект своего исследования. Между двумя работами, так называемого, «археологического периода» ученый пишет статью о Морисе Бланшо «Мысль о Внешнем», посвященную языку, мышлению и литературе, а также в 1968 году создает развернутое эссе о творчестве Р. Магритта, которое позже 1973 году выйдет уже отдельным изданием, как самостоятельное целостное исследование. В то же время, в этом же году Фуко прочтет лекцию «Что такое автор?», в которой также сконцентрируется на проблеме функционирования текстов в различных дискурсах уже независимо от авторской интенции. Таким образом, становится очевидна интенсивность научного поиска ученого, степень широты его интересов.

В «Археологии» же Фуко рассматривает различные дискурсы (в основном экономический и биологический) независимо от субъективного фактора, стремясь, выражаясь языком Фуко, найти те границы, где начинается само знание, откуда берут начало идеи и как они дальше функционируют в обществе. Более того, некоторые исследователи полагают, что «there are likewise echoes in the «Archaeology of Knowledge» of the problems formed when one tries to ground the

unthought in the cogito»¹⁹². Эти поиски Фуко назовет «археологическим методом». Именно поэтому «Археология знания», имеющая дело «...в основном с письменным дискурсом...»¹⁹³, является более жестким и трудным для прочтения текстом. В этой же работе Фуко дает несколько определений понятию дискурс, подразумевая под дискурсом, во-первых, поле или область порождения высказываний, а во-вторых, имея в виду определенный круг письменный и устных высказываний, которые и формируют дискурс. С 1970 по 1975 гг. Фуко активно разрабатывает и читает различные университетские курсы: «Пенитенциарные теории и учреждения», «Карающее общество», «Воля к знанию», «Психиатрическая власть», «Ненормальные», «Нужно защищать общество», «Безопасность, территория, население», «История сексуальности», также лекции о паресии в Древней Греции. Как можно видеть, круг рассматриваемых Фуко вопросов был широк, поэтому исследователь оказал влияние на многих ученых постструктуралистского направления.

Таким образом, сделав краткий обзор ключевых исследователей, занимавшихся дискурсивной проблематикой, мы увидели различные магистральные коннотации термина «дискурс», связанные с лингвистическими, культурологическими, философскими исследованиями. Так, спектр употребления термина довольно широк и включает понимание дискурса как конгломерата высказываний, пространственное представление дискурса, «вещное» понимание дискурса, различные типы дискурса, базирующиеся на отношении субъекта и власти, философские измерения дискурса, включение дискурса в коммуникативную парадигму. Кроме того, в главе был рассмотрен общий фон французской научной мысли, в которой развивались и исследования М. Фуко. Рассмотрев этот многообразный диапазон употребления термина, мы можем обратиться к рассмотрению литературоведческого эквивалента в методологии Мишеля Фуко, а также докажем применимость терминологии на литературном материале.

¹⁹² Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago : the University of Chicago Press, 1982. P. 93.

¹⁹³ Хархордин О. В. Фуко и исследование фоновых практик Мишель // Фуко и Россия. СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2001. С. 51.

Глава 3. Дискурс в предпринятом исследовании. Дискурс М. Фуко: от философского к литературоведческому аспекту

§1. Дискурс в аспектации гуманитарного знания и природы литературы в работах М. Фуко

Существует множество различных научных исследований, посвященных вопросам возникновения речевых и письменных высказываний и их существования во времени и связи с историей. Одним из ученых, занимавшимся этим вопросом, был французский философ, историк, теоретик науки и культуры Мишель Фуко. В большинстве своих работ он занимался проблемами истории, искусства. Согласно Фуко, текст вторичен по отношению к тому, что его порождает. Тексты – это проявление всеобщей текстуальности сознания. Фуко проводит идею зависимости языка от исторических и социальных факторов. В связи с этим он стремится посмотреть на человеческое мышление и сознание с исторической точки зрения. Историчность человеческого сознания Фуко определяет как глубокую внутреннюю характеристику каждой эпохи. Тем самым он пытается доказать своеобразие и уникальность человеческого сознания в каждый отдельно взятый период. Применяя термины и методы Мишеля Фуко на литературном материале, необходимо рассмотреть его работы, связанные с эволюцией языка, дискурсом и процессом порождения и функционирования знания. Поэтому основное внимание будет сосредоточено на его трудах «Слова и вещи» (1966), «Мысль о внешнем» (1966), «Археология знания» (1969), докладе «Что такое автор» (1969), эссе «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера» (1964).

Прежде чем говорить о его работах отдельно, важно сказать об особой исследовательской позиции Мишеля Фуко. Во-первых, он в своих работах говорит не о концепте информации, а о понятии знания. То есть аспектом рассмотрения для него является не циркуляция порожденной информации, а знание, то есть информация, «обработанная» субъектом и формирующаяся в особые, отчужденные от субъекта, дискурсивные формирования. Понятие «знания» рассматривается в труде «Слова и вещи», где Фуко рассматривает

эволюцию мышления и связанные с ней смены эпистем. Основным концептом, определяющим способ мышления и мировосприятия, является отношение слов и вещей и изменение в связи с этим мировоззренческой парадигмы и способа мышления. Стоит отметить, что отношение это возникло не только в связи с лингвистическими исследованиями, как например, концепт «означающего» и означаемого» Фердинанда де Соссюра, но и рассматривалось ранее, еще средневековыми поэтиками. Поэтому соотношение, которое берет Фуко, является одним из важнейших, занимавших умы различных исследователей, грамматиков на протяжении очень долгого времени. Рассматривая в качестве базиса тему соотношения слов и вещей в разные эпохи и изменение в этой связи мышления и самого отношения к этому вопросу, Фуко выделяет три основных эпистемологических «сдвига», и следовательно, три эпистемы, каждая из которых репрезентирует «способ отношения слов и вещей»¹⁹⁴, а также «трансформации в системе мысли»¹⁹⁵: ренессансную (XVI век), классическую (XVII—XVIII века) и современную (с начала XIX века).

С выделением эпистем связано понятие Дискурсии, то есть некоего нерасчлененного единства гуманитарных наук (или даже всех наук). Для описания Дискурсии Фуко использует «четыре теоретических сегмента»¹⁹⁶: «анализ конечного человеческого бытия, эмпирико-трансцендентальное удвоение, Немыслимое и первоначала». Термин «Дискурсия» Фуко связывает с первыми двумя выделенными им эпистемами. Говоря о третьей эпистеме, он рассуждает о возникновении человека и обращается непосредственно к Истории, как к гуманитарной дисциплине. Здесь мы можем увидеть уже нарождающееся понятие дискурса, которое возникнет уже в другом труде Фуко. Между тем, Дискурсия предвещает появление дискурса, возникающего в «Археологии знания», однако являясь его прародительницей, она противоположна ему, так как мыслится в категориях цельности, нерасчлененности, а дискурс относится к

¹⁹⁴ Автономова Н. С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. С. 13.

¹⁹⁵ Пальмери Ф. История нарративных жанров после Фуко // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 129.

¹⁹⁶ Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-cad, 1994. С.368.

категории раздробленности, в которой можно наблюдать «сгущения» и особые формирования.

Наконец, обозначив и описав выделенные им эпистемы, Фуко говорит о появлении фигуры человека, связывая это событие с концептами Жизни, Труда и Языка, и также с развитием познания. По Фуко, человек – «эмпирико-трансцендентальная двойственность»¹⁹⁷, и именно его появление влечет за собой изменение отношения к знанию как таковому. Теперь знание – это не законченная, «литая» форма, а субстанция, открытая для множества интерпретаций: «Для современного опыта сама возможность утвердить человека в знании, само появление этого нового образа в поле эпистемы, предполагает некий императив, возбуждающий нашу мысль изнутри...мысль... является одновременно и знанием, и изменением познаваемого; и рефлексией, и преобразованием способа бытия того, о чем она рефлексировает»¹⁹⁸. Однако рассуждения Фуко этим не заканчиваются. Человек, «возникнув» в гуманитарном сознании, не обрел власть и не занял главенствующее место в познании. Именно в момент появления человека, в нем самом возникла некая раздвоенность, Фуко обозначает ее как «Немыслимое» или «Иное». Эту раздвоенность исследователь описывает так: «это темное место, в котором столь часто видят глубинную область природы человека или же неприступный оплот его истории, на деле связано с ним совсем иначе: одновременно и чуждо и необходимо для него — это и тень, отбрасываемая человеком, вступающим в область познания, это и слепое пятно, вокруг которого только и можно строить познание»¹⁹⁹. То есть, познавая себя и начиная рационализировать написанное и сказанное, субъект тут же обнаруживает некую раздвоенность в себе самом, а сам акт познания приводит к еще большему «усложнению» всего, что познается, осмысливается и создается: «Мысль тотчас приводит в движение все то, чего она касается; пытаюсь раскрыть немыслимое или хотя бы устремляясь к нему, она или приближает его к себе, или же отталкивает его прочь;...она тем самым изменяет человеческое бытие,

¹⁹⁷ Там же. С.340.

¹⁹⁸ Там же. С.348.

¹⁹⁹ Там же. С.347.

поскольку оно разворачивается именно в том промежутке между мыслью и немислимым»²⁰⁰. Здесь мы можем усматривать предпосылки для возникновения термина «дискурс», который Фуко будет использовать в следующем своем труде «Археология знания» 1969 года. К дискурсу Фуко будет относить все речеписьменные высказывания, размещенные в нем. Однако в «Археологии» он уже не пользуется концептами «человек» и «мышление». Ведь все знания, письменные и устные высказывания, все это отчуждается от субъекта и начинает функционировать самостоятельно в поле выделяемого дискурса. При этом важно подчеркнуть, что отказ от субъекта на определенном этапе (позже Фуко вернется к нему, но уже в другом эквиваленте) не синонимичен структуралистской идее «скриптора» Ролана Барта. В «Словах и вещах» Фуко отводит литературе совершенно особое место. По мнению исследователя, «с XIX века и до наших дней... литература существовала и существует в своей автономии: она отделилась от любого иного языка, образовав своего рода «противодискурсию...»²⁰¹. В то же время и в других своих работах, говоря о литературе, он подразумевает наличие излагающего субъекта, и в частности, разбирая текст Гюстава Флобера «Искушение святого Антония», почти не упоминает дискурс, однако продолжает следовать логике своего анализа, не внося в рассмотрение биографические сведения, учитывает роль автора в создании текста. Возвращаясь к терминологическому разграничению дискурса, следует отметить, что понятие «знание» совершенно не является синонимом к термину «дискурс», однако суждения, информация, знания – все это естественным образом включается в дискурс, который сам по себе представляет некое «Над-знание» или «Сверх-знание», включающее в себя все прошлые, настоящие и возможные будущие высказывания и их интерпретации.

Кроме того, в «Словах и вещах» Фуко как исследователь стремится описать происходящие процессы, связанные с вышеуказанными категориями «знания» и «мышления», но он хочет сделать это «отчужденно», как бы выйти за пределы самого знания и тех формирований, которые оно образует, и посмотреть

²⁰⁰ Там же. С.348.

²⁰¹ Там же. С.80.

«сверху», со стороны на процессы смены способа мышления и выделяемых им эпистем. Этот способ исследования, пока только намечаемый в «Словах и вещах», в «Археологии знания» проявится особенно ярко. Там он уже окончательно отказывается от субъективности: и субъекта, знание продуцирующего и познающего, и своей собственной субъективности. По крайней мере, очевидно, что в «Археологии» Фуко как исследователь стремится рассматривать материал как можно более дистанцированно. Для него становится важным именно само размещение и функционирование знания, его возможные конфигурации в пространстве и времени. Поэтому возникают такие понятия, как дискурсивная формация, дискурсивная практика, дискурс. Введение такого терминологического аппарата позволяет дистанцироваться от субъекта, от его интерпретаций при анализе, но также позволяет и самому Фуко минимизировать свое воздействие на объект исследования как интерпретатора.

Дополнительно стоит сказать, что, говоря об эпистемологических изменениях, о развертывании и изменении позиции знания во времени, Фуко постоянно возвращается к вопросам языка. Сама его работа имеет название «Слова и вещи» и подразумевает, что фундаментом для его рассуждений являются вопросы изменения языковой природы человека, проблемы языковой сущности. Хотя прямо здесь Фуко не разграничивает понятие языка и речи, грамматику Фердинанда де Соссюра он упоминает. И вместо понятия «речь» в своей работе Фуко использует понятие «мышление». Таким образом, несмотря на то, что Фуко не углубляется в вопросы филологии, и лишь косвенно затрагивает тему, связанную с понятием литературы, базой для его исследования является то же, что является предметом исследования и для филолога – язык, мышление, соотношение языка и речи, и другие вопросы, связанные с речепорождением, текстопорождением, а, следовательно, знанием.

В связи с вышеописанной характеристикой труда «Слова и вещи» мы можем сделать несколько замечаний касательно художественной литературы и ее отношения к материалу исследования Мишеля Фуко. Появление литературы, и Фуко подчеркивает, литературы в современном смысле, относится к началу XIX века, «...когда язык, как бы погружался в свою объектную толщу и позволял

знанию пронизывать себя насквозь...»²⁰². При этом он указывает, что произошло это после «...низведения языка к объекту...»²⁰³, то есть тогда, когда сам язык стал предметом изучения, и тогда, когда «... в нашей литературе произошло обособление того специфического языка, истинное проявление которого состоит в том, чтобы быть «литературным»»²⁰⁴. Причем важно, что литература является эквивалентом дискурсивного знания, так как отчуждена от субъекта (вне зависимости от учета субъективного фактора творчества) и существует сама по себе в своем поле. Интересно, что этот тезис, с точки зрения интерпретационного фактора, действительно описывает литературный процесс. Конечно, античные и средневековые произведения являются литературными, и никто не станет отрицать, что они соответствуют понятию «литература». Однако до XIX века большинство произведений либо укладываются в определенный канон (например, классицизм), либо глубоко символичны, но этот символизм тоже задан эпохой, способом мышления, и символы там имеют определенное заранее предполагаемое толкование. Таким образом, эти тексты доступны для интерпретации, но все же ограничены определенными рамками. С начала XIX века герменевтика начинает развиваться активнее, чем раньше. Кроме того, сами тексты становятся менее «предсказуемыми» в плане толкования, более доступными к большим вариантам интерпретации. По Фуко, «...литература все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости»²⁰⁵. Так, можно сказать, что труд «Слова и вещи» связан с литературой, что особенно ценно для нас, так как нам важно показать связь с материалом исследования.

Следующей работой, связанной с «археологическими» разработками Фуко и необходимой для нашего исследования, является его труд «Археология знания». Здесь Фуко пытается «найти общий структурирующий механизм во всех

²⁰² Там же. С.324.

²⁰³ Там же. С.324.

²⁰⁴ Там же. С.324.

²⁰⁵ Там же. С.324.

формах сознания и культуры данной исторической эпохи...»²⁰⁶. Но в отличие от более ранних работ, здесь у Фуко «утверждение внутренней однородности и строгой определенности эпистемологического пространства сменяется возможностью существования разноуровневых дискурсивных практик и выявлением их взаимоотношений»²⁰⁷. Целью «Археологии знания», по утверждению самого Фуко, является также желание описать отношения между высказываниями: описать высказывания в поле дискурса и те отношения, которые они могут устанавливать. В «Археологии» Фуко отказывается от четырех вышеописанных сегментов или доминант, связанных с понятием Дискурсии, и вводит термин «дискурс», который уже не включает в себя человека, а, следовательно, и эмпирико-трансцендентальные удвоения, о которых он говорил в «Словах и вещах». Кроме того, Фуко уже не упоминает понятия первоначал. От прежнего анализа Дискурсии остается только Немыслимое, которое в «Археологии» трансформируется в понятие «позитивности». Кроме того, в «Археологии знания» Фуко говорит уже не о мышлении (естественно, отказавшись от анализа субъекта), а о концепте «знания», и практически не употребляет понятие эпистемы. Теперь для него важно показать размещение и функционирование дискурсов и различных дискурсивных образований, отчужденных от субъекта, и во многом формирующихся под влиянием Истории. Однако термин История здесь, как и в «Словах и вещах», употребляется не в бытовом, а скорее в общегуманитарном смысле, часто в качестве некоей абстрактной категории. Таким образом, термин «История» рассматривается Фуко в двух аспектах: в связи с определенным историческим фоном, и как некая область формирования высказываний. Именно с изменением знания во времени связывает он функционирование выделяемых им дискурсов. В своем труде он говорит о дискурсе медицины и экономики. Кроме того, он говорит об архиве и «археологическом» методе, и даже предлагает некий последовательный способ «археологического» анализа. Однако мы в

²⁰⁶ Колесников А.С. Мишель Фуко и его «Археология знания» // «Археология знания». СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 13.

²⁰⁷ Там же. С. 18.

данном исследовании будем применять именно теоретические понятия, связанные с дискурсом и его функционированием. Для работы с литературным материалом нам понадобятся такие термины как: «высказывание», «дискурс», «дискурсивная практика», «дискурсивная формация».

Таким образом, можно увидеть, что разработки Мишеля Фуко применимы в филологической сфере, и в частности, литературоведении, благодаря своему общегуманитарному характеру. Кроме того, развиваемые Фуко теории имеют отношение к вопросам, связанным с языком, мышлением, которые, в свою очередь, имеют важное значение для понимания природы литературы. Все это позволяет утверждать, что исследования Мишеля Фуко могут использоваться в области исследования художественной литературы.

§2. Дискурс в аспектации коммуникативной природы литературы. Обоснование применимости терминов «дискурс» и «высказывание» М. Фуко на литературном материале. Литература как знание

После рассмотрения истоков формирования «дискурсивных» терминов Мишеля Фуко и выделения общегуманитарных оснований для применения его методологического аппарата к литературе как к материалу, необходимо проанализировать другой немаловажный аспект, а именно, обосновать методологическую преемственность, позволяющую использовать методологический аппарат Мишеля Фуко как метод равноправный другим литературоведческим методологиям. В этом смысле нужно рассмотреть термин «дискурс» не в контексте их использования Мишелем Фуко, а в контексте общеструктуралистской парадигмы, то есть проследить его генезис по структуралистской линии. Подробно история возникновения, а также сфера употребления термина «дискурс» в исследованиях структуралистов и постструктуралистов прослежена во 2-й главе I раздела диссертации.

Говоря о «преемственности» фукианской методологии, мы, конечно же, не имеем в виду прямое влияние, а скорее стремимся обозначить методологическую

применимость, «нечужеродность» и своеобразную «архетипичность» методологии Фуко по отношению к такому материалу как литература. В этой связи необходимо говорить о направлении структурализма в целом, и научных разработках в этой области, относящихся непосредственно к литературоведению. Здесь необходимо обозначить два аспекта: с одной стороны, важно вспомнить, что изначально являлось объектом изучения структурализма как науки, с другой стороны, нужно обратить внимание, кто из зарубежных и отечественных структуралистов и семиологов занимались проблемами языка и литературы. Таким образом, станет видно, что термины, которые применяются нами для работы с художественными текстами, не просто прилагаются к литературному материалу как некая система из смежной области знаний (в данном случае философии или культурологии), а являются необходимыми для данного исследования, и представляют собой новый и важный уровень для осмысления специфики возникновения художественных текстов.

Первым аргументом, подтверждающим возможность применения терминов «дискурс» и «высказывание» из методологии М. Фуко к литературному материалу, является тот факт, что объектом исследования структуралистов изначально был именно язык и речь. Достаточно вспомнить, что впервые термин «дискурс», был использован Бюиссансом в связке язык-речь-дискурс. В дальнейшем же понимание дискурса имело различные оттенки и значения, однако все из них были так или иначе связаны с коммуникативной природой языка и речепорождающей деятельностью. В целом даже при использовании термина «дискурс» в контексте власти, сохраняется его связь с коммуникативной составляющей языка и речи. Кроме того, многие крупные представители структурализма в своих исследованиях были ориентированы на изучение литературы. Так, например, Жерар Женетт работал только с литературным материалом, а Ролан Барт посвятил множество работ именно литературной проблематике. Если говорить о Ролане Барте, то он в отличие от Фуко, уделял проблеме литературы больше внимания, и был склонен рассматривать саму литературу какместилище все форм знания, а язык литературы считал будущим языком науки. Здесь можно обратить внимание на то, что Фуко в своем научном

творчестве всегда касался литературы опосредованно, отдельно, но при этом она всегда рассматривалась им в контексте собственных теоретических построений. При этом важно отметить, что и Барт, и Фуко находились в русле структуралистской парадигмы, имеющей философско-культурологическое и лингвистическое основания.

Говоря о методологической преемственности терминологии М. Фуко в применении к литературному материалу, следует рассмотреть методологию Фуко в соотношении с представителями семиотики и структурализма, занимавшихся исследованием художественной литературы. Для такого примера отлично подойдут взгляды и методы отечественного структуралиста Юрия Михайловича Лотмана.

Как уже было сказано выше, для сопоставления текстов в данном исследовании будет применена методологическая база, разработанная Мишелем Фуко. Однако, прежде чем применять терминологический аппарат, необходимо показать, что применяемые понятия — это не просто удобный «инструментарий» для сопоставления. Прилагаемые к литературе, они естественно включены не только в ту исследовательскую парадигму, которую задает Мишель Фуко, но под влиянием материала, к которому применяются (а именно литературы) «наследуют» структуралистскую традицию изучения художественной литературы. Поэтому на примере базовых понятий Юрия Лотмана мы покажем «наследуемые» сходства и различия со структуралистским методом, применявшимся к литературе ранее.

Для Лотмана, текст состоит из знаков и сам по себе представляет собой знак. При этом для определения текста Лотман использует понятия: выраженность, ограниченность и структурность. Выраженность подразумевает «зафиксированность текста в определенных знаках»²⁰⁸. Ограниченность состоит в том, что «...текст противостоит...всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности-невключенности»²⁰⁹. А

²⁰⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2018. С. 71.

²⁰⁹ Там же. С. 72.

структурность заключается в том, что «тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое»²¹⁰. Мы же, применяя термины Мишеля Фуко, рассматриваем текст как высказывание. При этом, рассматривая, например, вышеуказанные особенности текста, выделенные Лотманом, мы можем сказать, что также применяем их по отношению к тексту как высказыванию. Но если Лотман указывает на взаимосвязь понятий отграниченности и структурности, то для нас важной является связь выраженности и структурности, так как текст как высказывание, имеющее определенную организацию, должен быть выражен в поле дискурса, иначе же он остается в абстрактной составляющей дискурса. Что касается отграниченности, то она как раз имеет меньшее значение и не включается в определение текстов-высказываний как доминантная характеристика, так как для нас важно именно происхождение и функционирование сопоставляемых текстов в границах дискурса, а не существование текста как отдельно взятой единицы и его отграниченность от других текстов.

В исследованиях Лотмана о текстовой природе большое внимание уделяется проблеме кодировки информации в тексте. Так, все отличие художественной литературы от других способов функционирования информации Лотман видит именно в способе ее «подачи». Так, в одной из глав «Структуры художественного текста» он говорит о том, что отличие художественной литературы лишь в кодировке информации, что рассказ Чехова и учебник психологии говорят об одном и том же, только разными способами. Для нас же, вслед за Фуко важно «размещение» и функционирование текстов в определенном историческом дискурсе. Вопрос о кодировке мы относим к одному из уровней размещения высказываний, а именно к дискурсивным формациям, которые определяют язык, на котором создается литературное произведение. Однако, используя пример Лотмана об учебнике психологии и Чехове, можно сказать, следуя методологии Фуко, что они могут оказаться как в одном, так и в совершенно разных дискурсах. В данном случае все зависит от предпосылок к

²¹⁰ Там же. С. 73.

возникновению того или иного высказывания, а не в характере «кодировки» информации в нем содержащейся.

Кроме того, другим отличием является общий подход, база методологии. Для Лотмана важна коммуникационная составляющая художественной литературы, содержание в тексте определенной информации, сообщения. Для нас же, текст сам по себе существует в информационном поле. Сама природа текста связана не с содержанием в нем определенной информации, а с ее способностью, проходя через определенные процессы, изменяться и формировать некий текст. Именно поэтому нам важно определение «высказывания», отражающее не только коммуникационную составляющую, но и аспект выраженности, оформленности, некоей «неслучайной структуры». Помимо этого, важно и то, что текст – это не информация, как-то закодированная и как-то сгруппированная. В нашем исследовании текст – это высказывание, и значит, информация, ставшая знанием. Сразу оговоримся, что мы не говорим о «знании» в связи с законченным текстом. Скорее мы имеем в виду некое первичное еще не оформленное в текст дискурсивное образование, находящееся в стадии формирования, и «притягивающее» к себе ту информацию. Но мы не забываем о структуралистских разработках, ведь в основе своей, тем не менее, по-прежнему, лежит понятие информации, только видоизменившейся. Однако нам кажется невозможным говорить о простом кодировании информации применительно к художественной литературе. Очевидно, что образы, мотивы, сюжеты, детали и все прочее, из чего состоит художественное произведение, не являются чистой информацией, закодированной с помощью языка «художественности». Прежде чем стать текстом, информация становится знанием, которое в силу своей природы стремится обрести форму, быть изреченным. Информация сама по себе ничего не формирует, она существует без формы, и конкретного выражения, и порождается ежесекундно, при этом передаваясь и бытуя в различных путях коммуникации. Только став знанием, она может обрести конкретную форму, стать художественным текстом, или, следуя примеру Лотмана, учебником психологии.

Что касается кодировки, то это отдельный вопрос, требующий более внимательного изучения на всех уровнях, однако очевидно, что кодировка, применительно к художественной литературе – это способ оформления знания, а не чистой, первичной информации. Кодировка, например, в случае азбуки Морзе, позволяет говорить о кодировке информации, но, как нам кажется, переносить понятие кодирования на художественный материал по образцу знаковых систем, невозможно. На наш взгляд, при таком переносе есть риск «отместить» важные свойства и особенности литературы, свести все к простому кодированию и расшифровке, что и видим у Лотмана.

Однако, применяя понятие «знания», пусть даже и используя методологические основания, предложенные Фуко, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом субъективности. Использование понятия «информация» позволяло Лотману спокойно обойтись без лишнего заострения внимания на субъекте творчества. Фуко же, вообще уже в «Археологии знания» субъект не интересовал, ему было важно показать функционирование и формирование дискурсов, и образующих их знания во времени и пространстве. Фуко не рассматривал субъекта, так как это в целом соответствовало специфике его исследований. Ему было важно показать формирование и функционирование дискурсов и их образований, изменение их во времени. Мы же, принимая во внимание особенности художественного творчества, учитываем субъективный аспект. Однако это не отступление от метода Фуко, так как для области литературы Фуко, если не говорил в терминах автора, то использовал понятие пишущего субъекта. Более того, его эссе по тексту Гюстава Флобера, которое мы также включаем на данном этапе исследования в свою работу, подразумевает наличие автора, вполне сознательно выстраивающего свой текст. Анализ этой работы и ее применение к целостным высказываниям «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» будет проделан в следующей части работы.

Таким образом, в данной главе мы показали, что терминология Мишеля Фуко, применяемая нами для сопоставительного исследования, не только необходима в качестве удобного «инструментария» для описания некоего явления в области литературного творчества. Использование этой терминологии

в принципе позволяет иначе взглянуть на литературное творчество и его особенности.

Рассмотрев ключевые для нашего исследования труды Мишеля Фуко, и показав их связь с филологией, мы можем перейти к анализу тех терминов, которые потребуются нам для сопоставительного анализа художественных произведений.

§3. Мишель Фуко в ипостаси литературоведа. Неоднозначная позиция по отношению к фигуре автора. Литературоведческие опыты

При применении терминологии Мишеля Фуко необходимо в качестве теоретической методологии для анализа и сопоставления художественных текстов отдельно рассмотреть работы исследователя, посвященные художественной литературе, и в целом произведениям искусства. Однако в этом контексте отдельного внимания заслуживают его взгляды, связанные со спецификой его позиции по отношению к фигуре автора.

Доклад М. Фуко «Что такое автор», прозвучавший в Коллеж де Франс, был сделан в год выхода его книги «Археология знания» в 1969 году. В этом смысле и доклад, и книга находятся в одном методологическом русле стремления к минимизации субъективного элемента. Однако при анализе доклада и рассмотрении преемственности «Археологии знания» по отношению к «Словам и вещам» становится очевидно, что вопрос о субъекте и вопрос об авторе для Фуко далеко не так однозначен, как может показаться на первый взгляд.

Многие исследователи полагают, что, анализируя фигуру автора, Фуко не придает ей хоть сколько-нибудь литературоведческой спецификации. Так, И.В. Пешков пишет: «...Специфика связи автора с текстом художественного произведения Мишелем Фуко не уточняется...»²¹¹. В том же духе рассуждает и С.Н. Зенкин, называя концепцию Фуко интересной, но не распространяющейся на художественный текст. К такому выводу исследователь приходит потому, что

²¹¹ Пешков, И. В. Р. Барт и М. Фуко о генезисе категории авторства // *Liberal Arts in Russia*. 2017. № 3. С. 238.

«Фуко...не анализирует ее <авторской функции> внутритекстуальные аспекты – формы и статус «имплицитного», фикционального автора, который характерен как раз для художественной словесности»²¹². Очевидно, что такая трактовка понимания фигуры автора у Фуко связана с своеобразной редукцией его научного творчества к докладу «Что такое автор?». При этом возникает концепция, согласно которой автор и субъект творчества у Фуко отсутствует. Мы полагаем, что это концептуально неверно, так как при таком подходе не учитываются работы Фуко, где он дает анализ художественным произведениям, и другие его теоретические работы, затрагивающие эту проблематику. Таким образом, происходит искажение целостной картины, отражающей взгляд Фуко на фигуру автора и субъекта творчества. Ведь в своих теоретических выкладках об авторе Фуко пользуется концептами, но не прилагает их к художественному материалу: так, например, использует имя Шекспира в лекции «Что такое автор?», но не дает анализа его произведений. При этом анализируя художественную литературу, Фуко учитывает фигуру автора, более того, в этом случае она приобретает у него абсолютно литературоведческую специфику. Здесь можно говорить о концептуальной «разветвленности»²¹³ категории автора у Фуко, позволяющей экспериментирова, как редуцировать эту категорию, так и учитывать ее, например, при анализе художественной литературы, что и делает Фуко. Если же говорить о других его чисто теоретических работах, таких как «Порядок дискурса», «Слова и вещи», то и там позиция субъекта и автора сложна, но при этом и субъект, и автор сохраняются, но в особых отношениях. Более того, и сам Фуко как автор занимает нестандартную позицию по отношению к своим текстам. На такую неоднозначность фукианской позиции обращают внимание Т. Н. Амирян и В. И. Дёмин, говоря о важности разделения в творчестве Фуко двух позиций: «...по отношению к функции автора...и другую - позицию философа как автора собственных книг»²¹⁴. В целом же, начать анализировать сложную архитеконику

²¹² Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 91.

²¹³ Амирян Т. Н. Дёмин. В. И. Роман с Фуко // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 49.

²¹⁴ Там же. С. 50.

взглядов Фуко по отношению к категории автора следует с работы «Слова и вещи» (1966).

В работе «Слова вещи» исследовательская оптика Фуко смещена с анализа категории авторства на более крупные образования, однако имплицитно эта проблематика все же присутствует. Так, в своих размышлениях о языке Фуко говорит о литературе XX века: «...литература <...> дается...как опыт смерти..., немислимой мысли (и во всей ее недоступности), <...> как опыт конечности человеческого бытия...»²¹⁵. В этом Фуко, как будто сближается с Роланом Бартом, годом позже констатирующим «смерть автора»²¹⁶ в одноименной статье. Однако это сходство обманчиво, так как именно в предисловии к докладу об авторе 1969 года Фуко признается, что в «Словах и вещах» он «...на протяжении всего этого текста наивным, а стало быть -- диким образом использовал-таки имена авторов...говорил о Бюффоне, о Кювье, о Рикардо и т.д. и позволил этим именам функционировать неким весьма затруднительным двусмысленным образом»²¹⁷. Стремясь к методологической целостности, Фуко не только выступает с докладом «Что такое автор?», но и в этом же году выпускает книгу «Археология знания», где как будто избавляется от двусмысленности по отношению к фигуре автора, упоминая в ней лишь имена авторов сочинений нехудожественного характера, и акцентируя внимания на нелитературных дискурсах, в частности, экономическом дискурсе. Однако здесь и сам выбор материала, и отказ Фуко от рассмотрения авторов художественной литературы говорит о том, что самим Фуко художественное творчество, тем не менее, рассматривалось особо, и полный отказ от фигуры автора и авторской интенции был невозможен (что будет видно в его анализе текста Г. Флобера «Искушение святого Антония»).

В «Археологии знания», анализируя трансформацию идей, знания в дискурсах и сами дискурсы, Фуко редуцирует субъекта, который теперь «...определяется языковыми практиками господства, которые конституируют

²¹⁵ Фуко М. Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977. С. 484.

²¹⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384.

²¹⁷ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 10-11.

метанарративы, влияющие на индивидуальное сознание»²¹⁸. Он в своем труде «...демонстрирует рассеивание субъекта (*dispersion du sujet*)»²¹⁹, так что «...различные модальности акта высказывания не отсылают к унифицирующей функции субъекта»²²⁰. Таким образом, «дискурс вообще — это не феномен выражения, а поле закономерности для различных позиций субъективности; дискурс — не развёрнутое проявление субъекта, а некая совокупность, в которой могут детерминироваться рассеивание субъекта и его прерывность по отношению к самому себе»²²¹. «Субъект высказывания есть детерминированная функция, меняющаяся от высказывания к высказыванию. Эта «пустая» функция может присваиваться любыми индивидами; в то же время, один и тот же индивид в одном ряду высказываний может занимать различные позиции и играть роль различных субъектов»²²².

При этом важно отметить, что эта редукция была связана не только с идеей «...описания дискурсивных событий как горизонта для исследования формирующихся в нем единств»²²³, но и со стремлением Фуко уйти от субъективности, характерной для всех гуманитарных наук и связанной с тем, что в гуманитарных науках субъект исследования совпадает с объектом, так как все гуманитарные науки так или иначе связаны с человеком. В этом смысле понятно и стремление как бы изъять субъекта из процесса познания, которое у некоторых структуралистов и постструктуралистов доходило до констатации смерти субъекта и невозможности существования авторской интенции. Однако у Фуко субъект не уничтожен, а редуцирован. На его место у Фуко приходит имя автора, функционирующее самостоятельно в конкретном поле дискурса. Именно об этом Фуко рассуждает в докладе «Что такое автор?» (1969), также относящимся к, так называемому, «археологическому периоду» творчества исследователя.

²¹⁸ Колесников А.С. Мишель Фуко и его «Археология знания» // «Археология знания». СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 11.

²¹⁹ Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 211.

²²⁰ Там же. С. 211.

²²¹ Там же. С. 211.

²²² Там же. С. 211.

²²³ Там же. С. 72.

В своем докладе Фуко говорит о трех важных составляющих текста: о самом произведении как целом, об акте письма и о функции-автор. По Фуко, концепты «произведения» и «письма» не дают «...констатировать исчезновение автора...»²²⁴. В связи с этим Фуко постулирует, что «теории произведения не существует»²²⁵. В то же время в самом акте письма и его дешифровки Фуко видит некую религиозную попытку воскрешения все новых и новых смыслов, подобную герменевтической традиции толкования библейских текстов. В этом смысле очевидно расхождение его позиции с точкой зрения Ролана Барта, высказанной им в эссе «Смерть автора» 1967 года. По Барту, «письмо – та область неопределенности...где теряются следы нашей субъективности, <...> где исчезает ... телесная тождественность пишущего»²²⁶. Согласно этому тезису, письмо является чем-то, что обладает авторитетной функцией по отношению к контексту и автору, который не имеет интенции при написании текста, и не может вкладывать в него какие-либо смыслы. Единственную ипостась, которую Барт признает за фигурой автор – это скриптор, который «...рождается одновременно с текстом. У него нет никакого бытия до и вне письма...»²²⁷. Уже в этом пункте очевидно расхождение с Фуко, который, наоборот, отрицательно относится к приданию письму некоего абсолютного первоначального статуса: «...наделить письмо статусом изначального,- разве это не есть способ выразить в трансцендентальных терминах...теологическое утверждение о его священном характере...и критическое утверждение о его творящем характере!»²²⁸. Как можно видеть, процесс порождения высказывания для Фуко намного сложнее и не может быть прояснен через понимание акта письма как абсолютной продуцирующей инстанции. Иначе, чем Барт, Фуко расценивает и позицию пишущего субъекта, и, следовательно, автора. В этом вопросе Фуко устраняется

²²⁴ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 16.

²²⁵ Там же. С. 16.

²²⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384.

²²⁷ Там же. С. 387.

²²⁸ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 17-18.

от «...буквального истолкования...понятия»²²⁹ смерти автора, и говорит о том, что «...вопрос стоит об открытии некоторого пространства, в котором пишущий субъект не перестает исчезать»²³⁰. Таким образом, можно увидеть, что Фуко не исключает пишущего субъекта из сферы рассмотрения. Более того, в 1970 году в докладе «Порядок дискурса» Фуко подчеркивает, «было бы абсурдно... отрицать существование пишущего и сочиняющего индивида»²³¹. Что касается автора, в литературоведческом смысле слова, то Фуко, в отличие от Барта, не ставит цель постулировать наличие или отсутствие фигуры автора. Для него важно установить «...статус автора по отношению к тексту...»²³², и выяснить, как определенная авторская функция, имя автора, формирует и определяет функционирование текстов в различных дискурсах. Именно это является целью доклада «Что такое автор?», в котором Фуко заменяя понятие «автор», прибегает к термину «функция-автор».

Методологически разграничивая реального автора (творца) и функцию-автор, Фуко говорит о том, что имя автора выполняет важную функцию классификации: «...позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их...»²³³, и при этом довольно неоднозначен по отношению к вопросу об авторской интенции. Если у Барта вопрос об интенции в принципе не мог быть поставлен, так как скриптор может только фиксировать текст на бумаге, будучи ведомым актом письма, то у Фуко интенция сохраняется. Ведь интенция — это и «...ответственность автора за смысл и значение текста»²³⁴. В постановке Фуко, интенция относится к функции-автор, к тому имени, от которого зависит специфика прочтения всех текстов одного автора. Так, Фуко не рассматривает

²²⁹ Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 75.

²³⁰ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 14.

²³¹ Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 64.

²³² Ожигова М.М. Категория автора в исследованиях Мишеля Фуко // Филологический класс. 2022. № 4. С. 93.

²³³ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 21.

²³⁴ Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 56.

вопрос о порождении смыслов, однако связывает все многообразие интерпретаций текстов с именем, с функцией, которое находится на обложках всех книг, и с которым связаны прочные читательские ожидания, и исследовательские парадигмы, если говорить о дискурсе литературоведов. Такая трактовка функции-автор подтверждается и самим Фуко, в докладе «Порядок дискурса»: «...индивид, приступающий к писанию текста...принимает на себя определенную функцию автора...он получает ее от своей эпохи...»²³⁵. Так, функция-автор, будучи сформирована в том числе и историческим контекстом, связана с интенцией посредством ответственности за функционирование текста, ведь именно имя, функцией-автор определяет диалектику существования текстов в определенных дискурсах. Таким образом, читательское восприятие художественных произведений подвергается некоторым искажениям, так как «функция-автор» <...> не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду - она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам...»²³⁶. В свою очередь, появление этих Эго связано с восприятием текста, тем, какие новые прочтения возникают, когда текст функционирует в определенных дискурсах. Эту мысль Фуко развивает и в докладе «Порядок дискурса» (1970), где автор понимается, «...не как говорящий индивид, который произнес или написал текст, но как принцип группировки дискурсов, как единство и источник их значений, как центр их связности»²³⁷.

Таким образом, при пристальном анализе докладов Фуко становится понятно, что сам Фуко не отказывается от реального автора абсолютно. Более того, функция-автор, о которой говорит Фуко, «является результатом сложной операции, которая конструирует некое разумное существо, которое и называют автором»²³⁸. Фуко в данном случае предлагает обоснование существования

²³⁵ Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 64.

²³⁶ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 30.

²³⁷ Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 62-63.

²³⁸ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 25.

функции-автор, однако не исключает субъекта и реального автора из процесса художественного творчества²³⁹.

В целом же, проблема субъекта в исследованиях Фуко является более сложной, чем она представляется на первый взгляд, и заслуживает отдельного исследования. В более поздний период творчества Фуко, возникали мнения о том, что Фуко вернулся к субъекту. Однако это не совсем так, ведь для Фуко сама постановка проблемы была связана не с уничтожением субъекта, а с рассмотрением различных социальных практик вне фигуры субъекта. Как говорил в своем эссе о Фуко Морис Бланшо: у него «субъект не исчезает»²⁴⁰. Таким образом, Фуко как бы временно помещал субъекта вне анализируемого материала. Это подтверждают не только его литературоведческие работы, но и Жиль Делёз, указывающий на то, что Фуко не возвращался к субъекту, но и не уходил от него. В одном из интервью, данных после смерти Фуко, Делёз комментировал это так: «вера в то, что Фуко вновь открыл, обнаружил субъективность...является таким же недоразумением, как и “смерть человека”»²⁴¹. Более того, в этом же интервью Делёз поясняет, что Фуко говорит именно о субъективации как процессе. Таким образом, вопрос об отношении к субъекту в работах Фуко представляется неоднозначным.

Теперь, когда мы рассмотрели специфику подхода Фуко к фигуре автора в чисто теоретических его работах, следует взглянуть на фукианские опыты анализа художественного текста.

В целом, исследования Мишеля Фуко в области искусства и литературы отличаются характерной спецификой. С одной стороны, Фуко остается в парадигме своих дискурсивных разработок. С другой стороны, анализируя живопись или литературу, Фуко, как мы уже выше указывали, учитывает фигуру реального автора, создателя художественного произведения. В этом смысле работы Фуко об искусстве выделяются на фоне его исследований археологического периода, а также многочисленных лекций. Прежде чем

²³⁹ Ожигова М.М. Категория автора в исследованиях Мишеля Фуко // Филологический класс. 2022. № 4. С. 94.

²⁴⁰ Бланшо Мишель Фуко, каким я себе его представляю. СПб.: Machina, 2002. С. 24.

²⁴¹ Делёз Ж. Вскрыть вещи, вскрыть слова // Переговоры. СПб.: Наука, 2004. С. 125.

говорить об отношении Фуко к литературе, необходимо сказать о его опытах в области анализа живописи.

Специфической чертой анализа живописи Фуко является характерная выборка объектов рассмотрения. Так, «Слова и вещи» открываются обширной вставкой, где Фуко предлагает анализ картины «Менины» Диего Веласкеса. В своем разборе Фуко анализирует пространство картины и соотношение точек зрения автора-художника и зрителя. При этом важно то, что ученый дает анализ, учитывая фигуру автора-художника, и пытается пронаблюдать, каким образом, Веласкесу удалось создать полотно, в котором «...имеются два центра, которые могут организовывать картину в зависимости от того, где, здесь или там, проявляется и фиксируется внимание зрителя»²⁴². Исследователь Й. Танке пишет: «Throughout the discussion of Las Meninas, Foucault's own discourse moves on an ambiguous terrain, dissecting the canvas into its component parts and reassembling them before the reader/viewer's eyes»²⁴³. Таким образом, Фуко интересуется не только оригинальная организация пространства, но и то, какое положение при этом занимает субъект: организующий это пространство, и субъект, являющийся зрителем. При этом анализируя картину, Фуко обнаруживает, что композиция полотна как будто имеет вид «спирально закрученной раковины»²⁴⁴, а фигура художника является смещенным центром, от которого взгляд зрителя скользит по спирали от отраженной фигуры художника к проему, из которого в комнату проникает свет. В то же время субъект как будто «изъят»²⁴⁵, а изображение, освобожденное от субъекта, «...может представлять как чистое изображение»²⁴⁶. Схожим образом, проблема организации пространства интересует Фуко и при разборе картины Рене Магритта «Это не трубка», а также при анализе полотен Эдуарда Мане (1971). Однако если при разборе картин Мане на лекции в Тунисе в 1971 году Фуко, как и в случае с «Менинами» Веласкеса, акцентирует внимание

²⁴² Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сэд, 1994. С.50.

²⁴³ Tanke J. Foucault's philosophy of Art: a genealogy of modernity. London. New York : Continuum International Publishing Group, 2009. P. 19.

²⁴⁴ Там же. С.49.

²⁴⁵ Там же. С.53.

²⁴⁶ Там же. С.53.

на нестандартной организации пространства, приходя к выводу, что Мане стремился «...изобрести картину-объект...»²⁴⁷, чтобы однажды пространство могло «...заиграть...чистыми и простыми качествами...»²⁴⁸, то в работе «Это не трубка» Фуко рассуждает уже не только о пространстве как таковом, но и о соотношении слов и вещей в нем.

В эссе «Это не трубка», вышедшем в 1968 году, а затем опубликованном в расширенном варианте в 1973 году, Фуко анализирует пространство одноименной картины Магритта. Особенностью полотна является логический парадокс, который художник предлагает зрителю. На картине изображена курительная трубка, однако надпись под картиной гласит: «Это не трубка». Такая нестандартная организация изображения в сочетании с наименованием привлекла Фуко, которого изначально волновала проблематика соотношения слов и вещей. Так, рассуждая о наименовании «Это не трубка» и его соотнесённостью с изображением, Фуко говорит о том, что пространство картины раскалывается и сдвигается, в нем «...происходят вторжения, внезапные разрушительные набеги... <...> Магритт... минирует то пространство, чью традиционную диспозицию он для видимости сохраняет»²⁴⁹. При этом для Фуко важна сама техника того, как Магритт соединяет «...вербальные знаки и пластические элементы...»²⁵⁰. По сути, Фуко пытается проанализировать пространство, которое здесь между «словом и изображением, между вербальным знаком и пластической формой»²⁵¹. Сравнивая картину «Это не трубка» и другую работу Магритта «Искусство ведения беседы», Фуко приходит к выводу, что первая является «...надрезом дискурса на форме вещей...»²⁵², а вторая «...автономная гравитация вещей, образующая свои собственные слова...»²⁵³. При этом важно, что проблематика соотношения слов и вещей, которую

²⁴⁷ Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Издательство Владимир Даль, 2011. С. 53.

²⁴⁸ Там же. С. 53.

²⁴⁹ Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 45.

²⁵⁰ Там же. С. 73.

²⁵¹ Гро Ф. От Борхеса до Магритта // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 88.

²⁵² Там же. С. 47.

²⁵³ Там же. С. 47.

затрагивает Фуко при разборе работ Магритта, возникает не случайно, ведь и сам Магритт рассуждает на эту тему и его слова Фуко приводит в своем эссе. Так, в частности, Фуко цитирует слова художника о том, что наименование предмета может занять место изображения, что между вещами и словами возможно возникновение иных связей и другие подобные тезисы. Таким образом, делает вывод Фуко, творчество Магритта может дать много примеров таких «...замещений и субстанционных слияний»²⁵⁴.

Как можно увидеть из небольшого обзора некоторых примеров анализа художественного творчества, предпринимаемых Мишелем Фуко, исследователь подходил к рассмотрению полотен, придерживаясь общего ракурса своей методологии. Фуко, как и при общем анализе дискурсов в «Археологии знания» интересовало именно размещение изображения в пространстве полотна, положение субъекта (что важно, при анализе художественного творчества Фуко учитывает субъекта-творца-художника и субъекта-зрителя). При этом Фуко, по мере возможности, включал в проблематику вопрос о соотношении слов и вещей, которая связана уже с его одноименной работой 1966 года. Этой парадигмы Фуко придерживается и при анализе другого выражения художественного творчества, а именно художественной литературы. В этом ключе необходимо рассмотреть работы ученого «О диалогах Руссо» (1962), «Раймон Руссель» (1963), «Фантастическая библиотека. Об искушении святого Антония» (1964) и «Мысль о Внешнем» (1966).

Эссе Фуко «О диалогах Руссо» обращено к проблематике организации речи на разных уровнях письма. Стоит отметить, что сам по себе текст Руссо «Диалоги: Руссо, судья Жан-Жака» считается самым трудным для восприятия текстом Жан Жака Руссо, в том числе из-за его специфической организации. Как известно, «Диалоги» были написаны, с одной стороны, под влиянием неблагоприятных событий в жизни Руссо, как попытка защиты Руссо от клеветнических обвинений в его адрес, поступающих в том числе от его антагониста Вольтера. С другой стороны, влияние на возникновение этого текста

²⁵⁴ Там же. С. 49.

оказали подозрительность и мнительность самого Руссо, заставившие его скитаться под конец жизни.

Произведение представляет собой три диалога, в которых два персонажа: Француз и Руссо обсуждают недостатки и достоинства третьего персонажа, самого автора «Жан-Жака». Фуко, сравнивая художественную организацию «Исповеди» и «Диалогов» Руссо, характеризует «Исповедь» как горизонтальное, а «Диалоги» как вертикальное письмо. При этом под горизонтальным письмом Фуко понимает стандартизированный вариант письма, при котором «...говорящий субъект представлен целиком, без изъятий и умолчаний...»²⁵⁵. Под вертикальным же вариантом письма, к которому относит «Диалоги» Руссо, понимается письмо, при котором говорящий субъект, говоря словами Фуко, распадается, состоит из лакун, перекрывает самого себя, и читателю необходимо его реконструировать. Рассуждая таким образом, Фуко выделяет в «Диалогах» три уровня этого письма, связанных с тремя фигурами, ипостасями автора – Французом, Руссо и Жан-Жаком, которые представляют эти уровни «...потерпевшими неудачу речи...».²⁵⁶ При этом эти три уровня и три персонажа являются еще и тремя уровнями молчания, которые, по Фуко, Руссо пытается преодолеть в своем письме. В целом, рассуждения Фуко, как и при анализе живописных полотен, связано с тем, как это вертикальное письмо Руссо разворачивается в пространстве молчания, которое организуется отсутствием желания у публики услышать автора диалогов, а также недостаточным вниманием к другим его текстам. При этом важно, что субъект творчества, или, как его сам называет Фуко, «говорящий субъект», исследователем учитывается. Более того, именно на анализе субъективного начала текста Руссо построен весь разбор диалогов Фуко, который хотя бы отчасти помогает разобраться в одном из самых трудных для прочтения произведений Руссо. По Фуко, «Диалоги» пытались побудить речь родиться внутри пространства, где все молчит»²⁵⁷. Если в разборе текста Руссо, Фуко все же анализировал синтетическую форму,

²⁵⁵ Фуко М. О «Диалогах» Руссо // Мишель Фуко и литература: научный сборник. СПб.: Алетейя, 2020. С. 11.

²⁵⁶ Там же. С. 17.

²⁵⁷ Там же. С. 17.

имеющую черты как литературных, так и нелитературных форм, то уже в другой своей работе «Раймон Руссель» (1963), посвященной творчеству французского писателя Раймона Русселя Фуко предлагает свои рассуждения о специфике художественной прозы писателя.

Как отмечает С. Дюринг в своей книге «Фуко и литература», «Foucault's book on Roussel remains technically and generically connected to the literary criticism of the so-called "phenomenologists"»²⁵⁸ («книга Фуко о Русселе остается технически и в целом связанной с литературной критикой так называемых феноменологов», *перевод мой*). Здесь Фуко интересуется языковой вопрос и то, каким методом пользуется Руссель при создании художественного текста. Самым известным текстом Русселя является его роман «Locus Solus», в котором рассказывается об одном апрельском дне, когда изобретатель Марсьяль Кантерль, пригласив друзей в свое поместье, показывает разнообразные содержащиеся в нем экспонаты. В семи главах романа изображены экскурсии. Так, в первой главе присутствует глиняная статуя ребенка из Томбукту, во второй главе удивительно подробно описана трамбовочная баба (техническая деталь машины), при помощи которой на лужайке создается мозаика из разноцветных человеческих зубов. В других главах можно встретить и другие диковинные вещи: резервуар с кислородом, где плавают статуи, и даже ледник, где существуют ожившие умершие люди, благодаря особому веществу «воскресину» и «виталину». При этом «ожившие» трупы по-прежнему оставались мертвецами и должны содержаться в особом помещении с нужной температурой.

Фуко при рассмотрении романа интересуется не сюжет или некоторые жутковатые образы, а то, как текст организован с языковой стороны. Как известно, Руссель при написании текстов пользовался особым методом игры слов, который заключался в игре созвучий, на основе которых Русселем создавались сюжеты произведений. Из фраз, похожих скорее на оговорки и двусмысленности, Руссель создавал целостные образы, путем искажения выражений. Самым известным является пример со словами *billard* (бильярд) и

²⁵⁸ During S. Foucault and literature: towards a genealogy of writing. New York. P.72.

pillard (грабитель) и, соответственно, фразами "les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard..." (белые буквы (отметки мелом) на бортах старого бильярда) и "les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard..." (письма белого человека о шайке старого грабителя). Таким образом, возникает своеобразная игра слов, которая привлекает читателя включиться в игру смыслов. Именно рассуждению об этом подходе Русселя посвящена книга Фуко, в которой он приходит к выводу о том, что Русселю удастся достичь самостоятельности языка. Эта языковая независимость связана со свободой оригинального поиска языковой игры, которую Фуко называет «un jeu de metagramme»²⁵⁹ («метаграммная игра»). Однако, по Фуко, эта игра имеет философскую основу, так как связана с одним из фундаментальных философских вопросов, соотношения слов и вещей. Иначе говоря, понимая под соотношением слов и вещей, соотношение языка и действительности, Фуко говорит о том, что в прозе Русселя можно разглядеть отграниченность слов от вещей, увидеть языковую грань и той игры, которая возникает при употреблении языка. В том смысле рассуждения Фуко имеют не литературоведческий, а скорее философский характер. В свою очередь, по-настоящему филологической работой является эссе Фуко «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония»», где исследователь предлагает полноценный анализ художественного текста.

Изначально написанный как эссе, в виде комментария к немецкому изданию «Искушения святого Антония» Г. Флобера в 1964, текст Фуко в 1967 году был опубликован уже на французском языке. Прежде чем рассмотреть специфику подхода Фуко к анализу этого текста, стоит отметить, что, в «Словах и вещах» Фуко еще довольно часто упоминает литературу. В «Археологии знания», подчиняя свою работу методу, он концентрируется на построении методологии, пригодной для анализа не только истории мысли, но и истоков ее возникновения, а потому выбирает для примера не литературу, а, например, экономический дискурс. В этом смысле можно сказать, что привлечение литературного материала к анализу в разных работах Фуко зависит от

²⁵⁹ Foucault M. Raymond Roussel. Paris. Gallimard, 1963. P.45.

методологической направленности каждого конкретного исследования. Специфика же фукианского подхода к разбору литературы заключается в стремлении насколько это возможно, редуцировать субъективный элемент анализа, с другой стороны, в абсолютном принятии автора как творца, создающего свой текст. Эта дихотомия интересна тем, что методология Фуко, предполагающая минимизацию включения автора как творящего субъекта как будто переносится на самого Фуко как исследователя. Понимая, что исключить автора из анализа художественного текста Фуко не может, он учитывает фигуру автора (как он делает это, например, в «Фантастической библиотеке»), однако сам минимизирует свое присутствие в анализе текста, создается впечатление, что Фуко ведом собственным подходом к разбору, и анализ разворачивается словно сам по себе, как будто в акте письма. Происходит своеобразное «снятие» в гегелевском смысле. Так, существует общепринятый тезис (наличие автора-творца), антитезис, предлагаемый Фуко (фигура автора редуцирована, есть функция-автор) и синтез, который можно увидеть в подходе Фуко к анализу художественного текста: исследователь сам дистанцируется от объекта, стремясь минимизировать собственную субъективность при анализе текста, но при этом сохраняя и учитывая фигуру автора, создавшего текст. В этом смысле показательно исследование Фуко «Фантастическая библиотека. Об искушении святого Антония».

Эссе «Фантастическая библиотека» является интересной работой Фуко, сочетающей в себе специфику его дискурсивных исследований с во многом литературоведческим подходом к анализу художественного текста. Центральным пунктом всего эссе для Фуко становится феномен библиотеки и того, как это явление реализуется в одном художественном тексте. Тема библиотеки возникает в работах ученого не первый раз и не является случайностью. Так, в «Археологии знания» он говорит об архиве, имея в виду, в том числе и архивирование знаний путем номенклатуры в библиотеках. Кроме того, Фуко много говорит о пространстве, языке и объеме текста – категориях, которые он рассматривает по отношению к текстам и в других своих работах. Категория пространства во многом соотносится с другими его изысканиями, в

частности, с текстами, посвященными дискурсивному пространству. В данном исследовании он рассматривает пространство книги, точнее, отсутствие этого пространства из-за перехода в сферу сценического. При этом важно, что интерес к тому, как выражается пространство, связан непосредственно с творческими поисками Флобера. Уже работая над «Искушением», Флобер в 1845 году писал Альфреду Лепуатвену о том, что полотно Брейгеля подталкивает его к мысли адаптировать «Искушение» для театра. Поэтому говоря о театральности и выдвигая другие тезисы, Фуко полностью согласуется с творческой историей рассматриваемого произведения.

Как и во всех работах Фуко, особенно в «Словах и вещах», в «Археологии знания» и других менее объемных произведениях, здесь важна и область языка. Однако в «Фантастической библиотеке» он применительно к художественному тексту, выделяет режимы языка, чего не делает в других исследованиях, где, как правило, язык рассматривается в абсолютно абстрактных категориях и в связи определенными очерченными дискурсами. В эссе языку отводится главное место, так как именно в языковой области происходит разворачивание высказывания, и именно, выделяемые Фуко уровни языка, позволяют проделать тот анализ, который можно наблюдать в эссе. Единственное замечание, которое здесь необходимо сделать уже в рамках нашего исследования, касается понимания языка конкретно в этой работе. Здесь Фуко понимает язык не в узко лингвистическом (особенности лексики, синтаксис) и уж тем более не в литературоведческом (образ, стилистика, метафоры) смысле. Для исследователя важна именно культурологическая составляющая языка, которая и позволяет Флоберу сделать текст таким объемным. Еще одной особенностью, сближающей эссе с другими работами Фуко, является анализ текста художественного произведения, то есть сам выбор материала. В других исследованиях Фуко избегает подробного разбора литературных произведений, в «Словах и вещах» говорит о романе Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот», но посвящает ему лишь главу (очевидно, важную для всей книги и для дальнейших рассуждений), но больше к самому тексту романа практически не возвращается. Что касается исследований, посвященных дискурсу, то там Фуко основное внимание уделяет

научным трудам, а художественные тексты включает в дискурс априори, но не приводит примеров, возможно, из-за большой роли субъективного начала в художественном творчестве. В свою очередь, в «Фантастической библиотеке» все внимание сконцентрировано лишь на одном тексте, и этот текст художественный, то есть, относится к области искусства. Кроме того, очевидна связь с живописью анализируемого Фуко текста. Как известно, замысел драмы Флобера сложился под влиянием картины «Искушение святого Антония» Питера Брейгеля Младшего, которую писатель увидел в Генуе, в 1845 году. То есть текст, помимо большого культурного и мультитекстового несет в себе и экфрастическое начало, что не могло ни привлечь Фуко как исследователя, интересующегося живописью и посвящающего ей отдельные труды. Этим эссе сближается с другими работами Фуко, рассматривающие произведения живописи, например, с книгой «Это не трубка», посвященной полотнам Рене Магритта. Фуко анализирует не только текст «Искушения», он и сам как Флобер работает «экфрастически», то есть анализирует произведение через свои концепты, но делает это, учитывая визуальный образ, который писатель использовал для создания текста, и все те замыслы, которые впитал в себя готовое произведение. Наконец, немалое значение имеет и сам творческий метод Флобера. По ходу своего анализа Фуко отмечает, что видения, кажущиеся собранными вперемежку, на самом деле выстроены в жесткий порядок: вся работа является результатом «скрупулезного знания» и большого объема прочитанных книг. Это можно назвать методом, который Флобер использовал, по крайней мере, в работе над этим текстом. Закономерно, что Фуко как исследователю, который и сам привык работать с очень большими объемами информации и с самим концептом «знания», было интересно посвятить «Искушению святого Антония» отдельную работу.

Эссе, предложенное Мишелем Фуко, включается в общую парадигму изучения знания и дискурса, но вместе с тем, продолжая индивидуальную концептуальность его работ, соответствует оригинальному и глубокому литературоведческому исследованию. Однако особенного внимания заслуживает специфическое положение автора по отношению к художественному тексту.

Здесь Фуко не исключает из анализа автора как реального человека, создающего текст. При этом для него это не категория, не субъект, а реальный автор. Фуко не дает определение автора, однако очевидно, автор – это человек написавший текст, но уже не тот субъект, о котором говорилось в лекции «Что такое автор?», отсылающий ко «многим позициям-субъектам»²⁶⁰. Здесь учитываются факторы, влияющие на автора: что он читал, уровень его образования, а также другие произведения им созданные, то есть общий контекст всего творчества писателя. Конечно, Фуко не делает большого экскурса в биографию Флобера, не разбирает подробно другие его тексты, не реконструирует текстологические вехи. Однако он, что в других работах было ему не свойственно, упоминает некоторые биографические сведения, цитирует дневники Флобера, показывает ключевые предварительные фазы работы над текстом и указывает годы всех произведений, которые упоминает на страницах эссе. Кроме того, в это исследование включены воспоминания Флобера, его записи о процессе написания текста (поэтология), фрагменты первоначальных редакций текста, текстологические факты, связанные с датировками произведений. То есть при анализе учитываются биографические факты и личные эмоции и впечатления писателя (только связанные с этим текстом). Эти сведения являются важнейшими при любом анализе текста и относятся именно к сфере реального внетекстового автора. Здесь Фуко дает автору слово, «не редуцирует» его, как делает это в дискурсивных исследованиях. Таким образом, безличный, лишенный права голоса автор-субъект или автор, поглощенный дискурсом, сменяются вполне реальным автором, который обладает собственными впечатлениями. При этом важно понимать, что исследователь, рассматривая текст, говорит уже именно о реальном авторе, что выражается в пяти выделенных нами важных аспектах анализа романа Флобера: роли текста во всем творчестве писателя, поэтологическом аспекте (как сам Флобер относился к своему творчеству), творческой истории, сравнительного аспекта и, наконец, анализа сложной архитектоники произведения.

²⁶⁰ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 30.

При рассмотрении первого из аспектов, речь идет о месте, которое занимает текст «Искушение святого Антония» во всем творчестве Гюстава Флобера, как пишет Фуко, это произведение «...пронизывает все творчество Флобера»²⁶¹. Интересным является и то, как Фуко отыскивает «следы» «Искушения святого Антония» во всех ключевых флюберовских текстах, при этом устанавливая, что текст философской драмы как бы предваряет и определяет все дальнейшие работы писателя. Начинается эссе со строчки: «Флобер трижды брался за написание и переписывание «Искушения...»»²⁶², а затем следует хронологическая реконструкция выхода романов «Мадам Бовари», «Саламбо», «Бювар и Пекюше», в которой показано, что Флобер не оставлял работу над романом на протяжении всей жизни. Фуко отмечает, что Флобер три раза начинал и изменял текст романа, и соотносит эти попытки со временем создания других крупных вещей писателя: «Мадам Бовари», «Саламбо», «Воспитание чувств», «Бювар и Пекюше». «Возникнув очень рано – возможно, из театра марионеток, - «Искушение» пронизывает все творчество Флобера»²⁶³ – отмечает Фуко. Таким образом, исследователь делает вывод о том, что «Искушение святого Антония» является истоком для всего творчества Флобера и всех его произведений: ««Искушение» предваряет все остальные книги Флобера...»²⁶⁴.

С рассмотрением роли текста во всем творчестве Флобера связан и другой аспект анализа, который проводит Фуко, а именно психологический аспект. Анализ флюберовского текста учитывает и отношение самого автора к процессу своего творчества. Этот факт особенно примечателен, учитывая позицию Фуко по отношению и к субъекту, и к автору во всем его научном творчестве. Так, Мишель Фуко цитирует Флобера: «Я как одержимый погрузился в работу над «Святым Антонием» и довел себя до сладостного состояния невероятной экзальтации...»²⁶⁵. И тут же противопоставляет признания Флобера, его

²⁶¹ Фуко М. Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера. М.: ЦЭМ; V-A-C press, 2018. С. 9.

²⁶² Там же. С. 9.

²⁶³ Там же. С. 9.

²⁶⁴ Там же. С. 9.

²⁶⁵ Там же. С. 13.

восприятие творческого процесса очевидному выводу: «Искушение – это не результат экзальтации, а «...памятник педантичного знания»²⁶⁶. Такой вывод Фуко делает абсолютно обоснованно, ведь обратившись к творческой истории произведения (которая является третьим аспектом, связанным с автором в анализе Фуко), Фуко обнаруживает, что для создания «Искушения» Флобер пользовался многочисленными источниками. Так, в исследовании перечисляются имена Тиллемона, Маттера, Бозобра, Ройсса, Бюрнуфа, Анкетиль-Дюперрона, Гербелота и Готтингера, Дюре, Спинозы и многих других. Для Фуко этот источниковедческий анализ необходим для того, чтобы показать, что текст Флобера является не просто собранием фантастических образов, но хранилищем огромного массива знаний, и сам по себе является знанием. При этом «Искушение» - не род знания, которое постепенно достигает величия произведения. Здесь произведение с самого начала формируется в пространстве знания: оно существует лишь в фундаментальной связке с книгами»²⁶⁷. Так, Фуко подводит к выводу о том, что произведение Флобера не просто одиночный текст, и даже не текст, вбирающий в себя все остальное его творчество. «Искушение» ...соотносится с бескрайним миром печатных изданий; оно располагается в институционально признанной сфере письма»²⁶⁸, становится первым произведением, учитывающим институт библиотеки. Таким образом, этот текст охватывает не просто часть западной литературы и культуры, но всю сферу написанного в принципе. В связи с разворачиванием текста не в соотношении с другими текстами, а в собственном бытовании, одновременно охватывающим принцип письма, Фуко проводит параллель с живописью Мане, указывая, что его картины, как и «Искушение святого Антония» не отсылают и спорят с предыдущими творениями старых мастеров, но манифестирует «...новое отношение живописи к себе самой...»²⁶⁹. С литературоведческой же точки зрения мы видим в этом признание фигуры автора и пристальное внимание к тому, как автор создавал свой текст, какие источники изучал и как происходил процесс

²⁶⁶ Там же. С. 13.

²⁶⁷ Там же. С. 16.

²⁶⁸ Там же. С. 17.

²⁶⁹ Там же. С. 17.

отбора материала не на уровне «функции-автора», а на уровне реального автора и его творческого замысла. При этом, конечно же, все эти поиски и открытия источников, задействованных при создании произведения, приводят Фуко к четвертому аспекту, акцентирующему присутствие автора, а именно к сравнительному анализу «Искушения».

Так, Фуко сопоставляет отдельные фрагменты текста Флобера с гравюрами и иллюстрациями в изданиях Крейцера, Лейарда, Маттера, а сам замысел соотносит с сюжетом картины Питера Брейгеля Младшего, который произвел на Флобера огромное впечатление. Но наконец, и вся форма «ученого галлюцинирования»²⁷⁰ в тексте соотносится им с произведениями Ж. Мишле («Ведьма») и Э. Кине («Агасфер»). Весь этот, пусть и неглубокий, сравнительный анализ приводит Фуко к выводу о том, что «Искушение» включает «...в себя все пространство существующих книг»²⁷¹, и в отличие от «Дон Кихота» Сервантеса «...располагается в институционально признанной сфере письма»²⁷².

Кроме того, сравнительный анализ Фуко связан не только с внешними источниками, другими произведениями, связанными с флоберовским сюжетом, или в целом спецификой прозы Флобера, но и направлен на сравнение «Искушения» с другими флоберовскими текстами. Так, в последней части своего эссе Фуко проводит параллель между текстом «Искушения» и одним из поздних произведений Флобера «Бувар и Пекюше». При этом аналогия состоит в заключенном в обоих текстах (и не только в них, эту связку Фуко обнаруживает и в романе «Госпожа Бовари», и в «Простой душе», и в «Воспитании чувств») взаимосвязи «между святостью и глупостью»²⁷³. Таким образом, исследователь делает вывод о том, что особенность построения прозы «Искушения святого Антония» и основные концепты этого текста являются основополагающими и для других произведений Гюстава Флобера, и отражают своеобразный основополагающий принцип всей прозы Флобера.

²⁷⁰ Там же. С. 16.

²⁷¹ Там же. С. 17.

²⁷² Там же. С. 17.

²⁷³ Там же. С. 44.

В конечном итоге Фуко приходит к пятому выделенному нами аспекту: анализирует архитектуру текста Флобера, при этом выделяя пять разных пространственных уровней текста: «...книга, театр, священный текст, видения и видения видений»²⁷⁴. Здесь интересно наблюдение Фуко о том, что книга, преодолевая ограниченность формальной стороны, а именно печатных знаков, реализует себя уже в качестве пьесы. Здесь Фуко ссылается на первоначальный замысел Флобера, сделать «Искушение» драмой, «которая вместила бы всю совокупность религий и богов»²⁷⁵, а затем перечисляет все «сценические» особенности текста: описание места действия, разбивка на диалоги и т.д. Книга перестает быть книгой и превращается в театральное зрелище. Здесь важно, что для Фуко раскрытие театрального аспекта текста сопряжено с живописью и большой традицией изображения сюжета искушения Антония в западной иконографической традиции. Так, Фуко приводит биографический момент, воспоминания Флобера: впечатление от картины Питера Брейгеля Младшего, которое и вдохновило писателя на создание своего текста. При этом для того, чтобы подчеркнуть неразрывность книги с живописной традицией, Фуко описывает эту картину, что позволяет увидеть экспозицию текста. Интересно, что вывод о том, что «книга – это место «Искушения»»²⁷⁶, и что именно она «высвобождает мутное кишение сомнительных теней»²⁷⁷, автор делает на основе анализа уже экспозиции картины, которую полностью отождествляет с начальной сценой в книге Флобера. На наш взгляд, такое совмещение уместно, так как Фуко ссылается на личное впечатление Флобера от картины. Далее исследователь переходит к описанию уже сценического пространства книги и соотносит его с марионеточным театром. Здесь снова следует отсылка к биографии Флобера, к тем временам, когда он «...смотрел «Мистерию о святом Антонии», которую давал в своем кукольном театре папаша Легрен»²⁷⁸. Однако Фуко усматривает в этом сходстве лишь внешний эффект и предлагает читателю

²⁷⁴ Там же. С. 26.

²⁷⁵ Там же. С. 21.

²⁷⁶ Там же. С. 23.

²⁷⁷ Там же. С. 23.

²⁷⁸ Там же. С. 24.

рассмотреть более глубокие слои текста. Для того чтобы показать глубину «Искушения» Фуко проводит перед читателем две мыслительные оси: горизонтальную (или как он ее называет «линейную») и вертикальную. К линейной относится прочтение образов в порядке их следования, как раз то сумбурное чтение, о котором Фуко говорил в начале своего эссе. Чтение, которое не помогает, а скорее запутывает и усложняет восприятие текста. Вертикальная ось – это прочтение с помощью сценического пространства, в котором реализуется текст. Ученый выделяет «ряд звеньев»²⁷⁹, которые определенным образом выстраивают произведение. Этими звеньями являются пять уровней и пять режимов языка, режимы языка обозначены пометкой «bis»: «...реальный читатель...мы сами в ходе чтения флюберовского текста(1), и этот самый текст...»²⁸⁰ (1bis), зритель(2), в которого невольно превращается читатель, взявший в руки книгу Флобера, становящийся зрителем «...театральной сцены с тщательно оговоренными элементами декораций...»²⁸¹ (2 bis), Антоний(3), «...сидящий скрестив ноги и собирающиеся стать, чтобы взять в руки книгу...»²⁸² (он читает Библию) (3 bis), из которой, в свою очередь, возникнут все образы, в том числе и ученик Антония Иларион(4), открывающий «для святого иллюзорное пространство(4 bis), где появляются...боги и обилие невероятных форм жизни»²⁸³. Сами божества тоже повествуют о своих воспоминаниях, таким образом, открывая «еще одно измерение-видение(5 bis), внутренне по отношению к видению, вызванному Иларионом: появляется отвратительный культ офитов, чудеса Аполлона, искушения Будды и сияющая древняя Исида (6)²⁸⁴. Так, Фуко выделяет пять режимов языка: «книга, театр, священный текст, видения и видения видений» и пять серий персонажей, которых соотносит с уровнями текста: «невидимый зритель, святой Антоний в заточении, Иларион,

²⁷⁹ Там же. С. 25.

²⁸⁰ Там же. С. 25.

²⁸¹ Там же. С. 25.

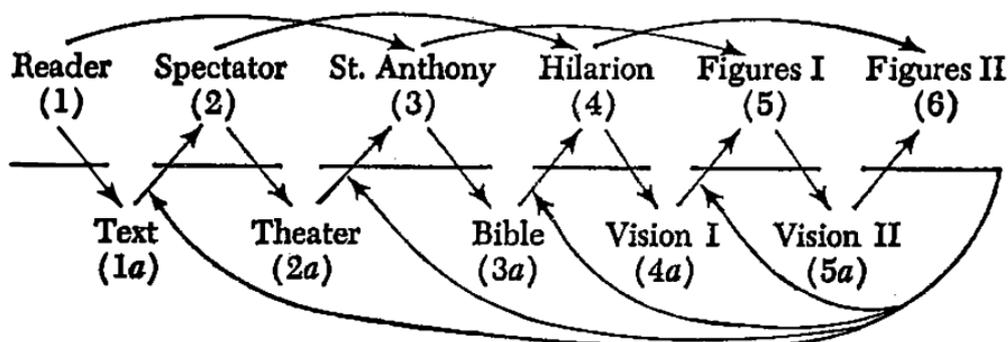
²⁸² Там же. С. 25.

²⁸³ Там же. С. 25.

²⁸⁴ Там же. С. 25.

еретики/божества/чудовища, наконец – тени, порожденный речью и памятью последних»²⁸⁵. Весь этот анализ Фуко схематично изображает таким образом:

Схема 1.



Проводя такой анализ, Фуко разворачивает пространство «Искушения» в двух плоскостях: горизонтанальной, где образы нанизываются друг на друга в линейной последовательности, и вертикальной, где образы как бы вложены друг в друга, и где все невидимые читателю и зрителю видения (их мог видеть только Антоний), даны крупным планом. Как можно увидеть, и на уровне анализа Фуко архитектоники текста Флобера обнаруживается фигура автора, определенным образом формирующая произведение. При этом примечательно, что ход рассуждений Фуко при подходе к анализу «Искушения» сближается с нарратологическим анализом точки зрения, принятом в литературоведении. Классифицируя категорию читателя, Фуко предлагает схему, словно показывая различные точки зрения: «...описанный порядок позволяет читателю увидеть святого Антония через плечо зрителя, предположительно созерцающего происходящую драму, – и через это сам читатель отождествляется со зрителем»²⁸⁶. Можно заметить, пользуясь нарратологической терминологией, что при таком анализе точки зрения абстрактного автора, абстрактного читателя и

²⁸⁵ Там же. С. 26.

²⁸⁶ Там же. С. 27.

конкретного читателя пересекаются. Но на этом Фуко не останавливается подробно, так как его интересует именно позиция конкретного, реального читателя по отношению к раскрывающемуся во всей глубине пространству книги. Для нас же важно отметить сам ход анализа, с одной стороны, характерный для работ Фуко, и затрагивающий тему пространства, письма и возможностей его развертывания. С другой стороны, в этом же разборе присутствует включение не только реального автора, но и сосуществуют близкие к литературоведению элементы анализа художественного текста. Впрочем, важно понимать, что включение реального автора в анализ художественного произведения, не говорит о том, что эссе противоречит общей исследовательской установке Мишеля Фуко. В данной работе Фуко всю авторскую волю переводит в сферу формы. Форма «Искушения» конструировалась под влиянием определенных выборов, которые совершал Флобер: писать пьесу или роман, ориентироваться ли на реализации сюжета «Искушения» в живописи, если да, то на какие именно, ведь к этому сюжету обращались очень многие известные художники. Что же касается, сферы содержания, то здесь Фуко уже не говорит прямо о Флобере и при анализе старается рассматривать именно образы и их расположение, а не авторский замысел. Но это происходит не потому, что Фуко хочет все же сблизить свою работу с некой дискурсивной парадигмой, и таким образом, избежать ссылки на реального автора. Основная часть эссе рассматривает именно сферу содержания, и, анализируя образы и видения Фуко в большей степени говорит о самом Флобере. Парадокс в том, что Фуко «уводит» автора в область знания, и там, уже в этой области позволяет ему говорить. Важным здесь становится то, что Флобер ничего не выдумывает, он работает с известным сюжетом, в своем воображении они опирается на живописные изображения этого сюжета, а для того чтобы «оживить» эти образы на полотне, он изучает «Церковную историю» Тиллемона, тома «Критической истории гностицизма» Маттера, Августина и многих других средневековых и более поздних авторов. Так, Флобер уже не просто описывает многочисленные видения отшельника, он реконструирует и «пересобирает» библиотеку, что и справедливо подмечает в своем исследовании Фуко. Для исследователя текст «Искушения» –

это уже не сфера художественности, это область знания и того, как оно может преобразовано, а этими вопросами Фуко занимался непосредственно в других своих работах. Кроме того, в эссе можно увидеть выделение категорий для всех крупных работ Флобера, и доказательства того, что «Искушение» становится истоком творческого метода писателя. Это означает, что для Фуко Флобер становится не просто автором, написавшим новый вариант старого сюжета. Флобер в данном случае выступает в роли субъекта, порождающего свой собственный дискурс, а «Искушение» «может быть книгой книг: оно составляет в единый «объем» серию языковых элементов, которые сложились на основе написанных книг...»²⁸⁷. Иначе говоря, что Фуко здесь рассматривает именно отдельный своеобразный дискурс, существующий благодаря фигуре Флобера-писателя. Таким образом, категория автора в исследовании несет в себе одновременно два начала: дискурсивное безличное и авторское персонифицированное.

Отдельно говоря о специфике фукианского разбора архитектоники текста Флобера, следует отметить не только грани рассмотрения фигуры автора, которые Фуко вводит в анализ, но и сам способ разбора флоберовского текста. Так, Фуко на основе рассмотренных им уровней текста (пространство) и режимов языка (персонажи), выделяет, на первый взгляд, совершенно не очевидные серии образов, которые определяют «место каждого эпизода»²⁸⁸. Первую серию он называет космологической и в нее входят образы и видения, связанные со строением Вселенной, с «...пульсацией пространства, которое расширяется до пределов Вселенной и внезапно сводится к простейшему элементу жизни»²⁸⁹. Второй является историческая серия, к которой относятся видения, перемежающиеся с историческими реалиями прошлого и персонажами из прошлого, при этом следующие в обратном порядке: от более близких к Антонию хронологически к более древним. «Дойдя до первой клетки – истока мира и своего собственного рождения, – Антоний хочет шагнуть еще дальше – к

²⁸⁷ Там же. С. 37.

²⁸⁸ Там же. С. 31.

²⁸⁹ Там же. С. 37.

недостижимой неподвижности, предшествующей появлению жизни: таким образом, все его существование смогло бы впасть обратно в сон, вновь обрести невинность, а пробудилось бы уже под журчание вод и шорох зверей... Быть другим, быть всеми другими сразу, чтобы все началось заново, добраться до начала времен, замкнув цикл возвращений, – вот вершина искушения»²⁹⁰. Здесь Фуко фактически сопоставляет текст с ницшевским пониманием истории и развития мира. Через видения Антония проходит «время истории», «время мифа» и «время космоса». При этом такой взгляд на размещение образов в «Искушении» позволяет увидеть, что текст осмысливает историю не только в порядке обратного хронологического следования, но и философски, имплицитно включая категории временности и вечности, конца и возобновления.

В третьей серии Фуко предлагает взглянуть на движение образов и видений, как на движение развития знания и культуры, то есть предлагает связывать понимание истории человечества не только с чередой событий, но с определенными вехами в развитии знания. «В пространстве этой египетской ночи, наполненной прошлым Востока, раскрывается вся европейская культура: и Средние века с их теологией, и эрудиция Возрождения, и Новое время с его наукой о мире и живом»²⁹¹. При этом, конечно же, Иларион, олицетворяющий собой знание и превратившийся в дьявола, показывает Антонию и будущее развитие науки и знания, то есть раскрывает отшельнику весь путь развития человеческой цивилизации. Наконец, последнюю серию Фуко называет теологической и говорит уже о том, что в тексте «Искушения» «три христианские добродетели» – Вера, Надежда, Любовь опровергаются и компрометируются «...игры еретиков компрометируют Веру... агония богов... лишает смысла всякую Надежду: неизбежная неподвижность природы или дикое неистовство ее сил обращают Любовь в насмешку»²⁹². С другой стороны, все новое восприятие Антония утром после его большого путешествия в мир видений как будто возрождает эти добродетели обновленными: «...обращает любовь в восхищенное

²⁹⁰ Там же. С. 32-33.

²⁹¹ Там же. С. 34.

²⁹² Там же. С. 36.

любопытство...надежду – в безудержное желание отдаться неистовству мира, веру же – в стремление совпасть с безмолвием природы...»²⁹³. Таким образом, Фуко делает вывод, что произведение, которое кажется чередованием фантазий, имеющих мало связи с друг другом, на самом деле имеет свой определенный порядок, и хаотичность текста только видимая. Многие образы и сцены – это результат работы с Флобера с историческими и культурологическими источниками, с документами. Фуко показывает, что все образы и мотивы произведения могут быть отнесены к определенной серии в зависимости от того, какое место в тексте они занимают. Кроме того, они создают невидимый объем текста, придавая ему фактически осязаемую, пространственную глубину. В то же время они одновременно соответствуют четырем концептам, соотносящимся с четырьмя выделенными им сериями: «христианские аллегии (теология), обратная хронология мира (история), движение знания и культуры, пространственные конфигурации Вселенной (космология)»²⁹⁴. Завершая рассмотрение специфики анализа образов, нужно сказать и о фигуре читателя и том месте, которое занимает эта инстанция в анализе Фуко.

Фуко говорит о первых читателях, которые, по всей видимости, не видели в «Искушении» ничего, кроме вереницы нагроможденных образов. Рядом же он приводит и восторженные отзывы Гюго, Тэна, Коппе. Очевидно, Фуко не разграничивает восприятие людей, имеющих отношение к литературе (критиков, философов, исследователей, писателей), и непосредственных читателей, далеких от художественного слова. Для него важен сам производимый текстом эффект. Кроме того, совершенно не имеют значения, эксплицируемые читателем смыслы и варианты интерпретаций. Фактически на долю читателя выпадает только впечатление от формальной композиционной стороны текста – линейного чередования образов, «объем» текста (пользуясь термином Фуко) для читателя в большинстве случаев закрыт, возможно, в том числе и из-за различия в степени осведомленности в области живописи и другой литературы, имеющей прямую

²⁹³ Там же. С. 36.

²⁹⁴ Там же. С. 37.

или косвенную связь с сюжетом книги. Так, можно сказать, что Фуко по-прежнему не допускает интерпретационной составляющей в тексте, а само произведение и образы анализирует только через призму концепта «знание» и с помощью описательного подхода.

Говоря о том, как в эссе анализируется место произведения в литературном процессе, стоит отметить, что большое внимание уделено тому, какое место, занимает текст во всем творчестве автора. Фуко утверждает, что «Искушение» определяет генезис всего творчества Флобера, и доказывает это, описывая значимость произведения. Кроме того, в исследовании имеется элемент сопоставления «Искушения» с другими литературными произведениями. Так, Фуко выдвигает тезис о том, что именно благодаря тексту Флобера стали возможны произведения таких авторов, как «Джойс, Руссель, Кафка, Паунд, Борхес»²⁹⁵. Само это высказывание остается без четкого обоснования, однако возможность того, что тексты этих авторов могли быть сопоставлены с флоберовским, очевидна. Наконец, сам разбор произведения, предложенный Фуко, сохраняя парадигму его научного подхода, является образцом прекрасного и оригинального литературоведческого анализа. Мишелю Фуко здесь интересен образ как результат познания и только в связи со степенью включенности вереницы видений Антония в концепт книги как вместители книг со всего мира. Поэтому в эссе нет подробного рассмотрения образов, но это во многом объясняется и самим текстом Флобера, в котором видения следуют друг за другом с небольшим количеством моментов описания. Для исследователя важен «объем» текста, который раскрывается с помощью выделения уровней текста: читатель, зритель, Святой Антоний, Иларион, видения, возникающие перед Антонием (Фуко отмечает их как «Фигура I» и «Фигура II») и уровней языка (не в лингвистическом смысле). Этот подход отчасти напоминает принципы выделения точек зрения и уровней языка, которые используются в одной из литературоведческих дисциплин, нарратологии. Поэтому сам принцип анализа, осуществляемый в эссе, во многом близок к филологическому. Здесь на первый

²⁹⁵ Там же. С. 17.

план выходит фигура главного героя, и Фуко в своем анализе исходит именно из психологических предпосылок Антония, при этом выводя всю структуру текста в область знания и всего дискурсивной практики литературы. В своем анализе он показывает, что разворачивающиеся мотивы и образы не следуют друг за другом в случайном нагромождении мысли, а раскрывают всю область литературы, охватывая область знания в четырех направлениях, которые соответствуют выделяемым Фуко сериям образов.

Завершив обзор текста научного эссе Мишеля Фуко и выделив его основные принципы и концепты, мы можем сделать вывод, что это исследование абсолютно соответствует уровню хорошего и глубокого литературоведческого анализа, а некоторые способы разбора, реализуемые в нем, уверенно можно применить и к другим художественным текстам. Заканчивая обзор некоторых «литературоведческих» опытов Фуко, кратко скажем о другом его эссе, относящемся к 60-м годам, и затрагивающем литературу, под названием «Мысль о Внешнем» (1966).

Эссе «Мысль о Внешнем» является довольно сложной работой Мишеля Фуко, в которой его исследовательское внимание направлено на попытку анализа того, как во Внешнем выражает себя язык. При этом, рассуждая преимущественно о языке, Фуко использует примеры из художественных произведений Мориса Бланшо, таких как «Аминадав», «Последний человек» и другие. Стоит отметить, что в этой работе, в отличие от вышеприведенного анализа текста Флобера, художественные тексты, точнее даже фрагменты или отдельные образы из них, используются Фуко лишь в качестве иллюстрации для своих теоретических тезисов, связанных с функционированием языка. Поэтому мы не будем разбирать эту работу столь подробно, как предыдущие исследования, но скажем лишь о некоторых тезисах, связанных исключительно с художественным творчеством.

Начиная эссе с рассуждения о литературе Модерна, Фуко предлагает читателю подумать над тем, что, собственно, является литературой в современном понимании (здесь Фуко отсылает именно к модернистским литературным опытам), и выдвигает гипотезу, согласно которой современная

литература сложилась во многом благодаря некоему переходу, который Фуко обозначает как «переход во Внешнее»²⁹⁶. Под «Внешним» же Фуко понимает уход языка «из модуса бытия в дискурсе»²⁹⁷. Модусом языка в бытии дискурса, по Фуко, является вся литература, предшествующая литературе Модерна, а само бытие дискурсе понимается как выражение литературы через различные выражения «репрезентативной культуры»²⁹⁸. Иными словами, литература Модерна, согласно Фуко, сложилась, как переход «во Внешнее» через уход языка от выражения себя через культурологические парадигмы. Несколько упрощая язык Фуко, можно сказать, что теперь литература, двигаясь к «Внешнему», говорит не о внутреннем, а о внешнем, однако делает это в своем стремлении «...показать, насколько невидима невидимость видимого...»²⁹⁹, то есть теперь литература не пытается выразить внутренний опыт, а скорее, стремится показать опыт Внешнего, но не того, что лежит на поверхности смыслов, а не очевидного, а потому невидимого для непосредственного восприятия. Именно поэтому Фуко, развивая свои рассуждения, говорит о том, насколько трудно такой мысли о Внешнем выразить себя в языке: «любой чисто рефлексивный язык рискует... свести опыт Внешнего к измерению внутреннего»³⁰⁰. При этом, продолжает Фуко, рефлексия сводит опыт Внешнего к описанию внутренних переживаний, что является опасностью, так как Внешнее связано с тем, «невидимым», что трудно выразить, а не с внутренним опытом, который можно отрефлексировать и описать. Так и язык литературы должен измениться, ему требуется «симметричная конверсия»³⁰¹, что Фуко понимает как изменение того, язык конструирует и создает образы. Теперь, по Фуко, образы должны стать «прозрачными»³⁰², рассеянными «...в их легкости непредставимого»³⁰³. Именно такие образы Фуко видит в текстах Мориса Бланшо, творчество которого он

²⁹⁶ Фуко М. Мысль о Внешнем // Современные стратегии культурологических исследований: Труды Института европейских культур. Выпуск 2. М.: РГГУ, 2008. С. 320.

²⁹⁷ Там же. С. 320.

²⁹⁸ Там же. С. 320.

²⁹⁹ Там же. С. 325.

³⁰⁰ Там же. С. 324.

³⁰¹ Там же. С. 325.

³⁰² Там же. С. 325.

³⁰³ Там же. С. 325.

рассматривает как пример такого выражения мысли о Внешнем, конверсии языка и, соответственно, изменения характера образности. При этом, сравнивая творчество Бланшо с текстами Батая и Арто, Фуко говорит о том, что во всех его произведениях как рассказах, так и романах, и даже критике существует «...особый способ бытия языка...»³⁰⁴, при котором дискурс обращается к бытию языка, и к мысли о Внешнем становится «...рассказом об опытах, встречах, невероятных знаках...<...> вниманием к тому...что вращается между словами...»³⁰⁵. Здесь важно также методологическое противопоставление языка, связанного с мифами, дискурсивным, литературным мышлением. По Фуко, тексты Бланшо являют собой другой язык, освобожденный от классической литературности, близкий к возможности выражения того, что располагается *между* словами: «...к этой анонимности языка, освобожденной и обращенной навстречу собственной беспредельности, ведут опыты, описываемые Бланшо»³⁰⁶. Здесь Фуко привлекает то, что «язык Бланшо обращен к смерти...»³⁰⁷. В этих рассуждениях Фуко о бытии языка очевидно его стремление выявить некие неявные пространство, в котором располагается некий праязык, язык, не привязанный к многочисленным мифологическим и культурологическим коннотациям. В этом смысле Фуко видит генезис литературы Модерна в том числе и в этом: в попытке приблизиться к этой анонимности, беспредельности языка. Творчество Мориса Бланшо в данном случае является частным проявлением такой тенденции литературы. В целом, в данной работе Фуко остается в парадигме своих исследований, однако в большей степени, чем при анализе «Диалогов» Руссо или «Искушения святого Антония» Флобера ориентирован на размышления о языке. По этой причине Фуко здесь не затрагивает вопрос о субъекте творчества, он здесь ретуширован, так как Фуко пытается установить формы функционирования языка. Литературный материал (здесь это тексты Бланшо) в данном случае служит лишь косвенным

³⁰⁴ Там же. С. 326.

³⁰⁵ Там же. С. 326-327.

³⁰⁶ Там же. С. 342.

³⁰⁷ Булышкин И. Б. М. Фуко о языковой перверсии П. Клоссовски // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 63.

подтверждением тезисов о языке, выдвигаемых Фуко. Однако, справедливости ради, конкретно литературный материал в данном случае, недостаточен и требует более развернутого комментария.

Так, рассмотрев неоднозначность позиции Мишеля Фуко по отношению к фигуре автора, а также кратко обозрев некоторые его работы, направленные на анализ художественного творчества, мы можем сделать вывод о том, что терминология Фуко (дискурс, высказывание) применима для анализа художественного творчества. Более того, и сам Фуко, анализируя художественную литературу, учитывал фигуру реального автора (как биографического, так и имплицитного), а также использовал свой терминологический аппарат для разбора художественных текстов. Таким образом, терминология Фуко может быть применена в данном исследовании для сравнительного рассмотрения текстов, авторы которых не могли заимствовать сюжеты и образы друг у друга, и создали схожие тексты в один период времени.

Глава 4. Лакунарность терминологического аппарата компаративистики по отношению к материалу исследования

§1. Обоснование включения термина «дискурс» и «высказывание» в компаративистский анализ. Пример стандартного сопоставления текстов

Сравнительный подход отчасти был заложен еще в XVIII веке А. фон Гумбольдтом и И. Г. Гердером. Так, Гумбольдт в контексте изучения языков развивал идеи сравнительного изучения языков, с целью лучшего понимания эволюции и развития человечества³⁰⁸, а также задумывал проект сравнительной антропологии³⁰⁹. Другой немецкий ученый XVIII века – Гердер посвятил рассмотрению культур разных народов труд «Идеи к философии истории человечества», в котором рассматривал генезис культуры разных народов. При этом в этой работе уже содержатся зачатки сравнительного анализа, что можно увидеть в различных частях книги, где Гердер рассуждает о специфике европейских народов по сравнению с африканскими или восточными народами. При этом, по мнению Гердера, успешное развитие Европы было обусловлено «солидарными усилиями», так как в других странах изначальные условия были более благоприятными³¹⁰. Таким образом, сравнительный метод культур зарождается уже в XVIII веке.

Уже в XIX веке возникают первые литературоведческие школы, среди которых формируется и сравнительное направление изучения литературы. Первое использование сочетания «сравнительное литературоведение», согласно Б. Франко относится к 1817 году: «Car l'expression de «littérature comparée » est employée dès 1817, par François Noël...»³¹¹ (выражение «сравнительная литература» используется еще в 1817 году Франсуа Ноэлем...). Здесь следует упомянуть теорию заимствования Т. Бенфея (1859), «преодолевая крайности

³⁰⁸ Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Избранный труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 307.

³⁰⁹ Гумбольдт В. План сравнительной антропологии // Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. С. 327.

³¹⁰ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. С. 607.

³¹¹ Franco B. La littérature comparée - Histoire, domaines, méthodes: Histoire, domaines, méthodes. Paris. Armand Colin, 2016. P. 20.

которой»³¹², А.Н. Веселовский предложит несколько иной взгляд на теорию развития сюжета, который изложит в своей «Исторической поэтике» (1899).

Однако несмотря на свою долгую историю развития, перспективность и привлекательность для исследователей, в компаративистике имеется ряд дискуссионных вопросов, многие из которых так и остались неразрешенными и достались в наследство современной науке, в том числе и со времен советской литературоведческой школы. В частности, одним из таких вопросов является проблема категориального аппарата сравнительного литературоведения, терминологическая составляющая компаративистики как науки.

Прежде всего, нужно сказать, что любое сопоставление находится в плоскости диахронии или синхронии³¹³. В диахроническом сопоставлении рассматриваются тексты, отстоящие друг от друга в истории литературного процесса, а в синхроническом сопоставлении анализируются явления, возникшие в одном историческом отрезке времени. Так, основоположник русской компаративистики А. Н. Веселовский рассматривал литературу преимущественно через призму диахронического подхода, при котором исторический фактор играет при рассмотрении произведения одну из важнейших ролей. Позиция Веселовского привлекательна тем, что ученый в своих построениях стремится приблизиться к фиксации динамики литературного процесса, понять, как возникали те или иные явления.

«Историческая поэтика» А. Н. Веселовского, целью которой сам Веселовский называл «...выяснение сущности поэзии – из ее истории»³¹⁴ содержит довольно большой сравнительный материал. Веселовский предположил, что существуют некоторые схемы, которые можно вычленил при анализе художественного творчества. Развивая эту мысль, исследователь предложил концепт психологического параллелизма, подразумевающий

³¹² Чернец Л. В. О тематике компаративистских исследований // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век. М.: Высшая школа, 2008. С. 11.

³¹³ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: Наука, 1976. С. 143.

³¹⁴ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 54.

ситуацию, при которой древний человек трансформировал свой бытовой, повседневный опыт в поэтические образы под влиянием эмоционально-эмпирического воздействия. Таким способом возникали первые метафоры, например, солнце словно око, а молния – это жар-птица и т.д. При этом, по Веселовскому, сходство таких мотивов связано с общими свойствами человеческой психики, а уже более сложные сочетания и комбинации мотивов, то есть сюжеты, предполагают наличие контакта и взаимовлияния. В этом смысле Веселовский в большей степени говорит о генетических влияниях.

Кроме того, Веселовский опроверг до этого популярную миграционную теорию сюжетов (Т. Бенфей), утверждающую, что источником схожих сюжетов могла быть одна область, и именно оттуда они уже распространялись по другим частям света. Согласно Веселовскому, для ситуации заимствования необходима среда с такими сюжетами и мотивами, которые будут сходны тем, которые приходят со стороны³¹⁵. То есть заимствование предполагает встречный отклик и взаимообмен, общее направление мысли. Во многом эти размышления ученого стали основой для традиционной классификации категорий, с их делением на генетические связи и типологические схождения. Конечно, исследователь в своих научных поисках концентрировался в большей степени на изучении генезиса художественного творчества на примере фольклора, подчеркивая, что «поэтический язык находится в неразрывной связи с языком первобытного человека...»³¹⁶, однако его работы заложили серьезный фундамент для дальнейшего изучения литератур в сравнительном аспекте. Как можно увидеть, Веселовский хоть и не оставил полноценной классификации или терминологического аппарата, тем не менее заложил основы для будущего активного развития компаративистики в XX веке.

Если говорить о развитии сравнительного подхода в западном литературоведении, то нужно сказать, что в первой половине XX века во Франции под руководством П. ван Тигема³¹⁷ начинает складываться группа исследователей,

³¹⁵ Там же. С. 506.

³¹⁶ Там же. С. 449.

³¹⁷ Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М.: Художественная литература, 1988. С. 3.

занимавшаяся изучением литературных контактов. Стоит отметить, что вопросы, затрагиваемые П. ван Тигемом в его книге «Литературная компаративистика», рассматриваются на менее глубоком уровне, чем тот, на котором будут работать исследователи в дальнейшем. Однако, затрагивая проблему того, как сходство может возникать в творчестве писателей разных стран и эпох, П. ван Тигем говорит именно о писателях, живших в разный исторический период. Ситуация, когда авторы жили в одно время, тексты создавались синхронно без возможности заимствования П. ван Тигемом не рассматривается. Позже, в 50-х гг. XX века возникла «Международная ассоциация литературной компаративистики». Таким образом, активное развитие компаративных исследований приходится на XX век, и по меткому выражению Н.И. Конрада «сравнительное литературоведение... - детище XX в»³¹⁸.

Одними из крупнейших отечественных ученых, работавших в русле компаративистики, были В. М. Жирмунский и Н. И. Конрад. Однако если Конрад специализировался преимущественно на анализе и сопоставлении восточных литератур, то Жирмунский занимался сравнительным анализом русской и европейской литератур, и кроме того, предложил, хоть и неполную, терминологическую классификацию категорий сравнительного литературоведения.

В. М. Жирмунский намечал четыре линии, по которым может идти сравнительное исследование. Во-первых, исследователь выделял простое сопоставление, являющееся основой для любого более глубокого сравнительного анализа. Во-вторых, историко-типологическое сравнение, «...объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития»³¹⁹. Кроме того, Жирмунский говорил об историко-генетическом сравнении, анализирующих схожие явления через призму их генетической близости, и четвертым пунктом выделял сравнения,

³¹⁸ Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения // Избранные труды. Литература и театр. М.: Наука, 1978. С. 37.

³¹⁹ Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 7.

обнаруживающие генетические связи между явлениями в результате их культурных взаимодействий, заимствований и влияний.

На недостатки данной категориальной классификации обращал внимание Д. Дюришин, указывавший, что некоторые пункты, в частности, третий и четвертый могут перекрещиваться. В то же время не совсем проясненным остается первый пункт³²⁰. Вместе с тем, в контексте данного диссертационного исследования необходимо обозначить методологическую недостаточность второго пункта, связанного с историко-типологическими сравнениями. С одной стороны, как, по всей видимости, следует понимать Жирмунского, к историко-типологическим следует относить сходства, которые нельзя объяснить взаимовлиянием и генетической связью. Именно такие явления рассматриваются в данном диссертационном исследовании. Однако, когда Жирмунский поясняет свою классификацию, то становится очевидно, что данная категория неприменима для сопоставления заявленных нами текстов, так как предлагая свой категориальный аппарат, Жирмунский исходит из понимания развития литературы «...как одной из идеологических надстроек»³²¹. В этом случае базисом является экономика, а культура и литература выступают как вторичные явления, и в этом ключе предлагается осуществлять сопоставления. Здесь Жирмунский приводит пример того, что сходные явления в литературах разных стран связаны с развитием феодального землевладения или цехового ремесла³²². Конечно же, при таком подходе неизбежна подгонка объяснения сходных явлений через экономический и классовый контекст, что заметно сужает возможность объяснения явления, и совершенно, не может помочь при сопоставлении текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также Ф. Сологуба и Г. Манна, так как экономическое, общественное, социальное состояние стран, в которых жили рассматриваемые нами писатели (Австро-Венгрия, Германия, Россия) хоть и имело некоторое сходство, однако различалось внутренней спецификой. Например, если Германия переживала промышленный подъем и усиленно готовилась к войне, а народ был,

³²⁰ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. С. 97.

³²¹ Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 15.

³²² Там же. С. 15.

в целом, консолидирован, то в России были экономические проблемы, трудности в организации образования, что создавало условия для нездорового социального климата в стране. Более того, Жирмунский подчеркивает, что, говоря об историко-типологических сравнениях (или, как он их еще называет, аналогиях), имеет в виду исключительно сходство явлений в диахронии, а не в синхронии. То есть сходство явлений обусловлено схожими социально-политическими условиями, но в разный исторический период времени. Именно поэтому Жирмунский предлагает называть еще аналогиями, как бы показывая, что сходное литературное явление возникает по аналогии с другой эпохой, в которой присутствует сопоставляемое произведение³²³. В предлагаемом же диссертационном исследовании речь идет о феномене удивительно почти тождественных текстов, созданных не просто в один исторический период, а в одно время. В некоторых случаях одновременность создания текстов подтверждается датировками написания и публикации. Поэтому отнести рассматриваемые нами тексты к категории историко-типологического сравнения не представляется возможным.

Другой исследователь словацкого происхождения Д. Дюришин уточняет и подробно комментирует терминологический аппарат компаративистики в своей работе «Теория сравнительного изучения литературы». Говоря о терминологическом аппарате компаративистики, Дюришин вслед за традицией предлагает разделять: 1. генетические (контактные) межлитературные связи и 2. типологические схождения. При генетических (контактных) связях взаимодействие между писателями имело место, в то время как при типологических схождениях установить момент или процесс взаимовлияния невозможно, хотя, как подчеркивает Дюришин в своей работе, невозможность такого установления не означает, что влияния не было. Кроме того, как будет видно далее, к типологическим схождениям исследователи относят либо произведения, написанные в совершенно разные исторические эпохи, либо созданные в один исторический период, но объединенные направлением, школой

³²³ Жирмунский В. М. Проблема сравнительно-исторического изучения литератур. Ленинград: Наука, 1979. С. 68.

или имеющие другие подобные косвенные воздействия, даже при отсутствии прямого влияния или заимствования. Это является важной оговоркой для нашего диссертационного исследования, так как в нашей работе точно установлено, что писатели не были знакомы с текстами друг друга. Как можно видеть, в основу классификации категориального аппарата положен принцип «контактности», то есть при сопоставлении текстов, литературных явлений, жанров и т.д. необходимо, в первую очередь, установить, имелись ли между писателями прямые или опосредованные контакты, которые могли бы привести к сближению художественных произведений. В случае, если межлитературные связи все же были, то нужно установить, какого характера было это взаимодействие. Поэтому Дюришин подразделяет генетические (контактные) связи на внешние, внутренние, а также предлагает подразделять контакты на прямые и опосредованные. К внешним генетическим связям может относиться непосредственное обращение автора к творчеству другого писателя как к образцу, реализация в тексте национальных мифов чужой страны, а также личные отношения, переписки и другие личные контакты. Все это прямые контакты. В то же время генетические межлитературные связи могут быть и опосредованными, например, публицистикой, переводом. В этом случае знакомство с произведением, оказавшим влияние происходит через критические статьи, перевод (а не оригинальный иноязычный текст).

Вместе тем генетические межлитературные связи могут быть и внутренними. Они анализируются в ходе сравнения таких категорий как автор, произведение, национальная литература, направление и т.д. Говоря о внутренних контактах, исследователи пользуются двумя устоявшимися терминами: заимствование и влияние. Под заимствованием подразумевается использование автором сюжетов, мотивов и других текстовых составляющих из творчества другого писателя. Под влиянием понимается воздействие на автора жанровых, стилевых, мировоззренческих и др. концепций предыдущих эпох, влияние – это

поиски опоры, которую автор «...находит в опыте предшественника, отечественного или зарубежного»³²⁴.

Д. Дюришин предлагает более подробную классификацию, подразделяя внутренние связи на интегральные и дифференциальные. К интегральным связям исследователь относит отношения, при которых заимствование и восприятие проходит гармонично, то есть автор позитивно относится к тому материалу, откуда заимствует. В то же время, если присутствует тенденция отделиться от воспринятого материала, то в этом случае Дюришин предлагает говорить о дифференциальной форме заимствования. К дифференциальным формам заимствования Дюришин относит литературную полемику, пародию и т.д. К интегральным же относятся аллюзии, заимствования, стилизованное подражание, филиация, эпигонство, цитация, репродукция, реминисценция, плагиат и т. д.³²⁵. Схожие перечни внутренних контактов приводят и ученые из ИМЛИ РАН, добавляя к списку намеки, вариации, соперничество³²⁶. Список может получиться очень объемным, но к какому бы типу внутренних контактов не относилось то или иное произведение, в основе остается принцип сознательного, осознанного восприятия традиции, манеры или способа построения художественного произведения. Так, Дюришин приводит примеры исследования М. С. Альтмана «Достоевский и роман А. Дюма “Дама с камелиями”», где автор показывает влияние романа Дюма на творчество Достоевского, работу Н. Вулик «Пушкин и Овидий», где автор пытается проследить влияние Овидия на творчество Пушкина, и другие подобные примеры.

Другим способом изучения литературы в сравнительном аспекте является типологический подход, изучающий аналогии и схождения, не обусловленные прямыми контактами или генетическими связями. Типологические схождения или, как их еще называют, аналогии делят на общественно-исторические, литературные и психологические. Стоит отметить, что румынский исследователь

³²⁴ Федоров А.В. К вопросу о литературном влиянии // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 302.

³²⁵ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. С. 287.

³²⁶ Теория литературы. Литературный процесс. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 45-46.

А. Дима сужает классификацию до трех видов влияний: прямые контакты, параллелизмы (то, что у Дюришина относится к типологическим схождениям) и отношения зависимости литератур, которые устанавливаются для того, чтобы выявить оригинальные особенности каждой отдельной литературы.

Под общественно-историческими схождениями (или отличиями) Дюришин понимает сходства, обусловленные «социальными и идейными»³²⁷ факторами. Однако содержательное наполнение категории общественно-исторических схождений таково, что сводится у Дюришина, Дима и других исследователей к установлению сходства на материале произведений, созданных в совершенно разные эпохи, либо, созданных в одно время, но принадлежащих к близкородственным литературным школам или направлениям, обладающих общими эстетическими установками. В этом случае, даже если речь идет о произведениях конкретных писателей, в ракурсе исследования оказываются тексты авторов, живших в разные эпохи, и тогда целью сопоставления становится объяснения сходств их текстов через общественные и социальные явления. В этом же аспекте могут рассматриваться тексты, созданные в одно время, но при этом принадлежащих к одному направлению или жанру, например, «...обусловленность исторического романа и вообще исторических жанровых форм в период романтизма в европейских литературах»³²⁸. Кроме того, к общественно-историческим схождениям Дюришин относит и литературы, находящиеся под влиянием единой идеологической системы. В этом смысле в ракурсе типологических схождений исследователь предлагает рассматривать литературы народов СССР. Здесь проявляется изначальная связь данной категории с марксистским толкованием литературного процесса. При этом сам Дюришин отмечает некоторое упрощение и вульгаризацию толкования³²⁹ при анализе произведений только лишь через призму общественно-исторических схождений.

³²⁷ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. С. 178.

³²⁸ Там же. С. 179.

³²⁹ Там же. С. 180.

К другому виду типологических схождений относятся также литературно-типологические схождения, включающие специфически литературные явления³³⁰. Литературно-типологические схождения рассматриваются в контексте развития литературных направлений и стилей. К примеру, к литературно-типологическим схождениям может относиться выявление аналогий между творчеством писателей-представителей неоромантизма в спектре проблемы жанра новеллы.

Кроме того, Дюришин предлагает выделять психолого-типологические схождения, при которых сходство произведений вызвано специфической индивидуальной склонностью писателей к конкретной форме художественного творчества. В этом случае близость произведений анализируется через призму психологических особенностей писателей, сходства не только психологических особенностей их личностей, но и общностью побочных факторов, формирующих личность, таких как, например, приверженность к какой-либо религии (буддизм, христианство и др.).

Вместе с тем, Дюришин отмечает и проблемность³³¹, предложенной категориальной методологии, которая заключается в том, что зачастую на практике бывает трудно разграничить генетические связи и типологические схождения из-за того, что они могут взаимоперекрещиваться. Исследователь приводит множество примеров такого пересечения, в частности, в случае сопоставления прозы М. Горького. Так, Дюришин говорит о взаимоналожении контактно-генетических и типологических схождений при сравнении творчества Б. Брехта и М. Горького. Здесь исследователь приводит пример переработки Брехтом романа Горького «Мать», указывая на то, что пьеса Брехта является, несмотря на типологическую близость, самостоятельным произведением. Брехт во многом иначе интерпретировал образ матери и многие другие ситуации и мотивы. Кроме того, Дюришин говорит о контактных связях творчества Г. Гауптмана с пьесой «На дне» Горького, при том, что Гауптман создал некоторые пьесы и независимо от Горького. Таким образом, сходство текстов обусловлено

³³⁰ Там же. С. 183.

³³¹ Там же. С. 190.

не только контактными связями, но типологическими аналогиями. Сходным образом, как указывает исследователь, в свете пересечения контактных и типологических связей можно рассматривать и произведения М. Горького и С. Цвейга. Таким образом, можно видеть, что вышеописанный категориальный и терминологический аппарат компаративистики не охватывает весь комплекс литературных явлений, более того, несколько категорий могут описывать и применяться к одному и тому же явлению. В этом смысле ощущается терминологическая нехватка для описания явления, рассматриваемого в диссертационном исследовании. В целом само существование такой лакунарности в литературоведческой науке объяснимо, так как еще в двадцатом веке высказывались мнения о том, что «художественные открытия не повторяют друг друга...в науке одни и те же открытия могут быть сделаны независимо друг от друга...а в искусстве это исключено»³³². Однако литературное явление феноменального сходства текстов, созданных одновременно писателями, которые жили в одно время и не могли заимствовать друг у друга существует и требует внимание исследователей, в то время как для описания этого явления явно недостаточно категорий контактно-генетической или типологической связи, так как и те, и другие подразумевают наличие хотя бы косвенного влияния или пересечения в окололитературной среде или в психологическом устройстве личностей писателей. Постановка проблемы объяснения сходства текстов, созданных одновременно писателями, которые жили в одно время и не могли заимствовать друг у друга, при этом жили в разных странах, относились к разным социальным классам, жили в разных социально-бытовых условиях и разительно отличались своей психологией личности при использовании категорий контактно-генетических и типологических связей отсутствует. В последующих главах мы будем рассматривать это явление с использованием терминов «дискурс» и «высказывание». Однако для дополнительной иллюстрации специфики текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также Ф. Сологуба и Г. Манна в

³³² Эльсберг Я. Е. Сопоставление типологически близких явлений в литературе // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 298.

контексте теоретической проблематики, рассматриваемой в исследовании, мы сделаем небольшой сопоставительный анализ текстов Стефана Цвейга и Максима Горького, анализ творчества которых не требует введения термина «дискурс», однако относится, по мнению, Дюришина к тем случаям компаративистики, когда для анализа произведений используются категории контактно-генетических и типологических схождений. Это сопоставление будет сделано в качестве контрастной иллюстрации, показывающей различие между привычными для компаративистики случаями сопоставления текстов и до этого подробно не рассмотренным явлением, анализируемом в данном диссертационном исследовании.

Для такого контрастного сопоставления были выбраны тексты М. Горького «Макар Чудра» (1892) и С. Цвейга «Улица в лунном свете» (1914). Стоит отметить, что Горький и Цвейг, в отличие от Кафки и Булгакова, Сологуба и Г. Манна были хоть и опосредованно, но знакомы с творчеством друг друга. Так, при изучении переписки Горького (в частности, времени пребывания Горького в Германии) в письмах Ромену Роллану от 1923 года можно обнаружить восторженные отзывы Горького о произведениях Цвейга, таких как «Письмо незнакомки» и другие произведения немецкого писателя. Вместе с тем, и Цвейг был знаком с творчеством Горького, еще до переезда Горького в Германию (конец 1921 г.). Так, отвечая на одно из писем Горького, Цвейг признавался Горькому, что «...любит его творчество “бесконечно”»³³³. Кроме того, очевидно, что Цвейг был знаком с сюжетом и, возможно, текстом пьесы М. Горького «На дне», которая была поставлена в 1903 году в Германии под названием «Ночлежка». В целом же из контекста ясно, что Цвейг интересовался творчеством Горького задолго до приезда писателя в Германию, поэтому можно утверждать, что и с текстом рассказа «Макар Чудра» Цвейг был знаком.

Сюжеты рассказов схожи как на уровне сюжета, так и на уровне мотивов и композиции, и представляют историю непростых взаимоотношений мужчины и женщины. В обоих текстах повествование ведется от первого лица, однако

³³³ Цит. по: Горький М. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. С. 617.

построено как «рассказ в рассказе». У Цвейга главный герой, являющийся рассказчиком, пересказывает историю, случившуюся с ним в одном из путешествий, при этом трагическую историю отношений рассказывает ему случайный знакомый. У Горького же главный герой узнает историю любви Радды и Лойко Зобара из уст Макара Чудры, старого цыгана, с которым герой знакомится во время своих странствий. При этом важно обратить внимание на композиционное сходство рассказов: в обоих произведениях прежде, чем перед читателем разворачивается история трагической любви, началу истории предшествует небольшое философское отступление, которое представляет собой рассуждение о жизни. Так, в начале рассказа Горького, Макар Чудра рассуждает о жизни, о том, что лучшая жизнь заключается в свободе, в возможности узнавать мир: «бегай от дум про жизнь, чтоб не разлюбить ее», при этом, по мнению Макара Чудры, человек изначально «...раб – как только родился...»³³⁴, и не понимает, зачем работает, живет и суется. Сходным образом рассуждает герой рассказа Цвейга, очутившийся поздним вечером в незнакомом городе. Форма рассуждений героя Цвейга несколько иная, автор создает эффект потока мыслей человека, гуляющего по вечернему городу и наблюдающего за жизнью, проистекающей вокруг: «empfand nur, dass ich hier fremd war, wunderbar losgelöst in einem Unbekannten stand...»³³⁵ («...я сознавал только, что я здесь чужой, что я растворился в неведомом...»³³⁶). В то же время философские размышления горьковского Макара Чудры и героя Цвейга имеют схожее, житейское направление, связанное с судьбой человека. Макар Чудра называет человека рабом, потому что он не понимает, что такое свобода: «ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце?»³³⁷. В то же время герой Цвейга противопоставляет обитателей улиц, по которым он идет, моряков и другой люд, всем остальным людям именно по принципу наличия некоей свободы, «неведомого», в которое волей судьбы ему пришлось погрузиться: «Последние причудливые остатки хаотически-чувственного мира, где инстинкты

³³⁴ Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. С. 14

³³⁵ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 271.

³³⁶ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 212.

³³⁷ Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. С. 14

еще действуют грубо и необузданно...»³³⁸. Отчасти явление инстинктов этих свободолобивых, и в какой-то степени, диких людей, можно будет увидеть в истории, рассказанной Макаром Чудрой. Вместе с тем герои рассказов имеют и психологическое сходство: герой Горького находится в пути и встречает цыгана, рассказывающего ему историю, как и герой Цвейга, оказавшийся «an fremdem Ort»³³⁹ («...в незнакомом месте...»³⁴⁰), и прежде чем наткнуться на несчастного мужчину, поведавшего ему свою историю, долго бродил по незнакомому городу, рассуждая о его обитателях и их жизни. Кроме того, оба героя-слушатели историй, философически относятся к жизни. Герой Горького является путником, наблюдающим за жизнью и за людьми, а герой Цвейга, случайно оказавшийся в незнакомом городе склонен к философским размышлениям о судьбе человека: «...dass immer hinter jeder Fensterscheibe Schicksal wartet, jede Tür sich in Erlebnis auftut, allgegenwärtig das Mannigfaltige dieser Welt ist...»³⁴¹ («...что за каждым окном неминуемо притаилась чья-нибудь судьба, каждая дверь вводит в какую-нибудь драму; жизнь вездесуща и многогранна...»³⁴²). Таким образом, оба героя случайно узнают трагическую историю, при этом сами остаются в стороне от главной истории, отвлеченно размышляя о судьбах людей.

В то же время история, которую рассказывает горьковский Макар Чудра, и история, которую узнает герой Цвейга от случайного знакомого, концептуально схожи. В обоих случаях речь идет об истории взаимоотношений мужчины и женщины, в текстах эта тема связана с мотивом гордости, и обе истории приходят к трагическому финалу. Так, Макар Чудра рассказывает историю любви цыган Радды и Лойко Зобара.

Радда была гордой цыганской девушкой, которая не покорялась никому и, по словам Макара Чудры, была первой красавицей и «много посушила сердец молодецких...»³⁴³. Цыган Лойко Зобар тоже выделялся среди многих, был

³³⁸ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 211.

³³⁹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 269.

³⁴⁰ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 209.

³⁴¹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 279.

³⁴² Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 219.

³⁴³ Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. С. 16.

«...мудр, как старик, и сведущ во всем...»³⁴⁴, никого не боялся, всегда получал то, что хотел и «...все таборы его знали или слышали о нем»³⁴⁵. Оба сильные, гордые и молодые они полюбили друг друга, однако гордость и стремление к свободе сделали эту историю красивой, но трагической. Как повествует Макар Чудра, Зобара любили многие девушки, но только Радда не покорилась Зобару, и даже подсмеивалась над ним, «крепко она задела за сердце Зобара, то-то крепко!»³⁴⁶. Таким образом развивались отношения Лойко и Радды, а старые цыгане лишь наблюдали и понимали, что, если «...два камня друг на друга катятся, становиться между ними нельзя — изувечат»³⁴⁷. Наконец, однажды вечером, как всегда, исполняя проникновенные песни у костра, Лойко Зобар не выдержал очередной насмешки Радды и переполненный чувствами, попросил ее выйти за него замуж, но сказал: «...смотри, воле моей не перечь — я свободный человек и буду жить так, как я хочу!»³⁴⁸. Однако Радда снова посмеялась над ним, застегнув ремень Зобару за ноги, отчего Лойко упал на землю. Лойко Зобар получив отказ пошел прочь от табора, однако спустя время Радда пришла к нему и призналась, что его любит, однако волю любит больше, чем его. Здесь же Радда, сказав, что жить им без друг друга невозможно, потребовала от Зобара покориться ей, поклониться в ноги перед табором «...как старшему товарищу юнаку»³⁴⁹, и поцеловать ей правую руку. Таких обычаев, по словам Макара Чудры, не было в обиходе у цыган, однако «рыдая и смеясь»³⁵⁰, Лойко Зобар согласился и на это. В этом моменте начинается кульминация рассказа Макара Чудры. В назначенное время Зобар пришел в табор, однако прежде чем поклониться ей и поцеловать руку, вонзает нож в грудь Радды. Радда же, вырвав нож и «...зажав рану прядью своих черных волос...»³⁵¹, перед смертью успела сказать Зобару: «Прощай, Лойко! я знала, что ты так сделаешь!...»³⁵². Не выдержав горя, Данило, старый отец Радды

³⁴⁴ Там же. С. 18.

³⁴⁵ Там же. С. 16.

³⁴⁶ Там же. С. 20.

³⁴⁷ Там же. С. 20.

³⁴⁸ Там же. С. 21.

³⁴⁹ Там же. С. 23.

³⁵⁰ Там же. С. 24.

³⁵¹ Там же. С. 25.

³⁵² Там же. С. 25.

вонзил нож в спину Зобару «...как раз против сердца»³⁵³. Так, не покорившись друг другу, погибли двое гордых цыган.

Завершив на этом свой рассказ, Макар Чудра подводит своеобразный философский итог истории: «... Идешь ты, ну и иди своим путем, не сворачивая в сторону. Прямо и иди. Может, и не загинеешь даром»³⁵⁴, при этом сожалея о том, что двое молодых, красивых и сильных человека, полюбив друг друга, так трагически закончили свою жизнь. Таким образом, мотивы гордости, непокорности, стремления к воле являются движущими мотивами истории и определяют судьбу героев рассказа. Схожим образом, эти мотивы определяют судьбу и героев рассказа С. Цвейга.

Как уже упоминалось выше, герой-рассказчик «Улицы в лунном свете», бродил по улицам незнакомого города, попутно рассуждая о человеческой жизни. В какой-то момент он, привлеченный знакомой ему немецкой мелодией из оперы «Вольный стрелок» Карла Вебера, забредает в один ресторанчик, расположенных на темных улочках города. Место явно обладает дурной репутацией, так как герой видит в заведении двери, ведущие в другие комнаты, «...die mit halbaufgelehnten Türen, gedämpftem Lampenschein und bereiten Betten ihre eigentliche Bestimmung rasch verrieten»³⁵⁵ («...назначение которых легко было угадать по приспущенному свету ламп и приготовленным постелям»³⁵⁶), однако герой не решается сразу уйти и становится свидетелем довольно неприглядной сцены. Женщина, работающая в ресторане, унижает другого мужчину-посетителя кафе, а тот, в свою очередь, терпит все унижения и беспрекословно выполняет все ее указания. При этом женщина просит героя, ставшего случайным свидетелем этой сцены не беспокоиться, так как у нее «Das ist eine alte Sache zwischen mir und ihm...»³⁵⁷ («...с ним старые счеты...»³⁵⁸). Не выдержав этой сцены, герой

³⁵³ Там же. С. 25.

³⁵⁴ Там же. С. 25.

³⁵⁵ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 273.

³⁵⁶ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 213.

³⁵⁷ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 275.

³⁵⁸ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 215.

покидает злачное место, вместе с ним уходит и униженный незнакомец, которого разгоряченная женщина вслед называет скрягой.

На улице мужчина, предлагает проводить героя до гостиницы и по дороге рассказывает историю его отношений с этой женщиной. Из рассказа мужчины, герой узнает, что женщина, издевавшаяся над мужчиной, была его женой, и «...und sie war leicht, sie hatte gern schöne Sachen ... und war doch arm...»³⁵⁹ («...была легкомысленна, любила красивые вещи... и при этом была бедна...»³⁶⁰), а сам мужчина, будучи на тот момент состоятельным, попрекал ее этим. При этом деньги мужчина «...ließ ich sie immer bitten...»³⁶¹ («...заставлял я ее всегда просить...»³⁶²), по его собственному признанию, ему нравилось, что «...es tat mir wohl, dass sie um jedes Kleid, um jedes Band kommen mußte und betteln...»³⁶³ («...из-за каждого платья, из-за каждой ленты ей приходилось попрошайничать...»³⁶⁴). В то же время мужчина признался герою, что хоть вынуждал жену просить его деньги, но все же делал все из любви к ней, и по своей глупости «...Ich...ihren Stolz...wollte ich ihn immer knechten»³⁶⁵ («...хотел сломить ее гордость...»³⁶⁶). Однако однажды в один день все переменялось. Мужчина не дал денег для матери жены, при этом отказал ей «...ich hatte ihr Geld verweigert für ihre Mutter, ganz, ganz wenig...»³⁶⁷ («...в совсем ничтожной сумме...»³⁶⁸), хотя уже собирался их дать, но вновь испытывая ее гордость, хотел, чтобы она еще раз попросила. По-видимому, для его жены это стало последней каплей, так как, когда муж вернулся домой, то не обнаружил жену дома, и нашел лишь записку на столе: «Behalte dein verfluchtes Geld, ich will nichts mehr von dir»³⁶⁹ («Оставайся при своих проклятых деньгах, мне больше ничего не надо от тебя...»³⁷⁰). После этого, по рассказу

³⁵⁹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 281.

³⁶⁰ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 220.

³⁶¹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁶² Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 221.

³⁶³ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁶⁴ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 221.

³⁶⁵ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁶⁶ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 221.

³⁶⁷ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁶⁸ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 221.

³⁶⁹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁷⁰ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 222.

мужчины, для него начались мучительные дни. От людей он узнал, что жена сбежала «...mit einem Soldaten...»³⁷¹ («...с каким-то солдатом...»³⁷²) в Берлин. Там он отыскивал ее, однако, как только он упомянул о деньгах, как объясняет герой, «...und ich habe es doch nur getan...um ihr zu zeigen, dass ich nicht mehr daran denke ... da hat sie ausgespien...»³⁷³ («...для того, чтобы показать ей, что больше не думаю о них... то она плюнула...»³⁷⁴), и отказалась возвращаться. После того как женщину бросил любовник, она уехала в Аргентину, по-видимому, занимаясь проституцией. Однако даже после этого, как откровенно признался мужчина, он продолжал ее искать, и окончательно растратив все свое состояние, все-таки нашел ее, встретив ее на пароходе в Амстердаме. Здесь между мужем и женой происходит трогательная, интимная сцена, подробностями которой мужчина делится с героем. По его воспоминаниям, когда жена его увидела, «...wurde sie fahl ... Zwei Matrosen mußten sie halten, sonst wäre sie vom Steg gefallen»³⁷⁵ («...она вся помертвела... два матроса подхватили ее, иначе она упала бы в воду»³⁷⁶). Когда они встретились, жена спросила мужчину: «Willst du mich noch immer zu deiner Frau, jetzt auch noch?»³⁷⁷ («Ты все еще согласен, чтобы я была твоей женой? Еще и теперь?...»³⁷⁸). Мужчина молча «...faßte sie bei der Hand...»³⁷⁹ («...взял ее за руку...»³⁸⁰), и стало ясно, что эти два пострадавшие человека вновь могут попробовать наладить отношения. «Herr, wie selig ich war! Ich tanzte wie ein Kind um sie...»³⁸¹ («...Сударь, как счастлив я был! Я плясал вокруг нее, как ребенок...»³⁸²) - делится своими эмоциями мужчина. Однако радость не была долгой, так как окончательная катастрофа случилась в этот же день, и была связана с деньгами. Официант, который обслуживал пару, отдал мужчине

³⁷¹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 282.

³⁷² Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 222.

³⁷³ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 283.

³⁷⁴ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 222.

³⁷⁵ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 284.

³⁷⁶ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 223.

³⁷⁷ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 284.

³⁷⁸ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 223.

³⁷⁹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 284.

³⁸⁰ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 223.

³⁸¹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 284.

³⁸² Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 223.

«...zwanzig Francs zu wenig zurück...»³⁸³ («...на двадцать франков меньше сдачи...»³⁸⁴). Это привело в бешенство скуповатого человека, и на глазах у жены он накричал на официанта и начал требовать все остальное. Официант вернул недоплаченные деньги, однако жена, наблюдая эту безобразную сцену, вдруг расхохоталась и вновь стала злой и насмешливой, а на следующее утро снова сбежала от мужа, оставив лишь записку: «...lass mich in Frieden. Du bist mir widerlich»³⁸⁵ («...Оставь меня в покое. Ты мне противен...»³⁸⁶). После этого жена уже навсегда ушла от мужа, и хоть он и снова отыскивал ее в этом портовом городе, теперь она каждый вечер издевается над ним. Исповедальный рассказ своей собственной трагической истории заставляет мужчину как будто пережить все свои терзания снова, и он в отчаянии, упав на колени, умоляет героя поговорить с женщиной из трактира, уговорить ее вернуться. Тут же он признается, что у него уже приготовлен нож, что либо жена вернется к нему, либо может случиться что-то непоправимое. В этот момент герои уже почти добрались до гостиницы, и мужчина, видимо придя в себя, указывает герою направление, а сам скрывается в одной из темных улочек города.

На следующий день герой, собирающийся уезжать из городка, остается под впечатлением случайно услышанной трагической истории взаимоотношений, и даже подумывает о том, чтобы вернуться на злосчастную улицу, где он встретил несчастного мужчину. Однако при свете дня ему не удается обнаружить ту самую улицу, но уже вечером по пути на вокзал он узнает знакомый переулок. Не дойдя до переулочка, герой вдруг узнает в сумерках всю ту же фигуру мужчины, который, как и вчера «дежурит» на своем посту неподалеку от трактира, где теперь работает его жена. Мужчина тоже узнал героя, однако тот, должен был спешить на поезд и испугался последствий этой новой встречи, а потому поспешил обратно на вокзал. Однако напоследок герой оглянулся и увидел, что мужчина, «...gab er sich einen Ruck, raffte sich auf und sprang gegen die Tür. Metall blitzte in

³⁸³ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 285.

³⁸⁴ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 224.

³⁸⁵ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 285.

³⁸⁶ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 224.

seiner Hand...»³⁸⁷ («...сидевший на пороге, вскочил, бросился к двери и порывисто распахнул ее; что-то блестящее было зажато в его руке...»³⁸⁸). Здесь герой как бы намекает на финал этой трагической истории, которая не может закончиться благополучно, и говорит о том, что не смог понять, что же блеснуло в руке у несчастного мужчины: «...ob es Geld war oder das Messer...»³⁸⁹ («...золото или лезвие ножа...»³⁹⁰).

Как можно видеть, рассказы Цвейга и Горького схожи не только на композиционном и сюжетном, но и мотивном уровне. В обоих произведениях сюжет строится вокруг трагической истории взаимоотношений мужчины и женщины. При этом, на первый взгляд, перед нами разворачивается история несчастной любви, которую погубила только дикая гордость (М. Горький) и праведная гордость женщины, которая устала терпеть попреки мужа (С. Цвейг). Действительно, мотив гордости является центральным и сюжетообразующим для обоих рассказов. Однако если внимательнее взглянуть на тексты, то можно увидеть, что мотивы любви и гордости здесь связываются с личностным мотивом героев, их стремлением доказать свою правоту. Так, Радда горда по природе, и может сойтись с Лойко Зобаром только, если он покорится ей, в свою очередь, Зобар, любя Радду, ставит ей условие, что будет и женившись на ней, жить вольно, как и прежде. В рассказе Цвейга отношения героев разрушаются из-за скупости мужчины, однако женщина могла бы простить его, но она не уступает и продолжает всячески унижать мужа. Сам герой связывает это с ее гордостью, однако помимо гордости в сюжете так же просматривается мотив непощения и стремления доказать свою правоту. В то же время доказать что-то пытается и мужчина, ведь несмотря на чудовищные унижения, которым подвергает его жена, он все равно остается при ней, снова и снова приходит в то злачное место, где она работает. Вероятно, изначально истинно не любя жену, и пытаясь ее унижить указанием на разницу их положений, теперь мужчина, даже несмотря на унижения, вновь пытается отстоять что-то свое в этих отношениях, при этом это

³⁸⁷ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 288.

³⁸⁸ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 226.

³⁸⁹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 288.

³⁹⁰ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 226.

«что-то», мало имеющее отношение к настоящей любви. Таким образом, в обоих рассказах речь идет скорее не о любви, а о борьбе двух людей, одинаково сильных, но не готовых уступить. Идет ли здесь речь о любви – трудно сказать, так как любовь в ее классическом понимании включает в себя самопожертвование, на которое никто из героев обоих произведений не готов.

Вместе с тем оба текста связаны с исповедальностью. Так, Макар Чудра открыто рассказывает чужаку трагическую историю, случившуюся в таборе, хотя герой Горького чужд среде цыган. В то же время в рассказе Цвейга несчастный мужчина откровенно делится своей историей с совершенно незнакомым человеком, посвящая герой Цвейга в самые тонкие детали своих переживаний. Кроме того, к мотиву исповедальности добавляется и музыкальный мотив. Так, в горьковском «Макаре Чудре» именно с песен Лойко Зобара, которые он исполнял, как никто другой, начинается трагическая история его отношений с Раддой. В тексте Цвейга, герой, оказавшийся в незнакомом городе, услышав родную ему мелодию на немецком языке из оперы Карла Вебера, набредает на трактир, где знакомится с несчастными мужчиной и женщиной. Когда герой заходит в помещение, песня обрывается, «*Wie von einem Messer zerschnitten fiel das letzte Wort des Gesanges herab*»³⁹¹ («...точно отрезанная ножом...»³⁹²). В то же время после того, как незнакомец завершает свой печальный рассказ, герой вспоминает, как услышал, как «откуда-то доносилась песня». Музыкальная тема, присутствующая в рассказах Цвейга и Горького, не только организует сюжет, но и является мотивом, связанным с выражением народной души. В горьковском рассказе песня – это выражение души цыганского народа, прежде чем Радда и Лойко Зобар познакомились, она услышала его песню, и из противостояние началось еще в песнях Зобара и пренебрежительных реакциях на них Радды. В то же время у Цвейга, музыка связана с выражением, с одной стороны, мироощущения героя, оказавшегося в чудом городе и услышавшего знакомую мелодию на родном немецком языке. Таким образом, следуя за мелодией, герой не ожидает узнать трагическую историю, а инстинктивно стремится быть ближе

³⁹¹ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 273.

³⁹² Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 213.

к дому. С другой стороны, выслушав рассказ мужчины, герой слышит вдали песню, которая как будто вводит его «...ein ungeheurer Schlaf und der schwere Traum einer starken Stadt»³⁹³ («...тяжелый сон и тревожные грезы приморского города»³⁹⁴). Эта песня как лейтмотив для той скрытой жизни, для тех трудных судеб, с которыми связана жизнь города.

Оба рассказа заканчиваются трагически: Лойко Зобар убивает гордую Радду, а персонаж Цвейга намекает, что герою, что собирается это сделать, если жена не вернется к нему и не простит его. Финальная сцена остается открытой, однако по контексту читатель понимает, что история эта может закончиться только трагически. С трагическими развязками историй связан мотив несвободы, роковой привязанности (не связанный с искренней любовью). Как прозорливо указывает горьковскому герою Макар Чудра, говоря о женщинах: «Привяжет она тебя к себе чем-то, чего не видно, а порвать — нельзя, и отдашь ты ей всю душу»³⁹⁵. Именно это и произошло с Лойко Зобаром, и то же самое произошло и с героем Цвейга, ставшим неспособным оставить женщину, которая ушла от него и не дала ему прощения. При этом мотив роковой привязанности для мужчины связан с мотивом некоего притворства женщины. Так, перед смертью Радда успевает сказать Зобару, что знала, что он убьет ее, за что Макар Чудра называет ее дьявольской девкой, ведь выходит, что ставя перед Лойко Зобаром свои условия, она знала, что он может выполнить их только таким образом, то есть поклониться ей только после ее смерти. В то же время герой Цвейга утверждает, что его жена не такая, «Sie dürfen nicht glauben, dass sie so ist, wie sie sich gibt ... das ist Lüge»³⁹⁶ («...какой притворяется...»³⁹⁷), то есть ведет себя развязно как раз от гордости и внутренних страданий, при этом понимая, что их история может закончиться только трагически. Таким образом, оба произведения отличаются высокой степенью психологического выражения, затрагивая глубокие темы

³⁹³ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 285.

³⁹⁴ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 224-225.

³⁹⁵ Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. С. 15.

³⁹⁶ Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. С. 281.

³⁹⁷ Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. С. 220.

гордости, гордыни, борьбы во взаимоотношениях мужчины и женщины. Вместе с тем в текстах подсвечены очень тонкие грани между любовью и ненавистью, свободой и чувством собственничества, а также тема того, как по-настоящему сильные личности ведут себя, понимая, что находятся во власти чувства.

Таким образом, проведя контрастное рассмотрение текстов М. Горького и С. Цвейга, мы проанализировали их сходство на композиционном, сюжетном и мотивном уровне, однако вышеприведенное сопоставление четко показывает разницу между парами текстов «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; «Доклад для академии» Ф. Кафки и «Собачье сердце» М. Булгакова; «Процесс» Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» Г. Манна и «Мелкий бес» Ф. Сологуба, которые будут рассматриваться в данном диссертационном исследовании.

Сопоставленные произведения Горького и Цвейга, во-первых, не обладают такой степенью сходства, как произведения Ф. Кафки и М. Булгакова, Ф. Сологуба и Г. Манна. Во-вторых, невозможно утверждать, что текст Цвейга, написанный в 1914, не был создан под впечатлением от горьковского «Макара Чудры», написанного несколько ранее, в 1892 году. Так, в 1929 году Горький написал весьма комплиментарное вступление к прижизненному собранию сочинений С. Цвейга, где назвал его «...глубоким мыслителем с талантом первоклассного художника»³⁹⁸. Из-за того, что взаимовлияние могло иметь место, данные произведения и их сходство не представляют интереса как теоретически не осмысленные явления в литературном процессе. Таким образом, данные тексты хоть и сопоставлены между собой, но категориально не подпадают под параметры явления сходства текстов, которое рассматривается в данном исследовании (сходство текстов без заимствования и взаимовлияния, написанных в одно время). Таким образом, в сопоставительном аспекте произведения Горького и Цвейга представляют собой вполне стандартный случай для компаративистики. Если же рассматривать данные тексты через призму категорий сравнительного литературоведения, то данное сходство можно отнести к контактно-генетическим

³⁹⁸ Максим Горький для прижизненного Собрания сочинений Стефана Цвейга в 12-ти томах // Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: Книжный клуб Книговек, 2014. С. 5.

связям, так как вполне вероятно, что С. Цвейг читал рассказ Горького (и не только его, но и другие произведения писателя). С другой стороны, в случае (чего мы не можем однозначно утверждать) если Цвейг все же не был знаком с этим текстом Горького, то сходство данных текстов можно рассматривать на уровне типологических схождений. Таким образом, можно увидеть, что категории сравнительного литературоведения, в целом применимы к текстам при анализе которых возможно установить факторы заимствования (хоть и опосредованного) и влияния. Вместе с тем виды типологических схождений могут взаимоперекрещиваться, что создает трудности для категориального разграничения сопоставляемых произведений.

Как можно видеть на примере анализа произведений С. Цвейга и М. Горького, тексты, созданные в близкий по времени период, писателями знакомыми друг с другом и творчеством друг друга, могут быть рассмотрены в качестве типологических схождений, однако подобные тексты именно из факта влияния (личного знакомства или знакомства с творчеством друг друга) не представляют собой явление сходства текстов без сознательного заимствования, так как к факту синхронности возникновения текстов примешиваются другие аспекты: взаимовлияние, общий круг знакомых и т.д. Поэтому вся изложенная выше типология, несмотря на ее разветвленность, недостаточна для объяснения явления синхронного появления схожих текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также Ф. Сологуба и Г. Манна. На недостаточность стандартной методологии обращал внимание и исследователь А. Дима: «...определенный аспект исследований – некоторые типологические схождения – остается при этом неохваченным. Столь знаменательны порой схождения между произведениями...»³⁹⁹. При этом исследователь подчеркивает недостаток объяснения через типологические аналогии и психологическое сходство. На некоторую робость компаративистских исследований в плане развития методологии сравнительного литературоведения обращает внимание и П.А. Николаев, высказывая надежду, что современная наука

³⁹⁹ Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. С. 33.

обогатит «”морфологию” литературоведения»⁴⁰⁰. Именно поэтому в данном диссертационном исследовании явление сходства текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, а также Ф. Сологуба и Г. Манна, появившихся синхронно, рассматривается в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века. Таким образом, нами предпринимается попытка с помощью некоторых терминов из методологии М. Фуко («дискурс» и «высказывание») описать явление художественных текстов, созданных независимо друг от друга, без возможности заимствования, писателями, жившими в разных странах. Иначе говоря, для описания и объяснения рассматриваемого нами явления сходства текстов вышеуказанных авторов, категориальный аппарат сравнительного литературоведения оказывается недостаточным. В свою очередь, термины «дискурс» и «высказывание» заполняют лакуны категориального аппарата сравнительного литературоведения. Подробнее о том, как выделенное нами явление сходства текстов описывается с теоретических позиций, будет сказано в следующем параграфе.

§2. О некоторых терминах Мишеля Фуко, применяемых к литературному материалу: термины «дискурс» и «высказывание» в аспекте предпринятого исследования

При сопоставлении текстов Ф. Кафки и М. Булгакова, Г. Манна и Ф. Сологуба в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века мы не будем использовать терминологию, которой Фуко пользуется в своей работе «Слова и вещи», так как, во-первых, здесь он еще не вводит иерархию понятий, а скорее стремится к свободному описанию, не давая четких определений. Этот труд важен нам как необходимый фундамент, база для понимания предпосылок возникновения «Археологии знания» и теоретических рассуждений, которые в ней приводятся. Можно сказать, что «Слова и вещи» задают способ мышления

⁴⁰⁰ Николаев П. А. Типология и компаративистика: современная жизнь понятий // Филологические науки. 1996. № 3. С. 12.

Мишеля Фуко как исследователя и помогают нам правильно понять и применить термины, появляющиеся в «Археологии знания».

Сначала необходимо сказать о самом названии исследования «Гуманитарно-исторический дискурс в русской и немецкоязычной прозе начала XX века: компаративистский аспект». Во-первых, важно сказать о содержании понятия «исторический». Говоря об историческом дискурсе в применении к литературе, мы имеем в виду не только совокупность определенных исторических событий, мелких или крупномасштабных, создающих некий фон, в котором «зарождается» литературный текст, но и некое абстрактное, охватывающее все области знаний и информационных потоков «пространство», стоящее «над» всем, и относящее все, что мы говорим о тексте, включая язык, к некоей области образования высказываний (текстов устных и письменных). Здесь мы следуем логике Фуко и каждый раз, когда мы применяем термин «гуманитарно-исторический дискурс», мы подразумеваем сразу два смысла: некий исторический фон (тоже являющийся абстрактным, но более доступный для описания благодаря связи с «осязаемыми» историческими событиями) и некое абстрактное «поле», содержащее в себе предпосылки для образования высказываний, независимо от исторического контекста. Таким образом, понятие «исторический дискурс» содержит в себе два аспекта: собственно исторический, фактуальный аспект и абстрактный, пространственный аспект.

Другой частью термина является понятие «гуманитарный». По Фуко, «объект гуманитарных наук – это не тот человек, который еще на заре человечества, начиная с первого лепета золотого века уже был обречен на труд, — это то существо, которое, находясь внутри форм производства, управляющих всем его существованием, создает представления о своих потребностях, об обществе, посредством которого, вместе с которым или вопреки которому он эти потребности удовлетворяет...То же самое относится и к языку...»⁴⁰¹. Здесь мы имеем в виду связь уже не с историческими событиями разного масштаба, а с тем, что называется «настроением» времени и зависит не от событий истории, а скорее

⁴⁰¹ Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-cad, 1994. С.372.

связано с общим фоном и может наследоваться от предыдущего времени. Например, сложившаяся система образования и связанные с ней особенности и проблемы. Естественно, что, рассматривая это явление, нельзя сказать, что оно относится к ряду исторических событий, это скорее реальность, которая сложилась до формирования дискурса начала XX века, однако эти реалии сформировали уже рассматриваемый нами дискурс, и, следовательно, повлияли на возникновение текстов определенного содержания. Иначе говоря, понятие «гуманитарный» позволяет включить выделяемый нами дискурс в ряд других дискурсов, показать, что дискурс имеет свои границы и доминанты, но, тем не менее является частью неких более крупных процессов и не возникает из ниоткуда. Кроме того, это понятие показывает, что дискурс описывается не только при помощи крупных исторических событий и реалий, но и с учетом реалий, некой данности, иначе говоря, фоном, может быть, даже не этим дискурсом сформированной. В то же время, в понятие «гуманитарный» мы включаем те идеи и веяния, отраженные в культурном контексте обозначенной нами эпохи. Иначе говоря, анализируя «гуманитарную» составляющую дискурса, мы говорим не о влиянии конкретных исторических событий, а о влиянии культурного контекста времени, который структурирует и генерирует описываемый дискурс и его отражение в литературе, а также определяет его влияние на возникновение столь феноменально схожих текстов.

Другой термин, используемый нами в диссертации, это понятие «высказывание». Во-первых, тексты будут априори рассмотрены как высказывания. По Фуко, «высказывание – это функция существования, которая полностью принадлежит знакам и исходя из которой, путем анализа или благодаря интуиции, мы можем впоследствии решить, есть ли в них смысл, в соответствии с каким правилом они возникают друг за другом или располагаются в ряд, знаком чего они являются и какого рода акт осуществляется через их формулировку (устную или письменную)»⁴⁰². Следует отметить, что это не единственное определение высказывания, которое философ дает на страницах

⁴⁰² Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 170.

своей книги. Более того, он подчеркивает, что не дает ни однозначного определения, не выделяет особенности высказывания, не отвечает на вопросы, связанные с ним. Так, он задается вопросами: «тождественно оно или нетождественно тому единству, которое логики обозначили термином суждение, тому единству, которое специалисты по грамматике характеризуют как предложение, или же тому единству, которое «аналитики» пытаются выделить под названием *speech act*?»⁴⁰³. По Фуко, высказывания имеют свои особенности: «высказывание существует вне всякой возможности повторного появления...»⁴⁰⁴, «...чтобы можно было говорить о высказывании, нужно соотнести это предложение со всем примыкающим к нему полем»⁴⁰⁵, «нет высказывания, которое не предполагало бы других высказываний; нет ни одного высказывания, вокруг которого не было бы поля сосуществований, эффектов ряда и последовательности, распределения функций и ролей. О высказывании можно говорить постольку, поскольку предложение (или суждение) фигурирует в определенной точке и обладает детерминированной позицией в превосходящей его череде высказываний»⁴⁰⁶, «...нет высказывания вообще, высказывания свободного, нейтрального и независимого, но есть только такое высказывание, которое составляет часть ряда или совокупности, играет определенную роль среди других высказываний...»⁴⁰⁷, «Высказывание всегда включается в череду других высказываний, в которой занимает свое место, каким бы незначительным и ничтожным оно ни было»⁴⁰⁸, «Только внутри определенного и стабильного отношения высказывания может быть указана связь предложения с его смыслом»⁴⁰⁹, высказывание должно обладать материальностью, высказывание должно иметь автора, так как состоит из знаков, а знаки не могут существовать без некоего источника. Как можно видеть, все вышперечисленные признаки позволяют рассматривать текст как одну из возможностей высказывания. Это

⁴⁰³ Там же. С. 158.

⁴⁰⁴ Там же. С. 173.

⁴⁰⁵ Там же. С. 188.

⁴⁰⁶ Там же. С. 192.

⁴⁰⁷ Там же. С. 191.

⁴⁰⁸ Там же. С. 191.

⁴⁰⁹ Там же. С. 175.

нужно для того, чтобы в дальнейшем говорить о некоем поле дискурса и некой дискурсивной практике, которую мы попытаемся определить для сопоставляемых произведений, и которая поможет объяснить их сходства. Избранный нами метод рассмотрения текстов естественно будет накладывать отпечаток и на характер анализа, и на способ сопоставления произведений. Так, тексты будут сопоставляться на сюжетном, мотивном и детальном уровнях, но анализ не будет стремиться к «полному» герменевтическому анализу всех уровней текста, предполагающему множественные культурные, философские, мифологические, исторические и психологические отсылки. Поэтому в работу практически не включаются какие-либо иные интерпретации, кроме тех, что тоже помогают охарактеризовать текст в рамках описания дискурса. Здесь речь идет скорее об анализе текстов через проявляющиеся в них дискурсивные доминанты. В этом смысле рассмотрение текста как высказывания сближается с бахтинским пониманием текста, имеющего архитеконику «...прозаического дискурсивного целого...»⁴¹⁰. Таким образом, в первую очередь, нами будет прочитываться тот, смысл, который задан определенными дискурсивными практиками и размещением в конкретном историческом дискурсе. Мы попытаемся посмотреть на схожие тексты как на систему, попытаемся определить, что повлияло на их становление, и как функционируют их схожие части и элементы.

В своей книге Мишель Фуко вводит еще одно понятие: «дискурсивная формация». Он пишет: «...в том случае, когда между объектами, типами высказываний, понятиями и тематическими выборами мы могли бы определить закономерность...мы условимся говорить, что имеем дело с дискурсивной формацией...»⁴¹¹. По Фуко, дискурсивная формация – это принцип рассеивания высказываний. Для нашего исследования этот термин имеет большое значение, хотя мы на данном этапе исследования практически не будем к нему обращаться, однако учитывать его, конечно же, необходимо. «Рассеивание» высказываний мы в контексте нашего исследования можем понимать как принадлежность к разным

⁴¹⁰ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 6.

⁴¹¹ Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 91.

языковым системам, а именно разным способам кодировки текста. Сам факт наличия хотя бы одной пары таких сходных текстов говорит о рассеивании. Дискурсивные формации мы не описываем конкретно, но отчасти, описывая дискурс, объясняем их, так как пытаемся выявить предпосылки сходства разноязычных текстов, созданных одновременно. Здесь следует помнить, что мы сопоставляем очень схожие произведения авторов, но при этом писавших на разных языках, использовавших разные языковые коды. Гипотетически (и так часто бывает) тексты могли быть созданы в одной языковой системе, иначе говоря, они могли быть написаны на одном языке, в одно время, но разными авторами, и они могли точно так же сознательно не заимствовать друг у друга. Однако так сложилось в рассматриваемом нами историческом дискурсе, что тексты «разместились» в нем определенным образом, и никак иначе. Поэтому два текста как бы рассеиваются своим собственным существованием. Тексты очень схожи, но один из них явил себя в русской языковой системе, а другой был написан на немецком языке. Таким образом, высказывания «рассеялись», и сам акт «рассеивания» и их нахождение в определенной языковой среде мы можем рассматривать как некую дискурсивную формацию. Термин «дискурсивная формация» в «Археологии знания» используется не так часто, и иногда в довольно различных контекстах, подобно понятию «дискурс». Так, Фуко пишет: «Археологический анализ индивидуализирует и описывает дискурсивные формации. Это значит, что он должен их сравнивать, противопоставлять друг другу в той одновременности, в какой они существуют...»⁴¹². «Прежде всего, он предлагает для этого описания пользоваться двумя концептами: 1) дискурсивная формация (*formation discursive*) — рассеяние, имеющее место в том случае, когда между объектами, типами высказываний, понятиями и тематическими выборами можно определить некоторую закономерность; 2) правила формирования — условия, которым подчиняются элементы такого рассеяния, т. е. условия существования, сосуществования, сохранения, видоизменения и исчезновения в том или ином дискурсивном распределении»⁴¹³.

⁴¹² Там же. С. 284.

⁴¹³ Там же. С. 211.

Естественно, что все категории, вводимые Мишелем Фуко, абсолютно абстрактны, поэтому мы в нашем исследовании не берем на себя смелость однозначно закреплять за термином «дискурсивная формация» определенную функцию. Вопрос о том, что же такое дискурсивная формация – это сам акт «рассеивания», сам акт «выбора» языкового кода, «места рождения» текста или же это – разновидность исторического дискурса начала XX века в своем языковом проявлении, то есть текст и его языковая среда, мы, вслед за Фуко, оставляем открытым.

В нашей работе, рассматривая текстопорождающую функцию дискурса, мы должны сразу же сказать и о дискурсивных практиках, которые тоже несут эту функцию. Дискурсивные практики – это средства, под влиянием которых отчасти формируется дискурс и его возможные «сгущения». «Фуко теперь видит свою задачу не в рассмотрении дискурсов как совокупностей знаков, а в анализе их как практик, систематически формирующих объекты, о которых они сами и говорят»⁴¹⁴. Поэтому мы, говоря о текстопорождающей функции, имеем в виду не только «дискурс», но и подразумеваем определенные дискурсивные практики, которые этот дискурс создают и, следовательно, могут участвовать в формировании его различных образований, например, речевых и письменных высказываний, в частности, текстов. Дискурсивной практикой Фуко называет «...совокупность анонимных, исторических, всегда детерминированных во времени и пространстве правил, которые в данную эпоху и для данного социального, экономического, географического или лингвистического сектора определили условия осуществления функции высказывания»⁴¹⁵. Фактически, говоря о дискурсивных практиках, мы имеем в виду некие доминанты, из которых дискурс состоит, и которые его характеризуют. При этом важно, что на этом этапе мы будем выделять лишь одну дискурсивную практику - область литературы. При этом в этой практике можно выделять определенные «доминанты дискурса» или «дискурсивные доминанты». В дальнейшем сопоставляя тексты попарно, мы будем часто употреблять понятие «доминанта

⁴¹⁴ Там же. С. 211.

⁴¹⁵ Там же. С. 224.

дискурса» или «дискурсивная доминанта», что в нашем исследовании будет непосредственно связано с дискурсивной практикой, к которой мы относим литературу как таковую. Таким образом, определив термины «дискурс», «высказывание», «дискурсивная формация» и «дискурсивная практика», необходимо подробнее сказать о понятии дискурса.

Рассматривая тексты как высказывания, мы попытаемся описать дискурс, в котором они размещены, и дискурсивные практики или доминанты, с помощью которых эти тексты были «вызваны к жизни». Кроме того, посмотрим, как и сам текстопорождающий дискурс отражается в сопоставляемых нами текстах. Понятие «дискурс» Фуко использует в различных контекстах и порой придает ему разные оттенки значений, по собственному признанию, «часто злоупотребляет»⁴¹⁶ им. Подразумевая коммуникативную природу дискурса с точки зрения производства высказываний, виртуальную природу дискурса с точки зрения составляющих его «носящихся в воздухе», идей, Фуко подразумевает также и философскую природу дискурса, о которой немного говорит в другой своей работе, «*Theatrum philosophicum*» (1969), посвященной книге Жюль Делёза «Логика смысла». Так, Фуко пишет: «...философская природа какого-либо дискурса заключается в его платоническом дифференциале, элементе, отсутствующем в платонизме, но присутствующем в других философиях»⁴¹⁷. В этом смысле необходимо вспомнить философию Платона, с его противопоставлением мира «горнего» и мира земного, как пишет Фуко, противопоставления сущности и явления. Иначе говоря, Фуко стремится к минимизации метафизичности термина в пользу его функционального значения. Во многом вся статья посвящена именно вопросам метафизики, ее трансформации и того, какое место в науке теперь занимает метафизический элемент. В этом смысле дискурс и метафизичен, и не метафизичен. В смысле своей абстрактной составляющей дискурс обладает своей специфической метафизикой, тем более что этот термин в «Словах и вещах» и «Археологии

⁴¹⁶ Там же. С. 206.

⁴¹⁷ Фуко М. *Theatrum philosophicum* // Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 439.

знания» часто обозначает именно совершенно абстрактные, трудноуловимые вещи. С другой стороны, в фукианском понимании дискурс не метафизичен в том смысле, что его составляющие (дискурсивные формации, дискурсивные практики, высказывания) можно описать, дать им анализ, что Фуко и надеется осуществить в работах «археологического периода». Почувствовать грань этой неметафизической метафизичности дискурса можно в сравнении терминологией другого французского исследователя Этьена Сурио. Как известно, Сурио предлагал термин «плерома», обозначающий все когда-либо написанное и созданное человеком, совокупность произведений искусства, философских концепций и т.д. В сравнении с этим термином становится понятна «метафизичность» дискурса у Фуко, включающего в себя различные виды высказываний, идеи, даже еще не материализованные в виде устных или письменных высказываний. Используя платоновские категории, можно сказать, что плерома – это дольнее, явления, существующие в миру, в то время как дискурс находится между горним и дольным, между сущностью и явлением.

Однако несмотря на такую смысловую глубину термина «дискурс», в «Археологии знания» Фуко среди многих определений уточняет термин, таким образом, он пишет: «дискурс создается совокупностью последовательностей знаков, если таковые представляют собой высказывания, то есть если мы можем приписать им особые модальности существования»⁴¹⁸, – и дает такое определение: «дискурс – это совокупность высказываний, подчиняющихся одной и той же системе формирования»⁴¹⁹, приводя в пример экономический дискурс, дискурс естественной истории и др. Таким образом, дискурс – это некое информационное пространство, насыщенное различного рода высказываниями, относящимися к одной модальности. При этом важно помнить, что дискурс является некой описательной категорией, и понятие «место» возникновения высказываний – это абсолютно абстрактная категория.

В нашем исследовании мы говорим о гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века, периода, в который создавали свои тексты писатели Ф. Кафка,

⁴¹⁸ Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 206.

⁴¹⁹ Там же. С. 206.

М. Булгаков, Ф. Сологуб и Г. Манн. Эти авторы творили сопоставляемые произведения одновременно, не будучи знакомыми с творчеством друг друга. Именно для объяснения такой высокой степени близости текстов на сюжетном, образном, мотивном уровне, мы введем понятие гуманитарно-исторического дискурса, охватывающего период конца XIX века – начала XX века. Именно этот дискурс помогает объяснить эту общность текстов и является одним из формирующих звеньев тех образов, мотивов, сюжетов, проявившихся у этих авторов. При этом важно понимать, что, когда мы говорим о гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века, мы подразумеваем не только реальный исторический и культурологический фон, но и некое абстрактное образование. Конечно, это образование связано с историей и выделяется во многом на основании каких-то ключевых событий указанного периода, однако работая в методологии Фуко, мы говорим уже не о материальной области, а выходим на определенный уровень абстракции. Иначе говоря, мы предполагаем (и это следует из рассуждений Фуко), что дискурс обладает двуплановостью, существует одновременно в материальной и некой абстрактной области. Поэтому под гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века мы понимаем, прежде всего, некую абстрактную область, или по Фуко, пространство, позволяющее существовать и вместе с тем, включающее в себя и некие дискурсивные формации (в нашем исследовании это «распределение» и «отнесенность» схожих текстов к разным языковым системам), и дискурсивные практики, которые этот дискурс формируют (литература), и высказывания, которые в рассматриваемом дискурсе размещаются.

Анализируемые нами пары текстов понимаются как высказывания, являющиеся, пользуясь терминологией М. Фуко, своеобразными «сгущениями» дискурса. Именно характеристиками гуманитарно-исторического дискурса начала XX века определяется сходство пар текстов и их возникновение. Стоит отметить, что для каждой пары текстов характерны определенные доминанты дискурса, объективирующие рассматриваемые пары определенным образом и объясняющие их сходства на сюжетном, мотивном и детальном уровнях. Однако для того, чтобы не утяжелять дальнейшее сопоставление, необходимо в

теоретической части указать, какие процессы регулируют эту объективацию сходных текстов.

Прежде всего, важно еще раз подчеркнуть, что рассматриваемые нами тексты находятся в разных языковых формациях, то есть отличаются способом кодировки, однако имеют высокую степень сходства на уровне архитектоники. Таким образом, возвести сходство образной системы к одному языковому коду не представляется возможным. Авторы (Ф. Кафка и М. Булгаков; Г. Манн и Ф. Сологуб) текстов не были знакомы друг с другом, и не могли прибегнуть к сознательному заимствованию (что подтверждается датами написания и публикации текстов). Однако есть нечто, что обуславливает сходство этих художественных произведений. Как уже говорилось выше, мы предлагаем рассматривать возникновение этих текстов через то, что их объединяет, а именно через гуманитарно-исторический дискурс. Однако влияние контекста истории и дискурса как фона и пространства для размещения высказываний требует некоторого комментария, поясняющего связь между историческим фоном и дискурсом как пространством для порождения высказываний. Здесь речь идет уже не только о сходстве сюжетов, мотивов и образов, но и о том, что тексты обладают, помимо прочего, и *сходством смысла*, что подтверждает их компаративный анализ. Более того, это смысловое сходство настолько велико, что позволяет сопоставлять эти произведения попарно, и осуществлять герменевтическую процедуру анализа этих произведений уже целостно, в парах, рассматривая их в определенных концептах. Подробно этот анализ представлен в разделе II, глава 2. В этом смысле необходимо подробнее сказать о том, чем обусловлено сходство текстов.

Прежде всего, мы рассматриваем тексты в гуманитарно-историческом дискурсе, следуя за Фуко, утверждавшего, что дискурс «...историчен от начала и до конца – это фрагмент истории, единство и прерывность в самой истории»⁴²⁰. При этом важно подчеркнуть, что и языковая материальная природа текста абсолютно исторична, авторское слово, его стиль, язык художественного

⁴²⁰ Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 223.

произведения всегда обусловлены тем историческим временем, в котором жил писатель. Таким образом, и само «текстопорождение» таких сходных текстов связано с тем, как гуманитарно-исторический дискурс влияет на языковую специфику в целом. Здесь важно сказать о том, что несмотря на то, что сопоставляемые тексты материализованы на разных языках и в разных культурах, тем не менее любому языку свойственна так называемая «семантическая динамика» (термин П. Рикёра), которая придает всему, что язык обозначает «историчность». Эта историчность, о которой говорит Рикёр (тоже активно использовавший понятие «дискурса» в своих исследованиях), «...поддерживается усилием к выражению со стороны говорящего, который, желая высказать новый опыт, ищет в уже фиксированной сети значений адекватный носитель своего намерения»⁴²¹. Иначе говоря, текст, являясь высказыванием, становится «инстанцией дискурса» (термин Э. Бенвениста), в которой под влиянием этой «семантической динамики» возникает «толща мобилизованных значений»⁴²². В то же время, важно уточнить, что, анализируя сходство текстов, материализованных в разных языковых сферах, нужно понимать, что по логике у каждого языка в одно историческое время должна быть разная «семантическая динамика». Именно в этом аспекте рассмотрения столь схожих текстов, авторы которых не могли заимствовать друг у друга, кроется целое поле для теоретического осмысления. Иначе говоря, само существование такого рода текстов говорит о том, что есть нечто обуславливающее, структурирующее или направляющее эту «семантическую динамику» разных языков так, что в одно время мы можем получить тексты, имеющие высокую степень сходства на уровне сюжетов, мотивов и деталей. Именно поэтому мы говорим о текстопорождающих свойствах гуманитарно-исторического дискурса, а также о его надысторическом характере. Гуманитарный и исторический *контекст*, о котором мы говорили в первой главе, определяет языковые особенности того периода в каждой из стран (Россия, Австро-Венгрия, Германия). При этом в каждой из стран эти языковые особенности были специфическими, в

⁴²¹ Рикёр П., Гадамер Х.-Г. Феноменология поэзии. М.: Панглосс, 2019. С. 257.

⁴²² Там же. С. 257.

связи с особенностями речи и мышления русских, австро-венгров и немцев. Из этого можно сделать вывод, что и сходство рассматриваемых нами текстов не обусловлено языком и историческим контекстом. Здесь мы как раз можем говорить о том, что сходство текстов связано с тем, что они объективируются неким *полем*, которое мы вслед за М. Фуко, называем *полем дискурса*. Именно этот дискурс, названный нами гуманитарно-историческим, становится тем трудно описываемым компонентом, который в определенный момент пространства и времени задает этой «семантической динамике» некие общие тенденции, которые уже не зависят от языковой системы каждого отдельного писателя, или языка, на котором он создает свои произведения. О чем-то схожем с текстопорождающей функцией дискурса, выделяемой нами, говорит и Рикёр, говоря об «...онтологическом порыве семантической интенции, движимой *неизвестным полем*...Именно этот онтологический порыв отделяет значение от его первичного укоренения, освобождает его как форму движения и переносит его в новое поле, которое оно может формировать посредством своей собственной фигуративной силы»⁴²³. Таким образом, сходство (иногда феноменальное) текстов обусловлено неким полем, или гуманитарно-историческим дискурсом, который определенным образом повлиял на семантическую динамику. При этом семантическая динамика или интенция получают некую общую волну развития, не зависящую от способа кодировки текста, то есть от того, на каком языке текст был создан. Здесь на помощь приходит рикёровский «онтологический порыв семантической интенции», который, по всей видимости, обладая надпространственными характеристиками, влияет на формирование столь схожих текстов независимо друг от друга. В этом смысле эту абстрактную трудноуловимость дискурса как пространства, в котором высказывания размещены и которым порождаются, мы могли бы назвать не онтологическим порывом, а «онтологическим ветром», который определяет одномоментность появления столь схожих текстов. Впрочем, не прибегая к образным выражениям, можно сказать, что гуманитарно-исторический дискурс преодолевает то, что мы

⁴²³ Там же. С. 260.

могли бы назвать, пользуясь термином, П. Рикёра, семантической динамикой. Вместо этого дискурс, определяя существование таких сходных текстов, и сам каким-то образом преломляясь в них, задает тексту такую *онтологическую динамику*, которая, очевидно, структурирует и переводит в схожие образы совершенно различные языковые системы. При этом, конечно же, *эта онтологическая динамика дискурса* связана с временным контекстом, одновременностью возникновения текстов, что очевидно, ведь время является одной из главных онтологических категорий.

Переходя непосредственно к практической части диссертационного исследования, следует сказать, что в первой главе будет показано сходство текстов на сюжетном, мотивном и детальном уровнях, а также выявлены доминанты дискурса, влияющие на возможность возникновения такого рода текстов. Во второй главе будет осуществлен компаративный анализ произведений уже попарно. Таким образом, мы попытаемся, опираясь на терминологию Фуко, «описать» эти высказывания, для того чтобы выявить доминанты и особенности того гуманитарно-исторического дискурса, в котором могли появиться произведения, обладающие настолько схожим набором общих характеристик.

Раздел II. Практическая часть. Применение методологии на литературном материале

Глава 1. Гуманитарно-исторический дискурс в русской и немецкоязычной прозе начала XX века: его отражение в сопоставляемых текстах и текстопорождающий фактор

§1. Рассказы «Сельский врач» Франца Кафки и «Вьюга» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века

При сопоставлении текстов, как правило, говорят о сознательном заимствовании. Но говоря о Булгакове и Кафке, следует отметить, что сопоставляемые произведения, обладающие характерными сходствами, были написаны ими почти одновременно. Дневники и письма Франца Кафки не свидетельствуют о каком-либо знакомстве с произведениями Булгакова. Такое знакомство, в принципе, маловероятно, учитывая то, что Кафка умер в 1924 г, а первые литературные опыты Булгакова зафиксированы примерно в 1916г. В дневниковых записях Михаила Булгакова тоже нет каких-либо упоминаний о Кафке. Таким образом, рассматривая тексты Кафки и Булгакова как высказывания, мы выявляем в сопоставляемых произведениях характерные доминанты, характеризующие гуманитарно-исторический дискурс начала XX века, те едва уловимые константы, которые сделали существование столь схожих текстов возможным.

Прежде чем перейти к анализу текстов, важно сказать о личностях самих писателей. Как уже упоминалось выше, для нашего исследования биографический момент, хоть и учитывается, но не рассматривается как основной, так как одной из целей является рассмотрение явления неординарного сходства текстов, авторы которых не могли испытывать взаимовлияние или заимствовать друг у друга. Однако рассмотрение личности писателей еще раз подтверждает необходимость рассмотрения такого рода текстов с применением терминов «дискурс» и «высказывание», так как при сопоставлении текстов

обнаруживается, что авторы обладали совершенно разными психологическими характеристиками, условиями жизни и происхождением. Таким образом, биографическое или психологическое сходство писателей не может быть объяснением столь близкого сходства текстов. Поэтому, прежде чем перейти к сопоставительному анализу текстов «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; «Доклад для академии» Ф. Кафки и «Собачье сердце» М. Булгакова; «Процесс» Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова, необходимо кратко обозначить основные биографо-психологические черты писателей Франца Кафки и Михаила Булгакова.

Говоря о Кафке, важно отметить несколько существенных моментов. Во-первых, его писательское мастерство отличается своеобразной недосказанностью, сочетанием простоты языка с невероятной перспективой прочтения текста, многозначности и богатства трактовок. При рассмотрении корпуса текстов можно увидеть, что его проза отличается имманентностью, словно устремлена «сама на себя», и совершенно не затрагивает, не включает в себя исторический контекст. Период начала XX века был насыщен событиями, при этом важные исторические процессы происходили по всему миру, в том числе в России и Европе, однако проза Кафки не имеет никаких исторических маркеров, кроме, возможно, отдельных рассказов-притч, вроде «Nomaden» («Кочевники»), где повествуется о неких диких племенах, захвативших цивилизованный город. Здесь с трудом, но все-таки возможно, увидеть аллюзию на внутриполитические процессы и проблемы Австро-Венгрии, связанные с богатым этническим разнообразием «лоскутной империи». Однако в целом, оглядывая прозу Кафки, можно обнаружить не более двух, трех произведений, содержащих какие бы то ни было исторические аллюзии, или прямые исторические факты. Во-вторых, все тексты Кафки создавались в период примерно с 1900-ых годов вплоть до смерти Кафки в 1924 году. Однако не только в прозе, но даже в его обширных дневниковых записях и письмах находится очень мало прямых оценок конкретным историческим событиям, и даже Первая мировая война упоминается довольно редко. Так, одним из самых ярких упоминаний, является запись от 2 августа 1914 года: «Германия объявила России

войну. После обеда школа плавания»⁴²⁴. Два коротких предложения, характеризующие не только личностную позицию Кафки, ориентированную на свой внутренний мир, поиск себя, а не на внешние события, даже если этими событиями является Мировая война, но и показывающие истоки особенностей его прозы, отвлеченной и не стремящейся к прямым историческим отсылкам. При этом нельзя сказать, что Кафка был абсолютно равнодушен к тому, что происходит в мире, скорее наоборот, именно его дневниковые записи свидетельствуют о колоссальном внимании к мелочам и склонности к глубинному анализу. Проза Кафки в этом смысле абсолютно дискурсивна, начиная от его дневников, где крайне мало фактов из «реальной», «событийной» истории, заканчивая его текстами, где тоже довольно сложно отыскать исторические аллюзии. Это свойство текстов во многом связано с личностной особенностью Кафки, его своеобразной отстраненности, дает прекрасную возможность рассмотреть то, как в круге чтения писателя отражается именно исторический дискурс, а не ряд конкретных исторических событий. В этом случае проза Франца Кафки является ярчайшим примером того, о чем пишет Мишель Фуко.

Еще одним аспектом, связанным с особенностями прозы Кафки, является язык, на котором создавались его тексты. Как известно, Кафка является немецкоязычным писателем, однако выбор языка в данном случае является важным моментом. Ведь Кафка, живущий в Праге, являющейся столицей Чехии, в то время входящий в состав Австро-Венгрии, хорошо знал и чешский. Однако несмотря на это, все же предпочел создавать свои тексты именно на немецком языке. Но фигура Франца Кафки выбрана нами не только из-за специфики его прозы. Внимание привлекает не только личность Кафки как писателя, но и особенности его образа жизни, так сказать «в миру», вне пространства литературы. Кафка был человеком довольно закрытым, редко выезжал из Праги. Всю жизнь он страдал от внутренних конфликтов, связанных с межличностными отношениями с женщинами, неудачными попытками создать семью⁴²⁵, и

⁴²⁴ Кафка Ф. Дневники; Письма к Фелиции. М.: Эксмо, 2009. С. 292.

⁴²⁵ Басс И. Женщины в жизни Франца Кафки. СПб.: Алетейя, 2009. С. 15.

подспудно развивающимся конфликтом с отцом. Кроме того, страдания приносила и нелюбимая работа в страховой конторе, где у Кафки практически развился невроз на почве невозможности заниматься писательством в дневные часы. Какое-то облегчение приносило лишь то, что по ночам Кафке все же удавалось понемногу писать, однако чаще всего он страдал от своеобразного «предвкушения писания», когда бессонными ночами у него «горела голова», он не мог написать ни строчки, а на утро ему необходимо было с головной болью идти на работу в контору. Именно таким образом протекала его «бытовая» сторона жизни.

Совершенно иные биографические акценты имеет судьба Михаила Булгакова. Мы не будем описывать все жизненные коллизии писателя, однако для сравнения с судьбой Кафки, рассмотрим жизненный путь Михаила Булгакова до 1925 года. 1925 год здесь важен в нескольких смыслах. Во-первых, рассматриваемый нами гуманитарно-исторический дискурс располагается в промежутке между 1897-1925 гг. Во-вторых, именно до 1925 года были созданы анализируемые нами тексты Булгакова. В-третьих, сравнивая судьбы Кафки и Булгакова мы ограничены 1924-25 годом, так как Франц Кафка умер в 1924 году. Также как и Кафка, Булгаков вырос в многодетной семье. Однако детство его, проведенное в Киеве, было не омрачено внутренними переживаниями или непониманием со стороны родителей. Так, Земская Е.А. пишет: «мальчик рос, окруженный заботой»⁴²⁶. В семье же царила, в отличие от семьи Кафки, легкая атмосфера: «...основным методом воспитания...были шутка, ласка и доброжелательность»⁴²⁷. Уже в детстве будущий писатель отличался прекрасным чувством юмора, сочинял шуточные стихи, играл на музыкальных инструментах. В семье детям прививали любовь к чтению. Уже во время обучения в Киевском университете у Булгакова появляется интерес к театру. В 1916 году Михаил Булгаков заканчивает университет, однако в это время идет Первая мировая война, поэтому молодых врачей мобилизуют, но не на фронт, а в тыл, в земские

⁴²⁶ Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные: семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 75.

⁴²⁷ Там же. С. 79.

больницы, где после отправки опытных врачей на фронт, ощущалась нехватка персонала. Изначально Булгаков вступает в Красный крест и уезжает на фронт, работает в госпиталях в Черновцах и Каменецк-Подольске. Однако осенью 1916 года Булгакова отзывают в Москву, затем отправляют в Смоленск, а после посылают в Никольскую земскую больницу, где он проработает до конца 1917 года, и впечатления от которой во многом будут отражены в «Записках юного врача». В 1917-18 гг. Булгакова отзывают в Вязьму, в феврале 1918 года его демобилизуют по состоянию здоровья, и он возвращается в Киев. К 1919 году относятся первые литературные опыты писателя, а в 1921 году Булгаков окончательно переезжает в Москву и начинает серьезно заниматься литературной деятельностью. С 1922 года работает фельетонистом в «Гудке», принимает участие в деятельности литературного кружка «Зеленая лампа»⁴²⁸. В это время Булгаков много работает, в какой-то степени его судьба схожа с Чеховым, который был вынужден зарабатывать, сотрудничая с газетами, для того чтобы помочь семье. Некоторые исследователи находят «гоголевские реминисценции»⁴²⁹ в прозе этого периода. При этом Булгаков успевает писать не только фельетоны, но и законченные художественные произведения, которые позже станут классикой. В 1924 году была опубликована «Дьяволиада» и первая часть романа «Белая гвардия». Уже в следующем 1925 году Булгаков начинает работу над повестями «Роковые яйца» и «Собачье сердце». В этом же году писателю откажут в публикации «Собачьего сердца», а годом позже рукопись будет изъята государством. Уже к 1929 году пьесы Булгакова «...были сняты повсюду...»⁴³⁰, поэтому в 1930 году писатель отправит полумифическое письмо в Кремль, и только после этого удивительным образом дела его пойдут на лад.

Как можно видеть, биография писателей, тексты которых мы сопоставляем, совершенно различны. Михаил Булгаков сразу после окончания университета погрузился в социальную жизнь, рано женился. Кафка, в свою

⁴²⁸ Варламов А.Н. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2020. С. 830.

⁴²⁹ Цивкач О. М. К вопросу о гоголевских мотивах в рассказах и фельетонах М.А. Булгакова 20-х годов // Республиканские булгаковские чтения. К столетию со дня рождения М.А. Булгакова. Черновцы: 1991, С. 11.

⁴³⁰ Лакшин В. Я. Булгакиада. Киев.: Радянск.,1991. С. 17.

очередь, за всю жизнь не женился ни разу, и долгое время прожил с родителями. Детство писателей было совершенно разным. Если Кафка позже напишет «Письмо отцу» с упреками в том, что тот не понимал его, то для Булгакова детство, по сравнению с его самостоятельной жизнью, было безоблачной порой. Поэтому сходство произведений писателей не может быть связано с общностью их биографий. Рассказы, входящие в цикл «Записки юного врача» (в частности, «Вьюга»), повести «Дьяволиада» и «Собачье сердце» являются текстами, на создание которых повлияла окружающая писателя действительность. «Записки юного врача» написаны по мотивам личного опыта Булгакова от работы в Никольской больнице. В повести «Собачье сердце» можно найти и прототипы реальных людей. Для творчества Кафки все было иначе. Рассказ «Сельский врач» написан из творческой фантазии художника, не привязан к быту, или биографическим фактам. Роман «Процесс» связан с темой бюрократии, близкой Кафке в жизни, однако многие образы романа трудно проинтерпретировать и совершенно невозможно связать его с биографическим контекстом. Таким образом, рассматриваемые в дальнейшем тексты Ф. Кафки и М. Булгакова представляют собой нестандартное литературоведческое явление удивительного сходства текстов на сюжетном, мотивном и детальном уровнях. При этом авторы не могли сознательно заимствовать друг у друга, что подтверждается датировками написания и публикации текстов. В то же время, объяснить это явление через психологическое и биографическое сходство тоже не представляется возможным.

Рассказ «Сельский врач» был написан Кафкой в 1916 г., а опубликован в 1919 году. Булгаковская «Вьюга» имеет более сложную историю. Биограф писателя Л. Яновская полагала, что цикл «Записки юного врача» Булгаков начал в 1919 г. Другой исследователь Б. Соколов писал: «Не исключено, что ранний вариант «Записок юного врача», называвшийся «Записки земского врача», создавался еще во время пребывания Булгакова в Смоленской губернии»⁴³¹, то есть с 1916 по 1918 год. В то же время в письме матери, В. М. Булгаковой от 17

⁴³¹ Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003. С. 225.

ноября 1921 года Булгаков признается:

«По ночам пишу „Записки земского врача“. Может выйти солидная вещь.

Обрабатываю „Недуг“»⁴³². Так, наглядно видно, что рассказы, имеющие столь большую близость на уровне деталей, мотивов и сюжета, создавались практически одновременно.

Сюжеты рассказов схожи в своей простоте: сельский врач выезжает на вызов к умирающему больному, его приезд оказывается бесполезен, и он испытывает трудности на пути домой, попадая в бурю. Идентичность сюжетов можно было бы обосновать, исходя из биографии писателей, но авторы рассказов жили в разных странах, имели разное происхождение (отец Кафки был коммерсантом, у Булгакова же отец цензурировал книги, а мать была учительницей в прогимназии), были разной национальности, имели разную профессию и совершенно отличные друг от друга судьбы. Михаил Булгаков создавал цикл «Записки юного врача» и, в частности, рассказ «Вьюга» из своего жизненного опыта. Его образы, сами по себе, имеют двойственную природу: являясь образами, они, в то же время, придают рассказу реалистичность, «свидетельствуют» за правдивость слов автора, «прожившего» свой текст. Франц Кафка, в свою очередь, в большинстве случаев создавал свои тексты «из себя», из своего внутреннего чувствования мира. В связи с этим и интересен «Сельский врач», который был написан, по-видимому, в некоторой степени, под впечатлением от общения с Зигфридом Леви – дядей Кафки, который «был сельским врачом в Триеше»⁴³³. Образы и мотивы Кафки, как и у Булгакова яркие и сильные, но нужно помнить, что Булгаков (даже со «скидкой» на художественный вымысел) пережил то, что описывал, а Кафка – нет. Единственное, что привязывает этот рассказ к реальности – это фигура его дяди – сельского врача, и возможный интерес Франца Кафки к его судьбе. Так что близость сюжетов объяснить биографическими сходствами писателей довольно трудно, так как история их появления различна.

⁴³² Там же. С. 25.

⁴³³ Брод М. Франц Кафка. Узник Абсолюта. М.: ЗАО Центрполиграф, 2022. С. 13.

Для нашего исследования важен тот фактор, что Франц Кафка и Михаил Булгаков творили в один исторический отрезок времени, и, следовательно, их творчество, и они сами испытывали на себе во многом схожее влияние времени, и сопутствующих ему исторических событий. Рассказы были написаны примерно в одно время, а значит, используя понятие Фуко, можно говорить о некоем историческом дискурсе, в который они естественно включены. Термину «дискурс» придаются различные смыслы. Однако для нас будет интересен тот контекст, в котором его использует Фуко. В его работе «Археология знания» этому понятию придается социогуманитарный смысл. По Фуко, дискурс историчен, его можно назвать фрагментом истории, ее единством и прерывностью. Он включает те принципы, в соответствии с которыми реальность представляется в речи в зависимости от места и времени развития человечества.

Кроме того, писателей объединяло схожее отношение к творчеству. Взглянув на дневники и письма Булгакова и Кафки, можно увидеть, что они испытывали огромное стремление к выражению себя в писательстве и вместе с тем очень требовательно относились к тому, что они пишут. Так, в дневниках Булгаков пишет: «Дело в том, что творчество мое разделяется резко на две части: подлинное и вымученное»⁴³⁴ или «Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним – писателем»⁴³⁵. В письмах же отражается его строгое отношение к себе: «Я жалею, что не могу послать Вам мои пьесы. Во-первых, громоздко, во-вторых, они не напечатаны, идут в машинных рукописях – списках, а в-третьих, – они чужь»⁴³⁶. Близкие мотивы прослеживаются и у Кафки: «Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung»⁴³⁷ («Но писать буду, несмотря ни на что, во что бы то ни стало – это моя борьба за самосохранение»⁴³⁸) или «Da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will, so kann mich mein Posten niemals zu sich reißen, wohl aber kann

⁴³⁴ Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ. писатель, 1997. С. 17.

⁴³⁵ Там же. С. 63.

⁴³⁶ Там же. С. 17.

⁴³⁷ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S.165.

⁴³⁸ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989.С. 456.

er mich gänzlich zerrütten»⁴³⁹ («Я весь – литература, и ничем иным не могу и не хочу быть, моя служба никогда не сможет увлечь меня, но зато она может полностью погубить меня»⁴⁴⁰, «Gestern und heute 4 Seiten geschrieben, schwer zu überbietende Geringfügigkeiten»⁴⁴¹ («Вчера и сегодня написал четыре страницы – трудно превзойти их ничтожность»⁴⁴²). В то же время оба писателя испытывали сильнейшие колебания относительно оценки своего творческого дара. Рядом с мотивами самоуничужения (см. выше) появляются и противоположные высказывания. У Булгакова: «...и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю»⁴⁴³, у Кафки: «Когда я, не выбирая, пишу какую-нибудь фразу, например: «Он выглянул в окно», то она уже совершенна»⁴⁴⁴. Возможно, это связано с тем, что они чувствовали свой творческий потенциал, но часто сталкивались с факторами, отвлекавшими их от сочинительства. Одним из них и основным была их работа: у Кафки – это служба в конторе, у Булгакова – профессия врача и позже работа в газетах, которая часто не устраивала его. В булгаковских письмах находим: «И вновь тяну лямку в Вязьме, вновь работаю в ненавистной мне атмосфере среди ненавистных людей. Мое окружение настолько мне противно, что я живу в полном одиночестве»⁴⁴⁵. В дневниках же читаем следующее: «Кроме того – в литературе вся моя жизнь. Ни к какой медицине я никогда больше не вернусь»⁴⁴⁶ или «Я каждый день ухожу на службу в этот свой «Гудок» и убиваю в нем совершенно безнадежно свой день»⁴⁴⁷. То же встречаем и у Кафки: «Alles was sich nicht auf Literatur bezieht, hasse ich...»⁴⁴⁸ («Я ненавижу все, что не имеет отношения к литературе...»⁴⁴⁹) или «...я крайне

⁴³⁹ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S.192.

⁴⁴⁰ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989.С. 442.

⁴⁴¹ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S.168.

⁴⁴² Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989.С. 458.

⁴⁴³ Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ.писатель, 1997. С. 53.

⁴⁴⁴ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989.С. 400.

⁴⁴⁵ Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ.писатель, 1997. С. 10.

⁴⁴⁶ Там же. С. 62.

⁴⁴⁷ Там же. С. 53.

⁴⁴⁸ Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S.184.

⁴⁴⁹ Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989.С. 439.

переутомился. Не из-за службы, а из-за другой моей работы. Служба неповинно участвует в этом лишь постольку, поскольку я, не будь надобности ходить туда, мог бы спокойно жить для своей работы и не тратить там ежедневно эти шесть часов, которые особенно мучительны для меня в пятницу и субботу, потому что я полон моими писаниями, – так мучительны, что Вы себе представить не можете»⁴⁵⁰.

Таким образом, писатели испытывали некое чувство неудовлетворенности в связи с тем, что часто от писательства их отвлекала основная профессия. Личностные особенности авторов, глобальные исторические перемены, события в общественной жизни государств, тот исторический период, в котором жили Булгаков и Кафка – все эти факторы влияли на мировосприятие и творчество писателей и определили те условия, в которых были созданы рассматриваемые произведения. Таким образом, Рассказы «Сельский врач» Кафки и «Вьюга» Булгакова как «высказывания», вбирают все те характеристики, которые описывает данный исторический дискурс.

Говоря об истории, важно сказать об особенностях хронотопа⁴⁵¹ рассказов, в частности, об особенностях изображения времени. Здесь следует отметить большую скорость разворачивающихся событий. Пространственные координаты быстро сменяют друг друга. Так, у Кафки врач, заглядывая в хлев на дворе, неожиданно обнаруживает там и конюха и лошадей, затем во вьюгу («...dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt»⁴⁵², «...и тут равномерный пронзительный свист оглушает все мои чувства, наполняя глаза и уши»⁴⁵³) отправляется к больному, но путь «...aber auch das nur einen Augenblick»⁴⁵⁴ («длится лишь мгновение»⁴⁵⁵), и он не успевает оглянуться, «als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken...»⁴⁵⁶ (

⁴⁵⁰ Там же. 400.

⁴⁵¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.3: Теория романа (1930 – 1961г.): М., 2012. С. 341.

⁴⁵² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 201.

⁴⁵³ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁵⁴ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 201.

⁴⁵⁵ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁵⁶ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 201.

«словно ворота <его> усадьбы открываются прямо во двор больного»⁴⁵⁷). У Булгакова же, врач из дома попадает в уже приготовленные для него сани и отправляется в путь, при этом свои ощущения пространства он описывает фразой: «Глубокая тьма кругом...»⁴⁵⁸. В краткий эпизод пути к умирающей девушке Булгаков вводит мотив сна: «оказался в «Сандуновских банях в Москве. И прямо в шубе, в раздевальне, и испарина покрыла меня. Затем загорелся факел, напустили холоду, я открыл глаза, увидел, что сияет кровавый шлем, подумал, что пожар...затем очнулся...»⁴⁵⁹. Таким образом, в рассказе появляется некая иррациональность, «искажение» времени. Несмотря на то, что герой Булгакова на протяжении всего рассказа как будто ведет счет времени: «Около двух часов дня...»⁴⁶⁰, « тут же я извлек из щели шубы часы, увидел – пять»⁴⁶¹, «...через четверть часа...»⁴⁶², «Однако через минуту...я увидел, что...Шалометьево пропало со всеми строениями, как во сне»⁴⁶³, «четыре часа едем, а куда»⁴⁶⁴, «четверть часа»⁴⁶⁵ пытались найти дорогу в снежной мгле, «через четверть часа стихло»⁴⁶⁶, «дрожь колотила меня с полминуты»⁴⁶⁷, он все равно часто теряется во времени («...я провалился во тьму, но сколько времени в ней пробыл, не знаю»⁴⁶⁸), а очнувшись, герой обнаруживает, что ехал он «...не час, а два с половиной»⁴⁶⁹. Такое «искажение» времени свойственно и Кафке. У него времени вообще, как будто нет, по крайней мере, оно не обозначено, как у Булгакова. Сначала герой начинает свое повествование в прошедшем, но незаметно время перетекает в настоящее. Реальность размывается, и герой, словно потерял во времени: повествование смешивается с его личными переживаниями и мыслями,

⁴⁵⁷ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁵⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 104.

⁴⁵⁹ Там же. С. 104.

⁴⁶⁰ Там же. С. 102.

⁴⁶¹ Там же. С. 105.

⁴⁶² Там же. С. 109.

⁴⁶³ Там же. С. 107.

⁴⁶⁴ Там же. С. 108.

⁴⁶⁵ Там же. С. 109.

⁴⁶⁶ Там же. С. 111.

⁴⁶⁷ Там же. С. 111.

⁴⁶⁸ Там же. С. 108.

⁴⁶⁹ Там же. С. 105.

при этом главный и второстепенные герои, рассуждения врача о жизни, профессии, «неземные» лошади – все это находится вне времени, не имеет никакой временной привязки. И в том, и в другом случае герой как будто совершает «скачок» во времени, перемещаясь со своего двора в дом больного. В этой особенности времени проявляется и связь с новым веком – неожиданным и сложным, веком, последствия событий которого трудно предугадать.

Анализируя хронотоп, отдельно следует рассмотреть мотив вьюги, присутствующий в обоих рассказах. Если у Кафки вьюга становится символом, но, сама по себе, не приобретает каких – либо сверхъестественных особенностей («...ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe; starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm...»⁴⁷⁰ («в деревне за десять миль ждал меня тяжелобольной; на всем пространстве между ним и мною мела непроглядная вьюга»⁴⁷¹), то у Булгакова образ вьюги приобретает мистические и даже человеческие черты. Так, например, описывает ее герой по дороге к больному: «...загремела в перелеске вьюга, потом свистнула сбоку, сыпанула»⁴⁷² или «Вертело и крутило белым и косо и криво, вдоль и поперек, словно черт зубным порошком баловался»⁴⁷³ или уже в конце: «- Поедешь...ан, поедешь... - насмешливо засвистала вьюга»⁴⁷⁴. Но общим у авторов является то, что вьюга становится олицетворением не просто стихии. Здесь мы видим, что врач, от которого зависит жизнь и здоровье людей в сельской местности, становится беспомощным, он не может совладать с ней. Человек попадает в водоворот обстоятельств, перестает владеть своей судьбой («Мне хотелось приехать куда-нибудь»⁴⁷⁵). Так, очень показательны такие строки у Булгакова: «Неба не было, земли тоже»⁴⁷⁶ или «...- нам теперь весь белый свет дорога. Пропали ни за грош...»⁴⁷⁷ или «...вверху и по сторонам ничего не было,

⁴⁷⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 199.

⁴⁷¹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁴⁷² Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 104.

⁴⁷³ Там же. С. 102.

⁴⁷⁴ Там же. С. 111.

⁴⁷⁵ Там же. С. 109.

⁴⁷⁶ Там же. С. 102.

⁴⁷⁷ Там же. С. 108.

кроме мути»⁴⁷⁸. То же чувство беспомощности проявляется и в рассказе Кафки: «...und immer mehr vom Schnee überhäuft, immer unbeweglicher werdend, stand ich zwecklos da»⁴⁷⁹ («...все гуще заносимый снегом и все больше цепenea в неподвижности, я бесцельно стоял и ждал»⁴⁸⁰). Таким образом, выюга – это олицетворение стихийности века, перемен, с которыми часто не могут справиться обычные люди.

Возвращаясь к хронотопу, следует сказать об изображении пространства в рассказах. Так, в начале «Сельского врача» мы видим героя «...stand ich reisefertig schon auf dem Hofe...»⁴⁸¹ («среди двора»⁴⁸²), собирающегося ехать на вызов к больному. Затем, прохаживаясь по двору, он «gequält stieß ich mit dem Fuß an die brüchige Tür des schon seit Jahren unbenützten Schweinestalles»⁴⁸³ («по рассеянности толкнул ногой шаткую дверцу, ведущую в заброшенный свиной хлев»⁴⁸⁴), где увидел конюха. При этом хлев описан как «niedrigen Verschlag»⁴⁸⁵ («низенький чуланчик»⁴⁸⁶). Уже в начале рассказа появляется некий образ замкнутости, безвыходности пространства и положения в целом. Булгаков же, чтобы подчеркнуть безысходность вносит в пространственные координаты черты хаоса: «Весь мир свился в клубок, и его трепало во все стороны»⁴⁸⁷. Этот мотив будет возникать и далее по тексту. Вообще представление пространства, как и времени, говорит о некой несамостоятельности героя, положении безысходности, в котором он оказывается. Вот как описана сцена прибытия у Кафки: «...man hebt mich fast aus dem Wagen...»⁴⁸⁸ («...меня чуть ли не на руках выносят из повозки...»⁴⁸⁹), «...die Schwester hat einen Stuhl für meine Handtasche gebracht»⁴⁹⁰

⁴⁷⁸ Там же. С. 109.

⁴⁷⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 199.

⁴⁸⁰ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁴⁸¹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 199.

⁴⁸² Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁴⁸³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 200.

⁴⁸⁴ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁴⁸⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 200.

⁴⁸⁶ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁴⁸⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 107.

⁴⁸⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 202.

⁴⁸⁹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁹⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 202.

(«...позволяю сестре больного...снять с меня шубу»⁴⁹¹), и у Булгакова: «...затем очнулся и понял, что меня привезли...»⁴⁹², «шубу кто – то с меня снял»⁴⁹³. «Меня выносят», «меня привезли» - врач, единственный источник помощи, оказывается в положении, когда сам не владеет ситуацией. Его «привозят» и «выносят» как больного. Здесь образ врача можно рассматривать как олицетворение цивилизации в ее противопоставлении невежеству. Однако «всего лишь» врач не может справиться со смертью и стихийностью эпохи. Он как будто уподобляется своему пациенту. И в обоих случаях этот больной безнадежен, и, кажется, эта безнадежность передается доктору. Врач, словно его больной, потерян и слаб с самого начала, как только приезжает к пациенту. В ситуации, где, как кажется, именно доктор является хозяином положения, он сразу же оказывается в состоянии беспомощности.

Далее он оказывается в комнате умирающего, где уже явно ощущается дух безысходности: «...im Krankenzimmer ist die Luft kaum atembar; der vernachlässigte Herdofen raucht...»⁴⁹⁴ (Кафка) («...в комнате больного нечем дышать; щелястая печь дымит...»⁴⁹⁵), «В спальне был полумрак, лампы сбоку завесили зеленым клоком. В зеленоватой тени лежало на подушке лицо бумажного цвета»⁴⁹⁶ (Булгаков). И у Булгакова, и у Кафки больному уже нельзя помочь, и герой спешит покинуть место, где он бесполезен и его усилия напрасны. Сразу же он хочет вернуться обратно: «Лошадей мне сейчас же обратно дайте...»⁴⁹⁷, «Во что бы то ни стало уеду»⁴⁹⁸(Булгаков) и «Ich fahre gleich wieder zurück,« denke ich, als forderten mich die Pferde zur Reise auf...»⁴⁹⁹ (Сейчас же еду домой», – решаю я, словно лошади меня зовут...»⁵⁰⁰) (Кафка). Но вернуться, взять судьбу в свои руки оказывается не так просто. Сначала его задерживают родственники умирающего:

⁴⁹¹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁹² Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 104.

⁴⁹³ Там же. С. 105.

⁴⁹⁴ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 202.

⁴⁹⁵ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁴⁹⁶ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 105.

⁴⁹⁷ Там же. С. 105.

⁴⁹⁸ Там же. С. 106.

⁴⁹⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 203.

⁵⁰⁰ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

«Ein Glas Rum wird mir bereitgestellt...»⁵⁰¹ («Передо мной ставят стаканчик рому, старик треплет меня по плечу...»⁵⁰²) (Кафка), «Он разбавил спирт водой, дал мне выпить...и тоска на сердце немного съежилась»⁵⁰³(Булгаков). Но герой непреклонен и отправляется в обратный путь. Однако дорогу преграждает вьюга. И у Булгакова, и у Кафки героя пытаются остановить, заставить его плыть по воле судьбы, вызвать ощущение бессмысленности борьбы, но он непреклонен и отправляется в обратный путь. Но лошади, до этого резвые, теперь везут медленно, как будто не хотят идти. Говоря об изображении лошадей в рассказах, важно отметить, что они дополняют образ безнадежности и нарастающей тревоги. В начале булгаковской «Вьюги» один из героев характеризует их: «Лошади резвые, гуськом. В час долетим...»⁵⁰⁴. Но уже ближе к концу рассказа, создается другой образ: «Задняя лошадь завязла по брюхо в сугробе. Грива ее свисала, как у простоволосой женщины»⁵⁰⁵. Схожее можно увидеть и у Кафки. Так, в начале рисует лошадей автор: «zwei Pferde, mächtige flankenstarke Tiere schoben sich hintereinander, die Beine eng am Leib, die wohlgeformten Köpfe wie Kamele senkend, nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch, das sie restlos ausfüllten. Aber gleich standen sie aufrecht, hochbeinig, mit dicht ausdampfendem Körper»⁵⁰⁶ («два могучих коня, прижав ноги к брюху и клоня точеные головы, как это делают верблюды, играя крутыми боками, едва-едва друг за дружкой протиснулись в дверной проем. И сразу же выпрямились на высоких ногах; от их лоснящейся шерсти валил густой пар»⁵⁰⁷). В конце же дает им и себе такое описание: «...langsam wie alte Männer zogen wir durch die Schneewüste...»⁵⁰⁸ («медленно, словно дряхлые старики, тащимся мы по снежной пустыне...»⁵⁰⁹). Таким образом, те некогда резвые лошади, которые привозят

⁵⁰¹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 203.

⁵⁰² Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420-421.

⁵⁰³ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 106.

⁵⁰⁴ Там же. С. 104.

⁵⁰⁵ Там же. С. 108.

⁵⁰⁶ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 200.

⁵⁰⁷ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 419.

⁵⁰⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 207.

⁵⁰⁹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 424.

героя к одру умирающего, словно отказываются вернуть его обратно, в его спокойный, знакомый мир. Рассматривая этот образ в контексте данного гуманитарно-исторического дискурса, можно связать его с образом времени – стремительным, быстрым, про которое можно сказать «в час долетим», но вместе с тем необратимым и ведущим неизвестно куда.

Но, несмотря на всю мрачную обстановку рассказов, они не так однозначно говорят об абсолютной, неотвратимой действительности. Так, важно обратить внимание на одну деталь, присутствующую как в рассказе Булгакова, так и в рассказе Кафки. Это некий источник света, фонарь. Так, у Кафки фонарь появляется только в начале, когда он еще «в безопасности»: «Am Tor erschien das Mädchen, allein, schwenkte die Laterne...»⁵¹⁰ («Но вот и служанка, одна; она еще в воротах помахала мне фонарем...»⁵¹¹), «Eine trübe Stallaterne schwankte drin an einem Seil»⁵¹² («Тусклый фонарь качался на веревке, подвешенной к потолку»⁵¹³). Позже единственным источником света в рассказе станет луна. Вообще образ луны в рассказе Кафки связан именно с домом умирающего мальчика: «...Mondlicht ringsum; die Eltern des Kranken eilen aus dem Haus...»⁵¹⁴ («светит луна; отец и мать больного выходят мне навстречу...»⁵¹⁵), «...die auf den Fußspitzen, mit ausgestreckten Armen balancierend, durch den Mondschein der offenen Tür hereinkommen»⁵¹⁶ («...как в лучах луны они на цыпочках, балансируя распростертыми руками, тянутся в открытые двери»⁵¹⁷), «Dann gehen alle aus der Stube; die Tür wird zugemacht; der Gesang verstummt...»⁵¹⁸ («А потом все выходят из комнаты; дверь закрывается; пение смолкает; тучи заволакивают луну...»⁵¹⁹). Луна здесь становится неким inferнальным знаком, символом смерти и обреченности. Говоря о мотиве смерти, важно отметить, что в рассматриваемых

⁵¹⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 199.

⁵¹¹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁵¹² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 200.

⁵¹³ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 418.

⁵¹⁴ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 201-202.

⁵¹⁵ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 420.

⁵¹⁶ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 205.

⁵¹⁷ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

⁵¹⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 206.

⁵¹⁹ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 423.

текстах он приобретает натуралистический характер. Натурализм в описании Булгакова («...у девушки, может быть, треснула кость черепа изнутри, осколок в мозг вонзился...»⁵²⁰, «Нос заострился, и ноздри были забиты розовой от крови ватой»⁵²¹, «Нижняя челюсть девушки задергалась, она, словно давилась, потом обвисла...»⁵²²) имеет вполне ясную природу, и, возможно, взят из его личного опыта. У Кафки же такое подробное и детальное описание смертельной раны мальчика объясняется исключительной творческой фантазией: «...und die Schwester ein schwer blutiges Handtuch schwenkend...»⁵²³ («...сестра помахивает полотенцем, насквозь пропитанным кровью...»⁵²⁴), «In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergröße Wunde aufgetan. Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags»⁵²⁵ («На правом боку, в области бедра, у него открытая рана в ладонь величиной. Отливая всеми оттенками розового, темная в глубине и постепенно светлея к краям, с мелко-пузырчатой тканью и неравномерными сгустками крови, она зияет, как рудничный карьер»⁵²⁶), «Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht»⁵²⁷ («Черви длиной и толщиной в мизинец, розовые, да еще и вымазанные в крови, копошатся в глубине раны, извиваясь на своих многочисленных ножках и поднимая к свету белые головки»⁵²⁸). «Armer Junge, dir ist nicht zu helfen»⁵²⁹ («Бедный мальчик, тебе нельзя помочь!»⁵³⁰)– восклицает герой. При этом важно отметить не только общность в описании умирающего, но и схожий взгляд героев на смерть. В

⁵²⁰ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 104.

⁵²¹ Там же. С. 105.

⁵²² Там же. С. 106.

⁵²³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 204.

⁵²⁴ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

⁵²⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 204-205.

⁵²⁶ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

⁵²⁷ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 205.

⁵²⁸ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

⁵²⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 205.

⁵³⁰ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

рассказах показан не равнодушный врач, привыкший видеть за время своей практики болезни, трагедии в жизнях людей, смерти, а человек пытающийся бороться со смертью. Герои Кафки и Булгакова – люди, ненавидящие смерть и ту безысходность, которую она с собой приносит. Это отношение говорит о том, что герои не пассивны и имеют импульс к сопротивлению внешним силам и обстоятельствам.

В таком схожем описании смерти и отношении к ней героя прослеживается авторская проекция своего экзистенциального чувства, возможно, желании бороться с некими неотвратимыми, часто независящими от людей факторами, которые способны разрушить человеческую жизнь. В принципе такой образ и такое ощущение могло быть порождено тем периодом (война, беспокойное положение в странах, где они жили), во время которого создавали свои произведения авторы.

Возвращаясь к символическому значению факела или фонаря как детали, интересно посмотреть, какую функцию он выполняет у Булгакова. У Булгакова фонарь в качестве детали появляется на протяжении всего рассказа и несет символическую функцию. Так, в описании сцены отъезда из дома умершей девушки, видим такую фразу: «Там свистело, лошади понурились, их секло снегом. Факел метался»⁵³¹. Здесь же: «Надо остаться, – прибавил и второй, держащий разъяренный факел, – в поле нехорошо-с»⁵³². Когда герою все-таки удается вырваться из того места, где он уже ничем не может помочь, и он отправляется в обратный путь, снова возникает тот же мотив: «Возница безнадежно плюхнулся на облучок, выровнялся, качнулся, и мы проскочили в ворота. Факел исчез, как провалился, или же потух. Однако через минуту меня заинтересовало другое. С трудом обернувшись, я увидел, что не только факела нет, но Шалометьево пропало со всеми строениями, как во сне»⁵³³. По-видимому, в этом фрагменте факел означает фонарь, и тут можно рассматривать его в качестве символа, олицетворяющего источник света в крошечной тьме, царящей

⁵³¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 107.

⁵³² Там же. С. 107.

⁵³³ Там же. С. 107.

вокруг. Однако он не может стать источником надежды рядом со смертью и безнадёжностью. Значение символа – ориентира эта деталь приобретает позже, когда герою все-таки удастся выбраться из бурана: «Мело очень редко и прилично, и в редкой пелене мерцал очаровательнейший глаз, который я бы узнал из тысячи, который узнаю и теперь... – мерцал фонарь моей больницы. Темное громоздилось сзади него»⁵³⁴. Так же стоит отметить, что факел или фонарь помогают дополнительно охарактеризовать хронотоп рассказов: действие в обоих случаях происходит либо вечером, либо ночью. Так, символически он становится источником света, и даже ориентиром в темное и сложное время.

Рассматривая эти произведения в рамках того гуманитарно-исторического дискурса, к которому они относятся, можно предположить, что такая схожесть образов, мотивов, сюжетная близость рассказов разных авторов, живших в разных странах вызвана именно одними общим дискурсивным фоном, включающим исторические реалии, в которых приходилось жить писателям. Конечно, эти образы продиктованы не только данным историческим дискурсом, включающим в себя такие события, как начало Первой Мировой войны, революции или внутригосударственные проблемы, но и личной особенностью мировосприятия у авторов, обладающих высокой интенсивностью переживания. Здесь нужно обратить внимание на рассуждения главных героев, в которых отчасти отражается мировидение авторов, и их чувство времени, в котором они живут. Так, у Кафки видим: «Ich bin vom Bezirk angestellt und tue meine Pflicht bis zum Rand, bis dorthin, wo es fast zu viel wird»⁵³⁵ (Я назначен сюда районными властями и честно тружусь, можно даже сказать – через край»⁵³⁶), «...und auch ich will sterben. Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!»⁵³⁷ («да и мне впору умереть. Что мне делать здесь этой нескончаемой зимой?!»⁵³⁸), «...man hat mich wieder einmal unnötig bemüht, daran bin ich gewöhnt, mit Hilfe meiner

⁵³⁴ Там же. С. 110.

⁵³⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 203.

⁵³⁶ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 421.

⁵³⁷ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 203.

⁵³⁸ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 421.

Nachtglocke martert mich der ganze Bezirk...»⁵³⁹ («снова меня зря потревожили, ну да мне не привыкать стать, при помощи моего ночного колокольчика меня терзает вся округа...»⁵⁴⁰). У Булгакова: «...потом себя стало жаль: жизнь моя такая трудная», «Несет меня вьюга, как листок. Ну вот, я домой приеду, а меня, чего доброго, опять повезут куда-нибудь. Так и буду летать по вьюге. Я один, а больных-то тысячи... Вот воспаление легких схвачу и сам помру здесь...»⁵⁴¹. Таким образом, врач, от которого «Immer das Unmögliche vom Arzt verlangen»⁵⁴² («... нынче ждут чудес...»⁵⁴³), оказывается не в силах помочь не только больному, но и себе, он сам не распоряжается своей судьбой, хотя является для сельских жителей символом цивилизации и прогресса, который становится бесполезным, так как им нельзя воспользоваться, ведь время, словно вьюга, сметает все. Так, в произведениях авторов отражаются и преломляются те исторические реалии, в которых жили и творили авторы. Тексты «Сельский врач» и «Вьюга» во многом создают образ нового века, несущего прогресс в науке и технике, от которого ждут помощи и решения всех проблем. Врач, особенно в сельской глуши – олицетворение этой новой цивилизации, но и он сам оказывается беспомощен перед лицом смерти и стихии. Сходство же образов и мотивов задано личными особенностями восприятия у авторов, их мироощущением. Так, Булгаков вкладывает в уста героя такие слова: «Как нелепо и страшно жить на свете»⁵⁴⁴ и как будто одновременно, где-то в другом городе или стране сельский врач Кафки восклицает: «Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher»⁵⁴⁵ («Голый, выставленный на мороз нашего злосчастного века, с земной коляской и неземными лошадьми, мыкаюсь я, старый человек, по свету»⁵⁴⁶). И Булгаков, и Кафка ощущали, что приходят большие

⁵³⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 204.

⁵⁴⁰ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 421.

⁵⁴¹ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 107-108.

⁵⁴² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 205.

⁵⁴³ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 422.

⁵⁴⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 107.

⁵⁴⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 208.

⁵⁴⁶ Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 424.

перемены, и что в это сложное время легко «потерять дорогу» («нам теперь весь белый свет дорога»⁵⁴⁷). Главный герой рассказов, призванный помочь, оказывается совершенно беспомощен, и часто сам не знает, куда несут его «неземные» лошади, с которыми трудно или даже невозможно справиться.

Таким образом, авторы тонко ощущали и понимали эту новую эпоху. В своих произведениях, делая это бессознательно и синхронно, отображали определенную картину мира, осознавая тот факт, что в истории наступают глобальные перемены, которые несет новый век.

§2. Рассказ «Доклад для академии» Франца Кафки и повесть «Собачье сердце» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века

Второй парой текстов, которая будет рассматриваться в исследовании, являются рассказ «Доклад для академии» Франца Кафки и повесть «Собачье сердце» Михаила Булгакова. В этой паре мы рассмотрим такие ключевые доминанты, как становление, поиск, развитие, неравенство, изменение, рост личности и другие. При рассмотрении произведений «Собачье сердце» и «Доклад для академии» можно сказать, что оба писателя не могли заимствовать друг у друга, так как рассказ Кафки написан в апреле 1917 года, а повесть Булгакова написана в январе – марте 1925 года. По изученным источникам было установлено, что Булгаков не был знаком с этим текстом Кафки, как вероятно, не был знаком и с другими его произведениями. В данном параграфе мы, применяя некоторые понятия из терминологического аппарата Мишеля Фуко, рассмотрим рассказ «Доклад для академии» Франца Кафки и повесть «Собачье сердце» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе XX века и попытаемся описать дискурс и определить те дискурсивные доминанты, которые повлияли на их возникновение.

⁵⁴⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 108.

Рассказ Франца Кафки «Доклад для академии» был написан в апреле 1917 года и впервые опубликован в этом же году в журнале Мартина Бубера «Der Jude». Текст начинается обращением к академикам, которым обезьяна (или полуобезьяна) по имени Петер рассказывает историю своей поимки, жизни среди людей, воспитания и того ключевого момента в ее судьбе, когда она произнесла первое человеческое слово, стала учиться и, наконец, стала полноценным членом человеческого общества. Необходимо сразу сказать, что текст имеет два слоя. Первый очевиден: Кафка, вкладывая в уста своего героя историю поимки и название охотничьей экспедиции фирмы «Хагенбек», привлекает внимание к проблеме обращения с животными и их содержания в неволе. Что касается самого Карла Хагенбека – коллекционера диких животных, предпринимателя и основателя зоопарка, то его деятельность подвергалась критике, в частности, из-за создания, так называемых, «человеческих зоопарков». Его компания вывозила людей из различных племен и показывала их по всей Европе. Позднее это вызвало критическую реакцию. Выяснилось, что часто людей заманивали лживыми обещаниями, а одно племя инуитов умерло от оспы, потому что их просто забыли вакцинировать. Так, главный герой Кафки описывает клетку, в которой он оказался: «Es war kein vierwandiger Gitterkäfig; vielmehr waren nur drei Wände an einer Kiste festgemacht; die Kiste also bildete die vierte Wand»⁵⁴⁸ («Это была не настоящая клетка с четырьмя решетчатыми стенками, отнюдь нет, три ее стенки были просто приделаны к какому-то ящику, и четвертой, следовательно, являлась стенка ящика»⁵⁴⁹) или «Das Ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen. Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, und zwar, da ich zunächst wahrscheinlich niemanden sehen und immer nur im Dunkel sein wollte, zur Kiste gewendet, während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschneiden»⁵⁵⁰ («Все это было слишком низким, чтобы выпрямиться, и слишком узким, чтобы сидеть. Поэтому я корчился там с поджатыми, вечно дрожащими коленями, притом еще и уткнувшись в ящик (поначалу я, видимо, не

⁵⁴⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 245.

⁵⁴⁹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁵⁵⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 245.

мог ни на кого смотреть и хотел все время оставаться только в темноте), в то время как сзади мне в тело врезались прутья решетки»⁵⁵¹). А потом иронично добавляет: «Man hält eine solche Verwahrung wilder Tiere in der allerersten Zeit für vorteilhaft, und ich kann heute nach meiner Erfahrung nicht leugnen, dass dies im menschlichen Sinn tatsächlich der Fall ist»⁵⁵² («Такое содержание диких животных в самое первое время считается полезным, и по своему опыту я сегодня не могу отрицать, что, если подходить к этому по-человечески, то это действительно так»⁵⁵³), «Aber Affen gehören bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so hörte ich auf, Affe zu sein»⁵⁵⁴ («Однако, по Хагенбеку, место обезьяны – у стенки ящика; ну что ж, значит, я перестану быть обезьяной»⁵⁵⁵). Но рассказ Франца Кафки имеет и более сложный, философский смысловой слой, который непосредственно связан с историческим периодом начала XX века и затрагивает тему социальной эволюции, проблему развития общества в целом. Именно этот слой текста особенно интересен для анализа и сопоставления.

Если говорить о повести Михаила Булгакова, то она имеет более сложную судьбу. «Собачье сердце» было написано в 1925 году, но в СССР книга была опубликована лишь в 1987 году. В повести рассказывается о научном опыте профессора Преображенского, в результате которого дворовый пес Шарик превратился в человека, взявшего себе имя Полиграф Полиграфыч Шариков. Текст Булгакова более известен и имеет много различных интерпретаций, но, так как в диссертации произведения в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века в рамках определенной методологии, то мы не будем выделять конкретно ни одну из них. В поле нашего интереса будет попытка объективного взгляда на то, как разворачиваются и функционируют произведения в определенном гуманитарно-историческом дискурсе.

Ранее речь шла о влиянии на дискурс истории и о том, какие дискурсивные доминанты или практики участвовали в его формировании. Основываясь на

⁵⁵¹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁵⁵² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 245.

⁵⁵³ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁵⁵⁴ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 247.

⁵⁵⁵ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

исторических данных и воспоминаниях авторов рассматриваемых текстов, можно выделить следующие доминанты: миражность, потеряность, хаос. Но среди них есть и другие: различные уличные шествия и демонстрации, ощущение борьбы за существование, проблемы самоопределения, связанные с национальными вопросами. Однако вместе с этим на смену хаосу начали приходиться новые перспективы, а описанные выше, дискурсивные особенности стали фоном для развития отдельного человека, получившего новые возможности. Так, рассказ «Доклад для академии» Кафки и повесть «Собачье сердце» Булгакова как раз показывают судьбу людей, их нелегкий выбор и борьбу за существование в условиях, описанных гуманитарно-историческим дискурсом.

Сопоставляемые произведения имеют много общих доминантных характеристик. Во-первых, это способ повествования. Произведения характеризуются повествованием от первого лица, причем героем является животное, способное мыслить и рассуждать как человек. У Кафки доклад делает, собственно, обезьяна, приобретая человеческие черты. В «Собачьем сердце» герой – пес Шарик, в будущем Шариков говорит от первого лица, именно с его слов начинается повесть: «У-у-у-у-у-гу-гуг-гуу! О, гляньте на меня, я погибаю. Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с ней. Пропал я, пропал»⁵⁵⁶. В дальнейшем появляется голос автора, который иногда сливается с мыслями еще не преобразованного Шарика, а затем собственно речь и мысли собаки вообще исчезают. Во-вторых, общим для произведений является сочетание особенностей различных жанров. В рассказе Кафки главный герой делает научный доклад перед академиками. У Булгакова тоже речь идет о науке, но если у Кафки академическая сфера только намечена, и главным является содержание доклада, то у Булгакова некоторые герои повести являются представителями науки. Кроме того, повесть Булгакова включает в себя и другие «жанры» такие, как дневник («Из дневника доктора Борменталья»), включающий в себя «историю болезни» Шарикова. Еще одним общим моментом произведений можно назвать мотив номинации, присвоения имени. Имя, которое присваивают и герою

⁵⁵⁶ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 290.

Булгакова, и герою Кафки, вызывает у них скепсис. У Кафки: «...die mir den widerlichen, ganz und gar unzutreffenden, förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter eingetragen hat...»⁵⁵⁷ («...я получил отвратительное, совершенно неудачное, поистине какой-то обезьяной придуманное имя Красный Петер...»⁵⁵⁸). У Булгакова: «Опять Шарик. Окрестили. Да называйте как хотите»⁵⁵⁹. Произведения имеют много общего и на уровне мотивов. Ключевым моментом для сопоставляемых текстов является мотив превращения, который является главным сюжетным пунктом обоих текстов. В повести Булгакова бездомный пес, у которого даже нет имени, по воле профессора превращается в человека. Здесь важно отметить, что это изменение происходит по чужой воле. У Кафки герой тоже претерпевает метаморфозу. Повествование здесь ведется от лица обезьяны, ставшей, наполовину или окончательно, человеком. В данном случае, не так важен итог превращения, как важен сам процесс метаморфозы, на описании которого строится весь текст. Обезьяна или теперь уже полуобезьяна по имени Петер, рассказывает свою историю, как он учился у людей жизни и как он из простой обезьяны, родом с «Золотого Берега», стал успешным актером варьете. Петер описывает свое первое знакомство с людьми, взаимоотношения с ними, по ходу повествования делает свои «философские» отступления. Правда, превращения обезьяны Петера происходит не под влиянием чужой воли и не вследствие эксперимента, он «эволюционирует» сам, под воздействием обстоятельств. Его превращение – это результат его личного выбора и собственных усилий. Так, он вспоминает: «Und ich lernte, meine Herren»⁵⁶⁰ («И я начал учиться, господа»⁵⁶¹). Однако герой постоянно оговаривается: «...Ich hatte keinen Ausweg,...»⁵⁶² («...у меня не было выхода...»⁵⁶³), и действительно, самостоятельный выбор, который, казалось бы, делает герой, является самостоятельным только на первый взгляд. Выбор героя – это итог

⁵⁵⁷ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 243-244.

⁵⁵⁸ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

⁵⁵⁹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 294.

⁵⁶⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 254.

⁵⁶¹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 46.

⁵⁶² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 246.

⁵⁶³ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

вмешательства в его жизнь: «Eine Jagdexpedition der Firma Hagenbeck...lag im Ufergebüsch auf dem Anstand, als ich am Abend inmitten eines Rudels zur Tränke lief. Man schoß; ich war der einzige, der getroffen wurde; ich bekam zwei Schüsse»⁵⁶⁴ («Охотничья экспедиция фирмы Хагенбек...устроила засаду в прибрежных кустах; вечером наша стая выбежала к водопою. Раздались выстрелы; я был единственным, кого они задели, - я получил два ранения»⁵⁶⁵), «Nach jenen Schüssen erwachte ich...in einem Käfig...»⁵⁶⁶ («после этих выстрелов я очнулся в клетке...»⁵⁶⁷). Герой рассказывает о том, что у него был выбор из двух вариантов развития его судьбы: «Ich soll, wie man mir später sagte, ungewöhnlich wenig Lärm gemacht haben, woraus man schloß, dass ich entweder bald eingehen müsse oder dass ich, falls es mir gelingt, die erste kritische Zeit zu überleben, sehr dressurfähig sein werde»⁵⁶⁸ («Я, как мне позднее рассказывали, производил необычно мало шума, из чего заключили, что либо я должен вскоре околоть, либо – если мне удастся пережить это первое, критическое время – стану очень хорош в дрессуре»⁵⁶⁹). Такой выбор сложно назвать тем, что называют сознательным решением. Выбор, возникший перед героем, скорее можно назвать тем, что могли ему предложить люди, вмешавшиеся в его жизнь. Кроме того, этот выбор является не единственным. Если внимательнее посмотреть на текст, то можно увидеть, что у героя Кафки Петера, на самом деле, в жизни ситуация «выбора» была дважды. Эти ситуации вариативности судьбы героя отражают двухступенчатость кафкианского текста. Тот момент, когда герой понимает, что перед ним «...die zwei Möglichkeiten, die mir offen standen: Zoologischer Garten oder Varieté»⁵⁷⁰ («...открываются две возможности: зоологический сад и варьете»⁵⁷¹) – это тот внешний уровень текста, в котором Кафка говорит о содержании животных и обращении с ними. Выбор между смертью и дальнейшей жизнью «в дрессуре» –

⁵⁶⁴ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 243.

⁵⁶⁵ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

⁵⁶⁶ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 245.

⁵⁶⁷ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

⁵⁶⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 246.

⁵⁶⁹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁵⁷⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 254.

⁵⁷¹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 46.

это философский подтекст рассказа. Новый, еще неокрепший, способный к воспитанию и образованию, и нуждающийся в нем человек, попадает в иные условия, которые оказываются для него слишком трудными, неестественными. Для этого человека есть два выхода: либо смерть, либо дальнейшая жизнь по правилам, возможно, даже полезным для него, но, тем не менее по правилам, накладывающим определенные требования. Это же мы видим и у Булгакова. После операции профессора Преображенского у собаки, пока еще не ставшей полноценным, физиологически развитым человеком, есть две возможности: либо умереть, либо выжить и в дальнейшем поддаться «дрессуре», то есть воспитанию. Этот образ тесно связан с гуманитарно-историческим дискурсом. Так же, как и у людей есть возможность, либо научиться жить в новых, быстро меняющихся, условиях, либо погибнуть и затеряться в волнах мировой истории. С мотивом выбора или вариативности судьбы связан и мотив обучения. Герои Булгакова и Кафки учатся, пытаются адаптироваться в мире им не совсем чуждом, но из-за их нового качества, ставшего более сложным. Теперь к ним выдвигаются новые требования, они стали другими, но время и обстоятельства требуют определенного поведения, соответствия определенному образу жизни. И Шарик, и Петер охотно учатся и перенимают все, что их окружает. У Булгакова: «Шарик начал учиться по цветам. Лишь только исполнилось ему четыре месяца, по всей Москве развесили зелёно-голубые вывески с надписью МСПО – мясная торговля. Повторяем, всё это ни к чему, потому что и так мясо слышно. И путаница раз произошла: равняясь по голубоватому едкому цвету, Шарик, обоняние которого зашиб бензиновым дымом мотор, вкатил вместо мясной в магазин электрических принадлежностей братьев Голубизнер на Мясницкой улице. Там у братьев пёс отведал изолированной проволоки, она будет почище извозчичьего кнута. Этот знаменитый момент и следует считать началом шариковского образования. Уже на тротуаре тут же Шарик начал соображать, что «голубой» не всегда означает «мясной» и, зажимая от жгучей боли хвост между задними лапами и воя, припомнил, что на всех мясных первой слева стоит золотая или рыжая раскоряка, похожая на санки. Далее, пошло ещё успешней. «А» он выучил в «Главрыбе» на углу Моховой, потом и «б» – подбегать ему было удобнее с хвоста слова «рыба»,

потому что при начале слова стоял милиционер»⁵⁷². Здесь важно то, что хотя они учатся, они не получают должного образования. Так, мотив обучения трансформируется в мотив «ложного, неправильного» обучения, возможно потому, что эта учеба исходит от окружения, в котором находятся персонажи. У Кафки герой Петер, попадая на корабль, учится у людей, перенимая их особенности поведения. «Das erste, was ich lernte, war: den Handschlag geben; Handschlag bezeugt Offenheit...»⁵⁷³ («Первое, чему я в свое время обучился, было рукопожатие; рукопожатием удостоверяется откровенность...»⁵⁷⁴) – рассказывает герой. На первый взгляд, ничего плохого, но то, что он перенимает от людей, впоследствии будет уже менее полезным. Так, он вспоминает: «Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, dass ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht. Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck...»⁵⁷⁵ («Подражать этим людям было так просто! Плевать я научился уже в первые дни, и после этого мы уже обоюдно плевали друг другу в лицо, отличаясь только тем, что я потом вылизывал свое дочиста, а они свои – нет. Трубку я вскоре курил, как капитан, а когда я еще и прижимал потом большим пальцем головку трубки, вся нижняя палуба ликовала...»⁵⁷⁶). А так он описывает, как он учился пить: «Die meiste Mühe machte mir die Schnapsflasche. Der Geruch peinigte mich; ich zwang mich mit allen Kräften; aber es vergingen Wochen, ehe ich mich überwand»⁵⁷⁷ («Больше всего проблем возникало у меня с бутылкой водки. Я не переносил ее на дух; я заставлял себя изо всех сил, но прошли недели, прежде чем я смог пересилить свое отвращение»⁵⁷⁸). Однако «учителя» Петера были настойчивы: «..., aber da war einer, der kam immer wieder, allein oder mit Kameraden... stellte sich mit der Flasche vor mich hin und gab mir

⁵⁷² Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 297.

⁵⁷³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 243.

⁵⁷⁴ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 39.

⁵⁷⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 250-251.

⁵⁷⁶ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 44.

⁵⁷⁷ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 251.

⁵⁷⁸ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

Unterricht...Er entkorkte langsam die Flasche und blickte mich dann an, um zu prüfen, ob ich verstanden habe... nachdem die Flasche entkorkt war, hob er sie zum Mund... er nickt, zufrieden mit mir, und setzt die Flasche an die Lippen...setzt die Flasche an und macht einen Schluck... und nun weit die Flasche von sich streckend und im Schwung sie wieder hinaufführend, trinkt er sie...»⁵⁷⁹ («...но среди них был человек, который приходил постоянно, - один или с товарищами...вставал передо мной с бутылкой и проводил со мной занятия. Он медленно откупоривал бутылку и затем смотрел на меня, проверяя, понял ли я...после того как бутылка была откупорена, он поднимал ее ко рту...он удовлетворенно кивал и подносил бутылку к губам...приподнимал бутылку и делал глоток...и теперь далеко отведя и высоко подняв руку с бутылкой и преувеличенно, учебно-показательно откинувшись назад, он выпивал ее залпом»⁵⁸⁰). Так, в связи с мотивом «неправильного» обучения создается образ людей, тех, кто формирует нового «человека», нового члена общества, но этот образ оказывается далеким от ожидаемого. У Кафки: «Immer hatten sie im Mund etwas zum Ausspeien und wohin sie ausspieen war ihnen gleichgültig»⁵⁸¹ («Во рту у них всегда было что сплюнуть, и куда они плюют, им было безразлично»⁵⁸²), «Wenn sie dienstfrei waren, setzten sich manchmal einige im Halbkreis um mich nieder; sprachen kaum, sondern gurrten einander nur zu; rauchten, auf Kisten ausgestreckt, die Pfeife; schlugen sich aufs Knie, sobald ich die geringste Bewegung machte; und hie und da nahm einer einen Stecken und kitzelte mich dort, wo es mir angenehm war»⁵⁸³ («Порой, в свободное от службы время, несколько человек садились около меня полукругом, они почти не разговаривали, только коротко ворковали друг с другом, курили трубки, расположившись на ящиках, и хлопали себя по коленям при малейшем движении; иногда кто-нибудь брал палку и щекотал меня там, где мне это было приятно»⁵⁸⁴) или « Und zur Ehre meines Lehrers: er war mir nicht böse; wohl hielt er mir manchmal

⁵⁷⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 251-252.

⁵⁸⁰ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 44-45.

⁵⁸¹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 248.

⁵⁸² Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 43.

⁵⁸³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 248-249.

⁵⁸⁴ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 43.

die brennende Pfeife ans Fell, bis es irgendwo, wo ich nur schwer hinreichte, zu glimmen anfing, aber dann löschte er es selbst wieder mit seiner riesigen guten Hand...»⁵⁸⁵ («И к чести моего учителя, он не сердился на меня; правда, иногда он прижимал горящую трубку к моей шерсти, пока она не начинала тлеть – где-нибудь в таком месте, куда я только с трудом мог дотянуться, - но затем сам тушил ее своей огромной доброй рукой»⁵⁸⁶). У Булгакова первых людей, которых встречает герой до своего превращения, он описывает так: «Негодяй в грязном колпаке – повар столовой... плеснул кипятком и обварил мне левый бок»⁵⁸⁷. Уже после своей хирургической метаморфозы булгаковский Шариков опять попадает не в то окружение, знакомясь со Швондером. Таким образом, и у Булгакова, и у Кафки создается образ людей, которые, в отличие от героя, изначально должны стоять выше по развитию, должны быть для него первым примером жизни в мире. Социум должен помочь ему адаптироваться в цивилизованном и развитом обществе, но оказывается, что эти люди, хотя и развитее, и образованнее героя, однако неспособны дать развитию героя правильное направление. Герой Кафки сначала попадает в неразвитое общество на корабле, потом оказывается в развитом социуме, делает доклады, но и это его «новое» общество нельзя назвать идеальным. Кафка, иронизируя, сознательно вкладывает в уста героя слова об уровне своего развития: «Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitze ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster... Mein Impresario sitzt im Vorzimmer...»⁵⁸⁸ («С руками в карманах штанов и бутылкой вина на столе я полусижу-полулежу в кресле-качалке и смотрю в окно... Мой импресарио сидит в приемной...»⁵⁸⁹). Автор незаметно призывает задуматься о том, какой же должен быть уровень цивилизованного общества, если уровня его среднестатистического представителя смогла достичь обезьяна. То же видим и у Булгакова. Еще не преобразенного Шарика окружают жестокие люди: «Но вот тело моё изломанное, битое, надругались над ним люди

⁵⁸⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 252-253.

⁵⁸⁶ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 45.

⁵⁸⁷ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 290.

⁵⁸⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 255.

⁵⁸⁹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 47.

достаточно»⁵⁹⁰, «Испорченный бок торчал свалывшимися промёрзшими комьями, а между ними глядели красные зловещие пятна обвара. До чего бессмысленны, тупы, жестоки повара»⁵⁹¹. Однако уже превращенный, от природы, не обладая высокой степенью развития, Шариков подвергается неправильному влиянию, итогом которого становится формирование у него определенного характера и образа мыслей. Вот что говорит ему один из героев в ответ на его реплику: «Вы стоите на самой низшей ступени развития...вы ещё только формирующееся, слабое в умственном отношении существо, все ваши поступки чисто звериные, и вы в присутствии двух людей с университетским образованием позволяете себе с развязностью совершенно невыносимой подавать какие-то советы космического масштаба и космической же глупости...»⁵⁹². Таким образом, и булгаковский Шарик (позднее Шариков), и кафкианский Петер попадают в окружение, которое по разным причинам не может дать ему правильного воспитания. Именно поэтому и на то, чему они могут научиться, можно смотреть только с иронией. Об иронии и тоне в произведениях нужно сказать отдельно. Так, Кафка в «Докладе для академии» сознательно создает тон научных (или «псевдонаучных») рассуждений. Герой часто делает различные отступления «к слову», что тоже может быть свойственно научному докладу. Герой в общем безэмоционален, он довольно холодно, отстраненно рассуждает о том, что с ним произошло, о своей судьбе, о своем статусе. В "докладе" даже есть свой собственный термин: "Affentum" – обезьянство как некое обезьянье естество, которое изжил или почти изжил герой. Несмотря на вроде бы научную установку, Кафка стремится спародировать официальную форму. Ироничный тон создают отступления (сообщающие смешные факты о людях). Здесь стоит отметить, что у Кафки все, что касается обезьяны: ее становление, первые опыты в мире людей, впечатления, изображено в серьезном тоне, а то, что касается людей, дается в ироничном акценте. Так возникает своеобразная оппозиция «философское – бытовое», «высокое и низкое». Что-то подобное можно наблюдать и у Булгакова

⁵⁹⁰Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 291.

⁵⁹¹ Там же. С. 292-293.

⁵⁹² Там же. С. 363.

в тех сценах, где его герои рассуждают о еде. Так, в начале повести пес Шарик рассуждает о качестве еды: «Ведь они же...из вонючей солонины щи варят, а те, бедняги, ничего и не знают. Бегут, жрут, лакают»⁵⁹³. Позже другие герои – профессор Преображенский и доктор Борменталь «философствуют» об искусстве приема пищи: «Мало-мальски уважающий себя человек оперирует закусками горячими»⁵⁹⁴. Возвращаясь к рассказу Кафки, можно сказать, что он тоже пародирует научную форму с помощью таких оборотов, как "offen gesprochen" ("откровенно говоря") и различных отступлений героя, исполненных в некоем самобытно-ироничном тоне («Ich, ich darf meine Hosen ausziehen, vor wem es mir beliebt; man wird dort nichts finden als einen wohlgepflegten Pelz und die Narbe nach einem – wählen wir hier zu einem bestimmten Zwecke ein bestimmtes Wort, das aber nicht mißverstanden werden wolle – die Narbe nach einem frevelhaften Schuß»⁵⁹⁵) (Да, я имею право снимать мои штаны перед кем мне заблагорассудится, и, кроме хорошо ухоженной шерсти и шрама от этого – давайте уж для определенных целей выбирать определенные слова, и так, чтобы не было почвы для недоразумений, - от этого кощунственного выстрела, ничего вы там не найдете»⁵⁹⁶). Ирония заключается уже в том, что академики обратились к бывшей обезьяне с просьбой сделать доклад. Здесь автор высмеивает человека в принципе, его претензии на гениальность. Герой – олицетворение новых сил, отчасти стихийных, связанных с тем, что человеку неподвластно. Он философствующий и ироничный, сам иронизирующий над этими академиками, обратившимися к нему и уподобившимися чему-то простому и первобытному. Схожее можно увидеть и у Булгакова. Его герой, еще, будучи собакой, смотрит на мир с иронией, именно с иронических рассуждений героя начинается повесть: «Этот ест обильно и не ворует, этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится, а не боится потому, что вечно сыт. Он умственного труда господин, с французской остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими,

⁵⁹³ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 291.

⁵⁹⁴ Там же. С. 315.

⁵⁹⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 244.

⁵⁹⁶ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

как у французских рыцарей...»⁵⁹⁷, «Опять Шарик. Окрестили. Да называйте как хотите. За такой исключительный ваш поступок»⁵⁹⁸. Иногда этот тон героя сливается с иронией самого автора и начинает намечать авторскую позицию, которая, однако, у Булгакова часто неочевидна: «Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката «Возможно ли омоложение? Натурально, возможно. Запах омолодил меня, поднял с брюха, жгучими волнами стеснил двое суток пустующий желудок, запах, победивший больницу, райский запах рубленой кобылы с чесноком и перцем»⁵⁹⁹. Рассуждения героя функционируют в качестве отражения авторской позиции и в «Докладе для академии». Так, герой вспоминает, что «перескочил в человеческое общество», когда учился пить водку вместе с членами команды корабля. Для того чтобы уподобиться человеку, практически превратиться в человека, обезьяне нужно было выпить водки. Если следовать логике автора, способность пить алкоголь – чуть ли не единственное, что отличает человека от животного. Однако ясно, что такая привычка не говорит о высокой степени развития, скорее наоборот. В этом заключена авторская ирония по отношению к обществу, намек на то, что человек не так далеко ушел в своем развитии от животного. Герой заявляет: «...offen gesprochen, so gerne ich auch Bilder wähle für diese Dinge, offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles»⁶⁰⁰ («...откровенно говоря, ваше обезьянье состояние, господа, - если таковое или подобное имело место в вашей истории – может отстоять от вас не дальше, чем мое от меня. Так или иначе, оно щекочет пятки всякому, кто ходит по этой земле, - и маленькому шимпанзе, и великому Ахиллу»⁶⁰¹). То же ироничное отношение можно увидеть и у Булгакова в сцене обеда профессора Преображенского и доктора Борменталья из третьей главы повести. Так, авторскую иронию передает описание накрытого

⁵⁹⁷ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 293.

⁵⁹⁸ Там же. С. 294.

⁵⁹⁹ Там же. С. 293-294.

⁶⁰⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 242.

⁶⁰¹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 39.

стола: «На разрисованных райскими цветами тарелках с чёрной широкой каймой лежала тонкими ломтиками нарезанная сёмга, маринованные угри. На тяжёлой доске кусок сыра со слезой, и в серебряной кадлушке, обложенной снегом, – икра. Меж тарелками несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками. Все эти предметы помещались на маленьком мраморном столике, уютно присоединившемся к громадному резного дуба буфету, изрыгающему пучки стеклянного и серебряного света. Посреди комнаты – тяжёлый, как гробница, стол, накрытый белой скатертью, а на ней два прибора, салфетки, свёрнутые в виде папских тиар, и три тёмных бутылки»⁶⁰². В самом по себе хорошем обеде нет ничего плохого, но описание и реплики, произносимые за ним, намечают авторское отношение. Так, один из героев говорит: «Заметьте, Иван Арнольдович, холодными закусками и супом закусывают только...помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует закусками горячими»⁶⁰³ или «А Филипп Филиппович, заложив хвост тугой салфетки за воротничок, проповедовал: – Еда, Иван Арнольдович, штука хитрая. Есть нужно уметь, а представьте себе – большинство людей вовсе есть не умеют. Нужно не только знать, что съесть, но и когда и как. (Филипп Филиппович многозначительно потряс ложкой)»⁶⁰⁴. Здесь важно уже не то, что произносит герой, а то, как он это делает и каким способом это передает автор. Булгаков иронизирует над «человеком разумным», его герой «проповедует», как надо принимать пищу настолько серьезно, как будто это какой-то важный ритуал, который нельзя нарушать. Кроме того, общий тон иронии, присутствующий в текстах, помогает формированию образа главного героя. У Кафки в главном герое угадывается ироничный мыслитель, делающий по ходу своего рассказа такие замечания, как: «Eine Jagdexpedition der Firma Hagenbeck – mit dem Führer habe ich übrigens seither schon manche gute Flasche Rotwein geleert – lag im Ufergebüsch auf dem Anstand...»⁶⁰⁵ («Охотничья экспедиция фирмы Хагенбек (с вожакom этой фирмы мы с тех пор распили уже не одну бутылочку славного красного вина)

⁶⁰² Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 313-314.

⁶⁰³ Там же. С. 315.

⁶⁰⁴ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 315.

⁶⁰⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 243.

устроила засаду в прибрежных кустах...»⁶⁰⁶). У Булгакова пес Шарик тоже смотрит на мир с горькой философичной иронией, но только до своего превращения. Как только он становится неким подобием человека, он меняется местами с людьми, и теперь уже на него смотрят с иронией, как на квинтэссенцию всех пороков точно так же, как когда-то он смотрел на людей, будучи дворовым псом. Однако кроме иронии, присущей героям, персонажей Булгакова и Кафки объединяет еще и некое философское начало. Главный герой Кафки Петер – это герой философствующий. Однако и пес Шарик не лишен философии, но, став человеком, сам становится объектом для философских размышлений (что вполне очевидно, ведь он является своеобразным «гомункулом», «искусственным человеком»⁶⁰⁷). К слову, тип «Шарикова» появляется в некоторых «...булгаковских фельетонах, и в очерках о Москве 20-х годов»⁶⁰⁸. Однако рассуждения обоих героев тесно связаны с общим историческим фоном, историческим дискурсом в целом. Так, воспоминания главных героев Кафки и Булгакова, их впечатления – это аллегорическое выражение мироощущения людей, созданных временем. Повесть Булгакова начинается с воспоминаний Шарика о страданиях, принятых им от людей. Так и кафкианский Петер вспоминает: «Nach jenen Schüssen erwachte ich – und hier beginnt allmählich meine eigene Erinnerung – in einem Käfig ...»⁶⁰⁹ («После этих выстрелов я очнулся в клетке – здесь уже начинаются мои собственные воспоминания...»⁶¹⁰). То есть первые впечатления этих «новых» людей начинаются со страдания, с ощущения безвыходности, потерянности и ненужности. Герой Кафки несколько раз называет отсутствие выхода своим главным чувством в тот период: «...In alledem aber doch nur das eine Gefühl: kein Ausweg»⁶¹¹ («...мои первые занятия в этой новой жизни...были проникнуты одним чувством: нет выхода»⁶¹²), «Ich hatte doch

⁶⁰⁶ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

⁶⁰⁷ Плаксицкая Н.А. «Расколотый» человек в «раздробленном» мире: образ мира и образ человека в сатире М.А. Булгакова. М.: ФЛИНТА, 2019. С. 7.

⁶⁰⁸ Галинская И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. М.: РАН ИНИОН. Центр гуманит.науч.-информ.исслед. 2003, С. 89.

⁶⁰⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 245.

⁶¹⁰ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 40.

⁶¹¹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 246.

⁶¹² Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

so viele Auswege bisher gehabt und nun keinen mehr»⁶¹³ («В прежней жизни у меня было столько выходов, а тут не стало ни одного. Я был в тупике»⁶¹⁴), «Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg...»⁶¹⁵ («В первый раз в моей жизни у меня не было выхода...»⁶¹⁶), «Ich hatte keinen Ausweg, musste mir ihn aber verschaffen, denn ohne ihn konnte ich nicht leben»⁶¹⁷ («У меня не было выхода, но я должен был его отыскать, потому что без него я не мог жить»⁶¹⁸). Однако персонаж Кафки имеет свою «философию» и свое понимание «выхода». Так, он подчеркивает: «Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit»⁶¹⁹ («Я употребляю это слово в его прямом обычном и самом полном смысле. Я намеренно не говорю «свобода»»⁶²⁰). И добавляет: «Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft»⁶²¹ («К слову сказать, слишком многие среди людей обманывают себя свободой»⁶²²). Свободу он называет «dieses große Gefühl»⁶²³ («великим чувством»⁶²⁴), но при этом не считает «его всеобщим»⁶²⁵. Схожим образом думает и булгаковский Шарик: «Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция...»⁶²⁶. Но оба героя думают и о побеге: «...он завыл, бросился на дверь, стал царапаться»⁶²⁷ (Булгаков). Петер Кафки тоже думает о побеге от людей, но понимает, что это ни к чему не приведет: «...oder es wäre mir gar gelungen, mich bis aufs Deck zu stehlen und über Bord zu springen, dann hätte ich ein Weilchen auf dem Weltmeer geschaukelt und wäre ersoffen»⁶²⁸ («...или мне даже удалось бы прокрасться на палубу и

⁶¹³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 246.

⁶¹⁴ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁶¹⁵ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 245.

⁶¹⁶ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 41.

⁶¹⁷ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 246.

⁶¹⁸ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

⁶¹⁹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 247.

⁶²⁰ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

⁶²¹ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 247.

⁶²² Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

⁶²³ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 247.

⁶²⁴ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 42.

⁶²⁵ Там же. С. 42.

⁶²⁶ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 328.

⁶²⁷ Там же. С. 328.

⁶²⁸ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Каро, 2012. С. 249-250..

прыгнуть за борт – тогда я покачался бы некоторое время на волнах мирового океана и захлебнулся»⁶²⁹). Здесь важно отметить, что образ корабля у Кафки неслучаен. Корабль – олицетворение европейского общества, людей разных сословий. Этот образ подчеркивается описанием: «Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer»⁶³⁰ («Я смотрел, как приходят и уходят эти люди, всегда с одними и теми же лицами, с одними и теми же движениями, часто мне казалось, что это вообще только один человек»⁶³¹). Кафка гротескно изображает людей не слишком развитыми, пьющими, курящими и развлекающими себя тем, что обучают обезьяну пить водку. Это аллегория на общество, которое, на первый взгляд, занимает высокую степень развития, однако, на самом деле, имеет множество пороков (и не всегда таких явных), и часто, кружась в пестроте обыденности, не проявляет интереса к высокому, и просто не может понять более сложные философские вещи. Так, герой иронично заявляет: «...offen gesprochen: Ihr Affentum, meine Herren, sofern Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine»⁶³² («...откровенно говоря, ваше обезьянье состояние, господа, - если таковое или подобное имело место в вашей истории – может отстоять от вас не дальше, чем мое от меня»⁶³³). Люди на корабле – это аллегорическое изображение общества, которое не стремится к развитию, а идет по эволюционной лестнице вниз. В то же время Петер – это один из представителей тех масс людей, которых исторический процесс «выбросил» на сцену мировых событий. Он еще не развит и нуждается в правильном «воспитании», для него важно в «какие руки» он попадет, какое окружение будет влиять на его становление. Однако кафкианский Петер изначально оказывается в обществе на корабле, которое обучает его пить и само даже само пытается подражать ему, а «новосозданный» Шариков попадает под влияние Швондера. Наконец герои начинают перенимать образ жизни людей и «внедряются» в

⁶²⁹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 44.

⁶³⁰ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 250.

⁶³¹ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 44.

⁶³² Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 242.

⁶³³ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 39.

человеческое общество. И Шариков, и Петер учатся жизни, но если герой Кафки все-таки находит правильный путь и достигает «образованности среднего европейца», и вообще выглядит как единственный «...Kafkas einziger positive und erfolgreicher Held...»⁶³⁴ (успешный и жизнерадостный герой Кафки), то Шариков, привыкая жить в обществе, берет из него не самое лучшее. Его окружение в лице профессора Преображенского предъявляет требования: «вам нужно...слушать, что вам говорят. Учиться и стараться стать хоть сколько-нибудь приемлемым членом...общества»⁶³⁵. Но для того, чтобы новый член общества стал его полноценным представителем, мало его личных усилий. Тот социум, в котором ему нужно «взрасти», тоже должен быть в состоянии дать ему эту возможность – «вырасти» в правильного, нужного обществу человека. Как бы какое-то конкретное общество ни было прекрасно, на каких бы правильных принципах оно ни было бы основано, в нем может появиться часть людей, думающих только о своих интересах, способных обернуть даже самые правильные общественные установки к своей выгоде. Поэтому герой Булгакова, в отличие от Петера Кафки, так и не становится полноценным членом общества. Он, пытаясь жить по установленным правилам, попадает под влияние людей, непонимающих или сознательно искажающих смыслы и правила социума, пытающихся приспособиться и получить блага от (нового) общественного устройства, но неспособных дать герою новых целей и идеалов.

Так, сопоставляемые произведения, написанные примерно в один период, связаны с гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века. Главные герои рассказа Кафки и повести Булгакова олицетворяют тех, чьи судьбы коренным образом изменили закономерные события истории. В эпоху индустриализации и модернизма огромные массы людей получили возможность творить, работать и развиваться. Раньше в силу разных экономических, политических или культурных причин эти возможности были недоступны для определенной, и довольно большой, части людей. Однако мало получить возможность

⁶³⁴ Koch H.G. Ein Bericht fuer eine Akademie // F. Kafka. Romane und Erzaehlungen. Interpretationen. Reclam. S. 181.

⁶³⁵ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 363.

развиваться, важно еще и полезно ее использовать, правильно понять суть открывшихся перспектив. Для того чтобы это сделать, мало одного стремления к творчеству или самообразованию, важно еще получить необходимое развитие, объяснение причин и следствий истории и культуры. Однако исторический отрезок начала XX века, во многом ускоривший развитие не только разных стран, но и человечества в целом, открывая возможности для все большего числа людей, часто не давало им культурного или образовательного старта. Многие стали доступными, но тогда в сменяющихся друг друга событиях, хаосе и борьбе разных сил было мало места саморазвитию, этот этап только намечался. Поэтому все, и те, кого история лишила стабильности, и те, кто неожиданно испытал одиночество, понимая, что нужно бороться за себя, за свои идеалы, понимали, что осмыслять исторические события придется самостоятельно. Так, главный герой Кафки говорит о своем развитии, что он был: «so wie ich es getan habe, streckenweise begleitet von vortrefflichen Menschen...aber im Grunde allein»⁶³⁶ («временами сопровождаемый превосходными попутчиками...но по существу в одиночестве»⁶³⁷). Булгаковский Шариков тоже, по своей вине или из-за постороннего влияния, так и остался чуждым обществу.

Таким образом, мы, анализируя рассказ Франца Кафки «Доклад для академии» и повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце» как высказывания, увидели, как гуманитарно-исторический дискурс начала XX века создает тексты, обладающие общими категориями. В данном случае общей доминантой для текстов является положение человека, олицетворяющего массы людей, «выброшенных» временем на сцену истории. Герои сопоставляемых произведений, пытаясь приспособиться к меняющимся условиям своего существования, рассуждают о свободе, обществе, склонны к философии и часто ироничны. Однако герой Кафки — Петер смог приспособиться к своей новой жизни найти в ней свое место, а герою Булгакова так и не удалось это сделать. Более того, он после своего превращения взял худшее, что можно было извлечь из новых условий жизни. Поэтому общим и самым главным моментом

⁶³⁶ Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. С. 241.

⁶³⁷ Кафка Ф. Малая проза. СПб.: Амфора, 2001. С. 38-39.

сравниваемых произведений является то, как в определенный отрезок времени (в данном случае в период начала XX века) человек реализует свое стремление к развитию, какие обстоятельства и окружение формируют его и вслед за ним, коренным образом, меняющееся общество.

§3. Роман Франца Кафки «Процесс» и повесть «Дьяволиада» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века

Анализ первых двух пар текстов Михаила Булгакова и Франца Кафки показал, как особенности конкретного исторического дискурса повлияли на сходство произведений авторов, сознательно не заимствующих друг у друга и живших в один исторический период. При сопоставлении рассказов «Сельский врач» Франца Кафки и «Вьюга» Михаила Булгакова были выявлены такие основные дискурсивные доминанты, как хаос, потерянности, поиск (пути), слабость, стихийность и другие. В случае текстов «Доклад для академии» и «Собачье сердце» этими особенностями стали: «развитие», «наблюдение», «изменение», «подражание», «взаимовлияние старого и нового», «становление нового» (человека, общества). Именно эти дискурсивные доминанты определили специфику текстов как высказываний, порожденных гуманитарно-историческим дискурсом и, соответственно, обусловили их сходство, задали их расположение в конкретном гуманитарно-историческом дискурсе. Таким образом, роман «Процесс» и повесть «Дьяволиада» завершают ряд сопоставляемых текстов Франца Кафки и Михаила Булгакова, их появление также обусловлено определенными доминантными характеристиками гуманитарно-исторического дискурса начала XX века. Для того чтобы проиллюстрировать их, мы проведем сравнительный анализ произведений, по-прежнему находясь в парадигме методологии, предложенной Мишелем Фуко в книге «Археология знания».

Роман Франца Кафки «Процесс» «wurde um den 11. August 1914 begonnen und am 20. Januar 1915 als Fragment beendet»⁶³⁸ (создавался с лета 1914 по февраль 1915 года), но увидел свет лишь в 1925 году после смерти автора. Булгаковская «Дьяволиада» была написана в 1923 году, а опубликована в 1924 году в альманахе «Недра». При этом сам Булгаков относился к своему тексту довольно скептически. Так, в одном из писем он пишет: «Дьяволиаду» я кончил, но вряд ли она где-нибудь пройдет»⁶³⁹. Как можно видеть, даты написания и публикации указывают, что авторы не могли быть знакомы с текстами друг друга, и создавали свои произведения без взаимовлияния.

При рассмотрении этих произведений совместно, в сопоставительном анализе можно увидеть, что их сближает ироническая составляющая. «Дьяволиада» – текст сатирический, где ирония и сатира выражены открыто, в авторских описаниях, в той лексике, которую автор употребляет. В «Процессе» Кафки ирония тоже присутствует, но в скрытом виде. Для понимания иронии Кафки нужно осмыслить весь текст, увидеть скрытые, завуалированные смыслы, соотнести их. На самом деле, произведения обладают довольно большим сходством, и оно заключено не только в сюжете, мотивах или деталях, а в общем смысле, который эксплицируется из текстов. Здесь важно помнить, что мы в нашем исследовании двигаемся от анализа деталей, мотивов к неким общим, продиктованным дискурсом доминантам, и, сравнивая тексты, в первую очередь, рассматриваем этот некий надличностный и надисторический слой.

«Процесс» является единственным законченным романом Франца Кафки и имеет множество различных интерпретаций. Мы, сопоставляя этот текст с «Дьяволиадой» Булгакова, не будем сознательно выделять ни одно из толкований, а будем исходить (как и в случае других сопоставлений) из того, что дает нам непосредственно текст, при сличении его с другим текстом, однако опыт предыдущих трактовок мы, естественно, будем учитывать.

Теперь, когда мы кратко наметили линии сопоставления, можно перейти непосредственно к анализу текстов и тому, как и с помощью каких дискурсивных

⁶³⁸ Müller Klaus-Detlef. Franz Kafka. Romane. Berlin.: Erich Schmidt Verlag, 2007. S.61.

⁶³⁹ Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ.писатель, 1997.С. 84.

доминант, они размещены в рассматриваемом гуманитарно-историческом дискурсе. Ранее мы говорили о том, что гуманитарно-исторический дискурс начала XX века может быть охарактеризован такими понятиями, как хаос, потерянности, затем мы рассуждали о понятии поиска (пути, себя как личности), о формировании человека. Теперь, анализируя данные тексты в качестве высказываний, мы будем говорить о месте человека в мире, о его окружении. Если раньше мы рассматривали внутренний мир человека в становлении и под влиянием, в том числе, и внешних обстоятельств («Доклад для академии», «Собачье сердце»), то теперь мы говорим о сформировавшемся человеке и его взаимодействии со средой и о том, чем является среда сама по себе, и какой она предстает в восприятии индивида. На этой стадии человек остается один, если раньше он пытался интегрироваться в общество, и даже интегрировавшись, все равно оставался неким чужеродным элементом, то теперь он сформировался как личность и сам стал частью некоего социума. Кстати, здесь необходимо оговориться, что совершенно не обязательно, что изображаемая социальная личность – это тот же человек, о котором мы говорили прежде (пытающийся найти свое место в социуме). Мы рассматриваем тексты как высказывания в некоем дискурсе, и можем, в какой-то мере, смотреть на тексты, как на своеобразные «сгущения», «квинтэссенции», в которых отразились те типы, которые мы анализируем. Эти типы тоже являются некоторым «сгущением», тем, что увидел, почувствовал или предчувствовал автор, а, возможно, и просто спроецировал как «скриптор»⁶⁴⁰, и что закономерным образом отразилось в текстовой структуре. Именно это мы видим в сопоставляемых произведениях Булгакова и Кафки, где главные герои – Коротков (у Булгакова) и Йозеф К. (у Кафки) являются полноценными членами общества. Коротков – делопроизводитель в госучреждении, а Йозеф К. – прокурор в банке. Однако социально устроенные герои оказываются в конфликте со своей собственной, привычной средой. Главный герой «Дьяволиады» Коротков, волею абсурдных и случайных обстоятельств, оказывается отчужден от реальности, и она предстает

⁶⁴⁰ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: М.: Издательская группа «Прогресс» 1994. С. 389.

перед ним в гротескно-фантастическом свете. То же самое видим и у Кафки: герой – часть системы, чиновник оказывается участником уголовного дела, сам не зная, в чем его обвиняют. Профессия главных героев играет здесь немалую роль. Интересным является то, что должность делопроизводителя и прокуриста предполагают уже некую упорядоченность. Делопроизводитель ответственен за документы в организации, фактически, он держит (конечно, не в прямом смысле) все дела «в своих руках», так или иначе, вся важная документация проходит через его руки. Прокурист же – это человек, который является доверенным лицом предприятия, имеющим полномочия (прокуру) на совершение различных сделок. Таким образом, герои Булгакова и Кафки изначально те, кто управляют какими-то делами, являются необходимыми посредниками. Но и Коротков, и К. оказываются в таком положении, когда управлять своей собственной жизнью они уже не могут. В обоих случаях это происходит по неким неясным причинам: «...Коротков совершенно вытравил у себя в душе мысль, что существуют на свете так называемые превратности судьбы...»⁶⁴¹. Отсутствие зарплаты, смена начальства, конечно, являются внешними понятными причинами, над которыми иронизирует автор, но увольнение и дальнейшее, что происходит с главным героем, вызвано некими абсурдными, непонятными событиями. У Кафки тоже есть внешняя сторона: это судопроизводство, уголовное дело, которое завели на К., но в чем его обвиняют, что это за суд, не знает ни сам герой, ни читатель романа, поэтому и здесь мы можем говорить о некой превратности судьбы. Он, как и герой Булгакова оказывается в ситуации неизвестности, в его жизнь вмешиваются некие неясные события. Хотя, конечно, за образом этого судопроизводства могут стоять различные трактовки и глубинные смыслы романа, не рассматриваемые в данном исследовании. Здесь мы вообще можем заметить интересный парадокс: прокурист, ведает делами от чьего-то имени и решает чужие дела. У Кафки же, главный герой – прокурист, неспособен справиться со своим процессом, он даже не знает, по какому поводу на него завели уголовное дело. Его дела, таким образом, решаются неким судом и

⁶⁴¹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 505.

неизвестными лицами, а сам он никак не может повлиять на свое собственное дело. Получается, что прокурорист, который решает дела других, не может решить свою проблему, у него даже нет возможности повлиять на исход процесса, касающегося его самого: «...und verließ, fast glücklich darüber, sich eine Zeitlang vollständiger seiner Sache widmen zu können, die Bank»⁶⁴² («... и, уже радуясь, что может хоть какое-то время целиком посвятить своему делу, вышел из банка»⁶⁴³).

В анализируемых текстах показана жизнь отдельного человека, его взаимодействие с реальностью (и ее искажениями), его частная жизнь. Герой все время находится в центре повествования, именно вокруг него строится вся событийная канва, и он сам отчасти порождает абсурд, так как все события заиклены вокруг его фигуры и его наблюдений. Однако, несмотря на такую централизацию вокруг одного персонажа, внутренний мир героя изображен в меньшей степени, чем то, что происходит вне его. Хотя у Булгакова герой пытается действовать в новых предлагаемых обстоятельствах, его внутренний мир (мы не говорим сейчас об особенностях иронической или сатирической поэтики, где, как правило, вообще отводится мало места изображению внутреннего мира персонажей) нам неизвестен и не раскрывается, у него как будто нет истории, мы не знаем, чем жил герой до описываемых событий, и его смерть остается нам до конца не понятной. То же самое можно увидеть и у Кафки: роман «Процесс» начинается со слов повествователя: «Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet»⁶⁴⁴ («Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест»⁶⁴⁵). Вновь мы не знаем о прошлом героя, и первый раз читатель обнаруживает его уже арестованным, при этом повествователь сообщает, что герой не сделал ничего плохого и его, возможно, кто-то оклеветал. Этот прием, когда мы не знаем прошлого героя, а видим его в некоторых обстоятельствах, причина которых смутна, помогает усилить эффект

⁶⁴² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S. 129.

⁶⁴³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 115.

⁶⁴⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S. 5.

⁶⁴⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 7.

абсурда всего происходящего, и связана с творческой установкой Кафки (*Der Prozeß keineswegs zum Realismus gehört*)⁶⁴⁶, «роман «Процесс» не относится к реализму»). Вся история героев показывается как бы под увеличительным стеклом, из-за чего некоторые вещи приобретают как будто искаженные, абсурдные формы. Такой способ изображения помогает читателю лучше взглянуть в то, что хочет показать автор. Однако если говорить о мире вне героя, то та реальность, с которой он сталкивается, или находится во взаимодействии, или является даже ее частью, имеет как будто двойную структуру. Если рассматривать текст «Процесса», то мы можем говорить вообще о некоей судебной реальности, со своим внутренним миром, законом, иерархией. Эта реальность, в которую какими-то силами был вовлечен главный герой, и которая почти никак не взаимодействует с его социальной реальностью (банк, личная жизнь, взаимоотношения с соседями) и, словно относится только к герою, и существует только для него и для таких же, как он. В случае же «Дьяволиады» автор сам дает намек на то, что это даже не абсурд, а другая реальность, точнее ирреальность: «...Коротков заснул и уже не просыпался»⁶⁴⁷. Этой фразой заканчивается вторая глава повести, а уже в следующей главе появляются братья – близнецы Кальсонеры, и с героем начинают происходить все странные вещи, которые, наконец, приведут его к гибели. Есть и другие «подсказки»: «...шепотом спросил убитый Коротков»⁶⁴⁸ или надпись на двери домового: «По случаю смерти свидетельства не выдаются»⁶⁴⁹. И здесь видим авторскую игру: очевидно, что документы не выдаются из-за смерти домового, но в то же время, это можно понять и иначе, ведь по случаю смерти Короткова тоже не выдали бы никаких документов. Так, автор создает эффект раздвоенной реальности. На некую раздвоенность реальности в этом булгаковском тексте обращал внимание и В. Химич, говоря о соотношении реального и фантастического в повести⁶⁵⁰. С

⁶⁴⁶ Robertson R. *Der Prozeß // F. Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen.* Reclam. S. 135.

⁶⁴⁷ Булгаков М.А. *Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы.* М.: Эксмо, 2009. С. 508.

⁶⁴⁸ Там же. С. 508.

⁶⁴⁹ Там же. С. 523.

⁶⁵⁰ Химич В. В. *В мире Михаила Булгакова.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. С. 11.

одной стороны, ничего не меняется, мы видим продолжение истории, и кажется, что все, что в дальнейшем случится с героем, это случайное стечение обстоятельств, ведь Коротков просто не успел спросить фамилию, из-за чего его уволили, и что довело его до сумасшествия и гибели («Как фа...Коротков не успел спросить»⁶⁵¹). С другой стороны, мы можем предположить, что все, что произойдет с героем в последующие дни после того, как он больше «не просыпался», это уже некая ирреальность, может быть загробный мир или даже своеобразная форма ада. Но как бы мы не интерпретировали эту новую «ирреальность» или абсурдность бытия, и в случае «Процесса» и в случае «Дьяволиады», можно однозначно говорить об ином конструировании пространства вокруг героя. На специфическое конструирование пространства в булгаковских текстах, и в частности, в повести «Дьяволиада» обращал внимание Е. Яблоков, говоря о важной роли зеркал в произведении⁶⁵².

В этой новой абсурдной реальности или ирреальности и у Булгакова, и у Кафки присутствует ряд общих мотивов, являющихся важнейшими для понимания текстов в целом. Во-первых, это мотив опоздания, который непосредственно связан с вышеупомянутым чувством отчужденности героя от жизни, его «выброшенности» из социума. У Булгакова герой опаздывает на следующий же день после того, как впервые встречается с неизвестным Кальсонером («...Коротков ...побежал на службу, стараясь не опоздать, и опоздал на пятьдесят минут из-за того, что трамвай вместо шестого маршрута пошел окружным путем по седьмому, заехал в отдаленные улицы с маленькими домиками и там сломался»⁶⁵³). Герой Кафки же опаздывает на работу в банк по вине процесса, вторгнувшегося в его жизнь: «Er fühlte sich wohl und zuversichtlich, in der Bank versäumte er zwar heute Vormittag seinen Dienst, aber das war bei der verhältnismäßig hohen Stellung, die er dort einnahm, leicht entschuldigt»⁶⁵⁴ («...правда, он на полдня опаздывал в банк, где служил, но...ему простят это

⁶⁵¹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 512.

⁶⁵² Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 217.

⁶⁵³ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 513.

⁶⁵⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.11.

опоздание»⁶⁵⁵), в дальнейшем он опоздает и на первое судебное слушание: «Sie hätten vor einer Stunde und fünf Minuten erscheinen sollen, sagte er»⁶⁵⁶ («Вы должны были явиться ровно час и пять минут тому назад, – сказал он»⁶⁵⁷). Во-вторых, важным является и мотив появления неких неизвестных герою лиц. Так, у Булгакова «...у самых дверей в кабинет Коротков столкнулся с неизвестным, поразившим его своим видом»⁶⁵⁸, после чего спрашивает секретаршу Лидочку: «...Кто там такой?...»⁶⁵⁹. Схожее видим и у Кафки: «Sofort klopfte es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte, trat ein»⁶⁶⁰ («Тотчас же раздался стук, и в комнату вошел какой-то человек. К. никогда раньше в этой квартире его не видел»⁶⁶¹), и здесь же ««Wer sind Sie?»- fragte K. und saß gleich halb aufrecht im Bett»⁶⁶² («Вы кто такой? – спросил К. и приподнялся на кровати»⁶⁶³). Интересно и описание незнакомцев у обоих авторов. В «Дьяволиаде»: «...неизвестный был...маленького роста...Недостаток роста искупался чрезвычайной шириной плеч... Квадратное туловище сидело на искривленных ногах, причем левая была хромая. Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо... Крохотное лицо неизвестного было выбрито до синевы, и зеленые маленькие, как булабочные головки, глаза сидели в глубоких впадинах»⁶⁶⁴. В «Процессе»: «...immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters - es konnten ja nur Wächter sein - förmlich freundschaftlich an ihn, sah er aber auf, dann erblickte er ein zu diesem dicken Körper gar nicht passendes trockenes, knöchiges Gesicht mit starker, seitlich gedrehter Nase, das sich über ihn hinweg mit dem anderen Wächter verständigte. Was

⁶⁵⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 12.

⁶⁵⁶ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.39.

⁶⁵⁷ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 36.

⁶⁵⁸ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 509.

⁶⁵⁹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 512.

⁶⁶⁰ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.5.

⁶⁶¹ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 7.

⁶⁶² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.5.

⁶⁶³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 7.

⁶⁶⁴ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 509.

waren denn das für Menschen? Wovon sprachen sie?»⁶⁶⁵ («...все время толкал его, как будто дружески, толстым животом, но когда К. подымал глаза, он видел совершенно не соответствующее этому толстому туловищу худое, костлявое лицо с крупным, свернутым набок носом и перехватывал взгляд, которым этот человек обменивался через его голову со своим товарищем. Кто же эти люди? О чем они говорят? Из какого они ведомства?»⁶⁶⁶). Так, незнакомцев характеризует некая несоразмерность, необычность, они не похожи на обычных людей, кажется, что они плод чьей-то фантазии или другого мира. С появлением неизвестного связан мотив потери героем своего места в жизни, в социуме, изгнания и потери себя. Причем эта потеря связана не только с символическим отчуждением (как в «Процессе»), это выражается и прямо в материальном плане. Так, Короткова – героя повести Булгакова не только увольняют (как кажется, по глупой случайности), но у него еще и крадут паспорт «...у меня украли все документы до единого...»⁶⁶⁷, а позже у него разворачивается такой символический диалог: «Все равно я вас уже вычеркнул. – Откуда вычеркнули? – остоленел Коротков.– Хи. Известно откуда, из списков...»⁶⁶⁸. Йозефа К. из «Процесса» арестовывают (правда, заключение внешне ничего не меняет в его жизни и становится скорее метафизическим арестом), но в начале он, пытаясь не поддаться этому, хочет предъявить неизвестным свой паспорт: «...aber gerade die Legitimationspapiere, die er suchte, konnte er in der Aufregung nicht gleich finden. Schließlich fand er seine Radfahrlegitimation und wollte schon mit ihr zu den Wächtern gehen, dann aber schien ihm das Papier zu geringfügig ...»⁶⁶⁹ («...но удостоверение личности, которое он искал, он от волнения никак найти не мог. Наконец он нашел удостоверение на велосипед и уже хотел идти с ним...но потом эта бумажка показалась ему неубедительной...»⁶⁷⁰). Но герои Булгакова и Кафки не просто теряют документы, для них потеря паспорта является символической

⁶⁶⁵ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.7.

⁶⁶⁶ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 9.

⁶⁶⁷ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 525.

⁶⁶⁸ Там же. С. 519.

⁶⁶⁹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.8.

⁶⁷⁰ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 10.

потерей себя как личности. Так, в одном из эпизодов Коротков восклицает: «Меня нельзя арестовать...потому что я неизвестно кто»⁶⁷¹, в связи с этим, возникает философский мотив, связанный с вопросом, а кем же, в сущности, являются герои Кафки и Булгакова, ведь и про Йозефа К. тоже можно сказать, что он «неизвестно кто». Кроме его процесса и работы в банке мы о нем практически ничего не знаем, как и не знаем ничего о его внутреннем мире. Несмотря на обстоятельства, герои пытаются действовать в этой новой для них реальности, хотят исправить положение, но это взаимодействие приводит к еще большей абсурдности происходящего. В их жизнь постоянно вмешиваются какие-то случайности. В частности, возникает мотив двойничества, неузнавания главного героя, принятия его за другого. Так, когда К. первый раз приходит в суд, его принимают за маляра («Sie sind Zimmermaler?» »Nein«, sagte K., »sondern erster Prokurist einer großen Bank»⁶⁷²) («Вы маляр? – Нет, – сказал К., – я старший прокурисст крупного банка»⁶⁷³), а булгаковского Короткова сразу несколько человек принимают за некоего Колобкова («Я – Коротков, – нетерпеливо крикнул Коротков.– Я и говорю: Колобков, – обиделся старичок»⁶⁷⁴, «Предъявитель сего суть действительно мой помощник т. Василий Павлович Колобков, что действительно верно»⁶⁷⁵, «...Шутник вы, Василий Павлович.– Я – Варфоломей, – сказал Коротков и потрогал рукой свой холодный и скользкий лоб, – Петрович»⁶⁷⁶, а Ян Собесский (здесь ироничное обыгрывание фигуры исторического деятеля Яна III Собеского и слова, полученного путем сокращения «собес») вообще принимает его либо за журналиста, либо за писателя. Отсюда возникает мотив обвинения и вины. И герой Кафки, и герой Булгакова, оба оказываются виновны. Так, Коротков оказывается ошибочно дважды уличен, потому что принят за некоего Колобкова: «Из рук старичка подъемные крохи желаете выдрать; господин Колобков?»⁶⁷⁷ и «Растлили трех в главном отделе,

⁶⁷¹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 537.

⁶⁷² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.39.

⁶⁷³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 37.

⁶⁷⁴ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 520.

⁶⁷⁵ Там же. С. 525.

⁶⁷⁶ Там же. С. 519.

⁶⁷⁷ Там же. С. 534.

теперь, стало быть, до подотделов добираетесь?»⁶⁷⁸. К. из «Процесса» тоже обвинен, но, конечно, и здесь мы говорим о некой метафизической вине, об изначальной виновности человека, а не об ироническом эффекте, имеющемся у Булгакова. Но тем не менее мотив вины присутствует в обоих случаях на внешнем уровне текста. Герои обвиняются, но уличают их представители учреждений, каких-то канцелярий, располагающих особыми полномочиями. Интересно и то, как представлено пространство, а именно эти канцелярии и учреждения. Пространство текстов характеризуется своей абсурдностью. У Булгакова учреждения специально изображены через призму восприятия героя: «...Коротков оказался в тупом полутемном пространстве без выхода. Бросаясь в стены и царапаясь, как засыпанный в шахте, он наконец навалился на белое пятно, и оно выпустило его на какую-то лестницу»⁶⁷⁹, «В грандиозном ящике с запыленными медными трубами послышался странный звук, как будто лопнул стакан, затем пыльное, утробное ворчание, странный хроматический писк и удар колоколов»⁶⁸⁰. При этом постепенно пространство приобретает свойства абсолютной ирреальности и абсурда: «Он...выдвинул ящик и, заглянув в него...сказал:– Пожалте, Сергей Николаевич. И тотчас из ясеневого ящика выглянула причесанная, светлая, как лен, голова и синие бегающие глаза. За ними изогнулась, как змеиная, шея, хрустнул крахмальный воротничок, показался пиджак, руки, брюки, и через секунду законченный секретарь, с писком «Доброе утро», вылез на красное сукно. Он встряхнулся, как выкупавшийся пес, соскочил, заправил поглубже манжеты, вынул из карманчика патентованное перо и в ту же минуту застрочил»⁶⁸¹. У Кафки же это пространство тоже характеризуется абсурдностью, но другого толка, а именно постоянным наличием чего-то неуместного, когда там, где по факту должно находиться одно, оказывается что-то совершенно другое, с этим пространством несвязанное: «In allen Zimmern standen die Betten noch in Benützung, es lagen dort Kranke oder noch Schlafende oder

⁶⁷⁸ Там же. С. 534.

⁶⁷⁹ Там же. С. 531.

⁶⁸⁰ Там же. С. 526.

⁶⁸¹ Там же. С. 535.

Leute, die sich dort in Kleidern streckten»⁶⁸² («Во всех комнатах стояли разобранные кровати, везде лежали люди – кто был болен, кто еще спал, а кто просто валялся в одежде»⁶⁸³). Сами канцелярии суда находятся на чердаках: «Manche hatten Polster mitgebracht, die sie zwischen den Kopf und die Zimmerdecke gelegt hatten, um sich nicht wundzudrücken»⁶⁸⁴ («Многие принесли с собой подстилки и просунули их между головой и потолком комнаты, чтобы не натереть кожу до крови»⁶⁸⁵). Но если у Булгакова в изображении пространства учреждений присутствует много иронии, то у Кафки здесь следует видеть скорее символические подтексты, хотя, повторяясь, напоминаем, что наличие или отсутствие иронии в романе Кафки, определяется общей трактовкой текста, какой-то цельной, законченной концепцией. Мы же не даем окончательного толкования «Процесса» и даже не выбираем интерпретацию из уже предложенных, а рассматриваем общность произведений, исходя из того дискурса, который их порождает, и где они размещены. Кроме искаженности пространства, тексты объединяют и другие константы. Первой их них является наличие запахов. Так, в «Процессе» встречи и диалоги героя часто сопровождаются разными специфическими запахами: «Dann zog durch das Fenster in dessen ganzer Breite und Höhe der mit Rauch vermischte Nebel in das Zimmer und füllte es mit einem leichten Brandgeruch»⁶⁸⁶ («Всю комнату и ввысь и вширь заполнил туман, пропитанный дымом, вместе с ним вполз запах гари»⁶⁸⁷), «Dieser Bart war offenbar parfümiert,...»⁶⁸⁸ («Усы <итальянца> были явно надушены...»⁶⁸⁹), а для всего, что связано с судом и канцеляриями вообще характерно какое-то отсутствие воздуха: «...aber es war eigentlich nicht die Wärme, die ihm Unbehagen machte, es war vielmehr die dumpfe, das Atmen fast behindernde Luft, das Zimmer war wohl schon lange nicht gelüftet»⁶⁹⁰ («...и затхлый воздух,

⁶⁸² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.36.

⁶⁸³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 35.

⁶⁸⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.39.

⁶⁸⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 37.

⁶⁸⁶ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.123.

⁶⁸⁷ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 109.

⁶⁸⁸ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.184.

⁶⁸⁹ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 166.

⁶⁹⁰ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.136.

дышать было трудно, видно, комната давно не проветривалась»⁶⁹¹), «Auch war die Luft sehr drückend,...»⁶⁹² («... воздух был затхлый...»⁶⁹³). Но и у Булгакова запах играет важную роль. С самого начала, еще до появления неизвестного в жизнь героя вторгается запах серы (что, кстати, подтверждает мысль, что он находится уже в нереальном мире), который будет преследовать его и в дальнейшем: «В полутьме пахло чуть-чуть серой»⁶⁹⁴, «Под утро комната наполнилась удушливым серным запахом»⁶⁹⁵. Схоже с Кафкой окружающие окутывают героя запахом: «... смуглое с огромными глазами лицо, от которого пахло ландышем»⁶⁹⁶. С запахами связан мотив непроглядности, вязкости пространства: «Der neblige Dunst im Zimmer war äußerst lästig, er verhinderte sogar eine genauere Beobachtung der Fernerstehenden»⁶⁹⁷ («густой чад, наполнявший комнату, действовал удручающе, он мешал рассмотреть даже стоявших поодаль»⁶⁹⁸) или «...Sie schienen, soweit man oben in dem Halbdunkel, Dunst und Staub etwas unterscheiden konnte...»⁶⁹⁹ («...полутьме, в пыли и в чаду...»⁷⁰⁰) (Кафка), «Муть заходила в комнате, и окна стали качаться»⁷⁰¹ (Булгаков). И в «Процессе» и в «Дьяволиаде» пространства учреждений изображены как безвыходные или запутанные. Йозеф К. долго плутает по коридорам дома и не может найти зал заседания суда, а зайдя в канцелярии, обнаруживает их на чердаке, откуда даже не может самостоятельно выйти (его под руки выводят служитель канцелярии). Булгаковский Коротков, в свою очередь, в погоне за Кальсонером путает номер и этаж нужной комнаты, в результате чего запутывается окончательно.

Стоит заметить, что если пространство ирреально и обладает сложной структурой, то время в сопоставляемых текстах, наоборот, удивительно

⁶⁹¹ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 121.

⁶⁹² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.129.

⁶⁹³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 115.

⁶⁹⁴ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 521.

⁶⁹⁵ Там же. С. 508.

⁶⁹⁶ Там же. С. 533.

⁶⁹⁷ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.44.

⁶⁹⁸ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 41.

⁶⁹⁹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.38.

⁷⁰⁰ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 37.

⁷⁰¹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 536.

приближено к реальности. Булгаков, словно от начала и до конца хронометрирует судьбу своего героя. Во-первых, повествователь постоянно следит за временем: «...в четыре с половиной часа пополудни...»⁷⁰², «Это было в одиннадцать часов пополуночи»⁷⁰³, «...В три с половиной часа пополудни...»⁷⁰⁴, «В десять часов утра следующего дня...»⁷⁰⁵ и т.д. Во-вторых, мы можем с легкостью проследить, сколько дней длилась вся эта эпопея, что и в какой именно день происходило. История делопроизводителя Короткова длится ровно неделю: начинается 20 сентября 1921 года и кончается 27 сентября 1921 года. Что касается Кафки, то у него присутствуют временные провалы, например, это заметно в сцене со служанкой адвоката Гульда - Лени, когда герою казалось, что он провел с ней немного времени, но выйдя от адвоката, обнаруживает, что уже идет дождь, и что дядя долго ждет его на улице: «...und bleibst stundenlang weg. Suchst nicht einmal einen Vorwand...»⁷⁰⁶ («...проторчал там бог знает сколько времени и даже никакого предлога не придумал...»⁷⁰⁷). Кроме того, время в романе движется скачками, прерывно, но общим с булгаковским текстом является то, что период событий тоже жестко очерчен. В данном случае, вся история героя длится ровно год. Йозеф К. попадает под арест в свой день рождения, когда ему исполнятся тридцать лет, и умирает ровно через год в этот же день. Таким образом, несмотря на все отклонения от реальности, время повествования ограничено жесткими рамками.

Возвращаясь к характеристике пространства, нужно сказать, что запутаны не только коридоры учреждений, но и внутреннее устройство канцелярий само по себе. Так, в «Процессе» об устройстве судебных учреждений Йозефу К. рассказывает то адвокат Гульд, то художник Титорелли (являющийся неким доверенным лицом суда). Из этих рассказов становится известно, насколько запутана структура канцелярий. Выясняется, что существует несколько

⁷⁰² Там же. С. 505.

⁷⁰³ Там же. С. 505.

⁷⁰⁴ Там же. С. 513.

⁷⁰⁵ Там же. С. 523.

⁷⁰⁶ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.103.

⁷⁰⁷ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 93.

разновидностей адвокатов, несколько разновидностей приговоров, при этом в большинстве случаев, не гарантирующих полное освобождение или отмену приговора. Ведь помимо низшего суда, существует еще и некая высшая инстанция, про которую никто вообще ничего не знает, но которая способна вновь пустить в ход уже, казалось бы, закрытое дело и даже отменить оправдательный приговор. Сходное можно увидеть и у Булгакова. На всем протяжении повести Коротков не может разобраться с устройством различных учреждений: как и для чего они устроены, и кто в них, за что отвечает. Это иронично обыгрывается автором в одной из сцен: «Коротков открыл первую стеклянную перегородку и увидел за нею какого-то человека в синем костюме. Он лежал на столе и весело смеялся в телефон. Во втором отделении на столе было полное собрание сочинений Шеллера-Михайлова, а возле собрания неизвестная пожилая женщина в платке взвешивала на весах сушеную и дурно пахнущую рыбу. В третьем царил дробный непрерывный грохот и звоночки – там за шестью машинами писали и смеялись шесть светлых, мелкозубых женщин. < >Невыносимый треск машин стоял в воздухе...»⁷⁰⁸. Но с различного рода канцеляриями связан и мотив преклонения перед начальством и боязнь потери места. В «Процессе» боятся потерять место и люди, приставленные охранять К., и сам Йозеф, с подозрением смотрящий на заместителя директора, от которого он зависит, и расположение которого хочет заслужить, но который, как ему кажется, имеет к нему неприязнь. В целом создается ощущение некоего «дамоклова меча» «машины правосудия»⁷⁰⁹. В «Дьяволиаде» герои тоже боятся потерять свое место, а главный герой теряет его, и на протяжении всей повести безуспешно пытается вернуть. У Кафки особым образом можно выделить сцену у адвоката Гульда и его клиента коммерсанта Блока, в которой гротескно изображено преклонение перед вышестоящими: «Block bemerkte, dass ihn wenigstens niemand verjage und trat auf den Fußspitzen ein, das Gesicht gespannt, die Hände auf dem Rücken verkrampft»⁷¹⁰ («...Блок <...> на цыпочках вошел в

⁷⁰⁸ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 517.

⁷⁰⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 11.

⁷¹⁰ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.175.

комнату, судорожно стиснув руки за спиной ...зашатался ...скрючился в поклоне и проговорил: – К вашим услугам»⁷¹¹), «...Block...starrte vielmehr irgendwo in eine Ecke und lauschte nur, als sei der Anblick des Sprechers zu blendend, als dass er ihn ertragen könnte»⁷¹² («...Блок... уставился куда-то в угол... как будто боялся, что не перенесет ослепительного вида того, кто с ним разговаривает»⁷¹³), «Gleich führte Block den Handkuß aus...noch zweimal...»⁷¹⁴ (Блок тут же чмокнул адвоката в руку...и еще раз приложился к руке...»⁷¹⁵). Эта сцена у адвоката Гульда вызвала возмущение даже главного героя: «Knie nieder oder krieche auf allen vieren, tu, was du willst. Ich werde mich darum nicht kümmern»⁷¹⁶ («Ползай на брюхе, становись на колени, – словом, делай что хочешь»⁷¹⁷). У Булгакова показательна сцена с неким начальником Дыркиным, который из «страшного» и «грозного», превратился в испуганного и затравленного при виде начальства по статусу, по-видимому, выше его: «Лицо Дыркина мгновенно покрылось улыбкавыми морщинами»⁷¹⁸, «– Я?.. – забормотал Дыркин, колдовски превращаясь из грозного Дыркина в Дыркина добряка...Я, конечно... Вы это напрасно...»⁷¹⁹. Однако и у Кафки, и у Булгакова чиновничество не спасает персонажей от наказания. Так, у Кафки целая глава называется «Экзекутор». В ней изображена сцена наказания двух курьеров, принесших Йозефу К. известие о его аресте и являющихся низшими служащими в судебной системе. При этом главный герой пытается остановить экзекутора, даже подкупить его, но поняв бесполезность своей затеи, сам случайно отталкивает одного из курьеров, когда тот просит о помощи. У Булгакова также вышеупомянутого Дыркина наказывает начальник: «...взмахнув портфелем, треснул им Дыркина по уху...»⁷²⁰, а затем уже сам Коротков «...взял канделябр

⁷¹¹ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 158.

⁷¹² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.175.

⁷¹³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 158.

⁷¹⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.177.

⁷¹⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 160.

⁷¹⁶ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.176.

⁷¹⁷ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 159.

⁷¹⁸ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 538.

⁷¹⁹ Там же. С. 539.

⁷²⁰ Там же. С. 539.

за ножку и с хрустом ударил Дыркина по голове свечами»⁷²¹. Так, и в «Процессе», и в «Дьяволиаде» не только присутствует мотив экзекуции, но и главные герои каким-то образом оказываются косвенно к ней причастны.

При этом и К. и Коротков пытаются найти выход, но постоянно ощущают на себе влияние «нездоровой» среды, в которой они оказались, и часто чувствуют ее противодействие. Вот как описывается первое появление Йозефа К. в суде: «Er stand eng an den Tisch gedrückt, das Gedränge hinter ihm war so groß, dass er ihm Widerstand leisten musste...»⁷²² («Он стоял, прижатый к столу вплотную, а за ним так густо толпились люди, что приходилось сопротивляться...»⁷²³). Источником этого противодействия являются и другие персонажи: и у Булгакова, и у Кафки важную роль в этом играют образы детей и женщин. Говоря о женских образах, нужно отметить, что они отличаются назойливостью и каким-то образом связаны с потерей героем чувства реальности и времени. Так, К. не приглашают на заседание вновь, однако, он сам приходит в тот же час. В суде он листает книги судьи, которые оказываются далеко не юридическими, и там встречает женщину, которая оказывается любовницей студента и следователя, при этом и сам герой чувствует, что «Die Frau verlockte ihn wirklich, er fand trotz allem Nachdenken keinen haltbaren Grund dafür, warum er der Verlockung nicht nachgeben sollte»⁷²⁴ («В этой женщине для него было что-то по-настоящему соблазнительное, и он не находил никаких оснований противиться этому соблазну»⁷²⁵). Позже у адвоката Йозеф встречает девушку Лени, пообщавшись с которой, по словам его дяди, «...schrecklich geschadet»⁷²⁶ («...страшно навредил себе»⁷²⁷), и дальнейшему ходу процесса. Вообще образ женщин можно рассматривать как символическое отображение инстинктов, которые, по Кафке, остаются даже тогда, когда, казалось бы, все человеческое в чиновнике умирает. Для героя это некое inferнальное влияние, которое наряду с другими факторами запутывает,

⁷²¹ Там же. С. 539.

⁷²² Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.39.

⁷²³ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 37.

⁷²⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.54.

⁷²⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 49-50.

⁷²⁶ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.103.

⁷²⁷ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 92.

«выталкивает» его из жизни. В судьбе булгаковского героя женщины играют схожую роль: «Томная красавица...спросила его: – У вас, товарищ, порок сердца? – Нет, ... – выговорил ошеломленный Коротков... , – не задерживайте меня. < > – Но женщина осталась непреклонной и печальной. – Ничего не могу сделать, вы сами знаете, – сказала она и придержала за руку Короткова»⁷²⁸. Другим противодействующим герою фактором оказываются дети. Здесь и у Кафки, и у Булгакова можно отметить двойственность образов детей. Дети, с одной стороны, становятся помощниками героя, а с другой стороны, причиняют зло и вред. Так, в «Дьяволиаде» « ...красавица превратилась в уродливого, сопливого мальчишку, который и украл все деньги и документы Короткова и с которым у него сложился следующий диалог: «– Голубчик! – бросился к нему Коротков, – бумажник мой, желтый...– Неправда это, – злобно ответил мальчишка, – не брал я, врут они.– Да нет, милый, я не то... не ты... документы»⁷²⁹. Однако в конце повести, когда все происходящее дошло до апофеоза абсурда, уже другой ребенок пытается «помочь» герою, поднимается с ним на лифте наверх и дает ему совет: «Тебе, дяденька, лучше всего на самый верх, где бильярдные... там на крыше отсидишься...»⁷³⁰. Такую же двойственность детских образов видим и в «Процессе». Именно «es war ein kleiner, rotbäckiger Junge»⁷³¹ («маленький краснощекий мальчик»⁷³²) помогает К. найти зал заседания суда, когда он в первый раз приходит на слушание. Уже в другой сцене герой встретил горбатую девочку и «K. hatte es ihr zu verdanken, daß er gleich den richtigen Weg fand»⁷³³ («...благодаря ей К. сразу нашел дорогу»⁷³⁴) к адвокату-художнику Титорелли. Однако эти же дети не давали ему выйти от адвоката, подперев дверь с другой стороны: «–Sperrten Sie doch die Tür auf«, sagte K.und riß an der Klinke – «Wollen Sie von den Mädchen belästigt werden? – fragte der Maler »⁷³⁵ («– Откройте же

⁷²⁸ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 518-519.

⁷²⁹ Там же. С. 520.

⁷³⁰ Там же. С. 541.

⁷³¹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.37-38.

⁷³² Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 36.

⁷³³ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.130.

⁷³⁴ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 116.

⁷³⁵ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.149.

дверь! – сказал К. и рванул ручку – Ведь они вас там изведут! – сказал художник»⁷³⁶). Также важной деталью является то, что детей увидел Йозеф К. перед своей смертью в одном из окон: «...spielten kleine Kinder hinter einem Gitter miteinander und tasteten, noch unfähig, sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nacheinander»⁷³⁷ («...играли маленькие дети, они тянулись друг к другу ручонками, еще не умея встать на ножки»⁷³⁸). Так, образ детей в рассматриваемых произведениях совмещает в себе две функции: во-первых, дети прямо или косвенно пытаются помочь главному герою, являются посредниками между миром суда, канцелярий и других учреждений, а во – вторых, встреча с ними для героев часто оборачивается чем-то недобрым, не несущим прямого зла, но и не приносящим герою добра и даже вредящим ему.

Таким образом, герои, пытаясь вернуться в прежнее состояние и выйти из того непонятного абсурдного мира, где они оказались, вернуть документы (искажение личности), наталкиваются на различные препятствия (абсурдными по природе – женщине и дети), скитаются по городу (Йозеф К. ходит по канцеляриям, забредает в собор, а Коротков пытается догнать все время ускользающего Кальсонера) но в итоге находят свою нелепую и абсурдную смерть. Здесь важно обратить внимание на сходство финальных сцен «Процесса» и «Дьяволиады». В конце произведений оба героя, уже погибнув символически, погибают физически. Йозеф К., оказавшись на месте своей будущей смерти, видит, что «überall lag der Mondschein mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem anderen Licht gegeben ist»⁷³⁹ («на всем лежало лунное сияние в том естественном спокойствии, какое ни одному другому свету не присуще»⁷⁴⁰). Булгаковского Короткова, забравшегося на крышу, в свою очередь, «солнечная бездна поманила...так, что у него захватило дух»⁷⁴¹ и «...открылось чудосочное солнце над самой головой...»⁷⁴². Кстати, мотив некоего возвышения присутствует и у

⁷³⁶ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 133.

⁷³⁷ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.204.

⁷³⁸ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 184.

⁷³⁹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.207.

⁷⁴⁰ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 186.

⁷⁴¹ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 543.

⁷⁴² Там же. С. 542.

Кафки. Все учреждения, связанные с судом, находятся на крышах и чердаках. Оба героя умирают загнанными, «зажатыми в угол». Короткову, оказавшемуся на крыше, не остается другого выхода, как прыгнуть вниз, бежать ему больше некуда. Йозеф К. же, ведомый на смерть, ощущает как его сопровождающие «...hängten sie sich in ihn in einer Weise ein, wie K. noch niemals mit einem Menschen gegangen war»⁷⁴³ («...повисли на нем так, как еще ни разу в жизни никто не висел»⁷⁴⁴), и «Sie hielten die Schultern eng hinter den seinen, knickten die Arme nicht ein, sondern benützten sie, um K.s Arme in ihrer ganzen Länge zu umschlingen, unten fassten sie K.s Hände mit einem schulmäßig eingeübten, unwiderstehlichen Griff»⁷⁴⁵ («притиснув сзади плечо к его плечу и не сгибая локтей, каждый обвил рукой руку К. по всей длине и сжал его кисть заученной, привычной, непреодолимой хваткой»⁷⁴⁶). При этом важно отметить, что несмотря на то, что Коротков совершает самоубийство, а кафкианский Йозеф К. погибает от рук своих палачей, мотив самоубийства присутствует и в «Процессе». Перед самой своей смертью К. понимает, что «...dass es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren»⁷⁴⁷ («...должен был бы схватить нож, который передавали из рук в руки над его головой, и вонзить его в себя»⁷⁴⁸). И далее: «Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden nicht abnehmen...»⁷⁴⁹ («он не смог выполнить свой долг до конца и снять с властей всю работу...»⁷⁵⁰). В свою очередь, булгаковский Коротков смог выполнить свой «долг», однако так и остается непонятным, насколько это самоубийство в своей сущности, и по своей воле или по воле случайных обстоятельств и случайных людей, он совершает такой поступок. Интересным является и последний взгляд героев, точнее его направление. У Кафки: «Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den

⁷⁴³ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.204-205.

⁷⁴⁴ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 184.

⁷⁴⁵ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.205.

⁷⁴⁶ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 184.

⁷⁴⁷ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.208.

⁷⁴⁸ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 187.

⁷⁴⁹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.208.

⁷⁵⁰ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 187.

Steinbruch angrenzenden Hauses»⁷⁵¹ («взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне»⁷⁵²), у Булгакова: «...он видел, как серое с черными дырами, как от взрыва, взлетело мимо него вверх. Затем очень ясно увидел, что серое упало вниз, а сам он поднялся вверх к узкой щели переулка, которая оказалась над ним»⁷⁵³. Здесь мы видим, что в обоих случаях авторами подчеркивается направление взгляда героя непосредственно перед смертью. Оба героя бросают взгляд по вертикали вверх, возможно, инстинктивно устремляясь к чему-то высшему, и желая найти там для себя исход или помощь. Однако спасения ни К., ни Коротков не находят, а последняя их мысль связана с категориями смерти и позора. Последнее, что говорит герой Кафки, и чем заканчивается роман это: «–Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben»⁷⁵⁴ («– Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его»⁷⁵⁵). В свою очередь, Коротков перед своим решающим прыжком в бездну произносит: «– Лучше смерть, чем позор!»⁷⁵⁶. Здесь можно увидеть, что Йозеф К. воспринимает свою смерть как позор, тем более что сам он не решился на самоубийство. В то же время для Короткова, смерть становится единственным исходом, способом избежать позора. Конечно, для Короткова позор – это то, что будет в случае, если его схватят. Ведь он уже в своем, потерявшем реальность сознании, а может быть, и вообще, находясь в другой реальности, ощущает себя борцом с Кальсонерами и ему подобными, поэтому сдаться им и избежать смерти для Короткова – значит навлечь на себя позор. Для Йозефа К., напротив, смерть от рук представителей суда, да еще на каменоломне становится позором. Возможностью избежать бесчестья для него было бы самоубийство, как и для булгаковского Короткова, но как сам К. признается, на самоубийство он не способен, хотя и виновен в этой слабости не он, а тот, «...die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen

⁷⁵¹ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.208.

⁷⁵² Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 187.

⁷⁵³ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 543.

⁷⁵⁴ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.208.

⁷⁵⁵ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 188.

⁷⁵⁶ Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. С. 543.

Kraft versagt hatte»⁷⁵⁷ («...кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы»⁷⁵⁸). Кого имеет в виду герой Кафки не совсем ясно, однако этот эпизод является одной из точек, которая позволяет трактовать роман Кафки в ключе веры и религии. К моментам, трактуемым с позиции религиозного подхода, относятся эпизоды общения адвоката Гульда с Блоком или притча «У врат Закона». Если притча «У врат Закона» имеет явно религиозный подтекст, то неоднозначную сцену подбострастного отношения коммерсанта к своему адвокату некоторые исследователи тоже склонны толковать в религиозном смысле. Так, Дагмар Фишер пишет: «юристы, которых изображает Кафка, почитаются как божества и их увековечивают в образах идолов. Коммерсант Блок просто молится своему кумиру адвокату Гульду. Поэтому он смиренно совершает своего рода идолопоклонство. Идолопоклонник перед своим адвокатом как собака»⁷⁵⁹. Религиозную тематику можно усматривать и в «Дьяволиаде», таком, на первый взгляд, несерьезном и ироническом тексте. Так, в появлении серного запаха, первый раз от спичек, затем от загадочной «крылатки» можно усматривать религиозную тему воздаяния за грехи. Таким образом, все дальнейшее, происходящее с Коротковым можно трактовать как некое подобие ада, а это значит, что герой в метафизическом смысле виновен, как и герой Кафки, Йозеф К.

Таким образом, сопоставление романа «Процесс» Франца Кафки и повести «Дьяволиада» Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века не только показывает их высокую степень сходства на сюжетном, мотивном и детальном уровнях, но и высвечивает те доминанты, которые могли сформировать столь схожие тексты. Для «Процесса» и «Дьяволиады» одними из таких ключевых доминант являются «конфликт среды», «бюрократия», «путаница», «дьявольщина», «искажение», ограничение свободы», «страх», «смерть» и другие. Эти доминанты связаны с общим ощущением времени, усилением бюрократического аппарата, характерного и для России, и для Австро-

⁷⁵⁷ Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S.208.

⁷⁵⁸ Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. С. 187.

⁷⁵⁹ Fischer Dagmar. Kafkas Prozeß-Prosa: eine textimmanente Interpretation. Frankfurt am Main.: Peter Lang, 1996. S. 57.

Венгрии. Кроме того, эти доминанты непосредственно связаны с изменением положения человека в обществе, ведущим к уменьшению внимания к внутреннему миру человека, выходом на первый план исполнительских функций человека, а не его душевного мира.

§4. Романы Фёдора Сологуба «Мелкий бес» и Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века

В предыдущих параграфах в гуманитарно-историческом дискурсе были сопоставлены несколько пар текстов Франца Кафки и Михаила Булгакова. Мы выделили важные доминанты дискурса, обусловившие сходство и возможность появления каждой из пар сопоставляемых произведений. Следующей парой текстов, которые взяли для рассмотрения, будут Романы Фёдора Сологуба «Мелкий бес» и Генриха Манна «Учитель Гнус». Эта пара выбрана нами не только потому, что произведения обладают высоким уровнем сходства на разных уровнях текста, но и потому, что отражают другие доминанты и по-другому реализуются в гуманитарно-историческом дискурсе. Говоря о Федоре Сологубе и Генрихе Манне, следует отметить, что сопоставляемые произведения, обладающие характерными сходствами, создавались ими в одно время, и даже были опубликованы в один год. Важным является и то, что писатели принадлежат к разным направлениям в литературе. Так, Федора Сологуба принято относить к символистскому направлению (хотя это и является предметом для дискуссий), а Генриха Манна к реализму. Однако для нашего исследования вопрос о направлениях, к которым принадлежали писатели, не имеет ключевого значения. Важен именно феномен появления текстов в один исторический момент, при этом обладающих действительно большим сходством. Здесь необходимо сказать и о субъективном характере творчества. Несмотря на то, что мы, исходя из применяемого метода, принимаем во внимание, но не рассматриваем подробно

субъективное начало, нужно отметить, что жизненные условия, судьба и характер рассматриваемых авторов совершенно различны.

Федор Кузьмич Сологуб (Тетерников) «родился в Петербурге в семье портного. Отец писателя происходил из крепостных, мать Татьяна Семеновна была крестьянкой и «при всей своей любви к детям была строга и взыскательна»⁷⁶⁰. Детские годы, проведенные в провинции, нельзя назвать счастливыми: тягостная домашняя атмосфера, создаваемая деспотичной матерью, родственники, живущие только бытовыми интересами – все это было чуждо будущему писателю еще в детстве. В то же время, частые наказания сформировали комплекс вины, своеобразное мазохистское чувство заслуженности любого наказания, что скажется и на характере будущих произведений писателя. «Обстановка «мещанско-кухарочной жизни» вызывала... бурный протест»⁷⁶¹, возникало стремление вырваться из гнетущей атмосферы. Именно в это время у юного Феди Тетерникова появляется стремление к учебе, к чтению книг и любовь к одинокому времяпрепровождению. Знакомые семьи Тетерниковых посоветовали матери дать своему ребенку образование, поэтому в 1878 году после окончания училища, Сологуб поступает в Учительский институт в Петербурге. По воспоминаниям сокурсников, Тетерникова «политика и “проклятые вопросы” ...не интересовали...»⁷⁶², однако разговоры о литературе были ему интересны. Окончив институт в 1882 году, Сологуб получает назначение учителем в Крестцы, и покидает Петербург. Таким образом, что в отличие от Генриха Манна, Сологуб был связан с гимназией не только во времена юношества. Он и сам был учителем, долгое время жил и работал в провинциальном городе. Более того, в его письмах остались воспоминания, впечатления от работы в гимназии: «...стоит между учителем и учеником какая-то стенка, и все сдается, что душны эти классные комнаты, и мало в них свету и простору, словно железные решетки

⁷⁶⁰ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 644.

⁷⁶¹ Павлова М.М. Писатель-инспектор. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 23.

⁷⁶² Попов И. И. Минувшее и отжившее. Из воспоминаний. М.: АCADEMIA, 1933. С. 82.

на окнах...»⁷⁶³, «...много...грубого и жестокого, и фатально неизбежного»⁷⁶⁴. Именно эта грубость и косность провинциальной атмосферы заставит Сологуба несколько раз менять место своей работы. За десять лет пребывания в провинции Сологуб сменил несколько мест: после Крестцов получит место в Великих Луках, а затем в Вытегре (Олонецкая губерния). При этом важно отметить, что неудачи на должности учителя были связаны не только с мнительностью Сологуба, но и имели реальные причины, что во многом отразилось и в творчестве писателя. Так, Сологуба не устраивала сама система устройства школы, и он даже предлагал свои предложения по ее переустройству. В частности, писатель считал, что для пользы учащихся необходимо обучать детей в интернатах, где они были бы под надзором высокообразованных учителей и проводили бы много времени на природе. При этом важной составляющей являлось ограждение детей от отрицательных влияний как среды. Все эти проекты не нашли отклика у школьного начальства, более того, отношение к Сологубу ухудшилось. Конфликты с руководством преследовали Сологуба как в Крестцах, так и в Великих Луках, и в Вытегре. При этом, конечно же, причины были не только в ином взгляде писателя на устройство образовательного процесса. Разногласия возникали и из-за литературы, выбираемой Сологубом для учащихся, или даже из-за того, что он не хотел покрывать преступления других, близких к директору учителей. Так, в своих заметках и статьях, публикуемых в провинциальных газетах («Школа за город», «Полицейская школа» и др.) Сологуб «предлагал ввести...гимнастику в школьную программу. Выступал против формы»⁷⁶⁵. Эти и другие предложения вызывали недовольство начальства и провинциального окружения, что создавало неблагоприятную атмосферу для продолжения работы учителем. Об этом Сологуб рассказывал в письмах своим институтским преподавателям В.А. Латышеву и К.К. Сент-Илеру, которые продолжали поддерживать своего ученика уже после окончания института. В целом,

⁷⁶³ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 649.

⁷⁶⁴ Там же. С. 649.

⁷⁶⁵ Гуральник Е.Н. Прижизненные издания произведений Ф.К. Сологуба в русской книжной культуре конца XIX- начала XX века. М.: Пробел-2000, 2009. С. 15.

десятилетнее пребывание Сологуба в провинции прошло под знаком интриг, доносов, клеветы и других дрызг. При этом нельзя сказать, что Сологуб молча сносил все интриги и происки недоброжелателей, как делал это в детстве, когда его наказывали розгами. Теперь, став самостоятельным человеком, он пытался дать отпор, с одной стороны, писал жалобы в Учебный центр, с другой стороны, уже в то время зрели его художественные произведения, которые в неприглядном виде покажут быт и нравы провинциальных городов. В сложное для Сологуба десятилетие, проведенное в провинциальной глуши, Сологуб активно занимается самообразованием, изучает философию и психологию. Однако все это время, что можно увидеть по письмам к Латышеву, не оставляет надежды вернуться в культурную столицу. В 1892 году под влиянием конфликтов в школе в Вытегре, и в связи с первой публикацией Сологуба в «толстом журнале» стремление писателя уехать из провинции усиливается и, осенью 1892 года Сологуб переезжает в Петербург. Именно после переезда в Петербург к писателю придет настоящий успех: «...творчество Сологуба одно из благороднейших явлений нашей культуры...»⁷⁶⁶ – напишет о нем К. Чуковский.

Он начинает активно публиковать стихотворения и первый роман «Тяжелые сны». В 1900-е годы в доме Сологуба образуется литературный круг, ставший одним из центров притяжения литературного Петербурга того времени. У Сологуба бывали А. Блок, К. Чуковский, Д. Мережковский и др., к нему приезжали В. Брюсов, А. Белый и другие. В дальнейшем до революции Сологуб будет активно печататься, обратится к театру. После революции его тексты уже не будут публиковать, но он будет продолжать работать, «писать в стол».

Если же обратиться к рассматриваемому роману «Мелкий бес», то следует сказать, что он был задуман задолго до переезда Сологуба в Петербург «...в годы службы в Великих Луках»⁷⁶⁷. Начало работы над романом относится к 1892 году.

Роман был завершён в 1902 году, однако опубликовать его сразу не удавалось, многих издателей смущало содержание текста. Однако в 1905 журнал

⁷⁶⁶ Чуковский К.И. Навьи чары мелкого беса // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 55.

⁷⁶⁷ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 684.

«Вопросы жизни» стал публиковать роман частями, до 11-го номера, когда журнал был закрыт. Возможно, из-за этого роман прошел незамеченным, однако после выхода романа отдельным изданием в 1907 году, к Сологубу пришел успех, его произведение стало интересно как читателям, так и критикам. Если взглянуть на критику тех лет, то можно увидеть, какое впечатление произвел роман. Так, Р.В. Иванов-Разумник отмечает, что после выхода «Мелкого беса» «...слово “передонощина” сразу вошло в обиход русской жизни...»⁷⁶⁸, Л.И. Шестов, неоднозначно оценивающий прозу Сологуба, называет его «оракулом»⁷⁶⁹, З. Гиппиус характеризует роман как «...магическое зеркало, обличающее недостатки...»⁷⁷⁰, А. Белый ценит его «...яркий, отточенный, жалящий слог...»⁷⁷¹, Е.В. Аничков сравнивает стройность архитектоники «Мелкого беса» с «Петром и Алексеем» Д. Мережковского⁷⁷². Таким образом, как можно видеть, роман был благосклонно встречен современниками. Иной творческий и биографический путь был у Генриха Манна.

Манн родился в Любеке в патриархальной семье. При этом его происхождение было не чисто бюргерским. Отец был владельцем торговой фирмы и имел довольно большое влияние в обществе, а мать была уроженкой Бразилии, по ее линии предками Манна были португальские мореплаватели и португальские землевладельцы. Таким образом, несмотря на во многом бюргерское воспитание, будущий писатель «...был воспитан в гуманистическом духе. Мать писателя Юлия да Сильва стремилась привить своим детям чувство прекрасного, любовь к литературе и искусствам. В будущем враждебно настроенные круги будут именно происхождением объяснять причину

⁷⁶⁸ Иванов-Разумник Р.В. Федор Сологуб // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 16.

⁷⁶⁹ Шестов Л.И. Поэзия и проза Федора Сологуба // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 71.

⁷⁷⁰ Гиппиус З. Слезинка Передонова // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 73.

⁷⁷¹ Белый А.Н. Истлевающие личины // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 96.

⁷⁷² Аничков Е.В. Мелкий бес // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 217.

«...беспощадного и едкого обличения...»⁷⁷³, которому Манн будет подвергать немецкую нацию. В 1884 году Манн окончил гимназию, затем переехал в Дрезден, позже в Берлин, где учился в Берлинском университете Фридриха Вильгельма. В это время Манн увлечен живописью и литературой, поэтому не хочет продолжать семейное дело отца. Однако контрастная жизнь в Берлине отталкивает Манна. Будучи уже формирующимся писателем, он замечает чудовищное лицемерие общества: власть финансово состоятельных коммерсантов и довольство бюргеров, и нищета рабочих и пролетарских масс. В то же время и в среде, которая должна была бы быть близкой писателю по духу, Манн не находит поддержки, так как обнаруживает в литературных кругах лицемерие и продажность. В будущем это лицемерие и гонку за прибылью Манн изобразит в своем романе «Земля обетованная». В этот период своего творческого становления он испытывает «...влияние натуралистической, а затем “предэксперсионистской” эстетики, неоромантической “мистики нервов”...»⁷⁷⁴, однако разочаровавшись, Манн отправляется в Италию. Некоторые исследователи склонны относить 1903-1904 гг. творчества писателя к «фазе югендстиля»⁷⁷⁵, связанная с началом издания в 1896 г. литературно-художественного еженедельника «Югенд»⁷⁷⁶. Годы Первой мировой войны Манн проведет в Мюнхене, а затем будет осмыслять в своих статьях причину национального позора немцев, связанного с поражением в войне, заключением Версальского мира и создания нового, но надломленного государства – Веймарской республики. Во многом в статьях Манна содержится предвидение будущего прихода к власти националистов, поэтому, когда в 1933 году к власти приходит Гитлер, Генрих Манн уезжает из Германии. К сожалению, даже после разгрома фашистского правительства, на родину он не вернется. Как можно

⁷⁷³ Егоров О.В. Генрих Манн - мастер сатиры: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. Москва, 1963. С. 7.

⁷⁷⁴ Ховрина Г. В. Генрих Манн - литературный критик: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. - Москва, 1969. С. 15.

⁷⁷⁵ Ерохин А.В. Литературный югендстиль // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 214.

⁷⁷⁶ Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX-XX веков // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 25.

увидеть, в отличие от Сологуба, текст которого имеет много биографических черт, появление романа Генриха Манна связано, скорее, с общими настроениями в стране, чем с конкретным личным опытом, «...жизнь общества Генрих Манн наблюдал пристально, неумолимо собирая факты реальной повседневности...»⁷⁷⁷. Хотя «юношеские впечатления автора от учебы в гимназии...и сыграли...роль в обращении к теме школы. Известно, как презирали братья школу с ее духом пруссачества, с ее, по выражению Т. Манна, «методами дрессировки». Тем не менее биографические и психологические факторы не могли повлиять на возникновение столь схожих текстов. У Манна, в отличие, от Сологуба было счастливое детство. Жизненные условия, воспитание и место жизни писателей различались, однако школьная система образования и способы наказаний обращали на себя внимание, как Сологуба, так и Манна. Однако тот факт, что два таких разных писателя обратились одновременно к одной идее и сходным образом реализовали ее, подтверждает, во-первых, обоснованность, применения термина «исторический дискурс» в абстрактном значении, а во-вторых, показывает, что значение биографического начала для процесса творчества не так велико, как принято считать, ведь рассматриваемые авторы имеют очень разные биографии и характеры, а «сходятся» они только в точке текстов, высказываний, порожденных дискурсом. Таким образом, выход в печать в 1905 году в разных странах двух таких близких по сюжетной, мотивной и детальной структуре текстов (в нашей терминологии «высказываний») можно объяснить влиянием некоего поля, дискурса, к которому они относятся. Мы назовем этот дискурс «гуманитарно-историческим», и попытаемся показать его влияние на становление и функционирование текстов в нем.

Теперь переходя непосредственно к сопоставлению текстов – высказываний, сразу отметим, что анализировать их будем, на сюжетном, мотивном и детальном уровнях. Схожесть и многоплановость текстов усложняют анализ, поэтому главными сферами сопоставления станут образы главных героев, персонажная сфера, включающая в себя героев второго ряда, составляющих

⁷⁷⁷ Знаменская Г.Н. О противоположности и братском единстве // Генрих Манн и Томас Манн. Эпоха; Жизнь; Творчество. Переписка. М.: Прогресс, 1988. С. 15.

общество, изображаемое в романах, и само место действия, включающее изображение пространства и времени.

Стоит отметить, что несмотря на свою феноменальную схожесть, по литературоведческой номенклатуре, романы относятся к разным направлениям. Так, большинство исследователей относят роман «Мелкий бес» Сологуба к символистскому роману, в то время как «Учитель Гнус» Г. Манна по традиции, восходящей еще к советскому литературоведению, относят к социально-критическому⁷⁷⁸, или реалистическому роману. Конечно же, на становления Манна как писателя влияли разные направления (символизм, натурализм и др.), однако текст «Учитель Гнус» все же чаще всего относят к обличительному роману. Текст «пронизан острым чувством современности и...обличает опруссачивание немецкой школы»⁷⁷⁹, нравственный упадок немецкого общества, а также «...весь правопорядок вильгельмовской Германии»⁷⁸⁰.

На сюжетном уровне тексты сближаются своим своеобразным устройством. У Манна видим две сюжетные линии: история главного героя учителя Гнуса, преследующего гимназиста Ломана и артистку Фрелих, и косвенная сюжетная линия, относящаяся к тому же гимназисту, влюбленному в жену консула Дору Бретпот. Схожее сюжетное построение можно увидеть и в «Мелком бесе». Здесь главная сюжетная линия связана с гимназическим учителем Передоновым, также преследующим одного из гимназистов – Сашу Пыльникова, с которым, в свою очередь, связана линия отношений с Людмилочкой Рутиловой. Передонов так же, как и учитель Гнус презирает всех и считает себя выше других. Он надеется получить инспекторское место, для чего собирается жениться на своей сожительнице Варваре Малошиной, однако скоро начинает сходить с ума и, наконец, совершает преступление. Говоря о центральном сюжете сопоставляемых текстов, важно отметить одну их объединяющую особенность: в обоих случаях центральным героем является

⁷⁷⁸ Нартов, Ким Миронович. Социально-критический роман Генриха Манна: 1900-1937: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. - Москва, 1966. С. 151.

⁷⁷⁹ Серебров Н.Н. Генрих Манн. М.: Наука, 1964. С. 30.

⁷⁸⁰ Бакалов А.С. Реализм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 46.

резко отрицательный персонаж. При этом мы видим не просто психологическую характеристику героя, а его духовную (если вообще можно применять здесь такой термин) эволюцию, направленную по нисходящей. В то же время на событийном уровне основного сюжета, связанного с образом учителя, практически ничего не происходит. В основном мы наблюдаем именно душевные терзания главного героя, смену его бесконечных подозрений. Образы главных героев предстают перед нами не в приукрашенном виде, а изначально даются в своей негативной заданности. При этом вокруг этих образов строится всё повествование, ему подчинены и все второстепенные линии в романах. Даже сами названия сопоставляемых произведений схожи: «Учитель Гнус» у Манна, и «Мелкий бес» у Сологуба. В обоих случаях текст назван по имени главного персонажа, при этом уже в самом названии предвосхищается характер образа и имеется авторская оценка. Так, мелким бесом Сологуб называет своего главного героя – Передонова, при этом не только фамилия, но и имя «Ардалион» несёт в себе оценочный колорит. В переводе с латинского это имя означает «ardalio» и означает «суетливый человек, хлопотун», может быть «праздный человек». С древнегреческого языка это может означать: «замаранный». В то же время роман Генриха Манна назван «Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen», хотя «Da er Raat hieß, nannte die ganze Schule ihn Unrat»⁷⁸¹ («Фамилия его была Нусс, но вся школа называла его Гнусом»⁷⁸²). Кстати, в переводе с немецкого слово «das Unrat» переводится как нечистота, мусор, грязь, и в дальнейшем мотив гнуса и нечистоты обыгрывается в дальнейшем на протяжении всего романа. Важно, что оба героя порождены своей средой, и выделяясь из нее своей особенной «гнусностью», при этом неотделимы от нее. Так, «знакомство» читателей и с Передоновым, и с учителем Гнусом с первых же строк начинается с изображения их в контексте своей среды. Первый раз мы наблюдаем Передонова за разговором со своими «друзьями» или коллегами, в котором он хвастается тем, что, возможно, скоро удачно женится: «Гимназический учитель Передонов... в кругу

⁷⁸¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig.: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 1.

⁷⁸² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 33.

своих приятелей, угрюмо посматривая на них маленькими, заплавленными глазами из-за очков в золотой оправе...»⁷⁸³. При этом его «приятели» подшучивают над ним, ставят под сомнение его возможную женитьбу. Учитель Гнус тоже, только с другой перспективы, с самого начала изображается в контексте своей среды. Мы видим общее отношение к нему общества: «Unrat aber trug den seinigen seit vielen Generationen, der ganzen Stadt war er geläufig, seine Kollegen benutzten ihn außerhalb des Gymnasiums und auch drinnen, sobald er den Rücken drehte»⁷⁸⁴ («Гнус назывался Гнусом во многих поколениях; к этому прозвищу привык весь город, коллеги иначе не именовали его вне стен гимназии, и даже в ее стенах, едва только он поворачивался к ним спиной. Учителя...не стеснялись говорить об учителе Гнусе»⁷⁸⁵). При этом важно отметить, что в случае Передонова и Гнуса, отношение общества изначально содержало в себе насмешку, однако не доходило до такой степени презрения, как в конце романов. Таким образом, герой, на первый взгляд, органичный своей среде на самом деле не сливается с ней полностью, более того, постепенно оказывается выброшенным из нее. Особенностью повествования является изображение всех событий, окружения через призму внутреннего мира главных героев. Если у Манна мы определенно видим контраст между мировидением Гнуса и окружающим его миром, который на самом деле, хотя и очень далек от совершенства, не настолько наполнен злодействами, как кажется главному герою, то у Сологуба, очевидно, слияние сознания героя с обществом. Внутренний мир Передонова абсолютно коррелирует с тем, что происходит вокруг. Это, пожалуй, одно из немногих небольших отличий, которые мы можем увидеть при сопоставлении образов главных героев. В остальном, сравниваемые нами, главные герои практически идентичны не только на уровне психологизма, но и на уровне описания внешности. Описание лица Передонова часто связано с понятием ужаса, и чаще всего это слово встречается в тексте именно в контексте характеристики его

⁷⁸³ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 11.

⁷⁸⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig.: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 1.

⁷⁸⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 33.

состояния: «оно <лицо> стало неподвижною маскою ужаса»⁷⁸⁶, «...с выражением ужаса на лице»⁷⁸⁷, «...смятения и ужаса на тупом, сумрачном лице»⁷⁸⁸. При этом подчеркивается косность и омертвелость Передонова: «Лицо... как у заведенной куклы, было... неподвижно, – и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах»⁷⁸⁹, «Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове»⁷⁹⁰, «Он...сидел, неловко сгорбившись, тупой и тяжелый...»⁷⁹¹. Очень сходно изображается и герой Манна: «Unrats Kinn, in dessen oberem Rand mehrere gelbe Gräten staken, rollte, während er sprach, zwischen den hölzernen Mundfalten wie auf Geleisen»⁷⁹² («Когда Гнус говорил, его нижняя челюсть... точно на шарнирах, двигалась между одеревенелыми складками, залегшими около рта...»⁷⁹³), «...und sandte schief aus seinen Brillengläsern einen grünen Blick»⁷⁹⁴ («и... бросал из-под очков косою взгляд...»⁷⁹⁵), «ein giftiges Lächeln»⁷⁹⁶ («ядовитая усмешка»⁷⁹⁷), «Und sofort zuckte der Alte heftig mit der Schulter, immer mit der rechten, zu hohen»⁷⁹⁸ («...вздергивал плечо...правое, которое...было выше левого...»⁷⁹⁹). Здесь видим, что косность и душевное омертвление отражаются и на внешности героев, делая их неподвижными, закаменелыми физически. Убогость внутреннего мира выражает и их язык. И

⁷⁸⁶ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 198.

⁷⁸⁷ Там же. С. 156.

⁷⁸⁸ Там же. С. 149.

⁷⁸⁹ Там же. С. 167.

⁷⁹⁰ Там же. С. 31.

⁷⁹¹ Там же. С. 168.

⁷⁹² Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 6.

⁷⁹³ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 36.

⁷⁹⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 2.

⁷⁹⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 33.

⁷⁹⁶ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 20.

⁷⁹⁷ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁷⁹⁸ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 20.

⁷⁹⁹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 33.

Гнус, и Передонов используют в речи выражения низкой окраски: «Омегу набуровила!»⁸⁰⁰, «А ты думаешь, легко в инспекторы вылезть?»⁸⁰¹, «Пусти козла в огород...»⁸⁰² (Передонов). А речь Гнуса описывается таким образом: «Er redete und dachte in ihrer Sprache, gebrauchte ihr Rotwälsch, nannte die Garderobe ein «Kabuff»⁸⁰³ («Он говорил и думал на их языке, употреблял выражения, заимствованные из жаргона школяров, и раздевальню называл «каталажкой»⁸⁰⁴). Но с внешней характеристикой героев соотносится и их внутреннее состояние. Так, если рассматривать психологическую составляющую героев, можно увидеть, практически идентичные особенности характера. Так, характеры Передонова и Гнуса очень похожи между собой не только отдельными качествами, но и часто их парадоксальным соотношением. Передонов труслив, суеверен, и мечтает об инспекторском месте, но при этом абсолютно равнодушен ко всему, что его окружает: «...смотрел равнодушно ...не принимал никакого участия в чужих делах...»⁸⁰⁵, «Она была ему нелюбопытна, как все предметы...»⁸⁰⁶. Одновременно с этим мы видим, что он очень подозрителен: «Когда при нем смеялись и он не знал, о чем, он всегда предполагал, что это над ним смеются»⁸⁰⁷, «Нюхаю, не подсыпано ли яду»⁸⁰⁸, а чуть позже можно увидеть и такую характеристику: «Над Передоновым неотступно господствовали навязчивые представления о преследовании и ужасали его. Он все более погружался в мир диких грез»⁸⁰⁹. Мотив подозрительности в сочетании с потерей интереса к жизни сопровождает и образ учителя Гнуса: «...dieser an einer fixen

⁸⁰⁰ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 21.

⁸⁰¹ Там же. С. 23.

⁸⁰² Там же. С. 24.

⁸⁰³ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 10.

⁸⁰⁴ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 38.

⁸⁰⁵ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 16.

⁸⁰⁶ Там же. С. 18.

⁸⁰⁷ Там же. С. 18.

⁸⁰⁸ Там же. С. 21.

⁸⁰⁹ Там же. С. 198.

Idee leidende Tölpel»⁸¹⁰ («...чурбан, страдающий навязчивыми идеями»⁸¹¹), «der Blick eines Tyrannen mit schlechtem Gewissen, der in den Falten der Mäntel nach Dolchen späht»⁸¹² («взгляд тирана с нечистой совестью, ищущий кинжал в складках любого плаща»⁸¹³). При этом к мнительности, страху перед происками недоброжелателей примешивается еще и презрение к человечеству. Передонов «...не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями»⁸¹⁴. В то же время и главный герой Манна: «Er verachtete die blaue Stube, die Enge dieser Geister, die demütigen Seelen, die pietistischen Überspanntheiten und die sittliche Verstocktheit»⁸¹⁵ («...презирал умственную ограниченность этих людей, их смирение, их пиетистскую экзальтацию и нравственную косность»⁸¹⁶). Оба героя ставят себя выше общества, но ни в том, ни в другом случае это связано не с моральным осуждением, а с ощущением враждебности вокруг себя, иллюзии, что каждый человек имеет злой умысел и может в чем-то уличить, или разоблачить. Однако чаще всего предмет разоблачения остается неясным. Таким образом, презрение героев к обществу прямо соотносится с их внутренним чувством неполноценности, в конечном счете, к скрытому презрению к себе. Вполне вероятно, что страх перед разоблачением не является беспочвенным, а связан с внутренним абсолютно неосознаваемым чувством экзистенциальной вины. Это косвенно подтверждается тем, что главный герой Сологуба в конце романа теряет рассудок, но незадолго до этого его «медленные мысли» вдруг приобретают даже некоторую образность и он спрашивает своего друга Володина: «Зачем тут

⁸¹⁰ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 13.

⁸¹¹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 40.

⁸¹² Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 2.

⁸¹³ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 33.

⁸¹⁴ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 16.

⁸¹⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 44.

⁸¹⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 57.

грязное зеркало, Павлушка?»⁸¹⁷, понимая под зеркалом пруд. У Манна образ учителя гимназии выписан более жестко. Если в случае Передонова мы можем говорить о каком-то намеке на внутреннее, быть может и скрытое от самого героя, страдание, то в образе учителя Гнуса равнодушие к жизни заменяется маниакальным желанием властвовать. Передонов в конце романа совершает преступление, уже находясь в состоянии умопомешательства, а учитель Гнус совершает преступление, не имея денег и утратив какие-либо моральные ориентиры, и после этого совершенно не раскаивается в содеянном. Однако мотив скрытой экзистенциальной вины все-таки присутствует и у Манна. Вот как им описывается учитель и его мысли по отношению к обществу: «...все у них идет как положено, а он — человек...подозреваемый...отверженный» или «...und die überhaupt, es ahnte ihm in dieser Stunde, etwas Übles aus ihm gemacht, ihn in den langen Jahren...»⁸¹⁸ («он вдруг почувствовал, — в какое мерзкое существо сумели они превратить его за эти годы»⁸¹⁹). Здесь видно, что герой не только подозревает всех вокруг в преступлениях, но и сам ощущает себя в чем-то преступившим закон. Конечно, он считает себя выше остальных, но экзистенциально он такой же преступник, как и другие. Сходным образом воспринимает мир и герой Сологуба: «Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины и запутался, и погибал»⁸²⁰. Наконец, экзистенциальную вину можно усмотреть и в отношении героев к другим людям, в их оценке их поступков. Так, Гнус, узнав о женитьбе молодого учителя Рихтера на девушке из богатой семьи, абсолютно уверен, что тот: «Ei, recht strebsam – wahrlich doch...»⁸²¹ («Пролаза, настоящий пролаза!»⁸²²). Схожим образом и Передонов подозревает своего друга Володина

⁸¹⁷ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 188.

⁸¹⁸ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 34.

⁸¹⁹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 52.

⁸²⁰ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 200.

⁸²¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 48.

⁸²² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 60.

в том, что он хочет выгодно жениться, причем на его собственной невесте Варваре: «Может быть, уже и подумывает жениться на Варваре и влезть в мою шкуру»⁸²³. И Передонов, и Гнус хотят уличить других в том, что и сами стремятся совершить, а значит, пусть и бессознательно, понимают преступность своих намерений. Вместе с мотивом некой экзистенциальной вины, незримой, но постоянно присутствующей, связан мотив экзистенциального одиночества, которое ощущают рассматриваемые герои. Так, у Сологуба видим: «...во многих окнах горели огни, иногда из отворенных окон слышались голоса. Везде люди жили, чужие, враждебные Передонову...»⁸²⁴, и у Манна: «Unrat hatte mit den Leuten da drinnen nichts zu tun, gar nichts»⁸²⁵ («Он, Гнус, не имеет ничего общего с этими людьми по ту сторону окна...»⁸²⁶). Эта враждебность доходит даже до полного противопоставления себя обществу, частью которого является герой. Здесь стоит отметить специфическую позицию героев по отношению к обществу. С одной стороны, они действительно отделены и враждебны большей части общества: «die jetzt alle beim Abendessen saßen, ihn aber nötigten, hier unten herumzuschleichen;»⁸²⁷ («Сейчас все они сидят и ужинают, а он бежит здесь, на окраине...»⁸²⁸) (Гнус), «Все было ему враждебно, он был один против всех»⁸²⁹ (Передонов). С другой стороны, часть общества принимает их и даже уважает. Так, сапожник Риндфлейш и его семья добродушно принимают Гнуса у себя дома, а Передонов в своем кругу считается завидным женихом: «Преполовенской же хотелось женить Передонова на своей сестре, дебелой поповне»⁸³⁰. И если доброжелательное отношение к Гнусу является скорее исключением, то Передонов довольно органичен среде, в которой он обитает. Поэтому можно

⁸²³ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 51.

⁸²⁴ Там же. С. 98.

⁸²⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 47.

⁸²⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 60.

⁸²⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 34.

⁸²⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 52.

⁸²⁹ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 211.

⁸³⁰ Там же. С. 26.

сказать, что одиночество, испытываемое героями, имеет разную природу. Герой Генриха Манна презирает всех вокруг, он не знает чувства тоски. Лишь иногда он испытывает чувство одиночества, видя простое человеческое веселье, к которому непричастен. В то же время герой Сологуба постоянно находится в тоскливом состоянии: «Передонова охватили неудовольствие и тоска»⁸³¹, «...думал он тоскливо...»⁸³², «Тоска теснила его грудь»⁸³³, хотя он и не отторгается обществом, как Гнус. Возможно, над ним смеются (сестры Рутимовы, например), но он не изгнан, а даже принят социумом. Однако сказать, что причина этой тоски кроется в том, что он все же внутренне еще хуже даже такого общества, или в нем теплится искра экзистенциального озарения, однозначно сложно. Можно сказать, что оба героя, превосходя окружающих по своим негативным качествам, внутренне ощущают свою экзистенциальную вину и неполноценность, но в то же время, этим они и сопричастны другим людям. Интересно, что внутренний и внешний конфликт главных героев находят свое отражение и в изображении пространства в сопоставляемых текстах. Природа и окружающее пространство как будто соответствуют их душевному состоянию. Так, Гнус «Er schlich...um die Lachen der Vorstadtstraße herum»⁸³⁴ («...тащился по лужам окраинной улицы»⁸³⁵), в то время как «Es regnete dünn und kalt»⁸³⁶ («...моросил холодный дождь»⁸³⁷), а «Um ihn her spritzten Pfützen auf»⁸³⁸ («Лужи вокруг него брызгали грязью»⁸³⁹). Но не только природа соответствует мыслям и настроениям героя, сама атмосфера города, где он живет, отражает его

⁸³¹ Там же. С. 21.

⁸³² Там же. С. 188.

⁸³³ Там же. С. 187.

⁸³⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 20.

⁸³⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁸³⁶ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 20.

⁸³⁷ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁸³⁸ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 31.

⁸³⁹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 50.

внутренний мир: «Er ging den verödeten Straßenzug...»⁸⁴⁰ («улицы были пусты»⁸⁴¹), а кругом попадаются только «...Gäßchen und «Gruben»...»⁸⁴² («...переулки и «теснины»⁸⁴³). То же самое можно увидеть и в связи с образом Передонова: «...была пасмурная погода. Ветер налетал порывами и нес по улицам пыльные вихри»⁸⁴⁴, «И погода была неприятная. Небо хмурилось...»⁸⁴⁵. А город описывается так: «Тоскою веяло затишье на улицах, и казалось, что ни к чему возникли эти жалкие здания, безнадежно-обветшалые...»⁸⁴⁶. Вокруг Передонова и Гнуса царит мрак и запустение, и даже имеющийся свет приобретает какие-то недобрые очертания: «...все освещено было просеянным сквозь облачный туман, печальным, как бы не солнечным светом»⁸⁴⁷ («Мелкий бес»), «Schief über einen Giebel lugte manchmal der gelbe, halbe Mond: ein höhnisches Auge, das gleich wieder das Lid einkniff, so daß ihm sein Hohn nicht zu »beweisen« war»⁸⁴⁸ («...выглядывал желтый полумесяц, лукавый глаз, так поспешно зажмуривавшийся, что его нельзя было изобличить в насмешке»⁸⁴⁹)(«Учитель Гнус»). В случае Гнуса и Передонова природа не просто созвучна внутреннему состоянию, она символична: «Eine Fledermaus beschrieb Zacken über Unrats Hut»⁸⁵⁰ («Летучая мышь вилась над самой шляпой Гнуса»⁸⁵¹) или «...носились вороны...Над самую голову Передонова каркали они, точно

⁸⁴⁰ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 46.

⁸⁴¹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 59.

⁸⁴² Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 46.

⁸⁴³ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 59.

⁸⁴⁴ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 74.

⁸⁴⁵ Там же. С. 126.

⁸⁴⁶ Там же. С. 74.

⁸⁴⁷ Там же. С. 74.

⁸⁴⁸ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 32.

⁸⁴⁹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 51.

⁸⁵⁰ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 34.

⁸⁵¹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 52.

дразнили и пророчили...неприятности»⁸⁵². Таким образом, мироощущение героев крепко связано с социумом, со всем окружающим пространством, и, несмотря на то, что они по своей отрицательной характеристике превосходят всех остальных, даже в этих персонажах теплится искра чего-то похожего на душевное страдание. В любом случае оба героя Сологуба и Манна, ненавидя и презирая, ощущают едва развившуюся потребность в общении, во взаимодействии, даже если эта потребность основана на стремлении уличить или наказать. Именно посредством мотива подозрения и страсти к изобличению первый вышеописанный сюжет, касающийся образа учителя, его внутреннего мира и стремления к власти и должности, связывается со вторым сюжетом, присутствующим в сопоставляемых текстах. Этот сюжет связан и у Манна, и у Сологуба с любовью гимназиста к взрослой женщине. Здесь нужно, главным образом, говорить об образах гимназистов Ломана и Саши Пыльникова, а также в образе Людмилы Рутиловой из «Мелкого беса». В меньшей степени этот сюжет касается возлюбленной героя Манна, так как жена консула Дора Бретпот является внесценическим персонажем, и все, что мы знаем о ней, известно лишь из восприятия гимназиста Ломана. Если главная линия, относящаяся к учителю и раскрытию его характера, доходит до логического конца, то линия любви Ломана к Доре Бретпот и история отношений Саши Пыльникова и Людмилочки возникают в дополнение к ходу основного действия, как бы являясь некоей вставкой. У Манна эта сюжетная линия помогает нам лучше понять образ ученика Ломана, его характер. У Сологуба такая сюжетная линия играет иную роль: она является выражением некоего чувственного, еще не проявленного начала, которое аллегорически изображено во взаимоотношениях «язычницы» Людмилы, любящей телесность как таковую, и молодого «неиспорченного» Саши. Вообще же, говоря об образах гимназистов, важно подчеркнуть их общую черту, а именно их экзистенциальную чуждость не только обществу, но даже своей гимназической среде. Так, героя Сологуба Сашу Пыльникова дразнят «девчонкой» только за то, что он отличается от других:

⁸⁵² Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 126.

«...гимназисты...придумали дразнить за то, что я дурных слов боюсь...зачем говорить гадости?»⁸⁵³. При этом Саша сохраняет благородство, совершенно чуждое Передонову и другим героям, и несмотря на то, что «...некоторые товарищи дразнят <его>», он не хочет «...на них фискалить»⁸⁵⁴. Некое благородство и утонченность свойственны и Ломану, герою Генриха Манна: «...so erhöhten sich Lohmanns Jahre dadurch, daß ihn der Geist berührt hatte»⁸⁵⁵ («...Ломан казался старше своих лет, потому что на нем лежала «печать духа»⁸⁵⁶). И сама его внешность отражает его характер и выделяет его из остальных: «...mit schwarzen Haaren, die über der Stirn sich bäumten und zu einer schwermütigen Strähne zusammenfielen. Er hatte die Blässe Luzifers und eine talentvolle Mimik. Er machte Heinesche Gedichte...»⁸⁵⁷ (...пышная черная шевелюра, одна прядь постоянно выбивалась и меланхолически ниспадала на лоб. Лицо его отличалось люциферовой бледностью...выразительной мимикой. Он писал стихи в духе Гейне...»⁸⁵⁸). Таким образом, общим, тем, что выделяет героев сопоставляемых произведений можно назвать некую нравственную чистоту, способность на искреннее чувство. Именно это отличие от других, природу которого совершенно не могут понять герои-учителя Передонов и Гнус, и вызывает у них еще большую неприязнь. Так, Передонов изначально презирал Сашу «...за смазливость и чистоту, за то, что он вел себя скромно, учился хорошо...»⁸⁵⁹, но позже в сцене допроса у хозяйки квартиры Коковкиной, где живет Саша, можно увидеть, как его отношение сменяется уже неприкрытой злобой и раздражением: «Тихоня-то ваш хорош, нечего сказать...»⁸⁶⁰. Гнус также испытывает неприязнь к одному из своих учеников Ломану, считая, что его

⁸⁵³ Там же. С. 99.

⁸⁵⁴ Там же. С. 100.

⁸⁵⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 13.

⁸⁵⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 40.

⁸⁵⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 12.

⁸⁵⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 40.

⁸⁵⁹ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 95.

⁸⁶⁰ Там же. С. 100.

внешний вид, это «нахальство»: «Daß Lohmann niemals staubig aussah, immer saubere Manschetten trug und solche Gesichter machte: ...»⁸⁶¹ («...Ломан всегда выглядит опрятным...у него чистые манжеты, и такая физиономия...»⁸⁶²). При этом его мысль о «нахальном» поведении одного из учеников, так же, как и у Передонова переходит в неприязнь: «Unrat sann mit grabendem Haß über Lohmann nach»⁸⁶³ («Гнус с разъедающей ненавистью думал о Ломане»⁸⁶⁴). Здесь, говоря об особом отношении к одному из учеников, важно сказать и о взаимоотношениях Гнуса и Передонова с остальными гимназистами. Так, ученики «...находили Передонова грубым, глупым и несправедливым и за то ненавидели и презирали его»⁸⁶⁵, и Гнус знал, «Unrat, der sich von den Schülern hinterrücks angefeindet, betrogen und gehaßt wußte, behandelte sie seinerseits als Erbfeinde, ...»⁸⁶⁶ («...что ученики его обманывают и ненавидят, и сам считал их заклятыми врагами...»⁸⁶⁷). При этом Передонов и Гнус относятся так не только к ученикам, но и к своему непосредственному гимназическому начальству, представленному в обоих текстах фигурой директора. Так, Передонов уверен, что директор «подговорил гимназистов»⁸⁶⁸ и к нему «придирается», а Гнус считает, что «...die Künstlerin Fröhlich sei ... höher als der Direktor»⁸⁶⁹ («...актриса Фрелих...нравственно выше директора»⁸⁷⁰). Однако часто они сами, как и их ученики, выступают в роли провинившихся, вызываемых к директору: «...Er

⁸⁶¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 22.

⁸⁶² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 45.

⁸⁶³ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 22.

⁸⁶⁴ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 45.

⁸⁶⁵ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 63.

⁸⁶⁶ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 10.

⁸⁶⁷ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 38.

⁸⁶⁸ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 164.

⁸⁶⁹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 137.

⁸⁷⁰ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 111.

entbot Unrat zu sich ins Amtszimmer und hielt ihm die sittliche Auflösung vor, ...»⁸⁷¹ («...директор...призвал Гнуса к себе...и заговорил с ним о моральном распаде...»⁸⁷²), «Директор...пригласил к себе Передонова. < >Я имею к вам претензию, – заговорил Хрипач»⁸⁷³. Кроме того, вторые сюжетные линии романов, так или иначе, связаны с телесностью и одновременно с чистотой чувства. Отношения Людмилы и Саши Пыльникова у Сологуба изначально чисты и невинны, и начинаются как игра. Так же чиста и любовь Ломана к жене консула Доре Бретпот. Однако в обоих случаях эти чувства незримо сопровождает мотив телесности, физиологического начала. Когда Ломан страдает от невозможности признаться в чувствах замужней женщине Доре Бретпот, он часто думает о ее возможных мужчинах, и даже, когда она рождает ребенка, он продолжает любить ее, однако его нежные чувства переплетаются здесь с телесным мотивом: «...Frau Dora Breetpoot war heute abend entbunden. Und Lohmanns unbekannte Zärtlichkeit neigte sich über ihr Schmerzensbett. Sein Herz, ein fruchtlos und demütig schwelendes Feuerchen, sehnte sich, den kleinen, zitternden Kinderkörper zu erwärmen, dessen Entstehung vielleicht Assessor Knust, vielleicht Leutnant von Gierschke, vielleicht auch Konsul Breetpoot bewirkt hatte...»⁸⁷⁴ («...Дора Бретпот...разрешилась от бремени. Потаенная нежность Ломана прильнула к ложу страдальницы. Его сердце...жаждало согреть... существо, явившееся в жизнь, может быть, благодаря асессору Кнусту, может быть, благодаря лейтенанту фон Гиршке, а может быть, и благодаря консулу Бретпоту...»⁸⁷⁵). Несмотря на внешнюю непорочность («Невинные по необходимости возбуждения составляли для Людмилы главную прелесть их связи. Они волновали, – и далеки были от грубых, отвратительных

⁸⁷¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 174.

⁸⁷² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 132.

⁸⁷³ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 149.

⁸⁷⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 196.

⁸⁷⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 145.

достижений»⁸⁷⁶), отношения Саши Пыльникова и Людмилы Рутиловой тоже связаны с чем-то телесным, физиологическим. Так, Людмила с самого начала их с Сашей знакомства постоянно опрыскивает его духами: «Духи взять с собою она придумала еще раньше, – надушить гимназиста, чтобы он не пахнул своею противною латынью, чернилами да мальчишеством»⁸⁷⁷. Другим ее «чужачеством» является желание любоваться Сашиним обнаженным телом и наряжать его в женские наряды. Изначально стремление к переодеванию объясняется любопытством и игрой: «Слухи о том, что Пыльников – переодетая барышня, быстро разнеслись по городу <...> Людмила, любопытная...зажглась жгучим любопытством к Пыльникову»⁸⁷⁸. А вот стремление целовать обнаженное тело и любоваться им относится уже к чувственной сфере и связано с гедонистическим началом. Говоря о гедонистическом мотиве важно сказать об образе Людмилы: «...она любила наряжаться и одевалась откровеннее сестер: руки да плечи поголее, юбка покороче, башмаки полегче, чулки...попрозрачнее, тельного цвета. Дома ей нравилось побыть в одной юбке и босиком и надеть башмаки на босые ноги...»⁸⁷⁹, «Смех ее был, как всегда, словно сплетен со сладостными и страстными веселениями»⁸⁸⁰, «Всю ночь Людмиле снились такие знойные, африканские сны!»⁸⁸¹. Здесь мы видим нечто первозданное, естественное и, можно сказать, противоречащее передоновскому началу, несущему в себе лишь низменное и грубое: «Барышни Рутиловы припомнились ему...Нескромная мысль выдавила на его губы поганое подобие улыбки»⁸⁸². Таким образом, вторая сюжетная линия, повествующая об отношениях гимназиста и взрослой женщины, связана, с одной стороны, с невинностью зарождающегося чувства и первой любви, но, с другой стороны, и с гедонистическими, чувственными мотивами. Но второй сюжет важен не только содержательной, но и функциональной составляющей. Другой, уже

⁸⁷⁶ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 139.

⁸⁷⁷ Там же. С. 129.

⁸⁷⁸ Там же. С. 113.

⁸⁷⁹ Там же. С. 113.

⁸⁸⁰ Там же. С. 114.

⁸⁸¹ Там же. С. 118.

⁸⁸² Там же. С. 13.

композиционной функцией является связь этого второго фрагментарного сюжета с основным, который, в свою очередь, целиком сосредоточен на центральном образе учителя гимназии. Вторая линия, связанная с любовью гимназиста, и у Манна, и у Сологуба соединяется с первой посредством мотива преследования и неприязни, испытываемого учителем к ученику. Это стремление уличить в полной мере раскрывается в образе учителя – подозрительного, тирана в своих кругах, видящего везде только низменные интересы. При этом возникает резкий контраст между невысокой должностью и тираническими наклонностями героя: «Лицо у Передонова делалось надменным, он получал... долю власти»⁸⁸³, «Aber als Tyrann wußte er, wie man sich Sklaven erhält; wie der Pöbel, der Feind, die fünfzigtausend aufsässigen Schüler, die ihn bedrängten, zu bändigen waren»⁸⁸⁴ («как тиран он (Гнус) знал...как укрощать...строптивых учеников, досаждавших ему»⁸⁸⁵). И в случае Гнуса, и в случае Передонова, антипатия и желание избаловать ученика, который чем-то особенно выделяется среди других, приводит главных героев к печальному финалу. Именно с появлением в жизни Передонова Саши Пыльникова, с подозрения его в переодевании из девочки в мальчика, начинается его сумасшествие. На следующий день после сцены допроса Саши у Коковкиной дома («– Ишь ты, румянец какой на щеках, – сказал Передонов, – признавайтесь-ка, ведь вы – девчонка? Шельма, девчонка!»⁸⁸⁶), когда «...Передонов и Варвара переезжали...на новую квартиру»⁸⁸⁷, появляется загадочное и зловещее видение, которое описывается Сологубом как «...маленькая тварь неопределенных очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка»⁸⁸⁸, «Она посмеивалась и дрожала и вертелась вокруг Передонова»⁸⁸⁹. После ее первого появления Передонова начинают мучить видения, и мерещиться шпионы: «Злые люди...наложили обои на стену так

⁸⁸³ Там же. С. 156.

⁸⁸⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 44-45.

⁸⁸⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 58.

⁸⁸⁶ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 99.

⁸⁸⁷ Там же. С. 102.

⁸⁸⁸ Там же. С. 102.

⁸⁸⁹ Там же. С. 102.

плохо, что за них мог влезть и прятаться злодей...»⁸⁹⁰. Кроме того, с появлением «недотыкомки» связан мотив оборотничества. Если раньше Передонову только казалось, что его знакомый Володин похож на барана, то теперь он уверен, что «...Володин оборачивается бараном»⁸⁹¹. В другой раз он не сразу узнает свою соседку Вершину: «В ее фигуре пригрезилось ему что-то зловещее: черная колдунья стояла, распускала чарующий дым...»⁸⁹². Постепенно в его голове «смешивались живые люди и эти странные оборотни»⁸⁹³. Наконец, «Безумный ужас в нем выковал готовность к преступлению...»⁸⁹⁴, которое он впоследствии и совершит, зарезав Володина. Путь учителя Гнуса к краху тоже начинается с того момента, когда он начинает преследовать Ломана. Он уже изначально «Unrat haßte Lohmann beinahe mehr als die andern, wegen seiner unnahbaren Widersetzlichkeit ...»⁸⁹⁵ («...ненавидел Ломана чуть ли не больше, чем всех остальных, за его несгибаемое упорство...»⁸⁹⁶). Однако до самых больших пределов его ненависть доходит, когда он обнаруживает незаконченное стихотворение Ломана, посвященное некой артистке Фрелих. При этом под мотивацией «обличить» нерадивого ученика скрывается стремление к мести за неприкрытое презрение. И если у Генриха Манна главный герой не сходит с ума так, как Передонов у Сологуба, то можно сказать, что он доходит до своеобразного помешательства иным способом. Прочитав незаконченное фривольное «Huldigung an die hehre Künstlerin Fräulein Rosa Fröhlich»⁸⁹⁷ («Славословие фрейлейн Розе Фрелих»⁸⁹⁸) Ломана, посвященное некоей незнакомке, которой позже, как выяснится, окажется артистка, на Гнуса тоже

⁸⁹⁰ Там же. С. 199.

⁸⁹¹ Там же. С. 155.

⁸⁹² Там же. С. 151.

⁸⁹³ Там же. С. 199.

⁸⁹⁴ Там же. С. 200.

⁸⁹⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 13.

⁸⁹⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 40.

⁸⁹⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 19.

⁸⁹⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 43.

находит некое помрачение рассудка: «Der Schüler Lohmann schien sich, durch diesen vierten Vers, über Unrat lustig zu machen...»⁸⁹⁹ («Этим четвертым стихом ученик Ломан как будто издевался над учителем Гнусом...»⁹⁰⁰). Естественно, что у Гнуса возникает желание уличить ученика в недозволенной связи. Строчка «Und kommst du erst mal in die Wochen...»⁹⁰¹ («Коль в интересном положении...»⁹⁰²) намекала о «Er ließ vermuten, Lohmann sei an ihm persönlich beteiligt»⁹⁰³ («...на мысль о личной причастности Ломана»⁹⁰⁴). Поэтому он решает выяснить, кто же она такая, и начинает свои блуждания по городу: «Er war in Jagdleidenschaft geraten»⁹⁰⁵ («Им овладела охотничья страсть»⁹⁰⁶), «Er kam in immer lüsternere Spannung»⁹⁰⁷ («Он входил все в больший азарт»⁹⁰⁸). «Die unbestimmten Formen im Schatten erregten ihm Furcht und Kitzel; jede Straßenecke lockte schauerlich...»⁹⁰⁹ («Очертания домов... щекотали его страхом...любой угол манил и пугал его...»⁹¹⁰). Наконец, он оказывается в ресторане «Голубой ангел», но сам попадает под чары артистки, и оказывается, что уже не он, а его ученик имеет действительную склонность к связям с такого рода женщинами. Более того, если общение Ломана с Фрелих имеет только форму игры и его

⁸⁹⁹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 20.

⁹⁰⁰ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁹⁰¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 19.

⁹⁰² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁹⁰³ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 19.

⁹⁰⁴ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

⁹⁰⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 37.

⁹⁰⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 54.

⁹⁰⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 49.

⁹⁰⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 61.

⁹⁰⁹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 49.

⁹¹⁰ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 61.

настоящее чувство к Доре Бретпот скрыто от остальных, то для Гнуса изначальное желание не допустить Ломана к артистке превращается в стремление завладеть самой артисткой, поучительный посыл сменяется ревностью и соперничеством. Как и Передонов, Гнус тоже под воздействием ревности начинает страдать от странных, навязчивых видений, которые наконец приводят его к преступлению: «...erlitt er die Halluzination der von andern geliebten Künstlerin Fröhlich»⁹¹¹ («...его снова мучила галлюцинация — артистка Фрелих, любимая другими»⁹¹²), «Die Bilder der fremden Umarmungen erstickten ihn: aber alle geschahen mit dem Gesicht von Lohmann!»⁹¹³ («Картины чужих объятий душили его: в этих видениях у всех мужчин было лицо Ломана!»⁹¹⁴). Однако преступление Гнус совершит уже не на почве ревности (хотя в какой-то момент будет готов это сделать), а под влиянием алчности и долгов: «Und da entriß er Lohmann die Briefftasche und stürzte mit ihr hinaus»⁹¹⁵ («Он вырвал из рук Ломана бумажник и бросился вон из комнаты»⁹¹⁶). Стоит отметить, что, как и в тексте Сологуба, присутствует мотив оборотничества, связанный с артистическим образом Розы Фрелих: «Ihr Haar war rötlich, eigentlich rosig, fast lila und enthielt mehrere geschliffene grüne Glasstücke, in ein verbogenes Diadem gefaßt. Die Brauen über den trockenblauen Augen waren sehr schwarz und kühn»⁹¹⁷ («Волосы у нее были красно-розовые, даже с лиловым оттенком; в них блистала и переливалась диадема из зеленых стекляшек. Черные-пречерные брови лихо

⁹¹¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 251.

⁹¹² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 177.

⁹¹³ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 251.

⁹¹⁴ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 177.

⁹¹⁵ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 277.

⁹¹⁶ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 191.

⁹¹⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 67-68.

заламывались над синими глазами»⁹¹⁸). Интересно, что мотив преследования и вместе с тем неуязвимости ученика может быть связан не только с чуждостью одного из гимназистов главному герою. Некоторые исследователи усматривают в самом образе Саши Пыльникове некое темное, демоническое начало: «фамилия Пыльников связана с цветочной пылью. «Пыльца есть сущность инобытия...Саша Пыльников...коварный «демон пыли»⁹¹⁹. Кстати, стоит отметить, что и характеристика образа Ломана имеет схожую отсылку: «Er hatte die Blässe Luzifers»⁹²⁰ («Лицо его отличалось люциферовой бледностью...»⁹²¹). Можно сказать, что ученики словно провоцируют, доводят до гротескного проявления все наихудшее, что характеризует главных героев. Таким образом, желание обличить выделяющегося ученика становится катализатором необратимых последствий в жизни главных героев и вскрывает их собственную порочность. Именно связь главного героя при помощи мотива преследования с сюжетом, связанным с учеником и его любовью, помогает раскрыть все тираническое и развращенное в образах Передонова и Гнуса.

Однако в текстах видны не только вся отрицательная палитра характеров главных героев, но и характеристика общества и его нравов в целом. У Сологуба описание общества разложено по всему роману и отражено в различных сценах. Иногда может показаться, что квинтэссенция всего плохого содержится только в Передонове, ведь часто общество мы видим через его взгляд. Однако дело не в призме взгляда главного героя, а в том, что не он один является ужасным представителем общества, но и сам социум ненамного его лучше. Так, главным интересом общества, в котором существует Передонов, являются мелкие дразги, связанные с матримониальными вопросами, и сплетни, касающиеся жизни друг друга. Можно заметить, что большинство сцен в романе связано именно с обсуждением героями жизни своих соседей, и все знакомые Передонова имеют

⁹¹⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 71.

⁹¹⁹ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 719.

⁹²⁰ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 12.

⁹²¹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 40.

характеристики определенного содержания: «Рутилов непрерывно болтал, сплетничал, рассказывал анекдоты, иногда весьма щекотливого содержания...»⁹²², «<сестры Рутитовы> ...беспощадные насмешницы, перемывая косточки всем...»⁹²³, «Грушина перевела разговор на эротические темы»⁹²⁴. В то же время общество характеризуется не только страстью к сплетням. Для Передонова и для тех людей, с которыми он постоянно общается, характерно стремление к мелким пакостям. Так, все с радостью следуют за примером Варвары и Передонова, которые пачкают обои на квартире, с которой собираются съезжать «на зло хозяйке»⁹²⁵: «Все обрадовались...Плевали на обои, обливали их пивом, пускали в стены и в потолок бумажные стрелы, запачканные на концах маслом, лепили на потолок чертей из жеваного хлеба. Потом придумали рвать полоски из обоев на азарт...»⁹²⁶. Или другой герой чиновник Черепнин, показавшийся соседке Передонова Вершиной «слишком ничтожным»⁹²⁷, чтобы выходить за него замуж, «...озлобился. < > радостью поддался на уговоры...вымазать дегтем ворота у Вершиной»⁹²⁸. Здесь стоит отметить, что мотив некой загрязненности, пятен присутствует в обоих сопоставляемых текстах. Так, одна из второстепенных героинь Грушина имеет «...зубы грязные и черные. Руки тонкие, пальцы длинные и цепкие, под ногтями грязь. Одежда на ней висела мятыми складками...»⁹²⁹. «Передонов...устался на испачканную пятнами скатерть»⁹³⁰ (Мелкий бес), «Beschmutzte Handtücher trieben sich am Boden umher, ... Die Weingläser standen auf Notenblättern»⁹³¹ («На полу... валялись грязные полотенца... Стаканы с вином стояли на нотах»⁹³²)

⁹²² Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 49.

⁹²³ Там же. С. 39.

⁹²⁴ Там же. С. 47.

⁹²⁵ Там же. С. 23.

⁹²⁶ Там же. С. 50.

⁹²⁷ Там же. С. 103.

⁹²⁸ Там же. С. 103.

⁹²⁹ Там же. С. 33.

⁹³⁰ Там же. С. 33.

⁹³¹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 66.

⁹³² Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 70.

(гримерная Фрелих). Образы Варвары Молошиной и артистки Фрелих, сожительниц Передонова и Гнуса также связаны с некоей нечистотой: «Варвара...ждала его, неряшливо одетая...»⁹³³ (Малошина), «Die Frisur sah eingesunken aus... Die blaue Schleife an ihrem Hals hing welk, die Stoffblumen um ihren Rock nickten mit toten Köpfen. Der Lack blätterte von ihren Schuhen, zwei Flecke waren auf ihren Strümpfen ... Das schwach gerundete, leichte Fleisch ihrer Arme und ihrer Schultern kam einem abgegriffen vor ...»⁹³⁴ («Прическа выглядела измятой... Голубой бант вяло свешивался с шеи, а цветы на юбке кивали мертвыми головками. Лак на туфлях потрескался, на чулках выступили два больших пятна...Округлые, нежные плечи, казалось, были захватаны чужими руками...»⁹³⁵) (Фрелих). С другой стороны, у героев есть стремление приукрасить себя, скрыть не только внешние недостатки, но и пустоту собственного внутреннего мира. Так, Передонов перед свадьбой идет в парикмахерскую, просит сделать ему прическу «по-испански»⁹³⁶ и «спрыснуть... резедой, да побольше...»⁹³⁷. Варвара всегда была «...тщательно набеленная и нарумяненная»⁹³⁸. В то же время и Гнус, после знакомства с Фрелих, начинает разбираться в тонкостях гримерного мастерства настолько, что однажды артистка воскликнула: «Er schminkt sich! <> Darum hat er es so rasch herausgehabt»⁹³⁹ («Он красится! <> Вот почему он так живо наловчился меня гримировать»⁹⁴⁰).

Вместе с тем одним из лейтмотивов становится мотив выгодной женитьбы или замужества, который проходит через оба текста. В «Мелком бесе» практически для всех персонажей главной целью в жизни является выгодная свадьба, и все интриги связаны именно с этим аспектом: «...Преполовенской же

⁹³³ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 20.

⁹³⁴ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 68.

⁹³⁵ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 71.

⁹³⁶ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 182.

⁹³⁷ Там же. С. 183.

⁹³⁸ Там же. С. 20.

⁹³⁹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 126.

⁹⁴⁰ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 38.

хотелось женить Передонова на своей сестре... Поэтому она старалась поссорить Передонова с Варварою»⁹⁴¹, «Володин искал невесты с приданым, сватался ко многим и получал отказ»⁹⁴², «<Грушина> ...разговоры вела по преимуществу нескромные и привязывалась к мужчинам, желая найти жениха»⁹⁴³. Можно сказать, что это один из главных мотивов, двигающих сюжет. У главного героя Передонова в жизни есть два желания – получить место инспектора и выгодно жениться. При этом оба стремления оказываются для него в некоей неразрывной связи. Передонову обещают место, если он женится на Варваре, своей сожительнице, которую когда-то считали его троюродной сестрой: «...а с Варварой в инспекторы попадешь, а потом и директором сделают»⁹⁴⁴. Однако он продолжает «перебирать» невест, соотнося с их возможной выгодой, как это было с сестрами Рутиловыми: «За теми гроши, и протекции нет...»⁹⁴⁵, или с внешними характеристиками: «Мне бы, главное, не хотелось, чтобы она была сухопарая...»⁹⁴⁶, «Жирненькую бы мне»⁹⁴⁷. При этом он твердо уверен в собственной значимости: считая, что ему «...нет пары»⁹⁴⁸ и думая «...что его ловят в женихи»⁹⁴⁹. Этот же мотив можно увидеть и у Манна. Изначально известна история первой женитьбы Гнуса, которая тоже, как и у Передонова, была связана с выгодой. Еще, когда он был студентом, некая вдова, от которой у него есть ребенок, «...Witwe, die ihn einst als Jüngling mit den Mitteln zu fernem Studium versehen hatte ...»⁹⁵⁰ («...оказывала ему материальную поддержку...»⁹⁵¹), «die er dafür vertragsmäßig, sobald er im Amt war, geheiratet

⁹⁴¹ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 26.

⁹⁴² Там же. С. 26.

⁹⁴³ Там же. С. 33.

⁹⁴⁴ Там же. С. 13.

⁹⁴⁵ Там же. С. 13.

⁹⁴⁶ Там же. С. 13.

⁹⁴⁷ Там же. С. 13.

⁹⁴⁸ Там же. С. 19.

⁹⁴⁹ Там же. С. 15.

⁹⁵⁰ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 21.

⁹⁵¹ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 44.

hatte»⁹⁵² («Вступив наконец в должность, Гнус согласно уговору женился на ней»⁹⁵³). Кроме того, и второй его брак с артисткой Фрелих оказывается связан с меркантильным интересом, правда, уже не для Гнуса, а для нее. Можно сказать, что с помощью мотива женитьбы показывается связь, некая общность Гнуса и Передонова с обществом, их остаточную способность к каким-то отношениям, но если эти взаимоотношения и возможны, то все равно отравлены корыстными мотивами.

Можно сказать, что второй сюжет, о котором мы говорили выше, относящийся к любви гимназиста, помимо задачи раскрытия характера главного героя имеет и другую функцию: показать нравы общества. Тоже это очень ярко видно в общественном отношении к Саше Пыльникову, в зарождающихся на его и на счет Людмилы сплетнях, и, самое главное, в сцене маскарада, где, несмотря на костюмы, все предстают в своем истинном свете. Отчасти и у Манна второй сюжет, возможно, менее проявленный, чем у Сологуба, тоже показывает нравы общества. Любовь гимназиста Ломана к жене консула, нежность, распространяющаяся даже на ее детей, входит в контраст с самим образом жизни Доры Бретпот, которая, судя по косвенному замечанию, имеет нескольких любовников, и кроме того, чувство Ломана контрастирует с атмосферой кабака «Голубой ангел», который он посещает вместе со своими друзьями. Здесь мы видим контраст между чистотой чувства и теми низкими нравами, в окружении которых оно развивается и затухает.

У Манна общество характеризуется косвенно, и, возможно, не так гиперболизированно, как в «Мелком бесе», и несмотря на то, что Гнуса, в отличие от Передонова, общество изначально явно отторгает, акцент на его нравах также сделан, только ближе к концу романа. И в «Мелком бесе», и в «Учителе Гнуса» мы видим раскрытие отрицательного потенциала общества. Вместе с полным проявлением всего плохого в главном герое, раскрывается и темная сторона социума, в котором он существует, даже если сам этот социум изначально не

⁹⁵² Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 21.

⁹⁵³ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 45.

принимает его, как можно видеть в случае Гнуса. Так, интересны сцены маскарада в «Мелком бесе» и общая картина общества, изображаемая ближе к концу романа Генриха Манна. Так, на костюмированном маскараде можно увидеть настоящее лицо общества. Если на протяжении романа рисуются мещанские нравы, мелкие интересы, направленные лишь на обсуждение жизни соседей, то в описании маскарада общество города показано, возможно, гротескно, но со всеми своими низменными инстинктами. Так, вдова Грушина настолько откровенно оделась, что «Мужчины за нею ходили...толпою, хохотали, делали нескромные замечания. Дамы отвергивались, возмущались»⁹⁵⁴. Но особенно ярко низменные желания показаны в сцене «травли» гейши, которая, кстати, была переодетым Сашей Пыльниковым: «Веер сломали, вырвали, бросили на пол, топтали. Толпа...бешено металась по зале...»⁹⁵⁵, «Какая-то дамочка ухватила гейшу за ухо...»⁹⁵⁶. У Манна общество тоже своеобразно «разоблачается» в конце романа. В доме Гнуса также проводились маскарады: «...Unter den Masken, im Karneval, sollten anständige Frauen gewesen sein. Man hatte mißtrauische Männergesichter bemerkt, die nach Gattinnen ausspähten»⁹⁵⁷ («...под масками скрывались порядочные женщины. Озабоченные мужья шныряли в толпе, разыскивая своих жен»⁹⁵⁸). В тоже время помимо маскарадов Гнус устраивал карточные игры: «...und betroffene, von Gier abgemattete, nasse und fassungslose Gesichter umherfuhren und vor sich hinstierten»⁹⁵⁹ («...от стола поднимались истомленные жаждой наживы, потные, ошалелые лица и глаза, бессмысленно уставившиеся в пустоту»⁹⁶⁰). Мотив игры, карт присутствует и в «Мелком бесе», однако связан не только с нравами круга

⁹⁵⁴ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 225.

⁹⁵⁵ Там же. С. 231.

⁹⁵⁶ Там же. С. 232.

⁹⁵⁷ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 247.

⁹⁵⁸ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 175.

⁹⁵⁹ Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 243.

⁹⁶⁰ Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. С. 172.

Передонова, но и мотивами сумасшествия и оборотничества, о которых уже говорилось выше. Так, Передонову кажется, что «карты ухмыляются»⁹⁶¹, и наконец, он решает выколоть им глаза («Что им глаза? – < > им не надо смотреть»⁹⁶²). Можно сказать, что общество, окружающее героев сопоставляемых произведений либо фантастическим образом подпадает под его влияние, как в случае учителя Гнуса, либо изначально несет в себе низменные нравы и желания, не особо отличаясь от главного героя.

Так, описав и сопоставив очень сходные на разных уровнях тексты – высказывания, создававшиеся в одно время и увидевшие свет в один год, мы увидели, что в обоих случаях центральными являются образы героев – учителей гимназии и образы общества, которое окружает этих персонажей. Произведения создавались практически одновременно и увидели свет в один год, а авторы текстов жили в разной среде и обладали совершенно различными судьбами. Поэтому возникновение такой близости на сюжетном, образном и мотивных уровнях можно объяснить, исходя из характеристики гуманитарно-исторического дискурса, в котором эти тексты размещаются. Так, гротескные образы учителя являются отражением застоя школьного образования, а характеристика общества показывает общие социальные настроения, интересы и стремления, или, наоборот, их отсутствие. Так, тексты, на первый взгляд, описывающие простой конфликт школьного учителя и ученика вызваны к жизни дискурсом, обладающим определенными характеристиками, таким доминантными чертами как некое внутреннее общественное напряжение, инертность в сочетании со стремлением к каким – то переменам, состояние нравственного упадка, ощущение давления властных структур, чувство, надвигающейся опасности, сочетающееся с пассивностью. Рассмотренные художественные произведения являются ярким примером того, что такое сходство текстов вызвано не влиянием среды на автора (так как биографии писателей довольно сильно отличаются), а влиянием вышеописанного гуманитарно-исторического дискурса, включающего общие доминантные

⁹⁶¹ Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 161.

⁹⁶² Там же. С. 163.

характеристики. Таким образом, при сопоставлении трех пар текстов Ф. Кафки и М. Булгакова и романов Г. Манна и Ф. Сологуба была проиллюстрирована высокая степень их сходства как на уровне формы, так и на уровне содержания.

Синхронность возникновения и сходство текстов были связаны с тем, что сопоставляемые тексты как высказывания возникли в одном гуманитарно-историческом дискурсе. Для рассказов «Сельский врач» и «Вьюга» сходство обусловлено такими дискурсивными доминантами, как «хаос», «потерянность», «поиск (пути)», «слабость», «стихийность», «болезненность» и другие. Для рассказов «Доклад для академии» и повести «Собачье сердце» эти доминанты можно обозначить как «развитие», «наблюдение», «изменение», «подражание», «взаимовлияние старого и нового», «становление нового» (человека, общества). Для «Процесса» и «Дьяволиады» одними из таких ключевых доминант являются «конфликт среды», «бюрократия», «путаница», «дьявольщина», «искажение», ограничение свободы, «страх», «смерть» и другие. При этом выявляются эти доминанты дискурса в тексте через некую онтологическую динамику дискурса, о которой мы говорили выше. Сопоставляемые нами пары текстов важны не только тем, что их сходство порождено определенным гуманитарно-историческим дискурсом, но и тем, что само существование такого рода сходных текстов подчеркивает текстопорождающий характер дискурса. Иначе говоря, анализ художественных произведений по отдельности, или сопоставление текстов сходных, но возникших как результат взаимовлияния не «высветляет» роль дискурса в возникновении художественного произведения в такой степени, как это становится возможным при сопоставлении таких произведений, как тексты Ф. Кафки, М. Булгакова, Ф. Сологуба, Г. Манна. Здесь важно еще обнаружить подходящий материал для анализа, ведь само существование таких текстов на данный момент возможно объяснить их возникновением в общем поле дискурса. Таким образом, сходство рассматриваемых нами текстов обусловлено гуманитарно-историческим дискурсом. В то же время доминанты дискурса не только обуславливают сходство текстов, но и выражаются в самих произведениях на разных уровнях. Во-первых, это уровень компоновки или архитектоники текста, в котором, например, доминанты «хаос» или «болезненность»

выражаются в образной структуре текста. В текстах Кафки и Булгакова очевидно, что частные образы, вызванные этими доминантами (умирающий больной, образ вьюги) находятся в определенной связи и не могут существовать по отдельности, отсутствовать, так как это разрушило бы всю архитектуру произведений. Таким же образом, к примеру, доминанты «развитие», «подражание», «взаимовлияние старого и нового» для текстов «Доклад для академии» и «Собачье сердце» вызвали определенный ряд образов (главный герой – животное, ставшее человеком, его обучение, социализация и прочее), и эти образы и мотивы составляют целостность текста. В «Процессе» и «Дьяволиаде» доминанты «конфликт среды», «бюрократия», «путаница», «дьявольщина», «искажение», «ограничение свободы», «страх», «смерть» определили и сочетание образов главных героев, чиновничьей среды, всевозможных немислимых ситуаций, в которые они попадают. В текстах Сологуба и Манна такие доминанты как «состояние нравственного упадка», «ощущение давления властных структур», «чувство, надвигающейся опасности» и прочие повлияли на формирование образа среды, главных и второстепенных героев. В то же время на этом же уровне влияние дискурсивных доминант выражается и в стиле произведений, в их патетике. В «Сельском враче» и «Вьюге» материализована мрачная и давящая атмосфера тревоги, в «Докладе для академии» и «Собачьем сердце» превалирует иронический модус, в «Процессе» и «Дьяволиаде» все подчинено абсурду, а в текстах Манна и Сологуба за внешним бытописанием скрыта мощная авторская ирония по отношению к общественной среде. В данном случае онтологическая динамика дискурса такова, что образы контаминируются в этих парах текстов именно так и никак иначе, воспроизводя сходную архитектуру текстов на уровне формы и содержания.

Во-вторых, гуманитарно-исторический дискурс и его доминанты оказывают влияние и на авторскую интенцию авторов, которая оказывается подвержена динамике дискурса, его пространственной доминантности. Здесь мы затрагиваем уже область «отбора», то есть того, из чего автор формирует свой текст, каким образом не только материальная действительность, но и различные факторы метафизического характера влияют на становление архитектуры

текста. То есть, доминанты дискурса в данном случае влияют и на отбор материала, работу с образами, как бы направляя взгляд писателя и очерчивая область образности, с которой автор будет работать. Здесь речь идет о том, что Кафка и Булгаков, Генрих Манн и Федор Сологуб в своем творчестве делали что-то сознательно или бессознательно, однако конечное сходство их произведений, сама возможность их появления в одно время связана с влияющим на их формирование гуманитарно-историческим дискурсом и его доминантами. Таким образом, авторская интенция писателей, живших в разных странах, говоривших на разных языках оказывается подвержена онтологической динамике дискурса и его дискурсивным доминантам.

В-третьих, гуманитарно-исторический дискурс и его доминанты, влияя на формирование данных сходных текстов, затрагивают и уровень интерпретации текста (научное, литературно-критическое и читательское восприятие). Ведь образы и мотивы сопоставляемых текстов при анализе трактуются сходным образом, и именно при сопоставлении текстов встает вопрос о доминантах, которые могли сформировать столь схожие тексты. То есть, рассматриваемые нами произведения имеют сходство не только по внешним параметрам, но и по внутреннему смыслу, так как мы не только перечисляем сходство образов, мотивов и деталей в текстах, но и анализируем их. При этом анализе обнаруживается, что и содержание, смысловое, идейное наполнение текстов имеет такое же сходство, как и форма этих художественных произведений. Таким образом, можно увидеть, что гуманитарно-исторический дискурс обладает некой онтологической динамикой, которая позволяет доминантам данного дискурса влиять на возникновение столь сходных текстов, обуславливая их близость на сюжетном, мотивном и детальном уровнях.

Кроме того, сходство произведений и их обусловленность гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века позволяет рассматривать данные пары текстов как «сгущения» дискурса, и впервые провести опыт попарного компаративного анализа, в котором будет предпринята попытка описать тексты как целостные высказывания в концептах. Эта возможность попарного сопоставления произведений, компаративная «гибкость» связана с

онтологической динамикой дискурса, которая влияет на отбор и контаминацию образов в художественном тексте. Именно это трудносхватываемое влияние выявляется в сходстве рассматриваемых нами текстов. Эта же дискурсивная динамика обнаруживает себя в концептах, которые мы рассмотрим в дальнейшем анализе, а также в сериях образов, которые мы будем анализировать, применяя к парам высказываний «Доклад для академии — Собачье сердце» и «Мелкий бес — Учитель Гнус», подход М. Фуко, реализованный им в эссе «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера».

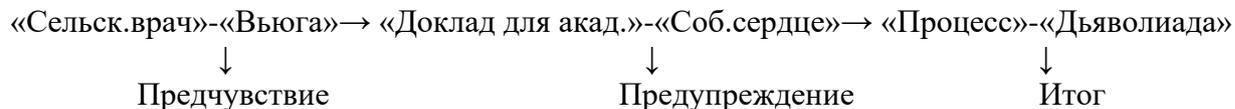
Глава 2. Опыт попарного сопоставительного анализа высказываний

§1. Предчувствие — Предупреждение — Итог: Концепт «тройного сцепления» текстов-высказываний: «Сельский врач» — «Вьюга»→ «Доклад для академии» — «Собачье сердце»→ «Процесс» — «Дьяволиада»

В предыдущей главе были сопоставлены тексты Франца Кафки и Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века. Нам удалось посмотреть, как размещены эти тексты в выделяемом дискурсе в качестве высказываний и хотя бы отчасти, прояснить причины их сходства. Ранее мы говорили о том, что исторический дискурс начала XX века может быть охарактеризован такими понятиями, как хаос, потерянности. Эти понятия нашли отражения в первой паре сопоставленных нами текстов. Затем мы, рассматривая тексты «Доклад для академии» и «Собачье сердце», говорили о понятии поиска (пути, себя как личности), о формировании человека. В заключительной части нашего исследования мы анализировали тексты «Процесс» Франца Кафки и «Дьяволиада» Михаила Булгакова, в которых отразились понятия о месте, которое уже сформировавшийся человек занял в мире. Теперь, рассматривая данные тексты в качестве высказываний, мы будем говорить о месте человека в мире, о его окружении. Если раньше мы рассматривали внутренний мир человека в становлении и под влиянием, в том числе, и внешних обстоятельств, то теперь мы говорим о сформировавшемся человеке, и его взаимодействии со средой и о том, чем является среда сама по себе или, какой она предстает таких дискурсивных доминантах как отчуждение, борьба, системность, поиск смысла жизни, внутренний конфликт и др.

Теперь мы хотели бы наметить некий обобщающий вывод, который вместе с тем будет являться концептом для анализируемых текстов. В этом параграфе произведения будут рассмотрены не отдельно парами по признаку сходства, как это было в предыдущих главах, а проследив некую закономерность, проанализируем своеобразную «связку» или «сцепление», которую они образуют

внутри выделенного нами гуманитарно-исторического дискурса. Условно эта «связка» выглядит так: «Сельский врач» — «Вьюга»→ «Доклад для академии» — «Собачье сердце»→ «Процесс» — «Дьяволиада». Этой «связке» можно найти концептуальное соответствие и построить своего рода ассоциативную «цепочку», соответствующую каждому ее звену. Предлагаемой нами «связке» могут соответствовать такие понятия или доминанты как: «Предчувствие» — «Предупреждение» — «Итог». Эти понятия выделяются по смысловому признаку, и каждое из них характеризует конкретную пару текстов. Важно подчеркнуть, что мы не имеем в виду «предчувствие» автора или его «предупреждение». Хотя в силу глубинности процессов, о которых говорим, не исключаем и авторского влияния на формирование этих доминант. Мы говорим здесь о целостном концепте, и доминанты «Предчувствие», «Предупреждение» и «Итог» заключены в самых текстах попарно, характеризуют их и ассоциативно, и по смыслу «перетекают» друг в друга. Для наглядности предлагаемый нами концепт можно представить в виде следующей схемы:



О таком концепте нам позволяет говорить не только анализ произведений по смысловому признаку, но и сама датировка текстов, которые были написаны в период очень близкий друг к другу. Однако, несмотря на небольшой охват по времени, вместили в себя очень много. Через эти тексты мы можем увидеть не только исторические изменения, но и эволюцию представления человека у авторов. В трех парах текстов показан изменяющийся человек.

Однако это не означает, что это один и тот же герой. Мы рассматриваем тексты как высказывания в некоем дискурсе, и можем, в какой-то мере, смотреть на тексты, как на своеобразные «сгущения», «квинтэссенции», в которых отразились те типы, которые мы анализируем. Эти типы тоже являются некоторым «сгущением», тем, что увидел, почувствовал или предчувствовал автор, а, возможно, и просто спроецировал как «скриптор», и что закономерным

образом отразилось в текстовой структуре. Мы, рассматривая три пары текстов в рамках предложенного концепта, можем говорить даже не столько о возможной эволюции героя, но и о том, что в каждой паре текстов можно увидеть изображение разных человеческих типов. То есть мы имеем в виду не частный случай человеческой судьбы, а некоторое явление, охватывающее большое количество людей. Так, в первой паре показан метущийся, потерянный человек, на котором лежит ответственность, но он и сам оказывается в беспомощном состоянии. Во второй – человек, ищущий себя, пытающийся самоопределиться, найти свое место в мире, а в третьей – человек, борющийся, отторгнутый, но пытающийся, если не справиться с враждебным для себя пространством, то хотя бы вернуться, восстановить свои права.

Говоря о первой паре текстов, нужно заметить, что помимо потерянного человека, мы видим и хаос вокруг него. Этот хаос непосредственно связан с тем историческим дискурсом, о котором мы говорили, и является одной из доминант или дискурсивных практик, характеризующих его. Эти два текста в совокупности можно описать доминантой «Предчувствие». Под «предчувствием» мы понимаем и ощущение дальнейших событий, и в принципе, смутное состояние предчувствия, не всегда оправданного, и собственно, саму потерянность героя. Ведь в каком-то смысле человек что-то предчувствующий испытывает вместе с тем и некое чувство потерянности, осознанный или подсознательный страх перед неизвестным ему будущим. Иными словами, «предчувствие» — это не только то, что ощущает главный герой текстов, потерянный среди снегов, предчувствие – это то, что наполняет всю атмосферу текстов, «пронизывает» их хронотоп и незримым образом порождено определенным гуманитарно-историческим дискурсом.

Во второй паре текстов «Доклад для академии» — «Собачье сердце» мы видим уже иного героя. Теперь он пытается приспособиться к той среде, в которой обнаружил себя. Как можно заметить, это не тот герой, что был в первой паре текстов. Герои «Сельского врача» и «Вьюги» были потеряны. Время вокруг

них изменилось, «весь мир свился в клубок, и его трепало во все стороны»⁹⁶³, и именно в этом беспомощном положении они предстают перед нами. Во второй паре мы видим поиск и попытку создать себя как личность, найти себе место в обществе, может быть даже «внедриться» в него. Здесь уже время и пространство обрели материальные формы, и даже стали объектом борьбы. Ведь именно за жизненное пространство теперь борются герои. Петер борется за право учиться, конечно же, в том смысле, который он вкладывает в это слово. Булгаковский Шариков начинает борьбу за жилплощадь, за паспорт и за другие преимущества. При этом в этой борьбе за жизненное пространство, как в метафизическом, так и в материальном смысле, герои, прежде всего, хотят обнаружить себя как личность, занять достойное место в социуме, в котором оказываются. Здесь возникает интересный момент: герои несут в себе реальную жажду жизни, но сами они имеют как хорошие, так и плохие задатки, и еще неизвестно, каких из них больше. Поэтому очень важно то, в какое окружение они попадут, и в какой атмосфере будут «воспитываться». Здесь возникает мотив ответственности, который можно понимать двояко. С одной стороны, это ответственность общества перед этим новым или другим человеком, которое само в какой – то степени и породило его и должно помочь ему обрести свое место. С другой стороны, ответственность за результаты этой помощи, правильной оценки задатков этого человека и понимание важности того, под какими влияниями будет происходить его становление. Таким образом, мы вплотную подходим к той части нашего концепта, которая называется «Предупреждение». Вновь повторим, что это не предупреждение автора, это некая доминанта, пронизывающая сопоставляемую пару текстов. Это предупреждение появления другого типа человека, предупреждение изменения самого времени. Предупреждение это касается не только главных героев произведений, но и общества изображенного в них в целом. В «Докладе для академии» Кафкой иронически, даже в гротескной форме показана пародия на общество. В ней можно усматривать даже пародию на цивилизацию, к чему закономерно отсылает

⁹⁶³ Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М.: Алфавит, 1989. С. 107.

образ корабля и его обитателей, описанию которого уделяется много места. Схожее можно обнаружить и у Булгакова. Он иронически изображает не только Шарикова, но и Швондера, и доктора Борменталья, и профессора Преображенского в том числе. Таким образом, концептуально этим текстам соответствует понятие «Предупреждение». Но доминанты «Предчувствие» для пары «Сельский врач» — «Вьюга» и «Предупреждение» для пары «Доклад для академии» — «Собачье сердце» выбраны нами неслучайно. Здесь важен тот момент, что сборник «Сельский врач», в который входят, собственно, рассказ «Сельский врач» и рассказ «Доклад для академии», должен был носить другое авторское название. Согласно письму Мартину Буберу от 27 апреля 1917 года, Франц Кафка первоначально собирался назвать сборник «Ответственность». Но мотив ответственности мы можем увидеть и в повести Михаила Булгакова «Собачье сердце». Так, можно сделать вывод, что доминанта «Предупреждение», соответствующая паре «Доклад для академии» — «Собачье сердце», не только подразумевает предостережение от возможных будущих событий, но и имеет в виду предупреждение об ответственности общества, прежде всего, перед собой. При таком рассмотрении доминанта, предлагаемая нами, а значит и весь концепт, получают реальное подтверждение, обретают практически материальную основу.

Третью пару текстов мы можем описать концептом «Итог». В данном случае мы не употребляем слово «финал», потому что под «итогом» понимаем результат некоего периода в историческом плане или же некоего гуманитарно-исторического дискурса, употребляя терминологию Мишеля Фуко. Конечно же, мы помним и о том, что гуманитарно-исторический дискурс имея связь с историей, тем не менее категория абстрактная, вписанная в определенный метод, предложенный французским философом. Таким образом, мы говорим именно об «итого», завершающем определенный период и в то же время, употребляя слово «итого», желаем избежать некой констатации конца, окончательного финала, быть может, даже в цивилизационном смысле. Скорее наоборот, мы стремимся подчеркнуть итоговость некоего процесса, зарождение которого можно увидеть

при анализе первых двух пар текстов, и начало которого обозначили, еще говоря о «предчувствии».

Третьей паре сопоставляемых текстов, к которой мы применяем понятие «Итог», соответствует доминанта «итоговости», некоего завершения. Это можно проследить и по тому, что герои этих произведений умирают и символически, за относительно небольшой промежуток времени, как бы пройдя некий цикл, заканчивают свое существование. Все перипетии булгаковского Короткова умещаются в недельный срок, а процесс Йозефа К., приведший его к гибели, длится ровно год. Здесь показан образ человека, оставшегося одного, и если герой из второй пары рассматриваемых текстов, пытался интегрироваться в общество и найти в нем свое место, то теперь мы видим героя, являющегося частью общества или системы. Однако он не может найти себе места в новом обществе, из-за чего возникает абсурд бытия – главный герой Коротков, вроде бы, являющийся частью этой системы (он делопроизводитель), оказывается выкинутым из общества, какими-то абсурдными обстоятельствами. То же самое видим и у Кафки: герой – часть системы, тоже чиновник, хотя и несудебный, оказывается «придавлен» системой, частью которой является. Неожиданно он обнаруживает себя в центре странного абсурдного процесса, и при этом он даже сам не знает причин своего обвинения. На этой стадии человек остается один, если раньше он пытался интегрироваться в общество, то теперь он сформировался как личность и сам стал частью некоего социума. Именно это мы видим в сопоставляемых произведениях Булгакова и Кафки, где главные герои – Коротков (у Булгакова) и Йозеф К. (у Кафки) являются полноценными членами общества. Коротков – делопроизводитель в госучреждении, а Йозеф К. – прокурор в банке. Интересной является гротескная несочетаемость трагедийной смерти героя с его местом в социуме. Чиновник, занимающий не положение начальника, а абсолютно рядовую должность, до этого мучимый мелкими чувствами, умирает торжественно, ощущая бесконечную важность своей смерти. Булгаковский герой, выглядящий комично в своей попытке исправить результаты собственной ошибки в написании фамилии начальника, что автор иронично обыгрывает, и Йозеф К. Кафки, часто думающий о возможных кознях

заместителя директора банка, при этом сам занимающий должность намного ниже его, в момент своей смерти начинают мыслить другими категориями. Один из них считает смерть избавлением от стыда, который герой вдруг начинает ощущать, а другой считает свою смерть позором, но при этом за жизнь не цепляется, и понимает, что для того чтобы избежать позора, ему нужно было бы убить себя. Надо сказать, что у Кафки, и у Булгакова внутренний мир показан очень скудно. В «Дьяволиаде» это объяснимо иронией и гротеском, которые придают тексту определенный характер, в рамках которого психологический тип оказывается редуцирован.

В «Процессе» же психологизм героя часто выявляется в его оценке других персонажей, в том, как он верно или ошибочно (что, кстати, не так ясно) приписывает им недобрые намерения против него или мотив каких-то других поступков, однако сам его характер показан, столь же мало, как и тип булгаковского Короткова. Здесь мы видим героя в предельно ясных обстоятельствах, вокруг него возникают не смутные, а вполне материальные формы, в отличие от первой части («Сельский врач» — «Вьюга»), где все предстает как сквозь сон. Однако сам герой «Процесса» и «Дьяволиады» нам остается до конца непонятен. Мы даже не можем сказать положителен он или отрицателен, потому что он сам является частью того пространства, которое вдруг начинает его отталкивать. Пространство стало очень материальным, появились учреждения, возникла некая система, даже в художественном времени, кажется, исчезли «провалы» и «прерывности», оно как будто обрело свои границы, заиклилось. И если в первой паре текстов пространство вокруг героев было хаотичным, то теперь оно стало «разумным» и у него появилась даже своего рода иерархичность. Здесь мы, помня о нашей концептуальной парадигме, можем видеть, как от «узла» к «узлу» меняется изображение человека в пространстве, причем не только главного героя, а человеческих масс в принципе. В первой паре миру свойственен хаос, и любой человек оказывается чужеродным элементом в нем, во второй паре мир обретает формы, и человек пытается интегрироваться в него (что можно увидеть на примере главных героев). Но и общество в целом еще не является частью этого мира, оно находится в состоянии

неопределенности, будь то Шариков и профессор Преображенский, или Петер и люди, плывущие на корабле, олицетворяющем цивилизацию. В третьей паре текстов пространство становится костным и сливается с обществом, а главный герой оказывается отторгнутым той средой, частью которой является. Итогом этого «отторжения» становится смерть героя, в которой, с одной стороны, высветляется характер окружающего его пространства, а с другой стороны, характер героя и его внутреннего конфликта с этой средой. Здесь есть и внешний конфликт, но он не только некоторое материальное выражение внутренних назревших проблем, поэтому мы здесь говорим именно о внутреннем конфликте.

Таким образом, мы, подводя итог сопоставительному исследованию трех пар текстов Михаила Булгакова и Франца Кафки, приходим к выводу, что сходство рассмотренных нами в качестве высказываний текстов во многом обусловлено гуманитарно-историческим дискурсом начала XX века. Характер же этого дискурса можно, хотя бы отчасти, описать с помощью определенных дискурсивных доминант и анализа наполняющих его высказываний. Сами эти тексты, рассматриваемые как высказывания и уже связанные в пары по сходству, можно по смысловому и ассоциативному принципу объединить в концепт «тройной связки» текстов: «Предчувствие – Предупреждение – Итог». Выделение данного концепта помогает еще более полно, с одной стороны, понять, чем обусловлено формирование текстов. С другой стороны, мы можем лучше описать и сам гуманитарно-исторический дискурс начала XX века, ведь в связке каждая пара текстов является своего рода «сгущением», отражающим особенности дискурса. В этом смысле рассмотрение текстов, которые при этом являют собой некую дискурсивную эволюцию в концепте «Предчувствие – Предупреждение – Итог», раскрывает формирующую онтологическую динамику дискурса, которую можно выявить, в попарном анализе столь схожих текстов.

§2. Сопоставительный анализ высказываний «Доклад для академии — Собачье сердце» и «Мелкий бес — Учитель Гнус» с применением подхода Мишеля Фуко, реализованного в эссе «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера»

В предыдущем параграфе была рассмотрена «связка»/ «сцепление» «Сельский врач» — «Вьюга»→ «Доклад для академии» — «Собачье сердце»→ «Процесс» — «Дьяволиада», которую образуют тексты Франца Кафки и Михаила Булгакова в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века. В данном параграфе тексты «Доклад для академии» Франца Кафки и «Собачье сердце» Михаила Булгакова и отдельно схожим образом тексты «Мелкий бес» Федора Сологуба и «Учитель Гнус» Генриха Манна будут проанализированы и сопоставлены уже попарно как единые высказывания, таким образом, нами будет рассматриваться в сравнительном аспекте два высказывания: «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес».

Когда мы работали с каждым текстом по отдельности, при анализе было важно показать их сходство, синхронность возникновения, выявить, как на их появление повлиял, рассматриваемый нами гуманитарно-исторический дискурс. Однако мы использовали теоретические выкладки Фуко только для обоснования момента возникновения текстов, их сопоставления, объяснения их генезиса. Сам анализ мы проводили посредством сопоставления высказываний по трем уровням: сюжетном, мотивном и детальном.

Выделение определенного дискурса для зарождения и бытования текстов позволяет нам говорить уже не только об отдельных текстах-высказываниях, которые мы можем сопоставить, но о сопоставлении целостных высказываний между собой. То есть мы можем уже попарно рассматривать тексты как высказывания в связках: «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес». Для того чтобы это сделать мы решили не просто следовать методологической составляющей и подходам, которые можно эксплицировать из трудов Мишеля Фуко, мы будем опираться на еще одну его работу, небольшое исследование, посвященное литературному произведению. В качестве образца для нашего попарного сопоставления текстов будет использоваться эссе Фуко «Фантастическая библиотека. Об Искушении Святого Антония Густава Флобера».

Во второй главе теоретической части исследования мы рассмотрели эссе Мишеля Фуко, проанализировали его, увидели особенности подхода, который он

предлагает использовать для рассмотрения текста Флобера. Теперь, мы, сопоставив тексты с использованием некоторых теоретических выкладок Мишеля Фуко, соположим их уже несколько иным способом, а именно попарно, однако для такого сопоставления будем учитывать не только выделяемый нами дискурс, но и вышеназванное эссе Фуко, где он разбирает только лишь текст художественной литературы. Нам будет важен сам принцип мышления Фуко, сам принцип его взгляда на художественный текст. Сопоставляя тексты-высказывания попарно в связке «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес», нам будет важно не описать их поэтику, а показать, какую роль и значение не только в описываемом дискурсе, но и в глобальном развитии литературы, увидеть истоки их появления и способы наддискурсивного функционирования. Для этого мы в каждой паре высказываний, следуя принципу с помощью которого Фуко осуществляет анализ, выделим серии образов и сопоставим уже их, кроме того, опишем общий «объем» каждого из двух высказываний.

В своем эссе Фуко выделяет четыре серии образов и мотивов: теологическую, пророческую (вариант переводчика), историческую и космологическую серии. Мы вслед за ним также сопоставим высказывания, выделяя в них четыре таких серии и, таким образом, посмотрим уже не на уровне текста, а на весь объем целостного высказывания.

Космологическая серия выражена в высказывании «Доклад для академии» — «Собачье сердце» мотивами «вечного превращения», «вечного движения» и мотивом «приспособляемости». Сам мотив превращения восходит еще к античности, а взгляд через героя, который сам является животным, довольно старый прием, который использовался многими авторами. Однако рассматриваемые нами высказывания, в действительности подобно тексту Флобера находятся на пересечении этих четырех серий мотивов. Одной из которых является космологическая. Так, герои обоих произведений претерпевают превращение, но это не просто метаморфоза схожая с превращением в осла, как например, у Апулея, или реальность (если рассматривать более поздние тесты, хронологически близкие исследуемым),

переданная через взгляд Каштанки или даже Грегора Замзы – другого героя Кафки. Это метаморфоза, затрагивающая не только конкретных героев и их узкий быт, ту сферу, в которой они формируются. В данном случае это превращение имеет вполне вселенский масштаб, так как герои становятся (не важно прием это гротеска или иронии) на один уровень с человеком, то есть совершают эволюционный скачок. Их жизнь не является частностью, они становятся олицетворением всего человечества, и вместе с тем выражением вечного стремления Вселенной к метаморфозе, превращению одного вещества в другое, одного вида материи в другую. Они не просто поменяли свой внешний облик, изменили один биологический вид на другой. Они изменились внутренне, превратились в то, чем никогда не были, чем не стали остальные их сородичи: остальные псы не превратились в людей, так же, как и обезьяны остались приматами. Другим мотивом, относящимся к космологической серии, является мотив вечного движения. В высказывании «Доклад для академии» — «Собачье сердце» этот мотив выражен двумя способами: во-первых, движение здесь может иметь и вполне прямое значение. Герои Кафки и Булгакова следуют этому принципу: они и до, и после превращения находятся в движении. Шарик вынужден двигаться, чтобы выжить, Петер после поимки движется на корабле, затем оказывается в варьете, где тоже должен постоянно двигаться, чтобы больше не сидеть в клетке. С другой стороны, движение здесь становится синонимом развития. Герои подобно мирозданию движутся по эволюционной лестнице: пес Шарик много думает о жизни и обладает своеобразной житейской мудростью, а становясь Шариковым, быстро обучается правилам жизни в социуме, хотя и берет из общественной жизни и людей, которые его окружают, далеко не самое лучшее. Кафкианский Петер тоже проходит обучение, сначала жизни от матросов на палубе (учится пить), а потом уже сознательно учится, причем в тексте подробно не описывается процесс обучения, но как говорит сам Петер, учится всему, что свойственно людям, и наконец, становится полноправным членом человеческого общества. С этим же мотивом вечного движения связан мотив приспособления, может быть, даже выживания. Этот мотив тоже относится к космологической серии, потому как находящаяся в вечном движении Вселенная,

по сути своей, жестока. В процессах, происходящих на всех уровнях, даже если мы говорим об уровнях взаимодействия частиц или химических реакциях, всегда действует принцип, при котором превалируют наиболее сильные и активные. Менее сильные помогают в создании новых веществ или форм, но не занимают их важной части. С другой стороны, мотив приспособления к условиям связан не только с понятием выживания, но и с понятием общности и взаимодействия. В природе все находится во взаимодействии, все уровни связаны между собой, поэтому для того чтобы выжить, необходимо уметь или учиться взаимодействовать, что и вынуждены делать герои Кафки и Булгакова. Таким образом, сама необходимость приспособливаться и выживать, возникающая перед героями, отражает фундаментальные космологические процессы. Совершенно иную картину можно увидеть, рассматривая космологическую серию в высказывании «Учитель Гнус» — «Мелкий бес». Здесь очевидна совершенно обратная реализация мотивов. Гнус и Передонов косны и абсолютно не стремятся к развитию. Более того, они стремительно деградируют. Можно сказать, что они тоже, как и Петер с Шариковым, проходят путь развития человечества только в обратном порядке, от человека к животному, существу с низким уровнем духовного развития, но хорошо развитыми инстинктами. Здесь тоже, но своеобразно реализуется мотив превращения, однако превращение этих героев противоречит всеобщему принципу развития, можно сказать, что происходит распад социальных связей героев, и сами они скатываются вниз по эволюционной лестнице. С мотивом разрушения или саморазрушения связан и мотив экзистенциальной тоски и мотив омертвения. С одной стороны, герои Сологуба и Манна испытывают чувство одиночества, даже нечто похожее на душевное страдание. Однако внутренне они мертвы и не способны к развитию, при этом их омертвелость выражается даже во внешних проявлениях. Естественно, что их существование противоречит общему принципу развития, а потому итог их судьбы оказывается печальным.

Следующей серией мотивов, характеризующих высказывание «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес», является серия движения знания и культуры. Здесь важным становится тот момент, что у

всех четырех писателей образ главного героя связан не только с определенным историческим моментом, но и в принципе является аллюзией на все человеческую цивилизацию. Так, концепт эволюционного развития знания и культуры человечества реализуется у героев Булгакова и Кафки в мотиве обучения или неправильного обучения, о котором мы говорили в прошлых главах. И Петер Кафки, и Шарик (позже Шариков) Булгакова учатся, начиная с азов, с первых звуков, напоминающих человеческую речь. В этом процессе они являются своеобразным слепком с истории развития всей человеческой культуры. Они проделывают тот же путь, что вся цивилизация: от колыбели к ее рассвету. Но при этом в обоих текстах весь процесс обучения представлен с иронией, и навыки, которые приобретают Петер и Шариков выглядят довольно сомнительными, особенно на фоне того, чему они могли бы действительно научиться у развитого общества. Эта ирония служит двум целям: во-первых, она показывает недостатки общества, то, что приобретают герои, иллюстрирует общий уровень цивилизации, которая, несмотря на свою относительную развитость, не очень уж и далеко ушла от своих менее разумных предков. Ведь герои перенимают первое, что видят, впитывают «верхний слой культуры», растворенный в быте и обиходных мелочах, и оказывается, что то, чему они учатся в первую очередь, это пьянство, курение, раздел жилплощади и другие проявления, совершенно далекие от высокой культуры. Вполне вероятно, что именно поэтому они так быстро становятся членами этого «цивилизованного» общества. При этом мы понимаем, что отрицательное влияние на них оказывают не только люди без образования или с низким уровнем культуры. И в случае Петера, и в случае Шарикова люди с высоким уровнем образования тоже не дают или не могут ничего им дать, и скорее ускоряют их отрицательное формирование. Учителя Петера остаются за кадром, и нам лишь известно, что он много учился, а Преображенский хоть и пытается воздействовать на Шарикова, однако действует на него мало, и больше увлечен тем, какие неудобства ему приносит этот «новорожденный» человек, чем тем, как сделать из него человека цивилизованного. Вторая функция иронического изображения обучения в текстах заключается в том, что с ее помощью передаются некое общее ощущение

растерянности цивилизации, потерянности общества. Оказывается, что многовековые знания и богатая культура не могут создать платформу для развития человека. Герои Кафки и Булгакова как лакмусовая бумажка показывают, что достояние человечества в области культуры и знаний мало влияют на цивилизацию в целом. Столкнувшись с чем-то новым, с тем, что необходимо понять изучить и развить, общество не знает, что делать. Герои (что важно) фактически эволюционируют сами, те люди, которые их окружали, мало им в этом помогли, а если и помогли, то дали далеко не самые полезные навыки. И в этом как раз и проявляется не вина общества, а скорее его неспособность учиться и делать выводы из собственного приобретенного опыта. Оба героя, становясь аллегорией пути развития цивилизации, олицетворяют ее растерянность, ведь она (цивилизация) часто просто не знает, как правильно пользоваться знаниями и в конечном итоге, чему-то научившись, не знает, куда идти дальше. Знание, которое копится в цивилизационном масштабе расколото. Возможно, оно и было когда-то единым, но раздробление наук привело к тому, что полученное знание перестало синтезироваться, а развитие цивилизации стало неравномерным. Катализатором развития становится случайность, и судьба главных героев тому подтверждение: Петера поймали, одного из многих, ему просто повезло (или не повезло), Шарик был взят Преображенским для опытов тоже по случайности. Таким образом, судьба главных героев становится олицетворением судьбы и эволюционного пути цивилизации: существует стремление развиваться, накапливать знания и расширять культуру, однако при таком большом стремлении, развитие часто (и науки, и искусства) двигает случай, а не целенаправленное устремление и следование плану. Возможно, именно поэтому вся история развития человечества (как в материальном, так в духовном плане) характеризуется подъемами и спадами, а не стабильным поступательным развитием. Кроме того, оба текста связаны с концептом развития знания и культуры тем, что сами по себе герои являются своеобразным «сгустком», «квинтэссенцией» опыта и процесса познания, что в принципе олицетворяет цивилизацию на каждом следующем витке ее развития. Однако, как и при рассмотрении серии мотивов, относящихся

к космологической серии, реализация серии знания и культуры в высказывании «Учитель Гнус» — «Мелкий бес» сильно отличается. Для этого высказывания характерно совершенно противоположное: главные герои Передонов и Гнус олицетворяют не развитие цивилизации, а ее деградацию. В отличие от героев Кафки и Булгакова для них характерно полное отсутствие интереса к чему бы то ни было, даже к собственной персоне. Они ничему не учатся, не развиваются, у них часто не обнаруживается даже элементарного житейского опыта. При этом в их жизни возникают моменты, когда они как будто что-то ищут, стремятся вслед за воображаемым существом — плодом их воспаленного воображения (Передонов), или преследуют женщину (Гнус), однако этот поиск связан лишь с низкими интересами и помутнением сознания. Герой Сологуба Передонов порой ощущает что-то похожее на душевные страдания, даже задается вопросом о смысле жизни, однако все это скорее некий смутный поиск в потемках сознания, а не стремление к развитию или познанию. Поэтому можно сказать, что для высказывания «Учитель Гнус» — «Мелкий бес» характерно практически полное отсутствие реализации концепта движения знания и культуры. Впрочем, это характерно для всех героев «Мелкого беса» и «Учителя Гнуса», даже если они антагонистичны по отношению к центральным персонажам и не похожи на них. В текстах «Учитель Гнус» и «Мелкий бес» художественно изображается жизнь без цели и смысла, наполненная лишь бытовыми и безнравственными интересами, показано общество, представители которого обречены на такое существование и не имеют никаких шансов для развития.

Третья серия мотивов связана с развитием истории, Фуко называет ее также хронологической. Во-первых, как мы уже говорили выше, образы главных героев в высказывании «Доклад для академии» — «Собачье сердце» олицетворяют движение развития человечества. В то же время их жизнь, развитие их судьбы, как оно представлено в текстах, является своеобразной «обратной хронологией», по Фуко. Петер Кафки вспоминает, рассказывает свою историю, делая доклад, уже достигнув определенного «положения в обществе». Шариков или Шарик не ведет повествование о своей эволюции, однако в повести есть фрагмент из дневника доктора Борменталья, который тоже описывает превращение из собаки

в человека с первого дня, когда Шарика взяли с улицы в дом и до того момента, когда Шариков полностью обретает человеческие черты, и последней записью доктора Борменталья в дневнике становится фраза: «Перед нами новый организм; наблюдать его нужно сначала». Другой иллюстрацией того, как проявляются, выделенные нами серии мотивов, является реализация исторического концепта в высказывании «Доклад для академии» — «Собачье сердце». При этом здесь стоит отметить, что этот ракурс высказываний отчасти совпадает с понятием гуманитарно-исторического дискурса, о котором мы говорили в предыдущих главах. Однако совпадение здесь происходит по «материальной» части определения дискурса, то есть того, что связано непосредственно с историческими событиями, абстрактная же составляющая дискурса в данном анализе не затрагивается. Для кафкианского текста свойственна своеобразная двуслойность. С одной стороны, он абсолютно аллегоричен и ироничен, с другой стороны, в нем говорится о совершенно конкретных исторических реалиях. Во-первых, история Петера – это отсылка к зоопарку Хагенбека, о котором он сам же и рассказывает, во-вторых, имя Хагенбека связано с темой людских зоопарков, где показывали туземцев из разных племен, при этом условия жизни аборигенов часто были очень плохими. Таким образом, текст ретроспективно показывает реальную проблему, существовавшую в определенный исторический период. Вместе с тем, булгаковский текст тоже связан с конкретным историческим дискурсом. Если говорить не об общей ситуации (о которой было сказано в предыдущих главах), а о конкретных исторических событиях, нашедших отражение в тексте, то, конечно, необходимо сказать о развитии медицинской науки, к которой и сам Булгаков имел непосредственное отношение. Так, в начале XX века физиолог Иван Петрович Павлов создал теорию о высшей нервной деятельности и об условных рефлексах. Его эксперименты были связаны с животными, в том числе и с собаками (всем известна «собака Павлова»). А в 1904 году ему была присуждена Нобелевская премия за работы в области физиологии пищеварения. В 1908 году Нобелевскую премию получил уже другой российский ученый за исследования по инфекционным заболеваниям и иммунологии. Поэтому появление в повести

Булгакова образа собаки для экспериментов, ученого, работающего в области физиологии, является прямой отсылкой к недавним историческим событиям. Таким образом, очевидно, что тексты не только аллегоричны и дискурсивны, они не просто отражают, а непосредственно включают в себя конкретные отсылки к историческим реалиям (не всему дискурсу), и даже включают в себя имена реальных, а не вымышленных людей. Кроме того, исторический концепт разворачивается с помощью целого комплекса мотивов. Так, сама эволюция главных героев Булгакова и Кафки может быть связана с мотивом изменяющегося вечного нового мира для человека. И Петер, и Шариков, символизируя человечество, выходят в новый мир подобно тому, как движется история эволюции цивилизации. Человечество снова и снова как будто осваивает новый для себя мир: как правило, это происходит после очередного кризиса или слома эпохи, или, наоборот, после какого-либо большого открытия. Большая мировая война, крушение империи или распад государства, новые географические открытия, мировая эпидемия, выход в космос, революция – все это примеры тех кризисных или переломных событий, после которых человечество как будто по-новому смотрит на мир. Так, подобно человечеству и герои Булгакова и Кафки оказываются в совершенно новых для себя условиях, которые быстро меняются, заставляя их, либо искать способы адаптации к ним (Шариков), либо ища «выход», еще и осмысливать при этом действительность (Петер). С мотивом вечной изменчивости мира здесь связываются мотивы жестокости и стремления к свободе. Герои оказываются насильственным образом, извлечены из своей среды и вынуждены приспособляться к быстро сменяющим друг друга обстоятельствам. При этом они испытывают потребность в свободе. Свобода здесь может пониматься вполне буквально, либо как желание освободиться из клетки (Петер), либо из-под влияния окружения (Шариков), для того чтобы зажить своей собственной жизнью. В то же время свобода может пониматься и в метафизическом смысле, как свобода воли, свобода преодолевать обстоятельства, в которых человек (или даже человечество) мало, что может изменить. Именно в этом метафизическом смысле герои и олицетворяют развитие цивилизации, ее стремление преодолеть законы природы, выйти за

рамки восприятия и понимания действительности, познать природу вещей. И если под свободой понимать свободу познания и постижения действительности, то всю историю человечества можно назвать квинтэссенцией стремления к свободе. Что касается, высказывания «Учитель Гнус» — «Мелкий бес», с которым проводится сопоставление, то как и в предыдущих сериях мотивов, здесь можно увидеть несколько иную картину. Персонажи романов тоже крепко связаны с историей, с конкретным историческим моментом и его реалиями, однако не олицетворяют собой развитие всего человечества. Можно сказать, что они не выходят на уровень надвременного. Для Генриха Манна было важно показать именно тирана-самодура, это определение героя приобретает важное значение, так как «с ним связан произвол власти...»⁹⁶⁴, прототипом этого персонажа был правящий в то время в Германии Вильгельм II, тем не менее писатель не вкладывал в это общецивилизационных смыслов. Поэтому роман Манна тяготеет к злободневной сатире. Кроме этого, в тексте отражаются реальные проблемы, связанные с состоянием образования в Германии начала века. В свою очередь, Федор Сологуб создавал собирательный образ, характерный для тех реалий, которые он наблюдал в глубинке в Вытегре, где был учителем гимназии. Однако это образ не цивилизационного масштаба, он слишком мелок (в смысле изображенных человеческих качеств, а не его художественного воплощения), чтобы олицетворять собой крупные мировые процессы. В то же время бытовые реалии и нравы, показанные в тексте, как и у Манна, абсолютно историчны. Для Сологуба важной была проблема телесных наказаний, которая во время его работы в гимназии активно обсуждалась в обществе. Телесные наказания в России начали отменять только с середины XIX века, но процесс этот шел довольно медленно. «В 1896 году в Киеве состоялся VI съезд русских врачей в память Н. И. Пирогова»⁹⁶⁵, целью которого было привлечь внимание правительства к вопросу отмены телесных наказаний. В

⁹⁶⁴ Половинкина О. И. Пьеротистские мотивы и их решение в романе Г. Манна «Учитель Гнус» и в фильме И. фон Штернберга «Голубой ангел» // Литература и кино – в поисках общего языка. 2013. С. 90.

⁹⁶⁵ Павлова М.М. О происхождении «стегажных дел мастера» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 689.

обществе шла широкая полемика, собирались конференции, печатались книги. Естественно, что как учитель, Сологуб не мог об этой полемике не знать, более того, он и сам высказался по вопросу телесных наказаний, напечатав статью «О телесных наказаниях»: «Нужно, чтобы ребенка везде секли — и в семье, и в школе, и на улице, и в гостях...»⁹⁶⁶. Очевидна его оппозиционная точка зрения, причина которой, скорее всего, кроется в его оценке провинциальных нравов общества, в котором он был вынужден существовать. Надо сказать, что Россия конца XIX-XX века переживала не самые лучшие времена в области образования. Во-первых, возможность учиться была не у многих, но и те учебные заведения, которые были (реальные училища и гимназии) не предлагали высокого уровня знаний. В учебных заведениях процветала зубрежка и жестокие наказания. Абсолютно ту же самую картину можно было увидеть и в Германии того времени, а кризис образования был всеобщим.

Четвертую серию мотивов, выделяемую нами в высказываниях «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес», Фуко называет теологической и связывает с христианскими аллегориями, которые могут возникнуть в тексте. Для высказывания «Доклад для академии» — «Собачье сердце» реализация этого концепта связана с несколькими мотивами, одним из которых является мотив Бога-отца или Бога-творца. Профессор Преображенский берет в дом собаку, заботливо выкармливает ее и превращает в человека, то есть дает жизнь новому организму, как позже и запишет в своем дневнике доктор Борменталь. Далее Преображенский пытается направить воспитание нового человека в правильное русло, одергивает его за столом, объясняет, что хорошо, а что плохо. В конечном итоге все эти попытки остаются безуспешными, но профессор не только становится воспитателем, он понимает и свою ответственность и перед этим существом, и перед всем миром, поэтому здесь проявляется его отцовская функция по отношению к Шарикову. В то же время он совмещает в себе и функцию Бога-творца всего сущего, воссоздавая процесс создания человека. В то же время в тексте очевидно прослеживается и

⁹⁶⁶ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 693.

мотивы, связанные с философией Ницше о смерти бога. Профессор уподобляется Богу, сотворив новое существо, однако Бог допустил грехопадение первых людей, для того чтобы они через страдания вновь пришли к своему истинному божественному состоянию. Но Преображенский, создав нового человека и своим актом творения, в сущности, обрекая его на страдания, отворачивается от собственного создания, видя его несовершенства. Таким образом, для Шарикова его создатель теряет свою силу и право быть творцом, происходит символическая смерть Бога и отца, что соотносится с философскими воззрениями Ницше. Данный мотив, как можно увидеть, соотносится не только с христианскими религиозными символами, но и отчасти с философским дискурсом предшествующего периода. В тексте «Доклад для академии» эти мотивы присутствуют, но выражены не так ярко. Петер попадает на корабль по воле кампании Хагенбека, однако в сознании обезьяны и позже рассуждающей полуобезьяны сам коллекционер Хагенбек как человек, занимает место отца или бога, который дал Петеру новую жизнь. Здесь же соседствует и образ Бога-творца, так как этот далекий Хагенбек распоряжается и считает, что имеет право распоряжаться чужими жизнями, причем не только животных, но и как мы подчеркивали, рассматривая историческую серию мотивов, и жизнями людей. У Кафки эта потеря Бога выражена более тонко, в самом ироничном тоне рассказа, в том, как описывает свою клетку и свое обучение Петер. Рядом с мотивом творца находится и христианский мотив учительства. Однако этот мотив в высказывании расщепляется на несколько образов, связанных с обучением. Так, Преображенский пытается быть учителем для Шарикова, адаптировать его к окружающему миру. В то же время учителями для него становятся и другие персонажи: косвенно доктор Борменталь и Швондер, от которого он и перенимает всю «науку жизни». Для Петера, по его же собственным словам, первым учителем становится матрос на палубе, у которого он, подобно Шарикову, перенимает только плохое: учится пить спиртное и плевать. Но ему повезло больше, чем Шарикову: далее Петер начинает учиться уже у других учителей, и, судя по тем успехам, которые он проделал, читатель может судить, что теперь у него хорошие педагоги. С мотивом учителя связан и мотив

ученичества. И Шариков, и Петер с самого своего начала пути очеловечивания чему-то учатся и, как и положено «новорожденным», начинают с элементарного, с произнесения первых звуков. При этом понятно, что для ученичества нужно смирение, и если Петер проявляет его в полной мере, то Шариков бунтует против своего «отца-создателя» и находит себе другого учителя, который больше соответствует его внутренней сущности. Кроме того, к религиозному мотиву можно отнести и мотив поиска выхода, который так настойчиво искал Петер, оказавшись на корабле. Этот поиск очень аллегоричен и созвучен религиозному поиску, стремлению постигнуть смысл своего существования и обрести свое место в мире через путь к Богу. Поэтому мы можем здесь говорить о двух образах учеников: нерадивый бунтующий Шариков Булгакова и прилежный и смиренный Петер Кафки.

Совершенно другую сторону мотивов, связанных с религиозностью, точнее «антирелигиозностью» демонстрирует высказывание «Учитель Гнус» — «Мелкий бес». Во-первых, абсолютно все образы романов Манна и Сологуба связаны с греховностью, и ни один из них не является в полной мере положительным. Каждый персонаж связан либо с завистью и злостью, со сребролюбием и тщеславием, либо с унынием. Как пишет о романе «Мелкий бес» исследователь Павлова, «В образах всех героев...отмечены черты бесподобия...»⁹⁶⁷. Женские образы (сожительница Передонова Варвара, сестры Рутеловы, артистка Фрелих) связаны с животным, низшим началом, с эротизмом из самых низких сфер, граничащих с абсолютной половой распущенностью. Даже любовь Ломана (вероятно, надуманная) – Дора Бретпот, являющаяся женой консула, рождает ребенка от одного из своих многочисленных любовников, то есть даже мотив рождения оказывается связан с грехом, но этот мотив снижается в самом тексте, так как соотносится не с христианским смыслом изначальной вины человека, а с далеким от эсхатологии, и скорее даже юридическим понятием незаконного деторождения. В то же время образы женщин можно соотнести и с библейским мотивом змея-искусителя. Актриса Фрелих искушает всех, даже

⁹⁶⁷ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 715

старого учителя Гнуса, приводя его к гибели. Единственным, кто не поддается ее чарам, остается гимназист Ломан. В романе Сологуба роль искусителя юного Саши Пыльникова достается Людмиле Рутиловой, которая сама себя называет язычницей. При этом даже единственные «светлые» образы здесь тоже связаны с греховностью. Ломан не поддается чарам артистки Фрелих, противопоставляет себя пошлому обществу, однако и сам предается одному из смертных грехов – гордости. Кроме того, нельзя забывать, что в тексте подчеркивается его «люциферова бледность». В то же время и внешне положительный образ Саши Пыльникова часто рассматривают, как демонический: «Одна из ее многочисленных эманаций, бесовских перевоплощений... («чистый оборотень» — говорит о нем Грушина)⁹⁶⁸. Более того, Саша искушаемый сам, одновременно становится искусителем и для Людмилы, и для Передонова, зажигая в обоих любопытство разной природы: в одной желание нарядить его в девушку и посмотреть, что из этого получится, а в другом, наоборот, обнаружить в нем эту замаскированную девушку. Поэтому мы говорим о мотиве искушения и связанного с ним мотиве оборотничества, присущих единственным не самым отрицательным образам. При этом можно увидеть, что в текстах создается абсолютная ирреальность, в которой отсутствует дихотомия добра и зла, а образы главных героев становятся олицетворением апофеоза разгула бесовской стихии. «Передонов...одно из тех животных, о которых повествует Евангелие...Передонов уже не человек, и погибает он не как человек: падает, как бесноватое животное, в темное озеро небытия» — пишет исследователь Чулков⁹⁶⁹. Ту же самую характеристику можно дать и учителю Гнусу. Таким образом, образ учителя в высказывании «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» оказывается связан уже не с искаженным божественным началом, а с абсолютным всеразрушающим бесовским. Однако тексты Сологуба и Манна говорят не об отрицании Бога, не о его замене тёмным началом, ведь присутствие бесовского начала говорит о существовании и противоположной божественной

⁹⁶⁸ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 717.

⁹⁶⁹ Чулков Г. Федор Сологуб. «Мелкий бес» // Перевал. 1907. № 7. С. 54.

стороны. В текстах же изображена абсолютная беспросветная реальность: «Это не люди, это звериные маски, мелкие бесы, олицетворение всего низменного, злого, рабского, ничтожного...»⁹⁷⁰. То есть высказывание «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» сопряжено именно с язычеством, полным отсутствием понятия христианской морали и единого Бога. При этом можно говорить даже о конце язычества, полном измельчании языческих богов до уровня провинциальных страшилок и суеверий. Подводя итог, следует отметить, что анализ серий мотивов, связанных с христианскими аллегориями, позволяет увидеть своеобразное соотношение высказываний. Так, высказывание «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» символизирует конец язычества, когда исчезает даже языческая мораль, прекращается поклонение тем богам, которые раньше вызывали уважение и трепет, а остается лишь бытовой уровень бытия, на котором продолжает «доживать» общность, народность, цивилизация. С другой стороны, высказывание «Доклад для академии» — «Собачьё сердце» символизирует эволюцию общности по религиозным законам. Любая религия связана с концептом развития, поэтому эволюционирующие герои, даже если это развитие происходит в искаженном виде, укладываются в религиозные представления о сотворенном человеке. При этом тексты Булгакова и Кафки, несмотря на просматривающиеся ницшианские тенденции в «Собачьё сердце», не отрицают присутствие Бога, а подчеркивают его наличие. Ведь даже само существование идеи смерти Бога, как протеста, говорит о том, что принципиально его существование не отрицается. Высказывания «Доклад для академии – Собачьё сердце» и «Мелкий бес — Учитель Гнус» не только полярны, но и находятся в своеобразных отношениях преемственности. Если тексты «Мелкий бес — Учитель Гнус» соответствуют не просто язычеству, а его изживанию в самом себе, своеобразному «концу богов» и концу времен, когда даже языческие боги измельчаются до мелкой бесовщины и недотыкомки, а на человеческий удел остается лишь беспросветный ужас грехопадения без альтернативы к развитию, то высказывание «Доклад для академии – Собачьё сердце» соответствует началу

⁹⁷⁰ Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 717.

постижения религиозной монотеистической морали, осознанию себя как части целого мира и попыток постижения Бога, в том числе и в попытках отрицать его существование. Ведь сама по себе констатация отрицания не есть отказ, а обратная сторона принятия. Подобное эволюционное отношение текстов подтверждается и хронологией их написания: тексты, входящие в высказывание «Мелкий бес-Учитель Гнус», создавались до 1905, и в этом же году были опубликованы. В свою очередь, тексты, входящие в высказывание «Доклад для академии – Собачье сердце», создавались позднее, кафкианский рассказ был опубликован в 1917 году, а повесть Булгакова в 1925 году.

Таким образом, мы видим, что пары текстов и рассмотренные нами как высказывания выбраны не случайно. Они, выражаясь языком Фуко, «находятся на краях» описываемого нами гуманитарно-исторического дискурса. С одной стороны, на сюжетном, мотивном и детальном уровне высказывание «Доклад для академии — Собачье сердце» выражает идею эволюции, развития, определенного слома, но ведущего к некой следующей ступени. С другой стороны, высказывание «Мелкий бес — Учитель Гнус» олицетворяет тенденцию к деградации, застою, душевному омертвлению. При этом важно понимать, что тексты связаны не только с настоящим положением, но фактически олицетворяют цивилизационный выбор. Можно сказать, что само по себе явление этих текстов находится в определенной взаимозависимости. Появление одной пары высказываний, или даже какого-то одного текста из связки неизбежно вызвало к жизни и другие полярные тексты. На первый взгляд, кажущиеся противоположными высказывания, на самом деле говорят об одних и тех же людях, но находящихся в состоянии выбора. Герои Булгакова и Кафки вышли из своего животного состояния, герои Сологуба и Манна в этом состоянии находятся или в него приходят. Более того, мы, объединив пары текстов в единое высказывание, сопоставляя их попарно, развернули глубину текстов, показав не только их включенность в определенный гуманитарно-исторический дискурс. Мы также увидели весь принцип их существования и их собственную «наддискурсивность», позволяющую говорить о том, что эти произведения уже не могут быть привязаны к конкретным историческим реалиям, а описывают

глобальные, повторяющиеся цивилизационные процессы. Являясь «сгущениями» дискурса, рассматриваемые нами тексты «высветляют» ту самую онтологическую динамику дискурса, о которой мы говорили выше, и которая делает возможным появление столь схожих текстов-высказываний независимо друг от друга.

Заключение

В диссертационном исследовании «Гуманитарно-исторический дискурс в русской и немецкоязычной прозе начала XX века: компаративистский аспект» были рассмотрены тексты: «Сельский врач» Ф. Кафки и «Вьюга» М. Булгакова; «Доклад для академии» Ф. Кафки и «Собачье сердце» М. Булгакова; «Процесс» Ф. Кафки и «Дьяволиада» М. Булгакова; «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» Г. Манна и «Мелкий бес» Ф. Сологуба;. Некоторые из текстов также выходили в печать в одно время. Авторы, сопоставляемых пар текстов жили в разных странах (Ф. Кафка и М. Булгаков – Австро-Венгрия и Россия; Г. Манн и Ф. Сологуб – Германия и Россия) и, что подтверждает датировка написания и публикации текстов, не могли заимствовать друг у друга, кроме того, писатели не были знакомы с творчеством друг друга. Таким образом, объяснить явление сходства данных текстов через сознательное заимствование не представляется возможным. Однако их произведения представляют собой необычное явление в литературном процессе, когда тексты, написанные практически одновременно и независимо друг от друга, обладают необъяснимым сходством на сюжетном, мотивном и детальном уровнях.

В исследовании была выдвинута гипотеза о том, что в некоторых случаях высокая степень сходства вышеперечисленных пар текстов на уровне архитектуры, сюжета, идейно-образного ряда, мотивов и деталей может быть вызвана тем, что формирование столь схожих текстов произошло под влиянием гуманитарно-исторического дискурса начала XX века и его доминант. Вместе с тем гуманитарно-исторический дискурс не только является фактором формирования столь близких текстов, но проявляется в художественных текстах в виде характерных дискурсивных доминант.

С целью подтверждения гипотезы и рассмотрения до этого неизученного явления литературного процесса в диссертационном исследовании вышеперечисленные тексты были проанализированы с применением некоторых терминов из методологического аппарата М. Фуко. Терминология Мишеля Фуко была заимствована из его труда «Слова и вещи», где она намечена, и из его

работы «Археология знания», где она уже реализуется в полной мере. Кроме того, в диссертации были рассмотрены работы Фуко, посвященные художественным произведениям, что позволило укрепить базу для возможности применения терминов из методологического аппарата Фуко к литературному материалу.

Были выполнены следующие задачи исследования:

1. Была показана лакунарность компаративистской методологии по отношению к текстам, созданным в одно время без возможности заимствования.
2. Был описан гуманитарно-исторический дискурс начала XX века.
3. Была проиллюстрирована ценность и релевантность использования терминов из методологического аппарата М. Фуко по отношению к такого рода текстам, и обозначена перспективность использования методологии Мишеля Фуко в компаративистских исследованиях.
4. Все вышеперечисленные пары текстов были сопоставлены как целостные высказывания в предложенной методологии с целью описания и объяснения их сходства с позиции литературоведения.
5. Была показана наднациональность, надличностность гуманитарно-исторического дискурса как текстопорождающего фактора для художественных произведений Ф. Кафки и М. Булгакова, сопоставленных попарно в концепте «Предчувствие — Предупреждение — Итог».
6. Была показана наднациональность образов текстов Ф. Сологуба и Г. Манна, сопоставленных попарно целостные высказывания «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Мелкий бес» — «Учитель Гнус» с опорой на эссе Мишеля Фуко «Фантастическая библиотека. Об “Искушении святого Антония” Гюстава Флобера».

Важную роль в исследовании занимает связь термина «дискурс» с понятием «высказывания», где «высказывание» понимается как отдельное предложение и как целый, завершённый текст. В своем научном труде Фуко использует понятие «дискурс», имея в виду некий исторический и «надисторический» срез, в котором могут появляться и существовать определенные высказывания. Высказывание же, Фуко определяет как «атом дискурса». По Фуко, «высказывание создает для себя свое прошлое, открывает свое родство с тем, что ему предшествует, заново обрисовывает то, что делает его

возможным или необходимым, исключает то, что с ним несовместимо»⁹⁷¹. В ходе анализа были выявлены доминанты дискурса, связанные с его текстопорождающей функцией. Компаративный анализ текстов проиллюстрировал как доминанты дискурса оказывают влияние на формирование художественных произведений, обладающих высокой степенью сходства на разных уровнях архитектоники текста. При этом рассматриваемые тексты, будучи «инстанциями дискурса», были материализованы на разных языках, и соответственно, возникли в результате различных культурных и языковых процессов, так как каждый язык обладает своей характерной «семантической динамикой». Эта «семантическая динамика» исторична, но специфична для каждого языка. Таким образом, для объяснения существования столь сходных произведений, созданных в одно время независимо друг от друга, нужно использовать иные наднациональные категории. Здесь важной категорией становится гуманитарно-исторический дискурс, который становится своеобразным полем для объективации текстов-высказываний. Именно этот дискурс, формирующийся под влиянием гуманитарных и исторических факторов, которые мы описывали в главе 1, становится тем фактором, который в определенный момент времени и пространства влияет на «семантическую динамику» любого языка. Таким образом, сходство текстов, рассматриваемых обуславливается неким полем, или гуманитарно-историческим дискурсом, который способен определенным образом влиять на семантическую динамику любого языка. При этом дискурс здесь, будучи связанным с категориями пространства и времени, имеет онтологические свойства, поэтому мы можем говорить об онтологическом порыве или онтологической динамике дискурса. Эта онтологическая динамика дискурса участвует в формировании текстов независимо от их языковой принадлежности, объективируется в доминантах дискурса, которые можно обнаружить в рассматриваемых парах текстов. Таким образом, гуманитарно-исторический дискурс посредством *некой онтологической динамики* преодолевает семантическую динамику конкретного языка, делая

⁹⁷¹ Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 236.

возможным существование таких сходных текстов. Эта же динамика «помогает» различным языковым системам (и авторам их использующим) генерировать и структурировать схожие образы, мотивы и детали в тексты, обладающие высоким уровнем сходства.

Эта динамика дискурса, влияющая на возникновение столь сходных текстов, может быть высвечена в дискурсивных доминантах, которые не только обуславливают сходство текстов, но и выражаются в самих произведениях на разных уровнях. Для каждой пары текстов был выделен ряд некоторых доминант. Для рассказов «Сельский врач» Франца Кафки и «Вьюга» Михаила Булгакова были выявлены такие основные дискурсивные доминанты, как «хаос», «потерянность», «поиск (пути)», «слабость», «стихийность» и другие. В случае текстов «Доклад для академии» и «Собачье сердце» к этим доминантам относятся: «развитие», «наблюдение», «изменение», «подражание», «взаимовлияние старого и нового», «становление нового» (человека, общества). Для «Процесса» и «Дьяволиады» одними из таких ключевых доминант являются «конфликт среды», «бюрократия», «путаница», «дьявольщина», «искажение», «ограничение свободы», «страх», «смерть» и прочие. Для романов Г. Манна и Ф. Сологуба такими дискурсивными доминантами являются некое «внутреннее общественное напряжение», «инертность в сочетании со стремлением к переменам», «состояние нравственного упадка», «ощущение давления властных структур», «чувство, надвигающейся опасности, сочетающееся с пассивностью», «равнодушие» и другие. На уровне компоновки и архитектоники текстов эти дискурсивные доминанты влияют на контаминацию образов, материализуют сходную архитектонику текстов на уровне формы и содержания, придавая им целостность. На уровне авторской интенции онтологическая динамика дискурса и доминанты дискурса оказывают влияние на процесс отбора материала, то есть на то, как и из чего автор формирует свой текст. Здесь доминанты дискурса влияют и на выборку материала, работу с образами, как бы направляя взгляд писателя и очерчивая область образности, характер мотивировок, которыми пользуется автор. Речь идет о том, что конечное сходство произведений Кафки и Булгакова, Генриха Манна и Федора Сологуба, сама возможность их появления

в одно время связана с влияющим на их формирование гуманитарно-историческим дискурсом и его онтологической динамикой. В-третьих, дискурс и его доминанты затрагивают и уровень интерпретации текста. Ведь рассматриваемые произведения имеют сходство не только по внешним параметрам, но и по внутреннему смыслу, так как мы не только перечисляем сходство образов, мотивов и деталей в текстах, но и анализируем их. Анализ отражает не только схожесть формы, но и смыслов, идей на уровне содержания текста. Эта близость позволила предпринять опыт попарного сопоставительного анализа текстов, таким образом, сравнивая уже одну пару текстов как единое высказывание, с другой.

Раздвинув рамки каждого текста, мы рассмотрели тексты М. Булгакова и Ф. Кафки попарно в «связке»/ «сцеплении» «Сельский врач» — «Вьюга» → «Доклад для академии» — «Собачье сердце» → «Процесс» — «Дьяволиада» в концепте «Предчувствие — Предупреждение — Итог», которую образуют тексты писателей в гуманитарно-историческом дискурсе начала XX века. В ходе анализа было установлено, что каждая пара текстов, являющаяся «сгущением» дискурса, может быть описана концептом «Предчувствие — Предупреждение — Итог», выражающим глубинную проблематику места человека в мире и его развития.

Кроме того, были проанализированы тексты-высказывания «Доклад для академии» Франца Кафки и «Собачье сердце» Михаила Булгакова, и «Мелкий бес» Федора Сологуба и «Учитель Гнус» Генриха Манна, сопоставленные уже попарно как единые высказывания, с опорой на литературоведческую работу М. Фуко «Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера». Таким образом, в сравнительном аспекте рассматривалось два высказывания: «Доклад для академии» — «Собачье сердце» и «Учитель Гнус» — «Мелкий бес». В попарно проанализированных текстах были выделены четыре серии образов и мотивов: теологическая, пророческая, историческая и космологическая серии. Таким образом, тексты были проанализированы уже не на уровне архитектоники, а на уровне дискурсивного содержания.

Так, опыт попарного сопоставления текстов, сама возможность такого анализа, который абсолютно органичен для текстов, показывает, что ни биографические особенности авторов, ни культурный код, ни язык, не являются факторами, годящимися для теоретического объяснения сходства, рассматриваемых нами текстов. Становится очевидно, что бытование текстов стало возможным, благодаря иным факторам более высокого порядка. В нашем исследовании было предложена попытка объяснить это явление сходства через гуманитарно-исторический дискурс начала XX века и его доминанты, а отчасти, с помощью категории «онтологической динамики» намечен путь к анализу процесса такого текстопорождения. Таким образом, можно увидеть, что гуманитарно-исторический дискурс обладает некой динамикой, которая позволяет доминантам данного дискурса влиять на возникновение столь сходных текстов, обуславливая их близость на сюжетном, мотивном и детальном уровнях. Сопоставляемые пары текстов, как было показано, являются, используя формулировки М. Фуко, «сгущениями» гуманитарно-исторического дискурса, его проявлениями, порожденными данным дискурсом. В этом понимании само сходство художественных текстов – это одна из возможных объективаций дискурса, в которой осязаемо ощущаются некие абстрактные дискурсивные доминанты. Резюмируя и переводя все вышеприведенные суждения на язык литературы, можно привести слова Г. Гофманстала: «Как чудесны мгновения, когда целое поколение людей в разных странах узнает себя в одном и том же символе»⁹⁷². В этом смысле сам феномен появления текстов, рассмотренных в диссертационном исследовании через призму терминологии Мишеля Фуко, предстает крайне интересным явлением, предлагающим новый ракурс рассмотрения литературного процесса. Эти особенности литературного развития имеют большую перспективу для дальнейшего изучения, осмысления и теоретизирования.

⁹⁷² Цит по: Жеребин А. И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2011. С. 243.

Библиография

I. Источники

М.А. Булгаков

1. Булгаков М.А. Дневник. Письма. М.: Современ. писатель, 1997. 638 с.
2. Булгаков М.А. Собачье сердце: роман. Повести. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. 688 с.
3. Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. М., 1989.
4. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 8 томах. Т.8. Письма. М.: Центрполиграф, 2004.

Ф. К. Сологуб

5. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. 890 с.

Ф. Кафка

6. Kafka F. Briefe an die Eltern aus den Jahren 1922-1924. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
7. Kafka F. Der Prozess. Köln. Anaconda Verlag, 2006. S. 208.
8. Kafka F. Die Verwandlung. Erzählungen. Parabeln. СПб.: Капо, 2012. 318 с.
9. Kafka F. Tagebücher 1909-1912. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S. 438.
10. Kafka F. Tagebücher 1912-1914. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S. 409.
11. Kafka F. Tagebücher 1914-1923. Frankfurt am Main.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. S. 389.
12. Кафка Ф. Дневники; Письма к Фелиции. М.: Эксмо, 2009. 832 с.
13. Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. СПб.: 1999. 752 с.
14. Кафка Ф. Избранное: Сборник. М.: 1989. 854 с.
15. Кафка Ф. Малая проза. Драма/Пер. с нем. И примеч. Г. Ноткина. СПб.: Амфора, 2001. 455 с.
16. Кафка Ф. Процесс: роман. Замок: Роман. Новеллы. М.: Мартин, 2016. 544 с.

Г. Манн

17. Mann H. Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Leipzig.: Kurt Wolff Verlag, 1905. S. 285.
18. Манн Г. Сочинения. Литературная критика и публицистика. Т.8. М.: 1958. 743 с.
19. Манн Г. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. М.: Художественная литература, 1971. 703 с.

II. Литература

Теоретическая литература по дискурсивным исследованиям и
компаративистике:

20. Автономова Н. С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сad, 1994. С. 7-37.
21. Амирян Т. Н. Дёмин. В. И. Роман с Фуко // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 28-61.
22. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. С. 136-137.
23. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
24. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 447.
25. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 172 с.
26. Булышкин И. Б. М. Фуко о языковой перверсии П. Клоссовски // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 62-71.
27. Бюиссанс Э. Абстрактное и конкретное в лингвистических фактах: речь, дискурс, язык // Политическая наука. 2016. № 3. С. 209-216.
28. Венедиктова Т.Д. «Разговор по-американски»: дискурс торга в литературной традиции США. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 328 с.
29. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Ленинград: Художественная литература, 1940. 646 с.
30. Гийому Ж., Мальдидье. О новых приемах интерпретации, или Проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 124-136.
31. Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Акад.проект, 2004. 367 с.
32. Гро Ф. От Борхеса до Магрита // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 84-92.
33. Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 307-323.
34. Гумбольдт В. План сравнительной антропологии // Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. С. 318-336.
35. Делёз Ж. Вскрыть вещи, вскрыть слова // Переговоры. СПб.: Наука, 2004. С. 112-125.
36. Делёз Ж. Новый Архивариус // Фуко. М.: Издательство Гуманитарной литературы, 1998. 147 с.
37. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: ЛЕНАНД, 2014. 309 с.

38. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
39. Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. 112 с.
40. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 319 с.
41. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. 229 с.
42. Дьяков А.В. Жиль Делёз. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2017. 504 с.
43. Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 560 с.
44. Дьяков А.В. Мишель Фуко и его время. СПб.: Алетейя, 2015. 672 с.
45. Дьяков А.В. Проблема сверхдетерминации индивида в философии постструктурализма. Курск. Курск гос. ун-т, 2005. 131 с.
46. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 320 с.
47. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
48. Жирмунский В. М. Проблема сравнительно-исторического изучения литератур. Ленинград: Наука, 1979. С. 66-83.
49. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. 145 с.
50. Зарубина Т.А. Философский дискурс французского постмодерна: модель нелинейной онтологии. Челябинск. Издательство ООО «Полиграф-Мастер», 2006. 136 с.
51. Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 362 с.
52. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 255.
53. Касавин И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2008. 544 с.
54. Кожев А.В. Понятие власти. М.: Праксис, 2006. 192 с.
55. Кожемякин Е. А. Дискурсивный подход к изучению институциональной культуры. Белгород: Белгородский гос. ун-т, 2008. 243 с.
56. Колесников А.С. Мишель Фуко и его «Археология знания» // «Археология знания». СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. С. 5-30.
57. Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
58. Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения // Избранные труды. Литература и театр. М.: Наука, 1978. С. 29-48.

59. Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М.: Издательство «Рудомино», 1998. 192 с.
60. Косиков Г. К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 696 с.
61. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 3-48.
62. Косилова Е. В. Парадигмы субъектности. СПб.: Алетейя, 2021. 168 с.
63. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.
64. Лакан Ж. Изнанка психоанализа (Семинар, Книга XVII (1969-70)). М.: «Гнозис», «Логос», 2008. 272 с.
65. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
66. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, 2018. 701 с.
67. Макаров В.Л. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. 280 с.
68. Неупкоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: Наука, 1976. 359 с.
69. Николаев П. А. Типология и компаративистика: современная жизнь понятий // Филологические науки. 1996. № 3. С. 3-13.
70. Ожигова М.М. Категория автора в исследованиях Мишеля Фуко // Филологический класс. 2022. № 4. С. 88-98.
71. О`Лири Т. Фуко, опыт, литература // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 93-125.
72. Пальмери Ф. История нарративных жанров после Фуко // Мишель Фуко и литература. СПб.: Алетейя, 2020. С. 126-142.
73. Пахсарьян Н.Т. Франко Б. Сравнительное литературоведение: история, области применения, методы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. 2020. Сер. 7. № 2. С.7-12.
74. Пешё М. Контент-анализ и теория дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 302-336.
75. Пешков И. В. Р. Барт и М. Фуко о генезисе категории авторства // *Liberal Arts in Russia*. 2017. № 3. С. 230–241.
76. Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М.: Художественная литература, 1988. 206 с.
77. Пульчинелли Орланди Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 197-224.

78. Ревзина О.Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Выпуск 5. Новосибирск: НГУ, 2005. С. 66-78.
79. Рикёр П., Гадамер Х.-Г. Феноменология поэзии. М.: Панглосс, 2019. 353 с.
80. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 12-53.
81. Соссюр де Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 695 с.
82. Федоров А.В. К вопросу о литературном влиянии // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 301-304.
83. Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2012. 416 с.
84. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. СПб.: Наука, 2007. 677 с.
85. Фуко М. Гомер, рассказы, воспитание, речи // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. 2019. №1. С. 252-258.
86. Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Издательство Владимир Даль, 2011. 231 с.
87. Фуко М. Мысль о Внешнем // Современные стратегии культурологических исследований: Труды Института европейских культур. Выпуск 2. М.: РГГУ, 2008. С. 318–347.
88. Фуко М. О «Диалогах» Руссо // Мишель Фуко и литература: научный сборник. СПб.: Алетейя, 2020. 144 с.
89. Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 47-96.
90. Фуко М. Слова и вещи. СПб.: А-сad, 1994. 405 с.
91. Фуко М. Фантастическая библиотека. Об «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера. М.: ЦЭМ; V-A-C press, 2018. 48 с.
92. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 7-46.
93. Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 9-81.
94. Фуко М. *Theatrum philosophicum* // Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 438-470.
95. Хархордин О. В. Фуко и исследование фоновых практик Мишель // Фуко и Россия. СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2001. С. 48-81.
96. Чернец Л. В. О тематике компаративистских исследований // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век. М.: Высшая школа, 2008. С. 7-17.

97. Эльсберг Я. Е. Сопоставление типологически близких явлений в литературе // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 296-299.
98. During S. Foucault and literature: towards a genealogy of writing. New York. 257 p.
99. Franco B. La littérature comparée - Histoire, domaines, méthodes: Histoire, domaines, méthodes. Paris. Armand Colin, 2016. 391 p.
100. Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Köln.: Böhlau Verlag, 2007. S. 266.
101. Foucault M. Raymond Roussel. Paris. Gallimard, 1963. 211 p.
102. Golder B. Foucault and the politics of rights. Standford : Standford University Press, 2015. 246 p.
103. Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago : the University of Chicago Press, 1982. 321 p.
104. Tanke J. Foucault's philosophy of Art: a genealogy of modernity. London. New York : Continuum International Publishing Group, 2009. 222 p.

Общие работы по истории и теории культуры:

105. Андреевский Г.В. Повседневная жизнь Москвы на рубеже XIX-XX веков М.: Молодая гвардия, 2008. С. 137.
106. Бакалов А.С. Реализм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 33-54.
107. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 543.
108. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.3: Теория романа (1930 – 1961г.). М., 2012.
109. Белый А. Н. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. 543 с.
110. Белый А. Н. Формы искусства // Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 122-140.
111. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Ленинград: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1928. 70 с.
112. Бим-Бад Б.М. История государственной школы в Германии (XVIII-первая треть XX века) // Историко-педагогический журнал. 2015. №1. С. 140-151.
113. Биск И.Я. История повседневной жизни населения в Веймарской республике. Иваново. ИвГУ, 1990 (1991). 155 с.
114. Бланшо М. Мишель Фуко, каким я себе его представляю. СПб.: Machina, 2002. 96 с.

115. Блок А. А. Безвременье // Искусство и революция. М.: Современник, 1979. С. 20-35.
116. Блок А. А. Крушение гуманизма // Собрание сочинений: в 6-ти томах. Т. 4. Ленинград: Художественная литература, 1982. С. 327-347.
117. Боханов А.Н. Самодержавие. Идея царской власти. М.: ТИД Русское слово, 2002. 352 с.
118. Быков П.М. Последние дни Романовых. Алма-Ата: МГП «Асем», 1991. 112 с.
119. Быстрова О.В. Разоблачение идеологии фашизма в публицистике М. Горького // Мировое значение М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 384 с.
120. Величко О.И. Проблемы формирования австрийской нации // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетейя, 2005. С. 18-24.
121. Вересаев В.В. Записки врача. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 288 с.
122. Вильгельм II. Мемуары. События и люди. 1878-1918. М.: Гос. публ.ист.б-ка России, 2007. 640 с.
123. Виноградова Е.К. Прага на рубеже веков // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 302-315.
124. Власова Н.О. Шёнберг и Вена: история одной ненависти // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 163-172.
125. Гальцова Е.Д. Поэтические группы и движения во Франции рубежа XIX-XX веков: проблемы историографии, теории и поэтики // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 88-141.
126. Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы. М.: Наука, 312 с.
127. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
128. Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1961. 324 с.
129. Гугнин А.А. Австрийский экспрессионизм в контексте европейской культуры // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 78-89.
130. Джаншиев Г.А. Эпоха великих реформ. СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1905. С. 859.
131. Джонстон У. Австрийский ренессанс. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.
132. Драбкин Я. С. Становление Веймарской республики. М.: Наука, 1978. 374 с.
133. Дрекслер Х. Юго-Западная Африка под германским колониальным господством (1884-1915). М.: Наука, 1987. 294 с.

134. Дубенцов Б.Б. Попытки преобразования организации государственной службы в конце XIX в. (из практики министерства финансов) // Проблемы Отечественной истории. М.: Ленинград: 1976. С. 202-220.
135. Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. Астрахань: Изд-во Астраханского гос.пед. ун-та, 1998. 224 с.
136. Егоров А.Д. Гимназическое образование в России. Иваново: Инж.-строит. ин-т. 1990. 96 с.
137. Ерохин А.В. Литература анархизма // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 346-370.
138. Ерохин А.В. Литературный югендстиль // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 197-224.
139. Жеребин А. И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2011. 536 с.
140. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона, 2014. 560 с.
141. Игнатъев А.В. Внешняя политика России в конце XIX- начале XX века (Россия перед вызовами новой эпохи). М.: ГЕОС, 2011. 220 с.
142. Исламов Т.М. К вопросу о формировании центральноевропейской культурно-исторической общности // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. СПб.: Алетейя, 2005. С. 7-17.
143. Каминская Ю.В. Литературные формы кабаре // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 433-457.
144. Клинг О.А. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 7-12.
145. Ключев В. Г. Карл Краус и его трагедия «Последние дни человечества» // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 127-148.
146. Корнилов С.В. Русская философия: идеи, имена, концепции. Калининград. Изд-во БФУ им. И. Канта, 2023. 265 с.
147. Космач В.А. История Германии в годы Веймарской республики. Ноябрьская революция и становление республики (1918-1923). Псков. Псковский государственный университет, 2014. 416 с.
148. Коцюбинский О. Б. Политические предпосылки возникновения реформаторской педагогики в Германии в начале XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Педагогика и психология». 2014. №2 (136). С. 31-36.
149. Краснов В. Ходынка (Рассказ не до смерти растоптанного). Харьков: Издательство «Союз», 1919. 55 с.

150. Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX-XX веков // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 6-32.
151. Кудрявцева Т. В. Специфика немецкого натурализма // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 55-76.
152. Кузнецов В.Д. Российское студенчество в 1890-1917 гг.: между верой и неверием. СПб.: Нестор, 2005. 207 с.
153. Куликов С.В. Бюрократическая элита Российской империи накануне падения старого порядка (1914-1917). Рязань: Новейшая российская история: исследования и документы, 2004. 472 с.
154. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
155. Максим Горький для прижизненного Собрания сочинений Стефана Цвейга в 12-ти томах // Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: Книжный клуб Книговек, 2014. С. 5-6.
156. Мережковский Д. С. Мистическое движение нашего века // Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, С. 172-178.
157. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Эстетика и критика. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 137-225.
158. Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX вв. М.: Радуга, 1988. С. 5-37.
159. Михайлов А.В. Австрийская культура после Первой мировой войны // Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: Московская гос. консерватория, 1998. С. 74-110.
160. Мунц Ф. Вена на рубеже веков: философская мысль и художественная культура // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 7-20.
161. Ницше Ф. Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М.: Культурная революция, 2012. 416 с.
162. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славян. культуры, 2005. 312 с.
163. Пестова Н.В. Экспрессионизм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 371-396.
164. Петров- Водкин К. С. О «Мире искусства». Отрывки из воспоминаний // Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Ленинград: Искусство, 1982. С. 605-614.

165. Полонский В. В. Проблема построения истории русской литературы рубежа XIX-XX столетий и типологическое своеобразие «Серебряного века» // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 54-63.
166. Попов И. И. Минувшее и отжившее. Из воспоминаний. М.: АCADEMIA, 1933. 215 с.
167. Проклов И.Н. Традиционное и новое в эстетике «Молодой Вены» // Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 61-77.
168. Пыхалов И.В. Образование в Российской империи: факты и мифы // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2011. № 2. С. 196-200.
169. Розенталь И.С. Война и мир в общественной мысли и массовом сознании // Очерки русской культуры. Начало XX века. М.: Политическая энциклопедия, 2022. С. 101-153.
170. Россинский А.Г. Синкретизм искусства в духовном пространстве России на рубеже XIX-XX веков. Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2015. 133 с.
171. Сент-Бёв Ш.-О. Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 39-53.
172. Сенявский А.С. Трансформации российского общества в XIX–XX вв. и личностные модели поведения // Человек и личность в истории России, конец XIX — XX век: Материалы международного colloквиума (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года). СПб. :Нестор-История, 2012. С. 242-261. С. 68-82.
173. Серапионова Е.П. Чехи и словаки в огне Первой мировой войны // Чехия и Словакия в XX веке: очерки истории: в 2 кн. Кн.1. М.: Наука, 2005. С. 44-77.
174. Соловьев Вл. С. Чтения о Богочеловечестве. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. Т. 4. М.: Наука, 2011. С. 9-168.
175. Старикова Н. Н. Словенская литература в Австрии (национальное и поликультурное) // Славянский альманах. 2020. Вып. 1-2. С. 446-460.
176. Стейнберг М. Ущербная, падшая личность: Общественный дискурс личности и городской жизни в России, 1906–1916 гг. // Человек и личность в истории России, конец XIX — XX век : Материалы международного colloквиума (Санкт-Петербург, 7–10 июня 2010 года). СПб. :Нестор-История, 2012. С. 242-261.
177. Теория литературы. Литературный процесс. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 624 с.
178. Толмачев В. М. Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания символистского романа) // Разрыв и связь времен.

- Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 734-765.
179. Толмачев В. М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 64-87.
180. Троцкий Л. Д. Затмение солнца // Проблемы культуры. Культура старого мира. Сочинения. Т. 20. М., Ленинград: Государственное издательство, 1926. С. 432-438.
181. Тэн И.-А. История английской литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 72-94.
182. Фокин С. В. «Дранг нах Африка»: колониальная политика Германии (конец XIX-30-е годы XX века). М.: «Граница», 2003. 168 с.
183. Хвостов Б.А. Декаданс // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 106-123.
184. Цветков Ю. Л. Символизм // Литературный процесс в Германии в рубеже XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 173-196.
185. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: Историко-культурный очерк. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. 348 с.
186. Черников И.И. Гибель империи. М.: Издательство АСТ, 2002. 637 с.
187. Шарый А., Шимов Я. В. Австро-Венгрия. Судьба империи. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. 448 с.
188. Шимов Я. В. Австро-венгерская империя. М.: Алгоритм, 2014. 496 с.
189. Шкловский В.Б. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 383.
190. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. 512 с.
191. Шуцкая А. Преломление сецессионных традиций в искусстве венского экспрессионизма Художественные центры Австро-Венгрии. СПб.: Алетейя, 2009. С. 90-109.
192. Эрибон Д. Мишель Фуко. М.: Молодая гвардия, 2008. 376 с.
193. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы: XIX-XX вв: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 214-231.
194. Яценко Е.Ю. Проблемы экологии детства в опытных школах Веймарской республики (1918-1933). Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2008. 175 с.

Исследования и критические статьи об авторах, рассматриваемых в исследовании:

195. Аничков Е.В. Мелкий бес // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 217-221.
196. Белый А.Н. Истлевающие личины // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 96-98.
197. Варламов А.Н. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2020. 842 с.
198. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988, 526 с.
199. Галинская И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. М.: РАН ИНИОН. Центр гуманит.науч.-информ.исслед. 2003, 132 с.
200. Гиппиус З. Слезинка Передонова // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 72-78.
201. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. 631 с.
202. Горький М. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. 631 с.
203. Гуральник Е.Н. Прижизненные издания произведений Ф.К. Сологуба в русской книжной культуре конца XIX- началаXX века. М.: Пробел-2000, 2009. 72 с.
204. Егоров Е.В. Генрих Манн - мастер сатиры: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. Москва, 1963. 419 с.
205. Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные: семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 360 с.
206. Знаменская Г.Н. Генрих Манн. М.: Учпедгиз, 1960. 167 с.
207. Знаменская Г.Н. О противоположности и братском единстве // Генрих Манн и Томас Манн. Эпоха; Жизнь; Творчество. Переписка. М.: Прогресс, 1988. С. 3-35.
208. Иванов-Разумник Р.В. Федор Сологуб // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 7-16.
209. Лакшин В. Я. Булгакиада. Киев.: Радянск.,1991.64 с.
210. Манн Г., Манн Т. Эпоха; Жизнь; Творчество. Переписка. М.: Прогресс, 1988. 496 с.
211. Нартов К. М. Социально-критический роман Генриха Манна: 1900-1937: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.00.00. - Москва, 1966. 282 с.
212. Немцев В.И. Контексты творчества Михаила Булгакова (к проблеме традиций) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова. Куйбышев: Куйбышевск. Гос. пед. Ин-т. им. В.В. Куйбышева. 1990. С. 25-30.

213. Павлова М.М. О происхождении «стегальных дел мастера» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 688-695.
214. Павлова М.М. Писатель-инспектор. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 512 с.
215. Павлова М.М. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. 890 с.
216. Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 643-757.
217. Плаксицкая Н.А. «Расколотый» человек в «раздробленном» мире: образ мира и образ человека в сатире М.А. Булгакова. М.: ФЛИНТА, 2019. 112 с.
218. Половинкина О. И. Пьеротистские мотивы и их решение в романе Г. Манна «Учитель Гнус» и в фильме И. фон Штернберга «Голубой ангел» // Литература и кино – в поисках общего языка. 2013. С. 89-94.
219. Ребель Г.М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь: Изд-во ПРИПИТ, 2001. 196 с.
220. Рязанцева Е. С. Досуговая культура Германской империи в последней трети XIX - начале XX веков: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.03. Ставрополь, 2010. 272 с.
221. Серебров Н.Н. Генрих Манн. М.: Наука, 1964. 296 с.
222. Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2003. 607 с.
223. Степанов С.И. О мире видимом и невидимом в произведениях М. Булгакова. М.: ФЛИНТА, 2020. 292 с.
224. Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 336 с.
225. Ховрина Г. В. Генрих Манн - литературный критик: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.00.00. - Москва, 1969. С. 437.
226. Цвейг С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. М.: АСТ МОСКВА, 2009. 638 с.
227. Цивкач О. М. К вопросу о гоголевских мотивах в рассказах и фельетонах М.А. Булгакова 20-х годов // Республиканские булгаковские чтения. К столетию со дня рождения М.А. Булгакова. Черновцы: 1991, 128 с.
228. Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. 356 с.
229. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 669 с.
230. Чуковский К.И. Навьи чары мелкого беса // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 35-57.
231. Чулков Г. И. Федор Сологуб. «Мелкий бес» // Перевал. 1907. № 7. С. 54.
232. Шестов Л.И. Поэзия и проза Федора Сологуба // Чеботаревская А. Н. О Федоре Сологубе: критика, статьи и заметки. СПб.: Шиповник, 1911. С. 58-71.

233. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.
234. Яновская Л.М. Записки о Михаиле Булгакове. М.: Параллели, 2002. 413 с.
235. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 319 с.
236. Басс И. А. Женщины в жизни Франца Кафки. СПб.: Алетейя, 2009. 174 с.
237. Беньямин В. Франц Кафка. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2013. 240 с.
238. Брод М. Пражский круг. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2007. 344 с.
239. Брод М. Франц Кафка. Узник Абсолюта. М.: ЗАО Центрполиграф, 2022. 286 с.
240. Fischer D. Kafkas Prozeß-Prosa: eine textimmanente Interpretation. Frankfurt am Main.: Peter Lang, 1996. S. 580.
241. Gross D. The writer and society: Heinrich Mann in a literary politics in Germany. Atlantic Highlands (N.J.). Humanities press. 1980. 302 p.
242. Janouch G. Franz Kafka und seine Welt. Wien.: Hans Deutsch Verlag, 1965.
243. Haupt J. Heinrich Mann. Stuttgart. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. 1980. S. 225.
244. Koch H.G. Ein Bericht für eine Akademie // F. Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Reclam. S. 173-196.
245. Kraus K. Aphorismen: Sprüche und Widersprüche, Pro domo et mundo, Nachts. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. S. 531.
246. Müller K.D. Franz Kafka. Romane. Berlin.: Erich Schmidt Verlag, 2007. S.149.
247. Robertson R. Der Prozeß // F. Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Reclam. S. 98-145.
248. Wagenbach K. «Als Kafka mir entgegenkam». Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin.: Verlag Klaus Wagenbach, 2013.
249. Zweig S. Novellen. Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. 320 с.