

На правах рукописи

Переяслова Мария Олеговна

**Катарсическое начало в русской прозе конца XIX – XX веков
(на материале произведений А. П. Чехова и Г. Газданова)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре теории литературы филологического факультета
Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Хализев Валентин Евгеньевич

Официальные оппоненты: **Тюпа Валерий Игоревич,**
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный
университет,
заведующий кафедрой теоретической и исторической
поэтики историко-филологического факультета

Мартьянова Светлана Алексеевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Владимирский государственный университет имени
А. Г. и Н. Г. Столетовых,
заведующий кафедрой литературы филологического
факультета

Ведущая организация: Московский городской педагогический университет

Защита состоится 13 сентября 2012 г. в 16.00 на заседании диссертационного
совета Д.501.001.32 при Московском государственном университете имени
М. В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, 1-й учебный корпус,
филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки МГУ
имени М. В. Ломоносова (1-й учебный корпус).

Автореферат разослан 13 августа 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук, профессор

М. М. Голубков

Общая характеристика работы

Подобно многим литературоведческим понятиям, катарсис до сих пор имеет весьма расплывчатые контуры. Попыткам разгадать смысл античного (аристотелевского) катарсиса, а также уяснить его дальнейшие судьбы (вплоть до нашей современности) нет конца. При этом феномены катарсиса и трагического остаются актуальными и для современного искусства; их правомерно причислить к «ключевым словам культуры» (А. В. Михайлов), смысл которых претерпевает изменения от эпохи к эпохе. В данной диссертационной работе исследуются трансформации катарсиса в литературе конца XIX – XX веков в их взаимосвязи с изменениями в картине мира близкого нам времени. С учетом всего этого предпринимается опыт теоретического рассмотрения катарсиса, его разновидностей и связей со смежными феноменами.

Основным **объектом рассмотрения** в работе являются рассказы А. П. Чехова середины 1890-х – начала 1900-х годов, роман Г. Газданова «Ночные дороги» и его рассказы 1930-х – начала 1960-х годов. Помимо этого, привлекаются отдельные прозаические произведения В. В. Набокова, К. К. Вагинова, В. Т. Шаламова, В. Г. Распутина, Б. П. Екимова, Л. С. Петрушевской, Т. Н. Толстой, Вен. В. Ерофеева, С. Д. Довлатова, В. В. Ерофеева, В. Г. Сорокина, С. М. Гандлевского.

Предмет исследования – природа катарсиса как такового и особенности катарсического начала в названных произведениях, тот противовес трагическому и абсурдному, который создается и определенными смысловыми гранями, и эстетическим весом самой формы. Своеобразие катарсиса в литературе XX века осмысливается в сопоставлении его с катарсисом традиционным, как он представлен у Аристотеля и в немецкой классической эстетике.

В работе намеренно не затрагивается вопрос о комическом катарсисе (а также черном юморе и сарказме как его возможных современных воплощениях). Применительно к художественной практике ближайших столетий данная тема требует отдельного изучения, в особенности в аспекте соотношения традиционного катарсиса с карнавальным смехом и его освобождающим эффектом.

Методологическую основу работы составляет, во-первых, укорененное в литературоведении понятие нерасторжимого единства формы и содержания: от Гегеля – к Бахтину («содержательная форма»), к логической оппозиции «текст и смысл»; во-вторых, широко бытующая в современной науке установка на рассмотрение связей литературных фактов с внехудожественной реальностью, с другими областями гуманитарного знания, в частности, с философией; в-третьих, аксиологический подход – рассмотрение ценностных аспектов искусства, как собственно-эстетических, специфически-литературных, так и непосредственно жизненных, философских, нравственных.

Актуальность исследования связана с изучением творчества А. П. Чехова и Г. Газданова в аспекте проблематики классического – неклассического, чрезвычайно важной для осмысления литературной эволюции в XX веке и ныне. Отойдя от жесткого стадийного подхода, в современной науке достаточно популярного, автор работы пытается уяснить сосуществование этих феноменов – классики и неклассики – в названных выше произведениях. При этом утверждается, что само понятие катарсиса, сопряженное в плане мировоззрения с надеждой, верой в человека, с прозреванием в мире гармонии, пусть и не полной, открывает перспективы для изучения философского

компонента прозы Чехова и Газданова («философии поступка», экзистенциализма), а также поэтики постмодернизма и «неотрадиционализма» и их сосуществования в современной русской литературе.

Парадоксальность преодоления трагического, неоднозначность катарсических элементов, в полную силу обнаруживающие себя в литературе конца XIX – XX веков, позволяют усмотреть параллели с такими значимыми для науки о литературе понятиями, как «двусмысленность» У. Эмпсона и «открытое произведение» У. Эко.

Об актуальности избранной нами темы (и ее недостаточной разработанности) свидетельствует и то, что нетерминологизированные «заменители» катарсиса часто встречаются при обсуждении категорий абсурда и трагического, а также при попытках обрисовать авторскую позицию в произведениях, затронутых трагизмом: «преодоление трагизма», «выход», «прорыв», «просвет», «изживание трагизма», «очищение», «облегчение», «освобождение», «гармонизация», «преобразование», «просветление». Категория катарсиса представляется нам надежным инструментом для осмысления судьбы трагического и пограничных ему явлений.

Научная новизна диссертации состоит в разработке понятия «катарсис» применительно к литературе XIX–XX веков. В немногих работах, где катарсис обнаруживается в литературе близкого нам времени, акцент, как правило, делается на отдельных моментах (связь со смехом и карнавальностью, психоаналитическая трактовка, катарсис как переживание героя произведения). Дополняя сказанное учеными, автор диссертации предлагает систему понятий, выстроенную «вокруг катарсиса», – из явлений ему близких, смежных, логически противоположных и внеположных. Особенности катарсического начала в литературе XX века выявляются на путях рассмотрения формально-содержательной целостности словесно-художественных произведений: во внимание принимается не только трагический герой и характер конфликта, но и свойства композиции произведений. Также предпринимается попытка установить связи между катарсисом и различными картинами мира, явленными в литературе.

Цель работы заключается в том, чтобы определить своеобразие катарсического начала в русской прозе конца XIX – XX веков и проследить, как оно реализуется в поэтике произведений и с какими мировоззренческими установками соотносится.

Практическая ценность диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы для углубления представлений об эволюции трагического, абсурда, катарсиса, а также для изучения творчества Чехова и Газданова. Работа открывает перспективы выявления сложности взаимосвязей классического и неклассического в XIX–XX столетиях, позволяет конкретизировать представления о понятии «картина мира» применительно к художественной литературе. Результаты данной работы могут стать полезны при разработке курсов теории литературы, эстетики, а также истории литературы рубежа XIX–XX веков и литературы XX века. Самостоятельное значение имеет библиография исследований катарсиса, трагического, классического и неклассического в литературе, а также творчества Чехова и Газданова.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Катарсис присутствует в произведении, если лежащий в его основе конфликт, оставаясь неразрешенным, а то и неразрешимым, не подавляет читателя или зрителя безысходностью. Иначе говоря, катарсис представляет собой определенный баланс между

позитивным и негативным в художественном мире произведений, в которых трагическое начало (в чистом виде или в сочетании с низким, ужасным, во взаимодействии с абсурдом) доминирует.

2. Под классическим катарсисом мы разумеем преодоление безысходности, которое совершается благодаря обращению к действиям исключительных личностей, а также к некоторым единичным ситуациям и временным «выходам жизни из колеи». На формальном уровне традиционный катарсис локализован в определенных звеньях композиции, обычно в финале.

Неклассический же катарсис проявляет себя там, где трагическое запечатлевает не единичные ситуации, но жизненный фон, близкий к катастрофическому, некое напряженно конфликтное состояние мира. Потому на формальном уровне катарсические (или, иными словами, просветляющие) элементы здесь рассеяны по тексту, воплощены в отдельных эпизодах, деталях и при том поддерживаются «музыкальностью» композиции и самой тональности повествования, его субъективной окрашенностью. Такой катарсис, сопутствующий трагическому в его неклассической разновидности, правомерно назвать *неокатарсисом*.

Как преобразование катарсиса традиционного, неокатарсис несет не окончательное успокоение и примирение с жизнью, но неустранимый порыв к достижению гармонии и ясности. Этот катарсис, будоражащий, тревожащий, парадоксальный по своей природе, предполагает активное читательское участие и даже «сотворчество».

3. Неокатарсис наличествует во многих рассказах А. П. Чехова второй половины 1890-х и 1900-х годов. Разладу и разобщенности в изображенной писателем действительности ценностно противостоят явления разных областей реальности, причем можно говорить о более или менее постоянном «составе» позитивного начала в произведениях писателя. Очень высокий статус в чеховском мире имеют моменты преодоления безысходности в будничном существовании людей: мгновения их единения с окружающими, живое человеческое общение. Это и герои с чертами святости (в основном, эпизодические), эстетическая сторона быта, обряда, природный мир как воплощение «нормальности», красоты и свободы.

4. В произведениях Газданова («Ночные дороги», рассказы 1930-х – 1960-х годов) трагическое выступает в сочетаниях с низким и абсурдным, а нередко ими почти вытесняется. Неокатарсис в содержательном плане здесь опирается на метасюжет превращения-пробуждения, на особую роль героя-рассказчика, неподвзято всматривающегося в разнородную действительность, на многочисленных персонажей, в чем-то ограниченных, но сохранивших душевную щедрость и способность к творчеству, на образы природы и – частично – элементы городского пейзажа, своеобразные лирические константы, а также на мотив музыки.

5. Неклассический катарсис, как это продемонстрировано на примере прозы Чехова и Газданова, во-первых, сохраняет следы катарсиса традиционного, их модифицируя; во-вторых, проявляется как доминанта в определенных произведениях или их фрагментах, не отменяя иных возможностей – отсутствия катарсиса или его подобия как самостоятельных видов «пропорции мрака и света» (Д. Е. Максимов). Присутствие в литературе конца XIX – XX веков катарсического начала опровергает популярные ныне концепции, выдвигающие на первый план тотальный разрыв XX столетия с предшествующей

литературной традицией, бесповоротную «переоценку ценностей» и пантрагизм как ведущий тип мироотношения.

Апробация диссертации. Материалы данной работы представлены в форме статей в журналах «Вестник МГУ. Серия 9. Филология», «Известия РАН. Серия литературы и языка», «Вестник ННГУ. Серия: Филология», в сборниках материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», секция «Филология», а также в форме докладов на конференциях «Ломоносов» (2010, 2011, 2012), организованных Московским государственным университетом имени М. В. Ломоносова, и на конференции «Грехневские чтения» (2012), организованной Нижегородским государственным университетом имени Н. И. Лобачевского.

Структура диссертации соответствует целям и задачам исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Общий объем диссертации составляет 195 страниц.

Содержание работы

Во **введении** обоснована актуальность темы диссертации, ее научная новизна, теоретическая и практическая ценность; определены объект и предмет исследования, цели, задачи и методы; сформулированы положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Катарсис и смежные понятия» посвящена центральному теоретическому понятию работы – катарсису, а также явлениям, ему близким или противоположным.

В первом ее разделе – **«Значения слова “катарсис”»** – дается краткая история расширявшегося со временем значения этой категории с опорой на ее связи с трагическим (вопрос о возможности комического катарсиса выходит за рамки данной работы). Наряду с традиционными интерпретациями (религиозной, рационалистической, гедонистической) учитываются и современные тенденции в истолковании катарсиса: в русле психоанализа, рецептивной эстетики, концепции диалогических отношений автора и читателя, а также в связи с экзистенциализмом, философией жизни, изучением массовой культуры и «пост-культуры» (В. В. Бычков).

С опорой на суждения В. Н. Ярхо, А. Ф. Лосева, Д. Лукача, В. П. Шестакова дается рабочее определение катарсиса, который мы рассматриваем не в сфере психологии творчества и восприятия, но в соотнесенности с характером конфликта и с проявлением мировоззренческих установок автора. Катарсис представляет собой определенный *баланс между позитивным (просветляющим, обнадеживающим) и негативным* в составе произведений, в которых трагическое начало (в чистом виде или в сочетании с низменным, ужасным, абсурдным) доминирует.

Раздел второй – **«Понятия классического и неклассического»** – предваряет рассмотрение катарсиса и его современных трансформаций. Понятия классического и неклассического (классика и неклассика) имеют два аспекта: во-первых, это обозначение определенного рода художественно-формальных установок и принципов; во-вторых, свойство содержания (смысла) произведений искусства. Данная пара понятий семантически весьма емка. В ней воплощается оппозиция традиционалистского – новаторского, аполлонического – дионисийского, рационального – иррационального,

ставшего – становящегося, космоса – хаоса. Полярности эти имеют прямое отношение к понятию «картина мира»: классическое сопряжено с представлением о бытии как упорядоченном, доступном постижению, гармоничном в своих истоках, а неклассическое – с постижением мира как вечно изменчивого и дисгармоничного, как царства относительности.

На протяжении XX века нарастала популярность стадийного подхода к описанию классики и неклассики. Попытки осознать их как сменяющие друг друга литературные (и общехудожественные, даже общекультурные) «вехи» в значительной мере связаны с философией истекшего столетия, точнее – с интерпретациями теории относительности А. Эйнштейна, в которых акцентируется принципиальная разность, порой даже полярность между физической картиной мира классической и неклассической. Настойчиво говорится о художественном переломе, происшедшем на рубеже XIX – XX веков. Суждения философов и ученых о беспрецедентно резкой смене парадигм в эту эпоху во многом обуславливались реальными сдвигами в искусстве. Так, авангардные манифесты и сродные им теоретические концепции роют пропасть между искусством XX века и более ранней художественной практикой, будто бы сплошь «канонической», себя исчерпавшей. Крен в эту сторону присутствует в академических трудах В. В. Бычкова и А. К. Якимовича, в какой-то мере и В. П. Ракова. Подобные суждения о судьбах классического и неклассического в искусстве представляются несколько односторонними: начала классичности и неклассичности, мы полагаем, так или иначе сосуществуют (пусть порой и конфликтно) на протяжении многих столетий, в частности – и последних двух, о чем убедительно говорит В. П. Раков: «Художественная деятельность постоянно находится под натиском меональных энергий»¹ (под меоном автор, вслед Н. Минскому и В. Ф. Эрну, понимает антипод Логоса).

Раздел третий – *«Катарсис и трагическое»* – слагается из трех параграфов. В первом из них (*«Трагическое в судьбе индивидуума или малой группы людей»*) классический вариант трагического, родственный возвышенному и героическому, рассматривается с опорой на идеи Ф. Шиллера, Ф. В. Й. Шеллинга и Г. В. Ф. Гегеля. В фокусе здесь – единичности, эксцессы, исключительность отдельной личности. Катарсис в таких случаях связан со справедливым возмездием – восстановлением равновесия либо с осуждением тех, кто погубил героя, и утверждением его воли и выбора – даже ценой собственной жизни. Что же касается формальной его стороны, классический катарсис чаще всего реализуется в финале произведений. Подобного рода трагическое существует в литературе разных эпох: даже в XX веке, несмотря на мощную волну «неклассики», традиционное трагическое доминирует во многих произведениях (к примеру, «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, «Последнее лето Клигзора» Г. Гессе, «Жизнь и судьба» Л. Гроссмана, «Последний бой майора Пугачева» В. Шаламова и др.).

Второй параграф – *«Трагическое в повседневности и в “большом историческом времени”»* – посвящен неклассическому типу трагического, которое утрачивает ореол исключительности и героики, осваивает жизнь людей обычных, к тому же несвободных, подавленных обстоятельствами и часто в той или иной мере обезличенных. Следуя за Л. Я. Гинзбург, Т. Б. Любимовой, Ю. Б. Боровым, Е. В. Волковой, мы определяем особенности современной модификации трагического. В центре здесь – не локальные коллизии, но устойчиво-конфликтное состояние мира. В XX веке, когда повседневность

¹ Раков В. П. Меон и стиль. Иваново-Шуя, 2010. С. 62.

(«здесь-и-сейчас») обретает статус философской категории, она же становится значимой и для изображения масштабных исторических событий: в обыденности писателями усматривается эпохальное. Однако корни трагического в его неклассическом варианте следует искать задолго до «переоценки ценностей» рубежа веков. В русской литературе это «Гробовщик» Пушкина, «Шинель» и «Мертвые души» Гоголя, романы Достоевского, где (в числе многого другого) говорится об измельчании, оскудении человечности.

В третьем параграфе – «*Трагическое и абсурдное*» – очерчены основные тенденции в понимании абсурда как категории онтологической и эстетической, свойственной художественной практике близкого нам времени. Трагическое и абсурдное оказываются в близкие нам времена тесно связанными между собой; и первое, и второе переоформляют ужасную действительность по неким художественным законам. Нередко они сосуществуют в пределах отдельных произведений, но далеко не всегда дружелюбно: абсурд вытесняет трагическое («заброшенность» человека в мир, осмысленная экзистенциализмом; обесмысливание мира в пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам»), и тем меньше надежды остается на преодоление безысходности. Существует, однако, и абсурд «неагрессивный», игровой, не враждебный просветляющему началу: таковы литературный нонсенс (лимерики, Л. Кэрролл, в русской литературе последних десятилетий – Е. Клюев), абсурдистский оттенок в характеристиках персонажей и построении сюжета, далекий от тотального негатива (лирика Д. Хармса, А. Введенского, Г. Сапгира, проза С. Довлатова).

В разделе четвертом – «*Неокатарсис*» – на основе предложенного различения трагического в его классическом и неклассическом типах предлагается характеристика современной модификации катарсиса. Здесь на первый план выдвигается общее конфликтное, глубоко кризисное состояние мира, в котором главенствующим оказывается принцип подобия, а не традиционной антитезы. Потому на формальном уровне катарсические (или, иными словами, просветляющие) элементы рассредоточиваются по всему тексту – по отдельным эпизодам и образам. Неклассический катарсис – не финальный аккорд, но, скорее, пунктир, контрапункт. Будучи наследованием и преображением катарсиса традиционного, неокатарсис несет не безусловное обретение гармонии и ясности, но неустранимый порыв к их достижению. Это катарсис будоражащий, тревожащий, не дающий умиротворения, как бы призывающий читателя к активному «сотворчеству».

Для понимания сущности неклассического катарсиса как «музыкального» продуктивна идея напряженного противостояния и борьбы эмоций, вызываемых формой и содержанием (Л. С. Выготский). Широко явлена именно эта сторона неокатарсиса в прозе В. В. Набокова, В. Т. Шаламова, Т. Н. Толстой, Л. С. Петрушевской, С. Д. Довлатова, С. М. Гандлевского.

Пятый раздел – «*Катарсис как явление эстетическое и внеэстетическое*» – демонстрирует двойственную природу данного понятия. С одной стороны, причастность катарсиса к области эстетического очевидна: для трагического «очищения» ритм, расположение частей в произведении, словесная ткань, музыкальное начало не менее важны, чем определенный тип конфликта. Аристотель, Л. Кастельветро, А. Риккони, Минтурно, а также Шиллер и Гете рассуждали об удовольствии, приносимом лишь одним жанром, – трагедией. Л. С. Выготский же в духе высказываний Б. Кроче и Р. О. Якобсона предельно заостряет противоречия между содержанием («материалом») и формой: второе, по его мысли, уничтожает первое, а не просто трансформирует его. Концепция

эстетической реакции по Выготскому, мы полагаем, лишает катарсис его специфики, главное же – связей с определенными внеэстетическими ценностями, так что катарсис приравнивается к художественности как таковой. В то же время идея эмоциональной «противонаправленности» формы и содержания чрезвычайно продуктивна для постижения сути катарсиса в литературе XX века, в которой трагическое часто оказывается потесненным другими категориями – ужасным, низким, абсурдом, хаосом. Расширительное понимание катарсиса встречается и у М. М. Бахтина: он замечает, что «без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства»². К мысли о принципиальной, сущностной катарсичности художественного творчества приходит и Ю. Кристева, обосновывая эту идею с позиций постфрейдизма: искусство говорит об основном своем предмете – отвратительном, и тем самым его очищает, против него бунтуя. Катарсис в понимании Кристевой физиологичен и не может быть отделен от временного растворения автора и читателя в дионисийской стихии, от чего, заметим, был далек Бахтин.

С другой стороны, катарсис немислим и без его внеэстетического компонента: он предполагает ориентацию автора на некоторые внехудожественные ценности, веру в то, что гармония и смысл не вовсе чужды человеческому существованию. Именно об этом ведется речь в работах Д. Лукача, А. Ф. Лосева. Говоря иначе, катарсис – это сплав моментов эстетических и собственно смысловых, органическое соединение начал собственно художественных и внехудожественных.

Заключительный, шестой раздел – *«Около катарсиса и вокруг него»* – посвящен смежным явлениям, что позволяет соотнести рассматриваемое понятие с широким кругом современных литературных произведений. Раздел состоит из трех параграфов.

Наиболее близкое катарсису явление рассмотрено в первом параграфе *«Подобие катарсиса в духе Б. Брехта»*: в персонажах, как правило, не обнаруживается черт, достойных утверждения; изображенному миру противопоставлен только критический взгляд автора, который передается через подчеркнуто «очужденное» исполнение актерами своих ролей (пьеса Б. Брехта «Трехгрошовая опера»). Нечто сходное имеет место также в книге Вл. Ф. Ходасевича «Европейская ночь», в ряде стихотворений М. И. Цветаевой («Читатели газет», «Стихи к Чехии»), В. В. Маяковского («Нате!», «Гимн ученому», «Вам!», «Гимн взятке», «Гимн обеду»).

Второй параграф – *«Отсутствие катарсиса: трагизм беспросветности»* – обозначает еще одну авторскую стратегию, которая не в меньшей мере обращена к нравственной активности читателя, чем наличие катарсиса или же родственных ему феноменов. В подобных случаях близкие автору ценности утверждаются едва заметно, как бы апофатически, потому что для них нет опоры в изображаемых ситуациях: герои зашли в тупик, утратили человечность («Король, дама, валет» В. В. Набокова, «Время ночь» Л. С. Петрушевской, многие герои «Ночных дорог» Г. Газданова, «Княгиня», «Супруга» А. П. Чехова, «<НРЗБ>» С. М. Гандлевского).

Внеположные катарсису явления освещаются в третьем параграфе – *«Антикатарсис: “мировое уродство”, принципиальная невозможность катарсиса»*. В случаях, когда весь мыслимый и изображаемый мир намеренно редуцируется до каких-либо патологических явлений, сугубо негативных, которые на самом деле далеко не исчерпывают человеческую реальность, в произведении имеет место антикатарсис.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 187.

Человеческое лицо становится крайне условным, практически исчезает (корни этого явления – в художественных опытах футуристов и ОБЭРИУ, частично – в «театре абсудра» середины века, «Распаде атома» Г. В. Иванова, прозе Вик. В. Ерофеева).

Иной характер имеет антикатарсис у концептуалистов (В. Г. Сорокина, Д. А. Пригова) и в литературе нонсенса: здесь в авторское задание входят удивление, недоумение, потеря смысловых координат. Ведется виртуозная и притом отчужденно-ироническая игра со смыслами безотносительно к тому, каковы эти смыслы «на самом деле», и потому катарсис оказывается сущностно враждебным данной художественной системе.

Антикатарсис, как видно, не просто чужд классическому видению мира и какому-то приятию реальности, но всему этому противостоит. Неокатарсис же, его подобие или отсутствие (при наличии трагизма) – феномены пограничные: они свидетельствуют одновременно и о неполноте уверенности автора в благодати и глубинной гармонии мира, и о неустанных поисках противовеса хаосу, абсурду, тотальному разладу.

Во второй главе – «Катарсическое начало в прозе А. П. Чехова (1890-е – 1900-е годы)» – рассматриваются особенности катарсического начала в позднем творчестве А. П. Чехова (1890-е – 1900-е годы). Работ, посвященных данному аспекту прозы Чехова, очень мало. Существует, однако, множество суждений на этот счет, в которых слово «катарсис» лишь бегло упоминается. Они, естественно, нуждаются в обсуждении.

В первом разделе – **«Подходы к проблеме катарсиса у Чехова (к истории вопроса)»** – очерчены основные тенденции в оценке творчества писателя на протяжении ста с лишним лет. Первый параграф этого раздела – **«Опыты рассмотрения конфликта»** – в свою очередь, слагается из трех пунктов. Первый из них (**«Певец сумерек»**) содержит обзор суждений, в которых мир чеховских героев оценивается как сплошь ущербный и жалкий, а видение самого писателя представляется крайне односторонним, «осколочным». Данная точка зрения, весьма популярная в критике конца XIX столетия (назовем Михайловского, Богдановича, Краснова), была характерна и для многих писателей и поэтов Серебряного века (Гиппиус, Бальмонта, Ахматовой, Цветаевой), которые склонны были игнорировать дистанцию между автором и его персонажами: Чехов, таким образом, оказывался самым «чеховским» из своих героев. При такой трактовке «с порога» отвергались и трагическая глубина, и просветленность изображенного писателем мира.

Во втором пункте (**«Убийца надежд»**) представлен несколько иной взгляд: герои – люди безнадежно запутавшиеся, поставленные в безвыходное положение, сама изображаемая жизнь абсурдна, враждебна человеку (ужасна «зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы»³). Чехов, по мнению Л. Шестова, уверился в том, что «выхода из лабиринта нет», хотя в самой «выбитости из колеи» видел некий позитивный смысл. Оценка Чехова как изобразителя беспросветности и злого абсурда бытия обедняет и даже искажает его творчество, в котором, выходит, господствует пантрагизм, а сам писатель предстает прямым предтечей экзистенциализма и литературы абсурда, что верно лишь отчасти.

Большинство исследователей близкого нам времени, однако, за Л. Шестовым не идет: ученые признают наличие светлого начала в прозе Чехова, хотя расходятся в его понимании (об этом речь идет в третьем пункте – **«"Свет" в художественном мире**

³ Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 591.

Чехова»). Гармоничная сторона мира писателя осознается на фоне его несовершенства, которое в первую очередь проявляется в общем тоне повседневности. В одних случаях гармоничная сторона жизни видится только в области ирреального – в мечтах, воспоминаниях, стремлениях героев (Альми). В других же случаях исследователи говорят о гармоничности природы и глубинных основ жизни людей, изображенных Чеховым (Чудаков, Сухих, Катаев). Именно в природе, утверждают они, присутствует некая норма, к которой человек приобщается, хотя и лишь в редкие и недолгие моменты душевной ясности. Отмечаются моменты гармонии в существовании героев: они кратковременны, но неустранимы. Отсюда появление в работах ученых таких слов, как «проблеск», «пунктир», «прозрение», «просветление», «выход», «прорыв», «взлет». И. Н. Сухих (что, нам кажется, особенно важно) главную роль в мире Чехова отводит возможностям преображения обыденного существования: это такие моменты, когда «человек чувствует свою живую связь с другими, с природой, с историей»⁴. Некоторые ученые (Капустин, Собенников) отмечают также приобщенность писателя к народному мироощущению и его неявную религиозность, их суждения нуждаются в уточнениях и корректировке. Мысль о глубокой укорененности светлых, дающих надежду начал в творчестве Чехова нам представляется справедливой и верной, в отличие от шестовской (и «постшестовской») пантрагической версии.

Во втором параграфе («*Лиризм чеховской прозы*») говорится об ученых, усматривающих нечто просветляющее не только на уровне предмета изображения, но и в особом его освещении – в областях речевой ткани и композиции. На активное и неравнодушное восприятие изображенного проза Чехова настраивает особой эмоциональной тональностью повествования, в котором присутствует своеобразный лиризм. В первом пункте («*О значении слова “лиризм”*») с опорой на работы Г. Н. Поспелова и Е. Г. Рудневой раскрывается само значение этого термина. Это – особое идейно-эмоциональное отношение художника к изображенной реальности, то есть свойство некоторых видов пафоса.

Характеризуя специфику чеховского лиризма, обычно обращают внимание, с одной стороны, на интонацию повествования, а с другой – на «музыкальный» аспект прозы (ее ритмическое построение, т.е. композицию).

Анализ работ, посвященных первому аспекту, проводится во втором пункте данного параграфа («*Интонация*»). «Лиризация» прозы Чехова во многом обусловлена эпизодическим стиранием границы между словом героя и автора, что придает индивидуальному переживанию всеобщность. Так понимаемый лиризм обусловлен самим предметом изображения. Вспышки со-чувствия, со-переживания повествователя герою возможны благодаря тому, что в душевной жизни людей автору видится что-то прекрасное, трогательное, истинно ценное.

В связи с особенностями чеховского лиризма детально изучалась и музыкальность чеховской прозы (об этом – третий пункт, «*Композиция*»). Связь с музыкой обычно объясняется наличием ритма, который понимается очень широко. Во-первых, это ритмичность самой повествовательной ткани: метрическая организация небольших отрывков (колонов), параллельные синтаксические конструкции и т.д. Во-вторых, это повторы и переключки отдельных слов, образов, мотивов, ситуаций. Для Чехова важны сопоставления образов и эпизодов, разнонаправленных, даже контрастных по

⁴ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 163.

эмоциональной окраске. Лирический принцип, в чем убеждают рассмотренные нами работы, распространяется не только на предмет изображения, но и на особенности его освещения.

Второй раздел («*Архиерей*») представляет опыт «медленного чтения», детального анализа одного из тех поздних рассказов, которые по сей день вызывают противоположные толкования (анализу предшествует краткий обзор существующих интерпретаций рассказа в связи с понятием катарсиса).

Подспудный трагизм, кризисность изображенного в рассказе мира города и его жителей имеют разные грани. Об этом говорится в первом параграфе – «*”Сложение жизни”*: *ее дисгармоническое начало*». В отношениях главного героя, преосвященного Петра с людьми, в разной мере ему близкими, ощутим серьезный разлад. Среда, в которой архиерей существует, охарактеризована в первом пункте – «*Мир людей, окружающих главного героя*». Несмотря на многочисленные изъяны в повседневном существовании персонажей, на их пассивность, ограниченность и, зачастую, равнодушие к ближним, среди этих людей нет ни злодеев, ни даже виноватых (как и в чеховских пьесах). Образ толпы в рассказе амбивалентен, в нем переплетены высокое и мелкое, безличное. Житейская бессмыслица и нескладные судьбы людей в рассказе могут быть оценены по-разному. Неоднозначная позиция преосвященного Петра (восприятие настоящего в эмоциональном плане противостоит мыслям о прошлом), а также присутствие в тексте второй точки зрения – повествователя – предостерегают читателя от полного осуждения будничного мира героев. Повседневная жизнь не представляется в рассказе тотально мрачной (а внешне она и вовсе лишена серьезных бед и потрясений, по-своему «благополучна»), но из всех изображенных ситуаций, подчас комических, в какой-то мере абсурдных, слагается атмосфера безысходности, общего, но потому едва приметного трагизма: при отсутствии разумно-ответственного внимания к каждому моменту настоящего сама жизнь ускользает от героев.

Архиерей подан в рассказе не только с сочувствием, теплотой, но и критично; его место и роль в ряду персонажей изучается во втором пункте – «*Преосвященный Петр в системе персонажей: моменты сходства и различия*». Герой, словно отделяя себя от «русской жизни», замечает в ней множество изъянов, однако от ее недостатков не избавлен и сам. Намечены основные линии взаимодействия персонажей, учитываются как слабые связи (почти случайные контакты в настоящем и прошлом), так и отношения с родными и близкими. Важным является также образ толпы, жителей города. В художественном мире рассказа инертность людей всепроникающа, ей подвержен и главный герой, хотя от остальных персонажей его отличают неуспокоенность и жажда полноты существования. Робкие попытки самостоянья оказываются для Петра трагичными: только запоздалое прозрение позволяет герою обрести то самое, чего ему не доставало всю жизнь, – ту простоту и обыкновенность, непосредственную радость жизни, которых он, подвластный условностям, сам себя лишал изо дня в день.

Усталости и обособленности главного героя, отчуждению людей друг от друга, «замиранию» времени в рассказе противостоят события, поступки, образы, детали, в которых воплощаются представления автора о ценном и должном. Об этом говорится во втором параграфе раздела – «*Просветы*». Катарсические, или просветляющие, элементы относятся к разным сферам переживания жизни как целого: это живое общение, воспоминания и помыслы о будущем, церковный обряд, природа и облик мира в целом.

В первом пункте данного параграфа («*Живое общение*») говорится о доверительном контакте, душевной близости, любви, а также о чувстве единения со всеми людьми, которые, пусть и очень редко, но доступны героям рассказа. По сравнению со всеми остальными катарсическими элементами (о них пойдет речь далее) моменты живого общения в рассказе имеют особый статус. Из названных выше областей повествования, представляющих гармоничное начало изображенного мира, только факты подлинного общения могут быть определены как событие (по формулировке Ю. М. Лотмана – «перемещение персонажа через границу семантического поля»⁵; пересечение этой границы связано «с осуществлением... цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее»⁶). В рассказе моменты понимания между героями явлены в реальности, не в их мечтах, снах или видениях. Однако событие общения оказывается безусловным: оно не влечет за собой изменений в жизни Петра: не уменьшается его раздражительность, не ослабевают ностальгия и томление о чем-то лучшем. Вместе с тем в финале несвобода и отчуждение (пусть и не в полной мере) преодолевается героями, что роднит чеховский «неокатарсис» с катарсисом традиционным.

Во многие «микроситуации», которые герою представляются (и являются на самом деле) дисгармоничными, вплетаются воспоминания архиерея; от насущных дел и забот он часто уносится мыслью либо к прошлому, либо к будущему (второй пункт данного параграфа: «*Воспоминания и помыслы о будущем*»). Воспоминания о детстве приносят архиерею радость и недолгое успокоение, хотя он и сознает смутно, что этот «потерянный рай» – в большой степени иллюзия. Смутны и надежды на будущее, которые его порой волнуют. Стремление к лучшему, к некоему идеалу объединяет разные периоды в жизни преосвященного; прошлое не отвергается и не осуждается, но признается его неполнота, недостаточность.

О том, что катарсическое начало присутствует и в изображенном церковном обряде, говорится в третьем пункте данного параграфа («*Церковный обряд*»). Преосвященный Петр, хотя и тяготится высоким саном, высоко ценит служение церкви как свое призвание, доставшееся от предков. Некоторые моменты богослужения приносят ему облегчение, вряд ли, заметим, специфически религиозное: герой не думает ни о грехах, ни о Боге, но обретает душевный покой, как и при воспоминаниях о детстве.

В описаниях природы ощутимы желанные для героя свобода, радость и наполненность бытия, острое их переживание противостоит болезни и обеднению жизни (четвертый пункт: «*Природа и облик мира в целом*»).

В рассказе «Архиерей», как видно, обнаруживаются как черты традиционного катарсиса (в основе конфликта – вина героя, далеко не идеального, но и не безнадежно порочного; наличие конечного прозрения-освобождения), так и элементы неклассические, без которых «чудо понимания» в финале осталось бы единственным светлым событием в рассказе и было бы несоизмеримо по силе с противоречиями и диссонансами изображенной реальности.

Третий параграф данного раздела – «*Музыкальность композиции рассказа; формальный аспект катарсиса*» – раскрывает роль построения для создания катарсиса в его неклассическом варианте. Ни одно событие общения не оказывается в рассказе

⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 282.

⁶ Тамарченко Н. Д. Событие // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 1007.

решающим; сила отдельных вспышек понимания тут же гасится следующими за ними нейтральными или мрачными эпизодами. В этом смысле композиция рассказа является монтажной: перед нами постоянные колебания от чувства радости к ощущению монотонности и исчерпанности жизни. Вершинные моменты в сюжете и в душевной жизни архиерея поддерживаются сближением голосов главного героя и повествователя. Светлые начала (помыслы о лучшем в прошлом и будущем, красота мира) переплетаются в образах и деталях, проходящих через весь рассказ, и создают особый эмоциональный фон (развитие светлой темы, однако, не непрерывно – это, скорее, «мерцание»). Просветляющие моменты, пусть и неспособные напрямую повлиять на судьбы персонажей, убеждают и героя, и читателя в гармоничности основ жизни, в *возможности* приобщения к этой гармонии, открытой каждому человеку. Все же, несмотря на пунктирное воплощение светлой темы в рассказе, успокоения не приносит ни один из просветляющих мотивов.

В заключительном, третьем разделе второй главы – *«Рассказы 1890-х – 1900-х годов»* – на материале поздней прозы Чехова делаются выводы о специфике трагического в его творчестве, а также дается характеристика присутствующего в его произведениях неклассического катарсиса. Первый параграф раздела – *«Трагизм при отсутствии трагического героя»*. Жизненные противоречия в поздних рассказах писателя познаются не в отдельных конфликтах личности с враждебными ей силами, а в бесчисленных примерах недолжного, несправедливого и ужасного в повседневности. Это трагизм совокупности человеческих судеб, передающих общую атмосферу неблагополучия. Трагическое явлено в двух типах «не-героев». Это, во-первых, жертвы недолжного строя жизни, во-вторых – персонажи, страдающие, а то и гибнущие из-за своих заблуждений, душевной апатичности, несамостоятельности. Между двумя этими видами трагического нет четкой границы: тот, кто совершил преступление из-за собственной слепоты, сам часто становится жертвой (Яков Терехов, Григорий Цыбукин, его сын Анисим, а также в значительной мере – доктор Андрей Ефимыч Рагин). И несчастье, постигающее таких героев, не носит у Чехова характера справедливого возмездия: автор сочувствует людям, которые слишком поздно осознали свою неправоту. О глубоко кризисном состоянии чеховского мира свидетельствуют и те случаи, когда налицо деградация персонажей («Супруга», «Анна на шее», «Печенег»). Все это сближает творчество писателя с образцами «неклассического» трагического, явленного в «Гробовщике», «Станционном смотрителе», «Шинели», романах Ф. М. Достоевского (вспомним Настасью Филипповну или Ивана Карамазова) и выходящего на авансцену в прозе XX века (И. С. Шмелев, М. А. Шолохов, А. П. Платонов, А. И. Солженицын).

Второй параграф данного раздела – *«Формальное воплощение катарсиса в поэтике Чехова»* – уточняет данную при анализе рассказа «Архиерей» характеристику неклассического катарсиса в произведениях писателя. Важны в этом отношении некоторые эпизодические персонажи, от которых словно исходит тихий свет: они открыты и простодушны. Таковы незаметные чеховские праведники (Липа, Костыль, Редька); герои эти приближаются к авторскому идеалу, хотя в нем нет императивности. Своей верой в справедливость на земле они как бы «заряжают» надеждой произведения в их целостности. При этом отмечается глубокая значимость *прозрения* героя, которое может воплотиться в переживании «ожившего» прошлого («На подводе»), в видении или мечте («Палата № 6», «Архиерей»), в резком отрицании героем своего нынешнего (или

недавнего) образа жизни («Бабье царство», «Соседи», «Скрипка Ротшильда», «Убийство», «Учитель словесности»). Несмотря на эмоциональный накал, эти эпизоды не обладают безусловной действенностью классических трагических развязок. Тем не менее преодоление безысходности (пусть далеко не полное) в чеховских произведениях совершается, так как финальный прорыв к душевной ясности и истине, как правило, подготавливается на протяжении всего повествования едва заметными «просветляющими» моментами.

Функцию чеховского катарсиса, который рассеян по всему произведению, можно определить как пробуждение в читателе благого беспокойства, нравственного импульса, неприятия косного существования, а порой – и порыва к осмысленной и радостной жизни. Заложенный в прозе Чехова катарсис не приносит примирения с действительностью, но свидетельствует о вере писателя в возможность (и необходимость) неустанных (пусть и малых) изменений жизни усилиями отдельных людей.

Третью главу – «*Катарсическое начало в творчестве Г. Газданова*» – открывает раздел по истории вопроса: при этом нельзя обойти стороной вопрос о мере безысходности или же, наоборот, о роли просветляющего начала в прозе Газданова.

Открывает главу раздел по истории вопроса – «*Подходы к проблеме катарсиса в прозе писателя*». В нем обзорно представлены различные трактовки газдановского творчества, и прежде всего – соотношения в нем мотивов мрака и безнадежности с просветляющим началом (впрямую о катарсисе в прозе Газданова говорится мало и вскользь). В первом параграфе («*Художник, которому понятие катарсиса чуждо*») рассматриваются суждения критиков и литературоведов, которые творчество писателя осознают как антикатарсическое. Основания различны: есть высказывания о равнодушии или отвращении и презрении к людям как доминанте мироотношения писателя (Слизской, Арсеньев), а в работах последних лет есть и редуцирующее восприятие Газданова в постмодернистском духе⁷.

Несколько иной взгляд на творчество писателя – как на проникнутое пантрагизмом и, следовательно, лишённое катарсиса, – представлен во втором параграфе («*Безнадежный и безрадостный Газданов*»). Обосновывается подобная трактовка либо неверием писателя (Терапиано, К. Зайцев), либо помещением его в философский контекст экзистенциализма, причем с ориентацией скорее на Ж.-П. Сартра, нежели на А. Камю или Г. Марселя (С. Семенова, Чагин, Шабурова). Знаменательно, что, выделяя как доминанты сознания Газданова отчаяние и ощущение абсурдности мира, авторы данных статей обращаются к *отдельным* произведениям писателя, в основном к довоенным романам, большей частью к двум из них – «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги».

В третьем параграфе («*“Просветы” в газдановском мире*») рассматриваются работы о том, что в прозе Газданова дисгармонии противостоит. Здесь решающую роль играет тот или иной литературно-философский контекст. Катарсический «противовес» усматривается в идее «бунта против абсурда». Здесь в первую очередь имеется в виду стоицизм героя-рассказчика в прозе Газданова, который, по мнению ученых, ведет с

⁷ Подобная позиция выражена, например, М. С. Новиковым: «Небытие, насилие, соитие. Только они и есть в богоставленном мире – а именно таков универсум Газданова... и, шире, всего постмодернизма». См.: Новиков М. С. «И я видел мир таким». Проза как инструмент гадания // Литературное обозрение. 1994. № 9/10. С. 101.

бессмысленной реальностью ту же борьбу, что и Сизиф у А. Камю (Кабалоти, Асмолова, Матанцева, Заманская и др.). Существуют и работы на эту тему, далекие от безоговорочного сближения писателя с данным философским направлением: отмечается жизнелюбие Газданова, которое в довоенном творчестве приводит к полемике с экзистенциализмом, а в позднем творчестве – к некоторому «утопизму» и разрыву с экзистенциальной философией (Красавченко, Кибальник, Матвеева). Иной комплекс «просветляющих» мотивов находится в центре внимания ученых, связывающих поэтику Газданова с традициями романтизма и, частично, символизма. Это, в первую очередь, своеобразное преломление идеи двоемирия, или, иначе, убежденность в наличии за абсурдной видимостью мира подлинного (Кабалоти, Шульман, Кузнецов). Катарсически заряжен и мотив творчества и музыкальной стихии, которые, как отмечают многие ученые, в мире Газданова оказываются способны преобразить трагическую, а порой даже чудовищную реальность (Нечипоренко, Матвеева, Дьяконова, Кузнецов). Утверждения о пристрастии писателя к изображению людей выдающихся, необыкновенных, заметим, нуждаются в корректировке, что делается нами в последующих разделах диссертации. Важна в составе обсуждения катарсиса в прозе Газданова и фабульная модель – «пробуждение», «путь к воплощению», «путешествие», «странствие». Неоднократно отмечалось, что именно в его поздних рассказах и послевоенных романах («Призрак Александра Вольфа», «Возращение Будды», «Пилигримы», «Пробуждение», «Эвелина и ее друзья») преобразование героев оказывается явным и бесспорным, в чем, по словам Л. Диенеша, проявляется «выстраданный оптимизм» писателя⁸. Еще один круг мотивов, в которых видится противовес неразрешимым трагическим конфликтам, связан с ценностями диалогическими и с философией поступка. Здесь самопожертвование, любовь, память, обращенность к миру и способность принять чужую правду и, отсюда, адогматизм рассказчика и автора, жалость и сострадание, которые пересиливают презрение и скептицизм. Особенно значительно и убедительно в работах о Газданове признание важности тревоги и напряженного внимания к миру, свойственного автору и близким ему по кругозору персонажам (Красавченко, Симонян, Подуст, Никоненко и др.).

Исследование особенностей катарсиса в творчестве Газданова предпринимается на материале романа, заслужившего репутацию самого мрачного и страшного из всех им написанных. Этому посвящен второй раздел – *«Ночные дороги»*. Отклики на это произведение имеют широчайший смысловой и оценочный диапазон; обзор их содержится в первом параграфе – *«История изучения (в связи с проблемой катарсиса)»*. Данная проблема литературоведами не только не прояснена, но даже и не обозначена, хотя небесполезные для этого суждения имеются. Подавляющее большинство исследователей так или иначе обращается к вопросу о том, насколько безысходна газдановская философия, отразившаяся в романе, – и есть ли в созданном им мире место надежде.

Пеструю мозаику судеб в «Ночных дорогах» можно представить как множество различных реализаций одного инварианта – модели «путешествия» или «пробуждения». В романе присутствуют различные грани мироотношения автора и его главного героя: отвращение, презрение, сожаление, отстраненное любопытство, ирония, грустный юмор, сочувствие, приятие, восхищение.

⁸ Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ: Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитар. исслед., 1995. С. 187.

Негативный полюс (второй параграф – «Ужас жизни») представляет собой «постоянное чувство густой тоски, смешанной с отвращением»⁹, которое на протяжении многих лет мучило главного героя, вынужденного видеть без прикрас «дно» ночного Парижа. Этот тип освещения действительности антикатарсичен. Болезненный опыт убеждает героя в том, что существуют люди, ни сострадания, ни жалости не достойные. Живущие в «апокалипсически смрадном лабиринте» большого города, они, по мнению рассказчика, давно обратились в «падаль» (это слово повторяется неоднократно). Способность к рассуждению в этих людях окончательно убита (и герой-рассказчик сомневается, существовала ли она вообще), все моральные критерии смещены и извращены. Тональность эта, самая страшная в романе, связанная с генерализацией, а не с личностным началом. Она напрямую выражает отчаяние и протест против такого сложения жизни.

Блуждающий по ночному Парижу главный герой – это не новый Орфей в аду: он и в себе замечает черты почти звериные и, несмотря на все старания, далеко не всегда в силах противостоять хаосу, его окружающему. Но, возможно, именно благодаря этому ему удается почувствовать и понять множество людей, чей душевный мир ему чужд.

По-иному беспросветна тональность повествования о персонажах, вызывающих у главного героя не только презрение, но и мучительную жалость и сострадание. Это, в первую очередь, обитатели парижских предместий, живущие в нищете без надежды на изменения; особенно подчеркивается, что такой порядок, очевидно, существовал на протяжении столетий – чуть ли не со Средневековья. Так через коллективных персонажей в роман входит неклассический трагизм – трагизм задавленных социальной действительностью людей, не способных даже осмыслить ужас своего положения. Нетрадиционные трагические тона с наибольшей полнотой сказались и в сюжетной линии Сюзанны – Федорченко – Васильева.

Во множестве вариаций представлен в романе мотив несостоявшегося прозрения, трагической слепоты. Показателен эпизод из начала романа: рассказчик беседует с m-г Мартини, преподавателем языков, алкоголиком, презираемым своей женой и шестью детьми, и в ответ на его короткую исповедь говорит, что уже ничего нельзя сделать. Это понимание, доступное главному герою, – бесповоротного опоздания, когда жизнь уже загублена, но сам человек этого не осознает. Здесь – полное отсутствие катарсиса. Судьбы подобных персонажей за редкими исключениями не выступают как иллюстрации общих положений, но просто «нанизываются» по принципу подобия. В отношении к этим героям доминирует сожаление, которое как фон сопровождает многочисленные эпизоды с различными нюансами – нотами иронии, скепсиса, юмора, удивления.

Некоторые эпизоды, обнажающие нелепость социального устройства или фатальные заблуждения определенных людей, подаются не в трагической тональности, а скорее отстраненно-иронически, даже с долей юмора (об этом третий параграф – «Отстранение от абсурдной действительности»). Рассказчик в романе Газданова способен противостоять окружающему абсурду – подтрунивая над ним, осмеивая его, отказываясь ему поддаваться. Это, конечно, не победа над отчаянием и ужасом, а, скорее, тайм-аут в опустошающей борьбе с ними.

Множественные «просветы» (то есть катарсические элементы) в мрачном существовании массы людей и трагическом мироощущении рассказчика анализируются в

⁹ Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2009. С. 161.

четвертом параграфе – «*Выходы*» из апокалипсического лабиринта». Они связаны с несколькими персонажами и их рядами – это сам рассказчик; Ральди, Платон, Сюзанна, Федорченко, Алиса; эпизодические персонажи, хотя бы в чем-то достойные; собирательный образ русских в сравнении с европейцами.

С образом рассказчика соотнесен несущий надежду мотив поиска смысла и напряженного внимания к Другому. Это периодический переход от позиции «постороннего» к роли спутника чужой жизни, пусть и на короткий срок, с сознанием ограниченных возможностей понимания.

В самом главном рассказчику подобны Платон и Ральди: первый – стремлением к непредвзятому суждению, вторая – творческим даром, способностью создавать особый мир вокруг себя. Более того, Ральди доступно то, к чему герой только движется: снисходительность, свобода ума от озлобления и осуждения. Однако в романе присутствует и несколько «снижающая» корректировка этих качеств: оба персонажа невысокого мнения о людях, оба по-своему ограничены, упиваются собственной гибелью.

Постепенно «теплеют» образы Сюзанны, Федорченко, Алисы. Алиса, как это ни удивительно, – единственная, кому дано в полной мере осознать свою слепоту: ей становится очевидна собственная неспособность к заинтересованному участию в жизни, к глубокой привязанности: Алиса, по ее собственным словам, «не человек».

Многочисленны, хотя и малоприметны в романе герои, во многом наивные, а порой и недалекие, в некоторых ситуациях даже непримиримые и жестокие, но душевно щедрые и все-таки не сломленные жизнью.

Катарсическую энергию несут и образы природы, ассоциирующиеся с навсегда покинутой родиной героя: мороз, снег, зима, море, лес, река, весенние запахи и звуки, тонкие ветви деревьев, огромные пространства. Редкие «просветы» обнаруживаются и в собственно парижском хронотопе в часы и минуты, когда герой свободен от своих ночных странствий. Эти детали, которые почти никогда не перерастают в развернутые пейзажи, можно назвать лирическими константами в мире Газданова, к которым он неизменно обращается, находя в них неиссякающий источник свободы и гармонии – той свободы, которую никто не может у человека отнять.

Ощущение богатства жизни несет и стихия музыки, которая в романе имеет преимущественно элегический тон. В числе ключевых слов, обозначающих просветленно-печальную тональность эпизодов, – «очарование» и «сожаление». Музыка существует в романе и в своем высоком облике («Утро» Грига), и в сниженных формах – как неприятательные песенки, часто безвкусные, но оттого не менее трогающие душу цыганские и русские романсы. Однако гармонизация, которую несет музыка, как правило, неполна, как бы «надтреснута»: в ней глубокий лиризм, возвышенные чувства соединяются с изъянами вкуса у самих исполнителей.

Монтаж не схожих по эмоциональной тональности эпизодов или их рядов создает атмосферу постоянных колебаний между отчаянием и слабой надеждой на обретение смысла. При этом мироотношение рассказчика несколько меняется ближе к финалу: в заключительных частях романа в его душе уже нет отвращения и презрения. Однако в самом финале сталкиваются две линии – некатарсическая (отчаяние Платона) и неокатарсическая (желание рассказчика найти смысл в бессмысленном мире, запомнить все эти бесчисленные страшные истории, а потом, возможно, и увидеть все по-иному).

Казалось бы, некатарсическая линия должна пересилить. Но в финале в сознании рассказчика рядом со зловещим Парижем возникает огромный просвет – почти метафизический образ свободы и движения жизни, которую невозможно остановить: «немое и воздушное могучее течение»¹⁰. (Заметим, что в рассказе «Третья жизнь» подобное течение – предвестник перехода к творчеству и преображению действительности.) Однако до настоящего преображения далеко: героем владеют смутная тревога и ощущение небесмысленности, еще не разгаданной значимости этих горьких лет. В тревожной, неустойчивой, *едва явленной* гармонии, возникающей из *неустрашимых* трагических противоречий, и заключается, на наш взгляд, сущность газдановского катарсиса.

Третий раздел («*Рассказы 1930-х – 1960-х годов*») выявляет главным образом сущность неклассического трагизма, сопряженного в прозе Газданова с неокатарсисом. В его первом параграфе («*Трагическое – низменное – абсурдное*») утверждается, что трагическое в мире Газданова рождается на пересечении нескольких художественных парадигм: ему важна и классика (индивидуальная вина, ошибка и ответственность традиционного героя) в сочетании с романтическим началом (душевная сила и исключительность ряда названных персонажей), и новые его черты, свойственные поэтике XX века: разрастание трагического до всеобщности, универсальности. Трагизм «задавленной» историей массы, очевидно, неклассичен. С другой стороны, экзистенциальный аспект трагического («пограничные» ситуации в будничном существовании человека, проблема понимания и выбора, не отпускающая даже героев, казалось бы, совершенно изолированных от мира и общей жизни) свидетельствует о сосредоточенности писателя на «надломе» в повседневности и на том, как он переживается и героями-личностями, и теми, у кого индивидуальность почти стерта.

Название второго параграфа данного раздела – «*Неустойчивое равновесие*» – является своего рода формулой газдановского катарсиса. В первом пункте («*Катарсические элементы в мире рассказов*») представлены явления различных сфер, противостоящие «ужасу жизни» в рассматриваемых произведениях.

Во-первых, это немногие трагические герои «старого образца» – цельные натуры, борцы, сопротивляющиеся своим несчастьям, которые из-за особенностей построения сюжета выбиваются из классического канона: Рикарди («Исчезновение Рикарди») и Дорэн («Счастье») оставлены автором *раньше*, чем мы узнаем, насколько прочным оказалось их новое миропонимание. Что касается Василия Николаевича («Железный Лорд»), его самоотречение непропорционально значительнее его проступка, ломающего жизнь и ему, и близким.

Во-вторых, это стремления героев, далеких от совершенства. Здесь в глазах автора наиболее ценны открытость человека, отсутствие догматизма в суждениях и оценках, желание понять Другого. В скрытой форме, порой под маской скептицизма эта установка проявляется в якобы отстраненном интересе к судьбам окружающих; но за этим скрывается стремление рассказчика обнаружить смысл в беспорядочной реальности («Из записных книжек», «Княжна Мэри», «Письма Иванова», «Бомбей»). Достижение полного взаимопонимания между людьми, пусть даже на короткий срок, в газдановском мире едва ли представляется возможным. Но это не отменяет значительности душевного контакта, по преимуществу внерационального.

¹⁰ Газданов Г. Указ. изд. Т. 2. С. 214.

В-третьих, это метасюжет пробуждения, присутствующий в судьбах многих героев. Правда, пробуждение это двухэтапно, и нередко персонажи останавливаются на первом этапе: одним внезапно (Саломея – «Судьба Саломеи»; Алексей Степанович – «Освобождение»; Анри Дорэн – «Счастье»), другим постепенно (Василий Николаевич – «Воспоминание»; Густав Вердье – «Нищий»; главный герой рассказов «Хана», «Фонари», «Третья жизнь») открывается непрочность и тщета всего перед лицом смерти. Лишь немногие герои преодолевают отчаяние, сопутствующее этому горькому знанию, с помощью иррациональной надежды («Третья жизнь»), «нового зрения» после отказа укрыться от мира в собственном воображении («Фонари») или нелогичной, но твердой уверенности в том, что в своих основах жизнь все же гармонична и радостна («Счастье»).

В-четвертых, прозрение – осознание бессмысленности своего «здесь и сейчас» – порой сопряжено с углублением героя в воспоминания, настолько живые, что они оказываются похожими на видения. Этому процессу погружения в недра памяти или ухода в иную реальность сопутствует пробуждение творческих способностей («Фонари», «Хана»). При этом выявляется ценностная неоднозначность памяти в рассказах названного периода.

В-пятых, это проявляющееся в увлечениях и чудачествах многих персонажей творческое начало, пусть результат часто не очевиден и не бесспорен («Бомбей», «Княжна Мэри», «Счастье»). Некоторая ограниченность, от которой не свободен ни один из героев Газданова, может вырисовываться и как располагающая. Такова, например, наивность: многочисленные песни и стихи с примитивными словами нередко трогают не только персонажей с неприятным художественным вкусом, но и самого рассказчика, человека, литературно одаренного.

Наконец, в-шестых, это бессознательный стоицизм, органически присущий самым «рядовым» героям писателя.

Эмоционально-смысловую нагруженность отдельных эпизодов и образов, которые вносят смысл и гармонию (чаще недолговечную) или, наоборот, доводят отчаяние до предела, можно назвать «точкой фокуса» (Л. Диенеш), которая высвечивает значимость отдельной жизни. О роли этих кульминаций для создания неклассического катарсиса в прозе Газданова говорится во втором параграфе («Катарсический аспект композиции»). В зависимости от числа этих кульминаций и их места в композиционном целом рассказы 1930-х – начала 1960-х годов разделены нами на три группы.

Жизнь героя может быть представлена в некой перспективе: мы не знаем всех его поступков и мыслей, но перед нами цепочка эпизодов, завершающихся смертью («Воспоминание», «Освобождение», «Железный лорд», «Вечерний спутник», «Смерть господина Бернара», «Нищий», «Письма Иванова», «Княжна Мэри»). Дальнейший ход повествования представляет собой «расшифровку» уже закончившейся жизни. В споре нескольких интерпретаций существования Другого заключена освобождающая энергия незавершенности.

Другие рассказы, также сфокусированные на одном-двух центральных персонажах, обрываются «на пике» – в момент принятия серьезного решения или на повороте в сознании героя («Фонари», «Исчезновение Рикарди», «Счастье», «Хана»). Финал оказывается «приподнятым», просветленным, в нем открывается некая жизненная перспектива. В то же время подобные финалы неопределенны: последствия прозрений остаются неясными.

Третья группа рассказов («На острове», «Водопад», «Из блокнота», «Из записных книжек») отличается от остальных подчеркнутой мозаичностью построения: здесь вместо главных героев – множество лиц, а рассказчики то и дело сменяют друг друга. Однако их внимание привлекают сходные эпизоды: в каждом, даже мельком показанном характере заостряется индивидуальное проявление алогизма, иррациональности самого жизненного потока. Эпизоды группируются по принципу подобия или антитезы, но определить главенствующую смысловую окраску затруднительно. Выходит, автор намеренно создает у читателя впечатление, что жизнь несопоставимо больше и объемнее литературы: она, описанная через своего рода казусы-загадки, остается «вещью в себе», сохраняет и свое напряжение, и свой смысл.

В четвертом, последнем разделе («*Несколько итоговых соображений*») делаются выводы о сущности катарсиса у Газданова. «Просветляющие» элементы, как и в прозе Чехова, рассредоточены в разных компонентах художественного мира, а не сведены к судьбе одного из персонажей, к одной сюжетной линии, к завершающим эпизодам.

Конфликтное напряжение между катарсической и некатарсической линиями в романе и рассказах создается разными способами. В «Ночных дорогах» в сознании героя-рассказчика идет борьба с презрением к людям и отчаянием, для которых у него есть веские причины. Весь роман оказывается поиском точки зрения, которая позволила бы ему преодолеть преследующее его чувство обреченности и неверия в людей.

В малой же прозе Газданова скептическое, недоброжелательное отношение к персонажам явлено во внешней точке зрения – во взгляде «постороннего», отталкивающегося от «фактов». Рассказчик же, наоборот, стремится к «внутренней» точке зрения, которая передавала бы самоощущение героев, а также пытается обнаружить в их жизни смысл, от них самих скрытый.

Вряд ли можно говорить о каком-то отчетливом эволюционном движении газдановского катарсиса, о его усилении или ослаблении, но следует отметить различие между катарсическим началом в «Ночных дорогах» и в рассказах выбранного нами периода.

Роман «Ночные дороги» по своему смысловому диапазону несколько шире малой прозы: в нем линия антикатарсическая сосуществует, а по ходу повествования и вытесняется тем, что мы именуем словами «неклассический катарсис» и его «отсутствие». Противоречащие друг другу мировоззренческие установки персонажей продолжают резонировать друг с другом до самого финала. В рассказах же, нами рассмотренных, антикатарсическое начало явлено в меньшей мере, чем в романе: отчаяние, жестокость и презрение к людям нигде не становятся доминантой. Напротив, большинство рассказов названного периода – это своеобразные попытки оправдания (как вариант – истории духовного освобождения) героя, казалось бы, вопреки всем очевидностям. Есть, однако, несколько рассказов, в которых авторская позиция и соответствующее ей воздействие на читателя ближе к отсутствию катарсиса при наличии трагизма: «Ошибка», «Освобождение», «Смерть господина Бернара», «Письма Иванова».

Важную роль в составе неклассического катарсиса играет у Газданова лиризм повествователя, часто с элегическим оттенком или тонами мягкого юмора (когда речь заходит о многочисленных «чудаках»).

Монтажная композиция (соположение контрастных по эмоционально-смысловой направленности эпизодов) также является одним из инструментов создания катарсиса

неклассического, нередко отмеченного музыкальностью (что имеет место и в поэтике Чехова). Писатель разрабатывает такие фабулы, где развязка (без нарушения временной последовательности) неоднозначно и порой причудливо сочетается с предшествующими эпизодами, решительно видоизменяя их значимость. Подобное построение поддерживает смысловое противостояние реального–ирреального, действительного–мнимого, явного–тайного.

Подобно Чехову, Газданов максимально проблематизирует те лишённые полноты и устойчивости «просветы», которые рассыпаны по всей художественной ткани. Субъект повествования заражает читателя собственной тревогой, недоумением перед чужой «непроницаемой» жизнью (и в то же время – страстным желанием хоть что-то в ней прочувствовать и понять). Такая неуспокоенность никак не укладывается в каноны классического катарсиса, но к его неклассической трансформации имеет, нам кажется, самое прямое отношение.

В **заключении** компактно обозначаются результаты проведенной работы. Подчеркивается, что в центре ее внимания находится катарсис, сопряженный именно с трагическим (проблему катарсиса комического мы не затрагиваем) или же с его гибридными формами: сочетаниями с абсурдным, ужасным, низменным, – которые получили широкое распространение в литературе XX века. Уточняется данное в начале диссертации рабочее определение: катарсис как баланс между позитивным и негативным в художественном мире произведений отнюдь не означает *серьезного* перевеса в сторону позитивного; это такая пропорция гармонического и диссонансного, при которой первое может быть едва различимо, но являет собой *противовес* трагическому (пусть и он и помещен иногда в ирреальный план). Методологически выделение катарсиса классического и неклассического, связанное с эволюцией категории трагического, обусловлено соотношением этого феномена с определенной картиной мира (как отмечалось выше, классика или неклассика в картине мира не могут быть отождествлены с какой-то одной эпохой). Оппозиции, с помощью которых мы противопоставили традиционный катарсис и неокатарсис, не свидетельствуют о пропасти между классическим и неклассическим. Скорее, это своеобразные полюса, между которыми располагаются многочисленные разновидности, смешанные и переходные формы. Наконец, в заключении намечаются перспективы дальнейшего изучения катарсиса в аспекте исторической поэтики – в частности, в связи с проблемой сосуществования и эволюции феноменов классического и неклассического на протяжении двух последних столетий.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

- 1) **Катарсис и смежные понятия // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М., 2011. № 5. С. 137–146.**
- 2) **Рецензия на сборник статей «Катарсис: метаморфозы трагического сознания» (сост. и общ. ред. В. П. Шестакова). СПб.: Алетейя, 2007. 384 с. // Известия РАН. Сер. лит-ры и яз. М., 2011. № 4. С. 67–71.**
- 3) **Катарсическое начало в романе Г. Газданова «Ночные дороги» // Вестник ННГУ. Сер. Филология. Нижний Новгород. 2013. № 1. С. 113–117.**

- 4) Об истории изучения катарсиса в прозе А. П. Чехова // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2009. С. 421–422.
- 5) Прозаическое и поэтическое в аспекте художественной аксиологии // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2010. С. 832.