историко-библиографическое исследование, проведение компаративного анализа для изучения специфики национально-идентификационных и интеграционных процессов украинцев и россиян в диахронии с целью прогнозирования и моделирования украинско-российских отношений в XXI в.

Список литературы

Блавацкий С.Р. Украинская русофильская франкоязычная периодика Франции: формирование и функционирование // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2013» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, К.К. Андреев, М.В. Чистякова [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2013.

Блавацький С. Українська франкомовна періодика Європи доби національно-визвольних змагань (1917—1921 рр.): ідентифікація, систематизація, класифікація // Збірник праць НДІ пресознавства ЛННБУ ім. В. Стефаника НАН України. Львів, 2013. Вип. 3 (21).

Ірванець А.В. До питання про діяльність Паризького українського національного комітету (1919—1921 рр.) // Український історичний журнал. К., 2010. № 5.

Российское зарубежье во Франции 1919—2000: Биогр. Словар: В 3 т. / Под общ. ред. Л. Мнухина, М. Авриль, В. Лосской. М., 2008. Т. 1.

Шевченко К.В. Славянская Атлантида: Карпатская Русь и русины в XIX — первой половине XX в. М.: Издательский дом «Регнум», 2010.

Borschak E. L'Ukraine et la conférence de la paix, 1919—1923. Dijon, 1938.

A Catalogue of Paris Peace Conference Delegation Propaganda in the Hoover War Library. Stanford: Stanford University Press, 1926.

Horbal B. Sprawa lemkowska na conferenciji pokojowej w Paryzu w 1919 roku // Wroclawskie Studia Wschodnie. Wroclaw, 2004. N 8.

Magocsi P.R. The Shaping of a National Identity. Subcarpathian Rus', 1848—1948. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Smeele J. The Russian Revolution and Civil War 1917—1921: An Annotated Bibliography. London: Continuum, 2006.

Soutou G.-H. Recherches sur la France et les problèmes des Nationalités pendant la Premiere guerre mondiale: Pologne, Lithuania, L'Ukraine / G.-H. Soutou, G. de Castelbajac et S. de Gasquet. Paris: Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 1995.

Поступила в редакцию
31.07.2013

Е.Н. Корнилова, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: ekornilova@mail.ru

ПОГРУЖЕНИЕ В ГЛУБИНЫ ПСИХИКИ И ТАЙНА РАЗДВОЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНАХ Э.Т.А. ГОФМАНА И Г. ГЕССЕ*

В статье сопоставляется поэтика двух немецкоязычных романов, разделенных более чем сотней лет. Оба автора — Гофман и Гессе — пережили страстное увлечение погружением в таинства человеческой психики, результатом которого стало все дальнейшее творчество, в том числе и наиболее показательные романы «Эликсиры сатаны» и «Степной волк». Автор статьи находит целый ряд параллелей, существующих в поэтике этих романов, и показывает сходства и различия двух крупнейших немецкоязычных художников, принадлежавших к разным периодам литературного развития.

Ключевые слова: *психологизм, двойничество, архетипы, Гофман, Гессе.*

This article devoted to comparative studies two novels: «Die Elixiere des Teufels» by E.T.A. Hoffmann and «Der Steppenwolf» by H. Hesse. There is a set of a typological convergence between them at the level of a plot, poetics and in using of archetypes. This investigation demonstrated many interesting examples of relationship of romanticism and modernism.

Key words: *psychologism, doubles, archetypes, E.T.A. Hoffmann und H. Hesse.*

Интерес к психическим отклонениям. Двойничество. Архетипы

Одно из центральных понятий в аналитической психологии Юнга — категория «Самость» (*das Selbst*). Эта философско-психологическая категория, обозначающая потенциально-центральное положение личности во вселенной, трактуется психоанализом как совокупность всех психических и духовных содержаний человека, включая сознание, а также инстинкт, бессознательные аспекты личности, передающиеся в том числе и генетически. Однако «Самость» была описана уже на исходе немецкого Просвещения и у идеологов немецкого романтизма — Фихте и Новалиса. Впрочем, романтическая эпоха с ее тяготением к мистическому и таинственному пыталась выявить «высшие начала», скрывавшиеся, по мнению Шеллинга, «повсюду в природе», — закономерности, стоявшие за разрозненным миром явлений.

Гофман увлекался идеями Шеллинга и его ученика Г.Г. Шуберта, автора книги «Взгляды на ночную сторону природы» (1808). Из тя-

* Окончание. Начало см. в № 1—2014.

готения шеллингиански настроенных философов к признанию роли абсолюта в формировании психических процессов человека рождается творческая задача Гофмана при работе над романом «Эликсиры сатаны»: «отчетливо показать на примере причудливой, удивительной жизни человека, над которым силы небесные и демонические господствовали еще до рождения, все таинственные связи человеческого духа с высшими принципами, что сокрыты всюду в природе и способны блеснуть лишь иногда, так что мы называем эти проблески случайными»[1].

Глубинным психологическим прозрениям романтической эпохи способствует готика, вся построенная на ракурсах восприятия и ошибочных трактовках чувственного опыта, не всегда правильно отражающего мир. Принимая видимость за действительность, герой становится свидетелем самых невероятных событий. Необычность происходящего подчеркивают пророческие сны и видения в полубредовом состоянии. Только в начале романа Гофман вводит мотив дьявольского напитка, которым сатана искушал святого Антония. Содержимое запретной бутылки пробуждает гордыню монаха и в конце концов выталкивает его из монастыря. Значительно более важными в грехопадении героя оказываются преступления его предков. Мнимая гибель сводного брата Медарда, телесного двойника героя графа Викторина, открывает череду сцен, содержанием которых становится самый глубокий ужас в художественном мире Гофмана. Двойник из преисподней одновременно и искушение, и пугающий сигнал-символ происков потусторонних сил, для верующего Медарда дьявольское наваждение. Безумный Гермоген, развратная отравительница Евфимия — все отпрыски преступного рода Художника Франческо, вступившего в сговор с посланцем дьявола — белой Дьяволицей.

Понятно, что вся непостижимая цепь авантюр, в которые попадает герой романа, — это лаборатория, где методом провокации исследуются психические аффекты. В романе читатель находит ряд довольно точных наблюдений: «У помешанных есть одна особенность: они кажутся более чуткими к проявлениям человеческого духа, а душа у них возбуждается легко, хотя и бессознательно, при столкновении с чужим духовным началом, оттого они нередко прозревают самое сокровенное в нас и высказывают его в такой поразительно созвучной форме, что порой мы с ужасом внемлем словно бы грозному голосу нашего второго «я», — замечает в разговоре с Медардом Евфимия. — Он (т.е. Гермоген. — *Е.К.*) непостижимым образом видит тебя насквозь»[2].

[1] *Гофман Э.Т.А.* Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель. М., 1987. С. 221.

[2] *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993. С. 54.

Особо провокативную роль играет мотив двойничества, поскольку встреча с двойником — всегда удар, унижающий личность, лишающей ее неповторимости, индивидуальности. Двойник Медарда — безумный Викторин в монашеском одеянии, появляющийся в самые напряженные моменты повествования, способен напугать кого угодно. Когда Медард слышит далекий стук, срежет и дребезжание, а затем «— Братец мой, братец...»[3], его охватывает ужас «со всей его разрушительной силой»[4]. В конце концов он констатирует: «Подлинное мое “я” превратилось в лютую игру обстоятельств и, распадаясь в чужеродных образах, качалось как в море. Я безнадежно потерял самого себя»[5]. Но двойники есть не только у Медарда. Преступный род порождает подобные преступления и повторяющиеся судьбы, идущие по кругу: измены, изнасилования, отравления, убийства... Это не расстройство психики, это метафора разъединенного индивидуализмом сознания.

И все же в мире Гофмана еще присутствует христианская модель духовного мира человека, потому что душа от Бога и принадлежит Богу, а темное, преступное, ночное в ней — это происки дьявола, привносимые эликсирами, наследственностью, внешним миром, продолжающим оставаться юдолью греха. Ведь большинство смертных грехов, совершенных героем, вызвано стечением обстоятельств: граф Викторин падает в пропасть под действием испарений вокруг Чертовой скамьи, Гермоген поражен кинжалом в драке, Евфимия выпивает ею же приготовленный яд...

Совсем иной принцип воссоздания противоречий человеческой психики присутствует в XX в. в аналитической психологии Юнга. У Юнга Самость обладает целым рядом внеличностных характеристик, восходящих к коллективному бессознательному, из которого выделяется ряд «фигур», например фигура Тени. Тень включает в себя все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное. «Тень — это... та скрытая, вытесненная, по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и таким образом объемлет весь исторический аспект бессознательного» [Юнг, 2003, с. 72][6].

Любопытно, но модель, выстроенная Юнгом с помощью фигуры «Тени» гораздо лучше описывает точку зрения Гофмана на меха-

[3] *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993. С. 137.

[4] Там же. С. 94.

[5] Там же. С. 289.

[6] См. также: *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113—143 (Вариант в сб.: «О современной буржуазной эстетике». Вып. 3. М., 1972).

низмы, определяющие действия человеческой психики, чем модели, по которым строится образ Степного волка из одноименного романа Гессе. Трактовать образ Волка с позиции Тени-инстинкта крайне заманчиво и абсолютно неверно, если исходить из текста романа. Откроем его наиболее «объективистски-остраненную» часть — «Трактат о Степном волке»: «...наш Степной волк полагает, что носит в своей груди две души (волка и человека), и находит, что этим грудь его пагубно стеснена. [...] Он, как Фауст, считает, что две души — это для одной единственной груди уж слишком много и что они должны разорвать грудь. А это наоборот слишком мало, и Гарри совершает над своей бедной душой страшное насилие, пытается понять ее в таком примитивном изображении. Гарри, хотя он и высокообразованный человек, поступает примерно так же, как дикарь, умеющий считать только до двух. Он называет одну часть себя человеком, а другую волком и думает, что на том дело и кончено, что он исчерпал себя. В "человека" он впихивает все духовное, утонченное или хотя бы культурное, что находит в себе, а в "волка" все импульсивное, дикое и хаотичное. Но в жизни все не так просто, как в наших мыслях, все не так грубо, как в нашем бедном идиотском языке, и Гарри вдвойне обманывает себя, прибегая к этому дикарскому методу "волка". Гарри, боимся мы, относит уже к "человеку" целые области своей души, которым для человека еще далеко, а к "волку" такие части своей натуры, которые давно преодолели волка»[7].

Обратим внимание, на подчеркнутую в тексте невыносимость и для Фауста, и для Гарри двойственности, т.е. раздвоенности души, несколько рационализированный мифологический мотив двойничества. Душа должна быть целостна и это тоже важнейшая категория юнгианства, целостность личности. Целостный человек — это идеал. Но в действительности, по Юнгу, впрочем, как и по теории его учителя З. Фрейда, душа человека вообще составлена из целого ряда ипостасей или условных фигур. О «Тени» мы уже говорили, но есть еще и «Эго», «Персона», «Анима/Анимус», «Маска» и множество других, так что индивидуальная душевная жизнь понимается Юнгом, по словам Аверинцева, как некая внутренняя драма со множеством персонажей. Об этом очень точно говорит в «Степном волке» Гессе: «...В действительности никакое Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей... [...] он сваливает все на "волка" и не видит, что волк — лучшая порой его часть. Он называет все дикое в себе волком и находит это злым, опасным, с мещанской точки зрения — страшным, и хотя он считает себя художником, хотя убежден в тонкости своих чувств, ему невдомек, что кроме волка, за волком в нем живет и многое другое, и не все то волк, что волком названо, и живут там еще и лиса, и дракон, и тигр, и обезьяна, и райская птица. Ему невдомек, что весь этот мир, весь этот райский сад прелестных и страшных, больших и малых, сильных и слабых созданий точно также подавлен и взят в плен сказкой о волке, как подавлен в нем, в Гарри и взят в плен мещанским, ложным человеком, подлинный человек»[8].

Этот мотив, мотив множественности «фигур», живущих в душе одного человека, и проявляющихся в разные периоды его жизни становится центральным лейтмотивом в романе «Степной волк». Более того, автор часто определяет самоощущение Галлера через понятие шизофрения. В клинической психиатрии распадение личности на отдельные составляющие так и называется. Эпизод, произошедший в магическом театре Пабло, когда Гарри стоит перед огромным зеркалом и видит как его улыбающееся отражение распадается на «бесчисленных Гарри, каждого из которых я видел и узнавал в течение одной какой-то молниеносной доли секунды»[9]. Только гений помогает его герою воспротивиться возможному безумию потому, что он более чем просто нормальный человек. В основании этой позиции лежит фрейдистское понятие сублимации. Такое толкование отличается, в сущности, от психоаналитического, но и сам психоанализ стал для Гессе лишь комментарием к творческому самоосуществлению личности.

В психоанализе Юнга первообразы, архетипы — *порождение* исключительно *сознания*, явление объективно присутствующее в человеческой психике, но все же субъективное. С первых шагов писательской биографии Гессе, независимо от психоаналитических теорий, начал обнаруживать в себе самом и в окружающей действительности древние, устоявшиеся образные универсалии — перво- или праобразы (как назвал их еще Гёте, переводя греческое слово «архетип», фигурирующее уже в космогонии Платона). В «Степном волке» архетипическое сознание полнее всего проявляется в «магическом театре» саксофониста Пабло, который известен своими снадобьями и зельями. Он предлагает Гарри с помощью напитка и сигарет эксперимент по переходу в другой мир, мир без времени, «в другую, более соответствующую вам действительность. [...] Вы ведь знаете, — говорит он Галлеру, — где таится этот другой мир и что мир, который вы ищете, есть мир вашей собственной души. Лишь в собственном вашем сердце живет та, другая действитель-

[7] *Гессе Г.* Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 483.

[8] Там же. С. 486.

[9] *Гессе Г.* Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 574.

ность, по которой вы тоскуете. Я могу дать вам только то, что вы уже носите в себе сами, я не могу открыть вам другого картинного зала, кроме картинного зала вашей души. Я не могу вам дать ничего, разве лишь удобный случай, толчок, ключ. Я помогу вам сделать зримым ваш собственный мир, только и всего».

Таким образом, Пабло выступает здесь в роли психоаналитика, призванного поднять психические процессы в «Я» пациента, т.е. Гарри, до нормального уровня, преобразовать бессознательное и подавленное в предсознательный материал и таким образом вернуть его во власть «Я» больного. Магический театр — это терапия, показанная пациенту, стремящемуся к суициду. Не случайно в подзаголовке значится: «Приглашаются только сумасшедшие».

Первая картина охоты на автомобиле представляет собой апокалипсическое видение, где накопленная пациентом агрессия против мещанского мира выливается в «сладострастье убийства и разорения»[10]. Вместе с приятелем детства Густавом Гарри методично расстреливает едущие по шоссе автомобили, в которых спасаются в основном состоятельные люди. Это реализация левых убеждений юности возможна только при условии, что «Этот мир должен погибнуть, и мы вместе с ним»[11]. Не случайно в бумажнике одного из убитых Гарри находит визитную карточку с надписью на санскрите: «Тат твам аси» — «Это ты». Агрессия, влечение к смерти, включающее в себя инстинкт разрушения, целиком реализуются в этом видении и таким образом переводятся в сознательный план, где могут быть нейтрализованы.

История с шахматистом, очень похожим на Пабло, дающим пациенту урок построения личности, возвращает читателя к лейтмотиву множественности «фигур», определяющих психику и поведение персонажа, и предлагает излюбленную шеллингианскую тему множественности возможных путей развития.

«Чудо дрессировки степных волков» в юнгианской трактовке, конечно, «Маска» или то, что Фрейд называл Сверх-Я, олицетворяющее собой авторитет родителей, социальные идеалы, совесть. По Юнгу, «Маска» — это пустое, бессодержательное средоточие только социального, что для романтика Юнга предстает как угроза для человеческой сущности: «Есть опасность стать тождественным своей Маске, скажем, когда профессор отождествляет себя со своей кафедрой или тенор — со своим голосом... Маска есть то, что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека» [Jung C.G., 1950, s. 155]. В этом видении Гарри воотчую убеждается в искусственности собственной метафоры

[10] *Гессе Г.* Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 576.
[11] Там же. С. 578.

«человек — степной волк», вымученной на свет условностями мещанского окружения, в котором Галлер должен был существовать и с уютным мирком которого он никак не может порвать.

Наконец, «Как убивают любовью» реализует влечение к жизни (Эрос) — еще один скрытый комплекс Гарри, касающийся его сексуальных притязаний. Героиней и жертвой видения не случайно становится Гермина, поскольку именно она в подсознании Гарри воплощает фигуру «Анимы». «Анима», по Юнгу, это образ женщины (не какой-то определенной женщины), но «женщины вообще» [Jung C.G., 1950 (2), s. 252] в бессознательной психике мужчины; формой для нее служит сочетание архетипических черт и инфантильного представления о матери, а материалом — женские черты, изначально существующие в его «Я», но по мере полового созревания и кристаллизации личности оттесненные в бессознательное. Именно Гермина, сразу опознавшая в измученном Гарри «своего», тонко чувствующая все его настроения, точнее самого героя формулирующая его мысли, его противоположность в том смысле, что личность и состоит из противоположностей, наконец, юноша Герман (откуда имя) и совратительница в мужском костюме на балу есть полное воплощение «Анимы». Она не случайно куртизанка, познавшая все возможные формы двуполой и однополой любви. Она — воплощение эротики и женственности как таковой, Вечная Матерь — один из самых значительных мифопоэтических архетипов. Ее убийство — почти ритуал, исполнение ее желания («Ты выполнишь мой приказ и убьешь меня»[12]) и, наконец, «виртуальное самоубийство» Степного волка, снятие суицидальных порывов. В полисемичности образа Гермины нет ничего удивительного. Морфологически она построена по типу мифологических персонажей, в которых каждый раз обнаруживаются новые смыслы.

В последнем видении «Казни Гарри» герой приговорен к вечной жизни, которую должен понимать легко, как игру и никаких суицидов!

Надо прямо признать, что психоаналитик Пабло прекрасно справился с возложенной на него задачей.

И последняя, возможно не столь заметная особенность текстов, прекрасно описанная психоанализом Юнга. Дело в том, что композиционно оба романа «Эликсиры сатаны» и «Степной волк» построены в соответствии с сонатно-симфоническим принципом, то есть имеют четырехчастную структуру. У Гофмана-композитора это вполне осознанное построение, воссоздающее эволюцию личности героя: 1) посвященный; 2) искушение; 3) грехопадение; 4) покаяние. Полное совпадение с традицией житийной христиан-

[12] *Гессе Г.* Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 521.

ской литературы ничуть не мешает соответствовать также принципу формирования целостной личности, по Юнгу, поскольку целостная личность состоит из 3+1, то есть из четырех важнейших частей: три в пропасть, в грех, к гибели и последняя к вечной жизни.

Гессе, характеризующий себя в «Степном волке» как знаток и любитель старинной музыки, не мог не владеть сонатным принципом и не знать о его применении в прозе Гофмана, но его четырехчастность имеет принципиально иной, чем у Гофмана, смысл. В нем нет присущей Гофману метафоры странствия по юдоли греха, а присутствует новая метафора погружения в глубины сознания, та самая глубинная психология Юнга: 1) вид со стороны — рассказ племянника квартирной хозяйки; 2) попытка объективности — «научный» Трактат о Степном волке; 3) собственно исповедь — дневник Гарри Галлера; 4) на приеме у психоаналитика — магический театр.

Диалогизм и барокко

Из работ М.М. Бахтина доподлинно известно, что романный жанр нового времени напрямую связан с традициями карнавальной культуры[13]. Диалогизм — важнейшая характеристика философского романа, — также генетически связывается со смеховой культурой и восходит к сократовскому диалогу.

Диалогизм романтиков имеет свои корни в антиномичности и амбивалентности культуры барокко, генетически близкой романтизму, но и в учении, к примеру, Фихте, который в важнейшей для романтиков работе «Наукоучение» отмечал: «свободное мышление разворачивается в бесконечной серии ограниченных самопониманий и все время преодолевает их, тем самым осуществляя себя» [Фихте, 2000, с. 29]. Эти поиски внутри себя, диалог с самим собой определяют многое в романной психологической прозе романтизма, но прежде проявляются во внешнем споре, симпосионе романтиков. Отголоски симпосионов это не только «Фрагменты» братьев Шлегелей и Новалиса, это «Люцинда» Фридриха Шлегеля, «Фантазус» Тика, «Серапионовы братья» Гофмана. Это еще и философия тождества Шеллинга, в которой сосуществуют равноправные идеи, ведущие постоянный диалог друг с другом. На этом основывается и идея вечного развития, отсутствие статичного, изначально данного, изменения всего сущего.

Внутренний диалогизм, то есть диалогизм сознания героев, широко представлен в поздней прозе Гофмана, например в «Житейских воззрениях кота Мура», но двойственность сознания присутствует уже с самых первых шагов писателя, например в новелле «Кавалер Глюк». Тема раздвоенности сознания, разумеется, решается и в «Эликсирах сатаны». Особенно характерно она проявляется в гротескных персонажах, чье поведение перестает быть предсказуемым и вписывается только в рамки культуры карнавала.

Вот сцена из третьей главы романа, где парикмахер, актер, сумасброд Белькампо шутовски взывает к Медарду, переодетому в светское платье:

«Ах, почтеннейший отец, в душе у меня притаился мерзкой грешник, который нашептывает мне: “Петр Шенфельд, не будь ослом и не верь будто ты существуешь; в действительности ты — это не кто другой, как я, Белькампо, а я ведь гениальная идея, но если ты не веришь, то знай, что мне придется сразить тебя своими острыми, как бритва, и колкими мыслями». Этому враждебному существу по имени Белькампо свойственны всевозможные пороки; так, например, он часто сомневается в действительно существующем, напивается в стельку, лезет в драку и предается распутству с прекраснейшими девственными мыслями. И этот Белькампо совсем сбил с толку меня, Петера Шенфельда, так что я, случается, делаю неприличные прыжки и оскверняю цвет невинности, садясь в белых шелковых чулках с песнею in dulci jubilo в кучу дерьма. Помолись о них обоих. Да простятся им грехи, и Пьетро Белькампо, и Петеру Шенфельду!...”»[14].

В этом малозначительном для развития сюжета эпизоде герой осознает свою раздвоенность, говорит, в первую очередь, с самим собой и уже затем проецирует определенные черты своего «я» на другого и/или других, делая их адресатами и партнерами диалога. *Пластическим*, или «*мимико-семиотическим*», выражением этой иронии и служит «*карнавальное*» поведение героя, которое, таким образом, никогда однозначно не утверждает правду героя через развенчание чужой, но всегда проверяет ту и другую и, в конечном счете, обнаруживает амбивалентность любой возможной правды и условность самой их противоположности.

Замеченные на примере гофмановского романа приемы диалогизма вполне применимы и к тексту «Степного волка», тем более что раздвоенность сознания героя декларируется им самим. В своем воображении Гарри ощетинивается и скалит зубы как волк, когда ему приходится сталкиваться с равнодушием и невозмутимым спокойствием, боящегося крайностей мещанского мира. Но на самом деле в столкновении с милитаристом и квасным патрио-

[13] См. работы: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; *Он же.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Он же.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

[14] *Гофман Э.Т.А.* Эликсиры сатаны. Указ. изд. С. 82.

том профессором по поводу статьи в реакционной газетенке Галлер только ощущает подавленность и отчаяние, «страшную тяжесть, физически ощутимую (внизу живота) боль...»[15]. Впрочем, слащавый портрет Гёте в гостиной все же заставляет Волка высказаться откровенно. Однако в результате он позорно бежит с поля боя и желает только... покончить счеты с жизнью.

За это над ним жестоко посмеется Гермина (напомню, Анима и через нее сам Г.Г.[16]), вступив в иронический диалог со всеми участниками истории:

«— Значит, — начала она снова, — этот Гёте умер сто лет назад, а наш Гарри очень его любит и чудесно представляет его себе, какой у него мог быть вид, и на это у Гарри есть право, не так ли? А у художника, который тоже в восторге от Гёте и имеет какое-то свое представление о нем, у него такого права нет, и у профессора тоже, и вообще ни у кого, потому что Гарри это не по душе, он этого не выносит, он может наговорить гадостей и убежать. Был бы он поумней, он просто посмеялся бы над художником и над профессором. Был бы он сумасшедшим, он швырнул бы им в лицо их Гёте. А поскольку он всего-навсего маленький мальчик, он убегает домой и хочет повеситься... Я хорошо поняла твою историю, Гарри. Это смешная история»[17]. Таким образом, диалог в романе превращается в полилог.

Полиологом является и вся исповедальная часть, в котором десятки молодых и старых, красивых и уродливых, одетых и обнаженных Гарри выворачивают душу пред читателем.

Любопытно, что важнейшая часть романа «Трактат о Степном волке» на самом деле не является чистой беллетристикой, а представляет собой настоящее эссе, с которым Гессе обращается непосредственно к читателю, вовлекая его в дискуссию об интеллигенции, о ее одиночестве и неприкаянности, о роли носителей культуры в мире и об их трагической судьбе. Внутренний диалог с собою, как с другим систематически переходит в романе в свою зеркальную форму — диалога с другим, как с собою. Либо — заочного диалога с героем своего внутреннего мира как бы через голову своего непосредственного собеседника.

Для воплощения столь множественных и сложных содержаний лучше всего подходит поэтика барокко, не чуждая классическому романтизму или неоромантизму рубежа XIX — XX столетий.

Стилистика барокко врывается на страницы рассматриваемых выше романов вместе с их музыкальным звучанием, обожаемой

[15] *Гессе Г.* Избранное. Указ. изд. С. 498.
[16] Так Герман Гессе обозначал и самого себя и свое alter ego — Гарри Галлера.
[17] *Гессе Г.* Избранное. Указ. изд. С. 506.

авторами музыкой «бессмертных» Глюка, Моцарта и Баха. Для Гофмана небесное звучание их музыки и есть прибежище романтического духа. XX в. диктует другие приоритеты. Несмотря на глубокое преклонение перед гениальностью «бессмертных», Гессе не в силах удержать упреков «немецкой душе» в ее склонности к музыке и мистике: «Вместо того, чтобы по-мужски... прислушаться к интеллекту, к логосу, к слову, мы, люди интеллигентные, все сплошь мечтаем о языке без слов, способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать. Вместо того, чтобы как можно верней и честней играть на своем инструменте, интеллигентный немец всегда фрондировал против слова и разума, всегда кокетничал с музыкой. И, изойдя в музыке, в дивных и блаженных звуковых образах, в дивных и сладостных чувствах и настроениях, которые никогда не претворялись в действительность, немецкий ум прозевал большинство своих подлинных задач»[18]. Однако все эти публицистические выпады ничуть не противоречат поэтике барокко.

Конечно, внешне стихия барокко целиком втягивает в свою орбиту роман Гофмана «Эликсиры сатаны» с его сюжетной запутанностью и избыточностью, нагромождением беспорядочных ходов судьбы, ужасных происшествий и неразгаданных тайн. Мистика здесь связана не только с христианскими мотивами и образами, но и с глубинами подсознания. Мир прошлого и смерти сплошь оказывается проницаемым: призрак Художника, светлый образ св. Розалии, бессмертие безумного Викторина нельзя объяснить иначе чем из трансцендентных оснований поэтики барокко.

Однако и в «Степном волке», представляющемся на первый взгляд построением интеллектуала, можно обнаружить барочную эстетику. Излюбленный прием вставных новелл и литературных мистификаций есть в обоих романах. Многие образы и сюжетные мотивы приобретают характер символа. И, конечно, особенно широко разработаны мотивы литературы барокко: зеркала и зеркальные отображения; мотив игры: игра случая, игра судьбы, игра со смертью, жизнь как игра; жизнь как музыкальное произведение; мир как театр, маскарад, магический театр Пабло...

Большое количество совпадений в приемах поэтики вовсе не отменяет оригинальности авторов или их произведений. Просто в мировой литературе существует глубокая преемственность. Особенно она заметна в немецкой литературе, в тех знаковых романах, что посвящены исследованию человеческой психики. Важный момент для продолжения исследований в области исторической поэтики.

[18] Там же. С. 540.

Список литературы

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113—143.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987.

Гессе Г. Степной волк // Г. Гессе. Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001.

Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель. М., 1987.

Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья // Серапионовы братья в Петрограде. Антология. М., 1994.

Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993.

Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наука, 2001.

Науменко А.С. Писатель, околдованный книгой. URL: http://www.hesse.ru/articles

Фихте И.Г. Наукоучение 1801 года. М., 2000.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2002.

Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: Канон+, 2003.

Jung C.G. Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1950.

Jung C.G. Seelenprobleme der Gegenwart, 5. Aufl. Zürich, 1950.

Ziolkowski Th. H. Hesses «Der Steppenwolf». Eine Sonate in Prosa // Materialen zu H. Hesse «Der Steppenwolf». Frankfurt/Mein: Suhrkamp, 1972. S. 353—377.

Поступила в редакцию
13.05.2013

ЯЗЫК СМИ

Г.Я. Солганик, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой стилистики русского языка факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: g4sol@yandex.ru

КАТЕГОРИЯ РАССКАЗЧИКА И СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В статье показано, что специфика художественной речи обусловлена структурой этой речи. Главная особенность структуры заключается в несовпадении производителя речи (автора) и ее субъекта. Наличие рассказчика — обязательное условие художественной речи.

Ключевые слова: *структура художественной речи, специфика художественной речи, рассказчик (повествователь), производитель речи (автор), субъект речи.*

Especial feature of fiction is its structure. This structure is dependent on no coincidence of the producer of speech and the subject of speech, because the presence of story-teller is compulsory condition of fiction.

Key words: *story-teller, the producer of speech, the subject of speech, the structure of fiction, especial features of fiction.*

Художественной речи посвящена огромная литература как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике и литературоведении. Множатся концепции, пытающиеся раскрыть специфику художественной речи. Многие из них содержательны, оригинальны, но касаются отдельных сторон изучаемого объекта. Целостное же представление об особенностях художественной речи остается пока нереализованным.

Настоящая статья содержит попытку подойти к художественной речи со стороны ее структуры. Именно структура исследуемого явления нередко определяет его характер и специфику[1]. Художественная речь не представляет в этом отношении исключение.

Какова же структура художественной речи? Чтобы ответить на этот вопрос, вначале сравним художественную речь с любой другой — нехудожественной.

Любая речь (в том числе художественная) — это цепь речевых актов. В речевом акте действует говорящий (адресант), который сообщает некую информацию адресату. Адресант — главный фак-

[1] В Логическом словаре Н.И. Кондакова (М., 1971) структура определяется как «прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого». Ясно, что структура целого во многом определяет его природу, характер.