

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»

На правах рукописи

Махов Дмитрий Анатольевич

КАТЕГОРИЯ НАБЛЮДАТЕЛЯ В РОМАНЕ

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.3. Теория литературы

Научный руководитель
Кандидат филологических наук, доцент
В.Я. Малкина

Москва – 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Категория «наблюдатель» в теоретическом освещении.....	30
1.1. Место категории наблюдателя в архитектонике и композиции художественного произведения	30
1.2. Наблюдатель в системе смежных понятий	66
1.3. Методологические основания анализа категории наблюдателя	93
1.4. Методика анализа категории наблюдателя в романе	110
Глава 2. Пассивный наблюдатель в романе.....	121
2.1. Наблюдатель в романе У. Эко «Имя розы»	122
2.2. Наблюдатель в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели».....	150
2.3. Сравнение романов У. Эко и К. С. Льюиса	171
Глава 3. Активный наблюдатель в романе	179
3.1. Наблюдатель в романе Г. Майринка «Ангел западного окна».....	179
3.2 Наблюдатель в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	205
3.3 Сравнение романов Г. Майринка и М. Булгакова.....	235
Заключение	244
Список источников и литературы	255
Приложение	271

ВВЕДЕНИЕ

Категория «наблюдатель» в литературоведении относится к числу понятий, которые, несмотря на очевидную востребованность, до сих пор не получили системного описания. Она регулярно возникает в современной гуманитарной науке при изучении субъектной организации текста, оптики видения и способов репрезентации ценностного центра произведения, однако остается размытой. Поэтому возникает необходимость в уточнении содержания данной категории и разработке методики ее анализа на материале романа как жанра, обладающего развернутой и неоднородной субъектно-объектной и визуальной структурой.

Для прояснения содержания категории наблюдателя и более точной постановки проблемы нужно учитывать историю ее формирования в смежных областях знания, поскольку данная категория первоначально складывалась вне литературоведения, и лишь позднее, преимущественно в XX веке, была частично перенесена в сферу анализа художественного текста. Соответственно, представления о наблюдателе в естественных и других гуманитарных науках повлияли на формирование этой категории в литературоведении, отсюда необходимость обращения к этим контекстам в той мере, в какой они повлияли на формирование литературоведческих представлений о наблюдателе и могут быть продуктивно использованы для уточнения данной категории.

Научное исследование категории наблюдатель в узком, а уж тем более терминологическом значении относится к концу второго тысячелетия. Только по завершении научной революции XX века, связанной с открытием теории относительности и квантовой механики, наблюдатель вошел в число общенаучных эпистемологических и методологических категорий научного дискурса. Если в европейской науке на протяжении веков мир мыслился как объективная реальность, подчиняющаяся независимым от человека законам, а познающий субъект рассматривался преимущественно как фиксатор и интерпретатор внешних фактов, то в XIX–XX вв. акцент сместился на принципиальную взаимосвязанность субъекта и объекта познания

Переосмысление этой взаимосвязи привело к тому, что в ряде концепций «субъект познания определяется в терминах наблюдателя, а познавательные отношения с объектом (действительностью) — в терминах наблюдения»¹. В этом контексте наблюдатель перестает мыслиться как нейтральный регистратор реальности и осознается как фактор, в той или иной мере участвующий в конституировании наблюдаемого мира.

Вместе с тем, предпосылки подобного понимания субъекта и объекта познания формировались задолго до XX века. Уже в античной философии были заложены основания для осмысления зависимости картины мира от позиции познающего субъекта — от тезиса Протагора «человек есть мера всех вещей»² до учения Гераклита о всеобщей изменчивости и невозможности тождества между субъектом и объектом в акте познания³. В философии Платона способность постижения идей также связывалась с внутренними качествами и ценностной организацией субъекта⁴.

Не претендуя на реконструкцию истории философии познания, в настоящем исследовании важно лишь пунктирно обозначить две принципиальные линии, пронизывающие европейскую мысль: представление о познании как фиксации объективной реальности обезличенным субъектом и противоположную ему концепцию, согласно которой способы видения и понимания мира зависят от позиции, качеств и ценностной структуры наблюдателя. Именно эта вторая линия в дальнейшем оказалась значимой для формирования категории наблюдателя в гуманитарном и, в частности, литературоведческом знании.

¹ *Верхотурова Т. Л.* Фактор наблюдателя в языке науки: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. С. 14.

² Из обширного наследия Протагора сохранилось всего несколько его высказываний, цитируемых разными авторами. Герман Дильс впервые их систематизировал во втором томе «Die Fragmente der Vorsokratiker». В 2016 году А. Лакс и Г. Мост подготовили новое издание сохранившихся софистических трудов (Lask, Most 2016, 9–114).

³ *Кессиди Ф. Х.* Гераклит. М.: Мысль. 1982. С. 84.

⁴ *Платон.* Государство / Пер. с греч. А. Н. Егунов // Платон. Сочинения в 4-х тт. Т.3. Ч.1. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. С. 425–440.

В конце XIX и в течение XX века эта линия получает системное развитие в эпистемологических теориях, что приводит к радикальному пересмотру классической модели познания. На смену представлению о наблюдателе как нейтральном субъекте, фиксирующем объективную реальность, приходит понимание познания как процесса, в котором позиция и особенности наблюдателя оказываются принципиально значимыми.

Традиционное понимание наблюдателя как субъекта познания помещало его в роль пассивного зрителя⁵, «регистратора» фактов, но с появлением и развитием философии науки все больше стала учитываться зависимость наблюдаемого явления от наблюдателя⁶, а, следовательно, и способность наблюдателя активно влиять на познаваемый мир. Отсюда важность для понимания процесса познания исследования психологии наблюдателя, о которой писал Б. Рассел⁷. Уже в конце XIX века психология восприятия перестала осмыслять процесс наблюдения как полностью пассивную деятельность наблюдателя. Физиолог Г. Геймгольц заострял внимание на том, что субъект при восприятии нового бессознательно обращается к прошлому опыту. Развивая идею значимости изучения влияния сознания субъекта на восприятие действительности, В. Вундт ввел в научный обиход метод внутреннего наблюдения — интроспекции⁸. А У. Джеймс с позиций прагматической психологии придерживался убеждения, что цель человека как живой системы оказывает сильное влияние на его восприятие, мышление и познание⁹. Особый вклад в изучение проблемы восприятия внесла гештальтпсихология¹⁰, обратив

⁵ См.: Уиллер Дж. Астрофизика, кванты и теория относительности. Москва, 1982. 560 с.

⁶ Севальников А. Ю. Квантово-механическая интерпретация субъект-объектных отношений: в поисках философских оснований // Естествознание в гуманитарном контексте. М.: Наука, 1999. С. 211.

⁷ Рассел Б. Человеческое познание: Его сферы и границы. Киев: Ника-центр, 2001. С. 38.

⁸ См.: Wundt W. Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig, 1874. 5th ed., 1902–1903; 6th ed., 1908–1911.

⁹ Джеймс У. Прагматизм. Лекция 2-я // Библиотека современной философии. Вып. 1. СПб: Шиповник, 1910. С. 32–55.

¹⁰ Palmer S.E. Hierarchical structure in perceptual representation // Cognitive psychology, 1977. № 9. P. 441–474.

внимание на то, что внешние феномены, воспринимаемые наблюдателем, подвергаются трансформации в сознании человека в соответствии с принципом формирования гештальта (целостного образа). Большую роль в своей концепции эволюционной эпистемологии У. Матурана отводил изучению связи категории наблюдателя и языка¹¹.

Дж. Серль также акцентировал внимание на том, что наблюдатель как личность обладает различными ментальными состояниями, которые философ обобщал под термином интенциональности, а самого наблюдателя определял как «человека, обладающего интенциональностью»¹². Эта же точка зрения коррелирует с биологической теорией познания, которая известна под названием «автопоэз»¹³. С научных позиций авторов теории автопоэза, наблюдатель самостоятельно конструирует мир-для-себя при помощи языка. Таким образом, он принципиально не способен познавать объективную реальность, которая бы не зависела от мировоззрения. Его область взаимодействия с реальностью всегда определяется биологическими и психологическими характеристиками самого наблюдателя. Мир — это некий результат его перцептивных процессов.¹⁴ Восприятие и познание объекта наблюдателем в этой концепции связаны не с познанием объективной реальности, а той единственно возможной реальности, которая порождается операциями различения наблюдателя.

Подобное понимание наблюдателя как субъекта, имеющего дело не с «объективной реальностью», а с реальностью, конституируемой в процессах восприятия и интерпретации, смещает фокус внимания с онтологических проблем на вопросы опосредования познания. В этой перспективе принципиальное значение приобретает язык как основное средство фиксации, структурирования и передачи опыта наблюдения. Поэтому дальнейшая разработка категории

¹¹ Матурана У. Биология познания // Язык и интеллект. М.: Прогресс, 1996. С. 95–142.

¹² Searl J. R. Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World. N.Y.: Basic Books, 1999. P. 116.

¹³ Матурана У. Указ. соч. С. 105.

¹⁴ Maturana H.R. Biology of Language: The Epistemology of Reality // Philology and Biology of Language and Thought / G. Miller & E. Lenneberg. New York: Academic Press, 1978. P. 55.

наблюдателя в гуманитарных науках оказалась связана, прежде всего, с филологическими исследованиями, в рамках которых внимание было сосредоточено на соотношении субъекта восприятия, языкового выражения и конструируемой картины мира.

В одном из трудов В. В. Виноградова «Стиль «Пиковой дамы»» 1936 года¹⁵ было введено понятие «наблюдающий субъект». С лингвистической точки зрения, категория наблюдателя расположилась на перекрестии научных интересов различных областей, включая стилистику, лексическую семантику, морфологию, синтаксис. Концепция «образа автора» по В. В. Виноградову¹⁶ предполагает возможность изменения «позиций» и «точек зрения». Восприятие событий может осуществляться как посредством глаз, так и с точки зрения ценностной позиции сознания персонажа. В связи с этим анализируется внутренняя структура категории образ автора и разнообразие масок, ее выражающих. Г. Гуковский, занимаясь проблемой точек зрения, проводил грань между психологической, идеологической и географической точками зрения¹⁷. Б. Успенский, в том числе переосмысляя идеи Г. Гуковского, выделил четыре типа точек зрения, составляющих композицию художественного произведения: точка зрения в плане идеологии (оценка), психологии (чувства, ощущения и состояния), пространственно-временной характеристики и фразеологии (речь)¹⁸.

Ввел категорию наблюдателя в терминосистему языковедческой картины мира Ю. Д. Апресян в своей работе «Дейксис в лексике и грамматике и наивная картина мира»¹⁹. Н. Д. Арутюнова занималась осмыслением ситуации восприятия, перцептивного модуса²⁰. В дальнейших лингвистических работах по соотношению ситуации восприятия с коммуникативными регистрами категория

¹⁵ Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // О языке художественной прозы. М., 1980. С. 206.

¹⁶ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 181.

¹⁷ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1959. С. 200.

¹⁸ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азубка, 2000. С. 15.

¹⁹ Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Избранные труды: в 4-х т. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 606 с.

²⁰ Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М.: Наука, 1988. С. 110.

наблюдателя начала активно использоваться²¹. Н. Ю. Муравьева, исследуя категорию перцептивности, основное внимание уделяет глаголам, которые выражают позицию наблюдателя. С ее точки зрения, «наблюдатель — это участник ситуации непосредственного наблюдения, совпадающий или не совпадающий с говорящим субъектом, лексикализованный и грамматикализованный (в словоформе и/или в синтаксической структуре предложения), его наличие «задает» в тексте перцептивный модус, который, в свою очередь, организует репродуктивный регистр речи»²².

По-настоящему фундаментальной работой, посвященной категории наблюдателя, является исследование Т. Л. Верхотуровой²³, в котором наблюдатель рассматривается как метакатегория в онтологическом, эпистемологическом и методологическом аспектах. Критически переосмысливая классическое понимание субъекта познания с позиций антропоцентризма и постнеклассической научной картины мира, исследователь исходит из принципиальной неразрывности наблюдателя и объекта наблюдения, существующего не в «объективной реальности», а во вторичной перцептивной реальности самого наблюдателя. Существенным является и отказ Т. Л. Верхотуровой от трактовки наблюдателя как фиктивного актанта: напротив, наблюдатель включается в число семантических актантов и совмещает статусы инструмента и предмета анализа. Тем самым, категория наблюдателя выводится за пределы вспомогательного понятия и утверждается как самостоятельное основание анализа познавательных процессов, опосредованных языком²⁴.

²¹ Золотова Г.А., Ониненко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. С. 29.

²² Муравьева Н.Ю. Категория перцептивности в семантике глагола и в тексте: автореф. дис. ... канд. филол. Наук: 10.02.01-10. М.: РАН Инст. русского языка им. В.В. Виноградова. 2008. С. 4.

²³ Верхотурова Т.Л. Указ. соч. 289 с.

²⁴ Верхотурова Т.Л. Указ. соч. С. 130–131.

В близком теоретическом ключе работает и А. С. Дружинин²⁵, рассматривающий наблюдателя как субъект, конструирующий свой мир в языке. Полемизируя с установками объективного реализма, исследователь подчеркивает, что так называемая «объективность» является результатом языковых и рефлексивных операций наблюдателя. В его концепции наблюдатель выступает не только воспринимающим, но и организующим началом феноменального мира, задающим референциальные рамки, в пределах которых мир может быть осмыслен и описан. Таким образом, наблюдение мыслится как процесс, неотделимый от языкового конструирования опыта, а реальность — как результат этих операций.

Таким образом, в философских и лингвистических концепциях конца XX – нач. XXI в. категория наблюдателя оказывается связанна с проблемой языкового опосредования познавательного опыта. Однако язык выступает не единственной формой фиксации и трансляции наблюдения. Не менее важным оказывается художественное и эстетическое освоение мира, в котором наблюдение реализуется в особом режиме созерцания и интерпретации. Следовательно, категория наблюдателя получает дальнейшее развитие, выходя за пределы эпистемологии и становясь инструментом анализа специфических форм видения и переживания реальности.

Так, в эссе Г. Зиммеля «Руина: эстетический опыт» наблюдатель представлен как человек, который, глядя на руину, видит прошлое в настоящем, а через него и единый трагический образ мира, несущий в своей глубине мрачный антагонизм между эстетическим созерцанием и этической реальностью (т.е. видит в руине запечатленное противоборство духа и природы в душе человека, которое он жаждал бы привести к равновесию, создавая архитектурные творения, но осмысляемое им как невозможное, потому что в результате творение разрушается

²⁵ Дружинин А.С. Язык как мир и мир как язык наблюдателя: на пути к экспериенциальному подходу к лингвистическим явлениям // Филологические науки в МГИМО. 2020. Т. 22 (№2). С. 24–27.

и исчезает с течением времени, а природа врастает и в разрушенное произведение искусства, тем самым завершая цикл: природа — дух — равновесие — природа)²⁶. На первый план у Г. Зиммеля выступает осмысление связи наблюдателя с трагическим модусом мировосприятия, а также с цикличностью времени. При этом наблюдатель у философа является субъектом художественного созерцания, который наделяет наблюдаемую им картину поглощения руины природой, придавая ей трагический модус.

В философском эссе М. Мерло-Понти «Око и дух» категория наблюдателя-художника играет основополагающую роль. Категория наблюдателя содержится в работе по большей части имплицитно. Однако при последовательном анализе представляется возможным сформулировать ее определение. Итак, наблюдатель-художник по Мерло-Понти — это обладающий телом субъект особого безоценочного видения (т.е. такого, которое дает видимое бытие тому, что заурядное зрение полагает невидимым), рождающийся в вещах посредством концентрации или наблюдения, т.е. непосредственно воспринимающий вещи (независимо существующие от наблюдателя) пятью чувствами сообразно своей перспективе и позволяющий вещам выразить в его теле свое наличное бытие, и возвращающийся к себе из увиденного, который одержим стремлением раскрыть, с помощью каких видимых средств предмет действительности в наших глазах делается таким, каков он есть, но не стремится подвести объективный итог или дать исчерпывающее онтологическое описание этого предмета, и гармонизирует в художественном творении в ансамбле соответствий все человеческие категории (сущность и существование, воображаемое и реальное, видимое и невидимое), организовывая их по принципу взаимодополненности, т.е. с учетом сохранения автономной сущности каждой единичной категории²⁷.

В работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» П. Флоренский рассматривает категорию

²⁶ Зиммель Г. Руина: эстетический опыт // Логос. 2002. № 3–4. С. 145–160.

²⁷ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.

наблюдателя в контексте изобразительного искусства, поэтому акцентирует внимание на зрении как на наиболее гибкой способности наблюдателя к восприятию действительности с определенной дистанции, осуществляемой посредством глаз (всегда бинокулярно), и готовой в любой момент служить как чистое осязание, чистое движение или как сплетение в любой пропорции того и другого. Наблюдатель с помощью осязания предметов зрением, двигаясь в пространстве и меняя пространственные точки зрения на изучаемый предмет, осуществляет постижение его внутреннего свойства²⁸. Не менее значимыми, чем зрение, категориями, оказывающими философу помощь в осмыслении наблюдателя, являются цветность и форма.

Таким образом, наблюдатель, в теории П. Флоренского, видит реальность через зрительные образы, т. е. предметы реальности, воспринимаемые наблюдателем с постоянно меняющейся (вверх — вниз, вправо — влево) бинокулярной точки зрения, необходимо совмещающий в себе множество несовпадающих по перспективной оценке аспектов.

Категория наблюдателя содержится в его работах имплицитно. Проведя процедуру экспликации и опираясь на языковой материал, представленный в работе философа, можно сформулировать следующее понятие: наблюдатель — это субъект восприятия действительности (центр перспективы), которая «ощупывается» им с определенной дистанции при помощи бинокулярного зрения и превращается в образы, целостность и реалистичность (приближенность к действительности) которых прямо зависит от степени его подвижности (двигательности), т.е. способности к изменениям.

Осмысление категории наблюдателя П. Флоренским включает в себя понятие перспективы, центром которой является сам наблюдатель. Кроме того, с позиции П. Флоренского, «в акте познания нельзя расщепить субъект познания от его объекта <...> это познавательный брак, от которого рождается третье, ребенок

²⁸ См.: Флоренский П. А. Указ. соч. 324 с.

<...> познание есть этот ребенок, плод общения познающего духа и познаваемого мира»²⁹. Философ пишет о неслиянности и нераздельности наблюдателя и наблюдаемого, субъекта и объекта познания, предвосхищая тем самым теории познания, которые появятся в конце XIX — начале XX века.

М. Бахтин в своей работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма»³⁰, анализируя жанровую специфику романа воспитания, не использует термин «наблюдатель» в его узкотерминологическом значении. Однако понятие о наблюдателе имплицитно содержится в работе. В частности, рефлексия М. Бахтина о субъекте визуального восприятия связана с категорией времени. В представлении ученого историческое время можно увидеть только в становлении в процессе его воплощения в пространстве. Видение времени, по Бахтину, является умением читать приметы хода времени в пространственном целом мира, начиная от природы и кончая человеческими идеями и нравами. Наблюдатель может увидеть время с помощью глаза. В соответствии с теорией Бахтина, глаз — это орган познания наблюдателем действительности, вокруг которого объединены внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия, способный видеть движение времени в пространстве. Таким образом, наблюдатель познает окружающий его мир с помощью зрения, т. е. рефлексивного восприятия действительности как суммы зримого³¹.

Наблюдатель может зримо познавать две категории времени: циклическое и историческое. Циклическое время — это повторяющееся движение в пространстве, которое раскрывается прежде всего в природе, но и находится в неразрывной связи с соответствующими моментами человеческой жизни. А историческое — видимые следы творческого преобразования человеком природы в *прошлом*, обратное влияние всего им созданного на его идеи и нравы в *настоящем*, приводящее в известной мере к предопределению его *будущего*, по

²⁹ Флоренский П. Имена: Сочинения М.: Эксмо, 2006. С. 260–262.

³⁰ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. 445 с.

³¹ Там же.

которым (следам) художник в процессе сочетания работы глаза со сложным мыслительным процессом читает сложнейшие замыслы людей, свидетельствуя воплощение полноты времени в пространстве. Примечательно также, что наблюдатель в рамках концепции Бахтина обладает «панорамным» зрением. Оно является зрительной метафорой, обозначающей самосознание наблюдателя, т.е. сознание им самого себя отличным от «другого» и своего взаимодействия с миром.

Подводя итог философским размышлениям Бахтина о наблюдателе, можно сформулировать следующее понятие. Наблюдатель (художник) — субъект познания реальности, которая воспринимается его глазами посредством исторического видения (способности видеть полноту исторического времени в пространстве) и преломляется в сложном мыслительном процессе как зримый опыт, т.е. сумма географически определенных, становящихся во времени, творчески преобразованных человеком объектов действительности, обладающих конкретным историческим смыслом, познать который и является его (наблюдателя) целью. Таким образом, в работе Бахтина категория наблюдателя раскрывается через призму диалогической природы романа воспитания, где наблюдатель становится «соавтором смысла», а его позиция — условием художественного освоения реальности.

В работе «Исток художественного творения» 1950 года Мартин Хайдеггер не использует термин «наблюдатель» в его классическом литературоведческом понимании, однако его философская концепция искусства подразумевает принципиально новое осмысление роли воспринимающего субъекта. Эта работа одна из фундаментальных в области философии искусства. Хайдеггер рассматривает художественное произведение как событие раскрытия истины, где «искусство есть становление и совершение истины»³². В этом процессе наблюдатель (зритель, читатель) не является пассивным реципиентом, но

³² Хайдеггер М. Исток художественного творения. СПб.: Академический проект, 1993. С. 56.

становится соучастником «спора мира и земли» — ключевой антиномии хайдеггеровской эстетики.

Мир, по Хайдеггеру, — это «открытость бытия», которую произведение искусства устанавливает, а земля — «сокрытость», материальная основа произведения, сопротивляющаяся полной интерпретации. В концепции М. Хайдеггера, творение является истоком как искусства, так и самого художника, потому что оба этих феномена обретают свою сущность посредством творения. При этом творение обладает двумя природами: вещной и художественной. Под вещь философ понимает все безжизненное, что существует и чему присуща самобытность роста. В отличие от вещи изделие, напротив, не имеет самобытности роста, а в отличие от творения — самодостаточности. Истоком изделия, т. е. тем, с помощью чего изделие обретает свою сущность, является надежность. Из надежности вытекает сущностное следствие изделия — служебность. Поэтому изделие служит человеку в той мере, в какой является надежным.

Искусство же (художественность), с позиций Хайдеггера, — это полагание истины сущего в творении. Оно раскрывает все сущее в достоинстве и блеске и хранит его. Стремление творца просветлить и запечатлеть несокрытую сущность существующего и есть исток художественного творения, побуждающий создавать произведения искусства. А наблюдатель — реципиент художественного творения, который, любясь (воспринимая красоту), познает истину (сущность существующего), изображенную (и удерживаемую внутри творения) с достоинством и блеском. Таким образом, с точки зрения М. Хайдеггера, наблюдатель обладает герменевтическим потенциалом.

Этот подход перекликается с герменевтической традицией Х. Г. Гадамера, который, развивая идеи Хайдеггера, утверждал, что искусство требует интерпретатора, чей горизонт сливается с горизонтом произведения³³. Однако, в отличие от Гадамера, Хайдеггер акцентирует внимание не на диалоге культур, а

³³ См.: *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 578 с.

на онтологическом статусе наблюдателя как «хранителя истины», чье восприятие конституирует само бытие произведения.

В. Шмид отмечает, что хайдеггеровская модель игнорирует нарративные аспекты наблюдателя, сводя его к экзистенциальной функции³⁴. Тем не менее, как подчеркивает А. Дуттман, «хайдеггеровский наблюдатель — это не субъект, а модус бытия, который преодолевает субъект-объектную дихотомию»³⁵. Например, в анализе полотна Ван Гога («Башмаки»), Хайдеггер показывает, что наблюдатель не просто видит объект, но причастен к раскрытию «правды крестьянского мира», сокрытой в картине.

В середине XX века произошедший нарраторологический поворот (Ж. Женетт, М. Бал, В. Шмидт) создал условия для переосмысления категории наблюдателя через призму фокализации. Ж. Женетт, противопоставив фокализатора (того, кто видит) и нарратора (того, кто говорит), тем самым отделил визуальную перцепцию от дискурсивной инстанции. При этом сам термин «наблюдатель» французский структуралист не использует напрямую. Вместо этого Женетт вводит понятие «фокализации» (фр. «focalisation»), которое становится концептуальной основой для анализа перцептивной позиции в нарративе.

Ж. Женетт намеренно избегает термина «наблюдатель», считая его метафоричным и неточным. По его мнению, фокализация — это «технический аспект» события рассказывания, а не антропоморфная фигура. Он подчеркивает, что «фокализатор — это не человек, а перцептивный режим, регулирующий поток визуальной информации»³⁶.

Однако, как отмечает В. Шмид, подобное разграничение игнорирует случаи, когда «наблюдатель и нарратор сливаются в гибридной форме, создавая

³⁴ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 39.

³⁵ Düttmann A. The Memory of Thought: An Essay on Heidegger and Adorno. London: Continuum, 2000. P. 89.

³⁶ Genette G. Narrative Discourse. Ithaca: Cornell University Press, 1980. P. 189.

эффект двойной оптики»³⁷. Концепция Женетта подверглась критике за излишний структурализм. М. Бал, развивая его идеи, ввела понятие «фокализованного объекта», подчеркивая, что фокализатор может быть как субъектом, так и объектом восприятия³⁸. Кроме того, А. Нюннинг обращал внимание, что Женетт игнорирует ненадежность наблюдателя, которая выходит на первый план в постмодернистских текстах³⁹. Теория Ж. Женетта заложила основы структурного анализа перцептивных стратегий в нарративе, однако ее ограниченность стала стимулом для развития более гибких подходов.

Монография Михаила Ямпольского «Наблюдатель: очерки истории видения»⁴⁰ (2000) занимает особое место в исследованиях визуальной культуры, соединяя филологический анализ с философской рефлексией. Автор рассматривает «наблюдателя» не как пассивного реципиента, а как исторически обусловленный конструкт, чье восприятие формируется технологиями, искусством и социальными практиками. Ямпольский утверждает, что «наблюдатель — это не просто глаз, но продукт сложного взаимодействия оптических устройств, культурных кодов и телесного опыта»⁴¹.

Ямпольский прослеживает генезис категории «наблюдатель» от Ренессанса до современности, подчеркивая, что каждый период создает собственный «режим видения». Например, в эпоху Возрождения линейная перспектива в живописи конструировала идеального наблюдателя, чья позиция жестко фиксировалась композицией: «Картина как «окно Альберти» предписывала зрителю занимать определенную точку в пространстве, превращая его в абстрактного геометрического субъекта»⁴².

³⁷ Шмид В. Указ. соч. С. 89.

³⁸ Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. P. 140.

³⁹ Nünning A. *Reconceptualizing Unreliable Narration*. Berlin: De Gruyter, 2001. P. 34.

⁴⁰ Ямпольский М. Б. *Наблюдатель: очерки истории видения*. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.

⁴¹ Ямпольский М. Б. Указ. соч. С. 15.

⁴² Там же. С. 67.

В противоположность этому, барокко, по Ямпольскому, разрушает статичность ренессансного видения через динамику света и тени (например, в работах Караваджо), где наблюдатель вовлекается в «драматургию визуального беспорядка»⁴³. Ключевой тезис Ямпольского — зависимость наблюдателя от медиа. Изобретение фотографии и кинематографа радикально изменило визуальный опыт: «Фотография зафиксировала момент, вырванный из временного потока, а кино, напротив, вернуло наблюдателю ощущение длительности, но уже как иллюзию движения»⁴⁴. Особое внимание уделяется «дроблению» наблюдателя в современной культуре. Например, в эссе о творчестве Сергея Эйзенштейна Ямпольский показывает, как монтаж в кино создает «множественность точек зрения, лишаящих зрителя целостной позиции»⁴⁵.

Ямпольский расширяет понятие наблюдателя за пределы визуального, включая в него филологическую рефлексию. Анализируя литературные тексты (например, прозу Набокова), он отмечает: «Писатель конструирует «внутреннего наблюдателя», чье восприятие организует нарратив, превращая читателя в соучастника акта видения»⁴⁶. Этот подход позволяет трактовать наблюдателя как метафору интерпретационной активности, где «видеть — значит декодировать культурные знаки»⁴⁷.

Ямпольский полемизирует с традицией Мерло-Понти, для которого восприятие было «телесным схватыванием мира». Вместо этого он настаивает на том, что наблюдатель всегда опосредован культурой: «Глаз не отражает реальность — он воспроизводит усвоенные оптические схемы»⁴⁸. Он впервые связывает категорию наблюдателя с типами сюжетных актантов: старьевщик, «исчезнувший» наблюдатель, лирический субъект — наблюдатель водопада.

⁴³ Там же. С. 92.

⁴⁴ Там же. С. 154.

⁴⁵ Там же. С. 189.

⁴⁶ Там же. С. 223.

⁴⁷ Там же. С. 241.

⁴⁸ Там же. С. 275.

Например, наблюдатель-старьевщик в его концепции — это человек, наделенный сверхострым зрением и выискивающий перлы в хаосе тряпья и отбросов. Это романтическая, мифологическая фигура, существующая в ауре театральности и травестики.

Таким образом, М. Ямпольским впервые в литературоведении научно осмысливается наблюдатель, отказывающийся от «нормального» зрения.

Важным этапом в осмыслении категории наблюдателя в литературоведении стала статья С. П. Лавлинского и В. Я. Малкиной⁴⁹, в которой проблема визуального в литературе была поставлена через вопрос о субъекте видения художественного мира. Авторы исходят из того, что ключевым, но до сих пор недостаточно отрефлексированным аспектом анализа визуального является вопрос о том, кто и каким образом видит в художественном тексте, то есть вопрос о наблюдателе как субъекте видения. Наблюдатель определяется ими как инстанция, особенности зрения которой позволяют ему познавать, конструировать и трансформировать художественный мир или его фрагменты.

В статье также намечена методика анализа категории наблюдателя и предложен междисциплинарный подход к типологии видения, основанный на соотнесении литературных форм визуального восприятия с понятиями перспективы в изобразительном искусстве. Показано, что различные культурно-исторические типы видения могут быть описаны через соотношение дистанции между наблюдателем и изображаемым миром, а также через множественность или единство точек зрения, что открывает возможность системного анализа визуальной организации художественного текста.

Категория наблюдателя косвенно рассматривается в кандидатской диссертации А. А. Аксеновой⁵⁰, посвященной аксиологическим и рецептивным

⁴⁹ Лавлинский С. П., Малкина В. Я. «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем. Вып. 1. М.: Эдитус, 2020. С. 5–38.

⁵⁰ Аксенова А. А. Аксиологические и рецептивные аспекты визуального в литературе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / А. А. Аксенова. Кемерово, 2023. 203 с.

аспектам визуального в литературе. В частности, анализируя визуальную сторону интерьера, исследовательница отмечает, что «в ряде рассмотренных литературных произведений взаимодействие человека и интерьера создаёт в глазах читателя наглядную картину того, насколько близким или чужеродным является для героя окружающая его общественная или семейная жизнь. Происходит это благодаря участию дополнительного горизонта оценивания, который принадлежит наблюдателю»⁵¹. Таким образом, герой-наблюдатель при описании интерьера имплицитно выражает свою оценку, свое отношение к описываемому.

Итак, в эпистемологических и гуманитарных теориях XIX–XX вв. категория наблюдателя претерпевает существенную трансформацию: от понимания его как пассивного фиксатора объективной реальности к осмыслению в качестве активного участника и организующего начала познавательного процесса, имеющего дело с реальностью, опосредованной восприятием, языком и ценностной позицией субъекта. В лингвистических концепциях этот сдвиг проявляется особенно отчетливо, поскольку наблюдатель начинает рассматриваться как фактор, влияющий на структуру и интерпретацию описываемой действительности.

В литературоведении ситуация оказывается более сложной и неоднородной. С одной стороны, философская эстетика и теория искусства заложили важные предпосылки для осмысления наблюдателя как субъекта художественного восприятия, однако сама категория чаще всего оставалась имплицитной. С другой стороны, нарратологический поворот середины XX в. привел к аналитическому разграничению перцептивных и дискурсивных инстанций текста и к описанию субъекта видения преимущественно через понятия фокализации и точки зрения. В результате наблюдатель либо растворялся в системе точек зрения, либо редуцировался до функционального ракурса восприятия, не обладающего самостоятельным категориальным статусом.

⁵¹ Там же. С. 184.

Таким образом, в современной теории литературы сохраняется методологическая лакуна, связанная, во-первых, с отсутствием последовательно обоснованной терминологической фиксации категории «наблюдатель» как самостоятельного понятия, отличного от смежных категорий фокализации и точки зрения, и, во-вторых, с недостаточной разработанностью воспроизводимой методики ее анализа в художественном тексте. Современные исследования, как правило, ограничиваются описанием отдельных аспектов субъектной организации и визуального восприятия, не позволяя системно выявить типы наблюдателя, их функции, динамику и место в структуре литературного произведения. Отсутствие подобных исследований особенно ощутимо применительно к жанру романа, что и определяет предмет, цели и задачи настоящего исследования.

Актуальность исследования определяется современным состоянием теории литературы, в которой возрастает интерес к анализу субъектной организации художественного текста, визуальных и перцептивных аспектов литературного произведения. В рамках этих направлений активно используются междисциплинарные категории, однако категория наблюдателя, получившая разработку в эпистемологии и когнитивных науках, до настоящего времени остается недостаточно концептуализированной в литературоведении, несмотря на ее потенциал для анализа субъекта восприятия и визуальной организации художественного мира.

Кроме того, современные литературоведческие исследования все чаще обращаются к проблемам визуальности и интермедиальности, однако пока не выработали устойчивого понятийного аппарата для описания субъекта видения внутри художественного произведения. Разработка категории наблюдателя отвечает этому запросу и позволяет уточнить терминологию, необходимую для анализа литературных форм.

Также данная проблема важна для жанра романа, характеризующегося сложной субъектной, пространственно-временной и ценностной организацией. В ряде романских форм наблюдатель оказывается ключевой инстанцией,

позволяющей выявить соотношение различных перспектив, определить ценностный центр произведения, а также по-новому взглянуть на мифологическое ядро произведения, что и обуславливает актуальность разработки категории наблюдателя и методики ее анализа на материале романа.

Научная новизна исследования заключается в комплексной разработке категории «наблюдатель» в художественном произведении как самостоятельного объекта литературоведческого анализа. Наблюдатель рассматривается как особая форма субъектного присутствия во «внутреннем мире» романа, выполняющая интегративную функцию в организации художественного целого.

Кроме этого, в диссертации предложено системное разграничение наблюдателя и смежных понятий (фокализатор, нарратор, субъект действия, образ автора, адресат, герой), выявлены их функциональные пересечения и различия, а также обосновано теоретическое различие между наблюдателем как внетекстовым субъектом восприятия (читателем, зрителем) и наблюдателем как изображенным внутри произведения субъектом эстетической деятельности, чья пространственно-временная и мировоззренческая перспектива определяет репрезентацию «внутреннего мира» текста. Также на основе синтеза нарратологии, философской эстетики и теории визуального в литературе разработана типология наблюдателя, позволяющая выявлять и классифицировать различные модусы наблюдательской позиции. Наконец, на материале романов У. Эко, К. Льюиса, Г. Майринка и М. Булгакова выявлены структурные особенности пассивного и активного типов наблюдателя, доказана их функция медиаторов между субъектной и объектной структурами произведения, упорядочивающих их взаимодействие и задающих особый режим восприятия художественного целого.

Таким образом, выявленные дефициты в литературоведческом осмыслении категории наблюдателя и предложенные в диссертации подходы к их преодолению определяют объект и предмет исследования.

Объектом исследования является наблюдатель как теоретико-литературная и аналитическая категория.

Предметом исследования выступают структура, функции и типология наблюдателя в художественном тексте, рассматриваемые на материале романа и определяющие способы репрезентации его внутреннего мира. В настоящей работе принципиально различаются внетекстовый наблюдатель (читатель, реципиент) и наблюдатель как инстанция внутри художественного мира; предметом анализа является исключительно второй тип.

Цель исследования — теоретическое описание и обоснование категории «наблюдатель», выявление ее структуры, функций и аналитического потенциала, а также разработка и апробация методики анализа данной категории на материале романа.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) определить содержание и объем категории «наблюдатель» в литературоведческом контексте, выявить ее основные признаки и функции;
- 2) разграничить категорию наблюдателя со смежными понятиями (фокализатор, нарратор, субъект действия, образ автора, адресат, герой) и уточнить специфику ее места в системе категорий поэтики;
- 3) рассмотреть роль наблюдателя в архитектонике и композиции романа, показать его интегративное значение для организации художественного целого;
- 4) разработать методику анализа наблюдателя применительно к роману, опираясь на синтез нарратологии, философской эстетики и теории визуального;
- 5) применить предложенную методику к репрезентативному корпусу романов (У. Эко, К. Льюиса, Г. Майринка, М. Булгакова) для выявления особенностей реализации наблюдателя в разных жанровых и идейных контекстах и прояснения его потенциала в интерпретационном аспекте;
- 6) на основе проведенного анализа выработать типологию наблюдателя в романе.

Методологическую основу диссертации составляют концепции теоретической поэтики, нарратологии и визуального в литературе, акцентирующие внимание на категориях субъектной структуры, точки зрения и зримости.

Центральное место занимает философско-эстетическая традиция М. М. Бахтина, в которой разработаны понятия автора и героя и архитектоники художественного произведения. Эти идеи получили дальнейшее развитие в работах В. И. Тюпы, уточняющего функциональные уровни художественного целого и их соотношение. Такой подход позволяет рассматривать наблюдателя как элемент архитектоники романа, формирующий ценностный центр произведения.

Важными для исследования являются также подходы Б. О. Кормана, Б. А. Успенского и Н. Д. Тamarченко, анализирующих субъектную структуру, систему точек зрения и способы их корреляции в композиции произведения. Такой комплекс позволяет рассматривать наблюдателя в системе субъектных и перцептивных отношений произведения.

Нарратологические исследования (Ж. Женетт, В. Шмид) обеспечивают инструментарий анализа субъектной организации текста и разграничения функций нарратора и фокализатора, что создает методологическую основу для выделения категории наблюдателя. Теория визуального в литературе (С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина и др.) позволяет осмысливать наблюдателя как субъект видения, задающий перцептивный ракурс художественного мира. Важным ориентиром является работа М. Ямпольского, предложившего культурно-историческую концепцию наблюдателя как конструкта, формирующегося в разных режимах видения. Наряду с этим в исследовании учитываются идеи функционального прагматизма (О. В. Лещак), которые помогают анализировать взаимозависимость субъектной и объектной структур и уточнять интегративные функции наблюдателя в организации художественного целого.

Такое сочетание методологических принципов позволяет рассматривать наблюдателя как категорию, объединяющую философско-эстетическую традицию, нарратологический анализ и теорию визуального.

Выбор романа в качестве основного жанра исследования обусловлен его принадлежностью к эпическому роду литературы с особой сложностью субъектной организации. В отличие от лирики и драмы, где наблюдательская позиция либо совпадает с лирическим субъектом, либо задается сценическим действием, эпический род в целом, а роман в особенности, предполагает многоуровневую систему точек зрения⁵². Именно в романе наиболее полно проявляется необходимость разграничения наблюдателя и смежных категорий, а также возможность проследить его интегративные функции в архитектонике произведения. Следовательно, роман оказывается оптимальным жанром для выявления и описания типологии наблюдателя.

Материалом послужили отечественные и зарубежные прозаические произведения, в которых категория наблюдателя получает содержательную и структурную экспликацию. Основными источниками исследования стали романы Густава Майринка «Der Engel vom westlichen Fenster» (1927), Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928–1940), Клайва Стейплза Льюиса «Till We Have Faces: A Myth Retold» (1956) и Умберто Эко «Il nome della rosa» (1980). Выбор этих произведений обусловлен наличием в них жанровых элементов детектива, философского романа и романа-воспитания (Bildungsroman), что позволяет рассматривать наблюдателя как структурообразующую категорию в контексте как жанровых, так и мифопоэтических особенностей. Особое значение имеет выявленная в каждом из них тесная взаимосвязь мировоззренческой (ценностной) и пространственно-временной (визуальной) точек зрения героев-наблюдателей, формирующих «внутренний мир» произведения.

Каждый из выбранных романов репрезентирует определенное направление и этап развития европейской и русской прозы XX века. «Ангел западного окна»

⁵² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. СПб., 2015.

Майринка синтезирует романтическую традицию с элементами экспрессионизма и эзотерической символики, создавая сложную систему точек зрения, в которой наблюдатель совмещает мистическое и эмпирическое видение. «Мастер и Маргарита» Булгакова, вписывающийся в парадигму философско-сатирического реализма, демонстрирует множественность субъектных структур и необычный способ интеграции позиции наблюдателя в ценностную структуру художественного целого. В «Пока мы лиц не обрели» Льюиса, написанном в традиции философского фэнтези и переработки (реактуализации) античного мифа в постфрейдистском ключе, наблюдатель выступает как субъект духовного опыта, чье видение эволюционирует от прямого к трансгрессивному, отражая движение от неведения к прозрению. Наконец, «Имя розы» Эко, представляющее постмодернистский вариант интеллектуального детектива, строится на многоуровневой системе фокализаций, в которой наблюдатель одновременно является хроникером, свидетелем и интерпретатором событий, а сама структура романа задает направление рефлексии над процессом восприятия и интерпретации текста.

Анализ выбранных произведений позволяет рассматривать наблюдателя как элемент динамической системы, в которой объект художественного мира и субъект восприятия находятся во взаимной обусловленности. В «Ангеле западного окна» функциональная связь между мистическим знанием и эмпирическим опытом персонажей демонстрирует, как ценностная перспектива определяет границы визуального восприятия. В «Мастере и Маргарите» множественность планов повествования и фокализации позволяет проследить, как каждая субъектная позиция преобразует «внутренний мир» произведения, выполняя функцию структурного узла в художественном целом. В романе «Пока мы лиц не обрели» траектория духовного опыта Оруали иллюстрирует прагматический принцип зависимости полноты видения от изменения системы ценностей наблюдателя. «Имя розы», опирающееся на сложную интертекстуальную и герменевтическую модель, выявляет функциональную роль

наблюдателя в организации знания внутри текста, где процесс интерпретации становится неотъемлемой частью эстетического объекта.

Таким образом, корпус избранных романов отражает жанровое и стилевое многообразие, а также демонстрирует разные модели функционирования категории наблюдателя. В «Имени розы» У. Эко наблюдатель предстает как хроникер и интерпретатор, фиксирующий многослойность событий и их смысловые интерпретации; в романе «Пока мы лиц не обрели» К. С. Льюиса наблюдатель проходит путь от внешнего созерцания к трансгрессивному видению, воплощающему движение от незнания к духовному прозрению; в «Ангеле западного окна» Г. Майринка наблюдатель совмещает мистическое и эмпирическое восприятие, что позволяет выявить сопряжение эзотерического и реального планов; в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова наблюдатель включен в ценностную структуру произведения, где множественность субъектных позиций образует систему соотнесения добра и зла, истины и иллюзии. Такое сочетание текстов позволяет сопоставить западноевропейскую и русскую традиции, выявить универсальные и культурно-специфические функции наблюдателя и тем самым уточнить типологию данной категории. Выбор именно этих произведений напрямую соотносится с целью исследования — разработкой алгоритма анализа категории наблюдателя как особой модальности субъектного присутствия героя во «внутреннем мире» романа, выполняющего в качестве медиатора интегративную функцию, при которой соединяются субъектная и объектная структуры произведения.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Наблюдатель в гуманитарном знании выступает как эстетическая категория, обозначающая субъекта восприятия, в перспективе которого художественный мир становится зримым и смыслообразующим, то есть приобретает ценностную оформленность и целостность в акте созерцания.

2. Как категория теоретической поэтики, наблюдатель — это внутритекстовая субъектная инстанция (в романе чаще всего реализованная в

фигуре героя), объединяющая пространственно-временную перспективу (видение) и ценностно-идеологическую позицию (оценку), и тем самым организующая восприятие внутреннего мира романа, связывая его субъектную и объектную структуры.

3. Категория наблюдателя не сводится к смежным понятиям (нарратор, фокализатор, субъект действия, образ автора, адресат, герой), поскольку не совпадает ни с одной из этих функций, а представляет собой их интеграцию и выражает особую модальность субъектного присутствия героя в эстетической реальности.

4. Интегративная функция наблюдателя заключается в соединении субъектной и объектной структуры произведения и формировании ценностного и перцептивного центра художественного целого. Наблюдатель функционирует на всех уровнях организации романа – в архитектонике, композиции, системе точек зрения и визуальной репрезентации текста.

5. Разработанная в диссертации методика анализа наблюдателя представляет собой последовательный алгоритм, включающий: описание субъектной структуры текста; выделение субъектов видения; определение их пространственно-временных позиций и способов взаимодействия с художественным миром; сопоставление субъектов видения с субъектами речи; анализ хронотопа, входящего в кругозор наблюдателя.

На материале романов XX в. показано, что наблюдатель может реализовываться в двух базовых модусах – пассивном и активном, различающихся степенью влияния на внутренний мир произведения. Данная типология не является исчерпывающей, носит аналитический характер и служит инструментом описания и сопоставления художественных моделей наблюдения.

Теоретическая значимость исследования заключается в системной разработке категории наблюдателя как категории поэтики. Также определено его место в системе понятий, связанных с субъектной организацией текста, что позволяет расширить понятийный аппарат современной теории литературы и

внести вклад в разработку проблем архитектоники и композиции романа, а также в изучение поэтики визуального и эстетики восприятия.

Практическая значимость диссертации состоит в создании методики анализа категории наблюдателя, которая может применяться как при интерпретации конкретных художественных текстов, так и в преподавании гуманитарных дисциплин. Разработанный подход может быть использован в вузовских курсах по теории литературы, нарратологии, поэтике романа и в интермедийных исследованиях, а также при подготовке спецкурсов, посвященных субъектной структуре и визуальной организации художественного текста.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается теоретической обоснованностью исходных положений, системным характером анализа, методологической воспроизводимостью предложенного алгоритма, а также последовательной апробацией разработанных положений на материале избранных произведений.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации были изложены в научных публикациях, а также обсуждались на конференциях и других научных мероприятиях: круглый стол «Визуальное во всем – 4» (Москва, РГГУ, 01.10.2022), доклад: «Визуализация великого алхимического деяния в романе Г. Майринка “Ангел западного окна”»; научный семинар «Проблемы с поэтикой» (Москва, РГГУ, 15.02.2024), доклад: «Некоторые размышления о категории наблюдателя»; круглый стол «Новые термины и понятия в литературоведении» (Москва, МГУ, 19.10.2024), доклад: «Категория наблюдателя в романе У. Эко “Имя розы”»; международная научная конференция «Поэтика текста» (Тверь, ТверГУ, 24–25.01.2025), доклад: «Опыт анализа наблюдателя в романе: методика и методология».

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения. Во введении обосновываются актуальность темы, формулируются цель и задачи, определяются объект, предмет

и методология исследования, излагаются новизна и значимость, а также подробно рассматривается степень изученности проблемы. Первая глава посвящена историко-теоретическим предпосылкам изучения категории наблюдателя, разработке методологической базы и формулировке гипотезы о его типологии, которая послужила основой анализа в последующих главах и определила дальнейшую структуру работы. Формирование данной типологии основано на различии степеней участия наблюдателя в конституировании художественного мира романа, что позволяет выделить пассивный и активный типы наблюдателя. Поэтому во второй главе исследуется пассивный тип наблюдателя, его функции и способы репрезентации в романе, а третья глава рассматривает активный тип наблюдателя и его роль в организации художественного целого романа. В заключении подводятся итоги исследования, формулируются выводы и намечаются перспективы дальнейшей разработки проблемы. Приложение включает в себя схему сюжета романа Г. Майринка «Ангел западного окна», без которой затруднителен анализ в нем категории наблюдателя.

ГЛАВА 1. Категория «наблюдатель»

в теоретическом освещении

Первая глава диссертации посвящена осмыслению категории «наблюдатель» и определяет теоретические и методологические рамки исследования. Ее цель — выявить место этой категории в системе поэтики романа, разграничить ее со смежными понятиями, а также обосновать методологический аппарат и предложить методику анализа. Структура главы отражает поставленные задачи. Сначала предпринимается попытка определить место данной категории в архитектонике и композиции художественного произведения (параграф 1.1), а также разграничить ее со смежными понятиями, такими как образ автора, повествователь, рассказчик, персонаж, герой, фокализатор, адресат (параграф 1.2). Особое внимание уделяется методологической рефлексии категории «наблюдатель» в романе (параграф 1.3), где рассматриваются как общие методологические основания (1.3.1), так и специфика жанра романа в контексте поставленных задач (1.3.2). Завершается глава разработкой методики анализа категории «наблюдатель» применительно к художественному произведению (параграф 1.4) и гипотезой о возможной типологии наблюдателей в романе.

1.1. Место категории наблюдателя в архитектонике и композиции художественного произведения

Проблема, находящаяся в центре внимания исследователя, в силу своей отнесенности к *теории* литературы предполагает дедуктивный подход к ее решению, в том числе потому что она относится к сфере не только знания, но и *понимания*, а понимание, с одной стороны, неотделимо от понимающего субъекта и вместе с тем, в отличие от знания, интерсубъективно, т. е. рождается в диалоге сознаний, требует их множественности. Поэтому анализ категории наблюдателя

предполагает движение от общих принципов организации художественного целого к их конкретной реализации.

Таким образом, первый параграф теоретической части работы посвящен преимущественно экспликации автором системного понимания архитектоники и композиции романа, а также расположения категории *наблюдателя* в его художественном целом. Это необходимо для того, чтобы показать, что наблюдатель не сводится к нарратору или фокализатору, но укоренен в архитектонике произведения, где формируется его ценностный центр.

Итак, в первую очередь, обратимся к осмыслению романа как жанра художественной литературы, чтобы затем перейти к более подробному исследованию его архитектоники и композиции, а также места наблюдателя в них.

В. И. Тюпа в одном из своих докладов¹ в качестве отправной точки сформулировал определение жанра как «поля регулярностей текстопорождения»², то есть как устойчивой формы организации литературного дискурса, задающей пределы вариативности и обеспечивающей опознаваемость произведения в культурной коммуникации.

Одним из наиболее продуктивных подходов к определению жанра, на наш взгляд, является подход, связанный с исследованиями Н. Д. Тмарченко. В рамках указанного подхода предполагается, что для жанровой идентификации достаточно «минимума необходимых признаков жанра»³, которые обеспечивают его тождество в перспективе исторического развития. Такой минимум признаков исследователи определяли как инвариант. Последним, но и наиболее важным продолжением инвариантной теории стало генетическое понимание жанра, которое В. И. Тюпа связывает с идеями М. М. Бахтина о «памяти жанра». Здесь жанр трактуется как эстетическая форма и как коммуникативная стратегия,

¹ Цитируется по рукописи автора.

² Там же.

³ Там же.

исторически закрепляющая способы соотнесения картины мира и адресата высказывания. Именно поэтому роман, вобравший разные нарративные стратегии (прецедентную, императивную, авантюрно-оказиональную)⁴, стал первым жанром, в котором возник «новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь»⁵.

В основе бахтинского понимания находится «собственная изменчивость»⁶ романа как литературной формы, внутри которой реализуется особенное чувство движения истории, «незавершенное настоящее» как тесная связь прошлого и будущего в непрекращающемся движении. Герой романа не совпадает с самим собой — такой человек «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»⁷.

Разработки Бахтина в области теории и исторической поэтики романа продолжены и систематизированы в трудах Н. Д. Тамарченко. Ключевые положения его видения поэтики рассматриваемого жанра сформулированы в монографии «Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра». Ее основные положения строятся вокруг идеи «внутренней меры» жанра — динамического единства, которое обеспечивает целостность его жанровых доминант и особый тип преемственности, парадоксально существующей при непрерывном историческом изменении форм и принципов архитектоники. По его мысли, роман характеризуется «динамической целостностью»⁸, которая позволяет ему сочетать разные структурные и стилистические принципы, сохраняя при этом узнаваемость жанрового целого. «Внутренняя мера»⁹ понимается Тамарченко как скрытый принцип организации, определяющий их способность удерживать устойчивое равновесие между

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 396.

⁷ Там же. С. 399.

⁸ Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века : пробл. поэтики и типологии жанра. М.: из-во РГГУ, 1997. С. 34.

⁹ Там же. С. 12.

традицией и новацией, между устойчивыми формами и индивидуальными чертами творчества конкретно рассматриваемого автора.

Особое внимание Тamarченко уделяет сюжету как «форме изображения героя и его мира в их временной динамике и пространственной воплощенности»¹⁰. Для реалистического романа характерно взаимодействие двух сюжетных начал: архаической схемы судьбы, укорененной в мифологическом сознании, и новых реалистических принципов, ориентированных на случайность или прецедентность опыта. В этом взаимодействии проявляется двойственное понимание человеческой жизни: как закономерной и предначертанной, с одной стороны, и как непредсказуемой и случайной, с другой. Например, в романе «Преступление и наказание» Достоевского, отмечает Тamarченко, каждый эпизод, связанный с поступком героев, может трактоваться в такой же двойственной логике: как случайность, но и вместе с тем — как проявление трансцендентальной воли, в данном случае выступающей антонимично по отношению к воле личности.

Не менее важно учитывать статус языка романа. В нем, пишет Тamarченко, сталкиваются две противоположные тенденции: предельная диалогичность, выражающаяся в многообразии голосов и языков, и предельная централизация, стремящаяся к единству. Реалистический роман XIX века, частично опираясь на разработанные в эпоху романтизма представления о «народном», отказывается от «догматической литературности» и достигает синтеза этих тенденций, возвращаясь к «долитературной, традиционно-народной форме воплощения единого языка и единой правды»¹¹. Тем самым создается характерная именно для романа речевая организация, сочетающая дискурсивную полифоничность и стремление к смысловой цельности.

¹⁰ Там же. С. 207.

¹¹ Тamarченко Н. Д. Русский классический роман XIX века : пробл. поэтики и типологии жанра. М.: из-во РГГУ, 1997. С. 184.

Внутренняя мера романа проявляется также в особом типе взаимоотношений автора и героя. В структуре классического романа можно выделить две зоны: дореалистическая «зона построения образа»¹² (в терм. Бахтина — «зона памяти»), когда герой и его поступки находятся в полном ведении автора, и «романную зону», когда тем или иным способом создается иллюзия непосредственного контакта с героем, в которой автор и герой уравниваются в правах. Такое двуединство отражает специфическую для романа форму субъектности: герой одновременно остается объектом авторской конструкции и выступает как самостоятельный носитель сознания, вступающий в диалог с другими персонажами и с ценностной позицией т.н. автора-творца. Благодаря этой амбивалентности создается то напряжение, которое определяет философскую и психологическую достоверность классического романа.

Концепция Тamarченко позволяет определить «внутреннюю меру» как категорию, объясняющую динамику развития жанра на сюжетном, стилистическом и субъектном уровнях. Она выражается в свойстве романа проблематизировать связь противоположных начал: судьба и случайность, полифоничность субъектной структуры и централизованность принципов эстетического завершения, всеобъемлемость авторской воли и автономность сознания героя. В этом как раз и состоит специфическая художественная уникальность классического русского романа XIX века, но, в то же время, именно стремление к дихотомичности «истины» становится условием динамичности его формы, позволяющей сохранять открытость к структурным преобразованиям, не теряя жанровой идентичности.

Описанные нами концепции романа как жанра позволяют говорить о присутствии ценностно-мировоззренческого уровня романа как о существенном признаке жанрового развития: «Внутренняя мера романа определяется следующими структурными особенностями: его речевой структуре присуща “стилистическая трехмерность” <...> а «зона построения образа» героя — это

¹² Там же. С. 56.

“зона максимально близкого контакта с незавершенной современностью”¹³. Обозначенные тенденции эволюции жанра позволяют помыслить наблюдателя в романе как инстанцию, обеспечивающую вербальной форме (тексту) романа его ценностную «зримость» и рефлексивность в тех случаях, когда это не достигается другими средствами.

Наилучшей иллюстрацией подобной тенденции назовем роман «Евгений Онегин». Ю. М. Лотман называл роман Пушкина «первым в русской традиции произведением, которое, преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой»¹⁴. Обратим внимание на цитату: «Видимо, так Пушкин понимал звание “**поэта действительности**”. <...> Постоянная перемена местами персонажей из внетекстового мира (автор, его биографические друзья, реальные обстоятельства и жизненные связи), героев романного пространства и таких метатекстовых персонажей, как, например, Муза (персонифицированный способ создания текста) — устойчивый прием “Онегина”, приводящий к резкому обнажению меры условности»¹⁵.

Итак, обращение в диссертации к жанру романа обусловлено его особой структурной сложностью и открытостью: именно здесь многообразие точек зрения, хронологическая развернутость и полифоническая организация текста создают условия, при которых наблюдатель становится необходимым элементом художественного целого.

Для того, чтобы более наглядно это показать, нам необходимо в качестве следующего шага обратиться к структуре этого художественного целого, а именно — к архитектонике и композиции художественного произведения в целом и романа в частности.

¹³ Тамарченко Н. Д. Роман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 215.

¹⁴ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: вводные лекции в изучение текста // Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1997. С. 445.

¹⁵ Там же.

Художественное произведение имеет двоякую природу: с одной стороны, оно представляет собой виртуальный мир, и в то же время — словесный текст, материю языка. М. М. Бахтин снимает это противоречие с помощью понятий *архитектоника* (внутренняя форма мира в тексте) и *композиция* (формальная природа текста). Фактически, он обозначил два полюса произведения искусства — виртуальный и материальный. Архитектоника является миром героя, а композиция относится к миру автора. При этом М. М. Бахтин подчеркивает, что архитектоника художественного мира обуславливает композицию произведения: «Произведение не распадается на ряд чисто эстетических, композиционных моментов, <...> связанных по законам <...> композиционным»; «художественное целое представляет собой преодоление <...> некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно значимой жизни)»¹⁶.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» Н. Д. Тмарченко пишет, что архитектоника — это «эстетически организованная и “оцельненная” автором система ценностей изображенного мира»¹⁷. Эта формулировка обобщает в себе несколько более ранних представлений об архитектонике, в частности М. М. Бахтина, Р. Ингардена, А. Ф. Лосева и др. Таким образом, феномен художественного произведения, или эстетического объекта, можно квалифицировать, в первую очередь, как виртуальный.

По наблюдениям М. М. Бахтина, литературоведу следует принимать за научные факты не собственно языковые знаки и знаковые модели текста (*они являются объектом исследований в лингвистике текста*), т. е. материал художника, из которого, как скульптура из мрамора, создается литературное произведение, — а «факторы художественного впечатления»¹⁸. Они представляют собой эстетический аспект художественного произведения, превращаемый

¹⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 172.

¹⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2021. С. 61–62.

¹⁸ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 9.

воображением читателя в процессе со-творческого чтения-диалога-с-автором в факты 1) *ментального зрения, запаха, тактильных и вкусовых ощущений*, а также 2) *ментального слуха и внутренней речи*.

Вслед за В. И. Тюпой¹⁹, мы выделили три типологических критерия, на основании которых факторы художественного впечатления группируются по уровням художественного целого. В результате выделяются три пары бинарных оппозиций:

конкретность — абстрактность;

обособленность эстетического субъекта, объекта и адресата — **слиянность** эстетического субъекта, объекта и адресата;

смысл — текст.

Первая группа факторов художественного впечатления выражает чувственно-пространственный тип эстетической упорядоченности литературного произведения: *объектную организацию художественного целого* — организацию ментального созерцания читателя и «времени жизни» персонажей, т. е. «о чем говорится» и «что именно». Вторая группа выражает аудиально-временной тип: *субъектную организацию художественного целого* — организацию внутреннего слуха и времени жизни читателя, т. е. «кто говорит» и «как говорит»²⁰. Таким образом, для удобства восприятия обе группы можно развести в двух противоположных направлениях: от абстрактного полюса — *объектного*, к конкретному — *субъектному* (*1-й типологический критерий*).

Типологически более конкретными информационными феноменами художественного произведения мы считаем ритмотектонику, композицию и глоссализацию, — уровни, выраженные текстуальным полотном произведения. В

¹⁹ Там же. С. 39.

²⁰ В своем учебном пособии «Анализ художественного текста» (М. : Академия, 2009) В. И. Тюпа отмечает, что впервые в литературоведческий «лексикон» разделение факторов художественного впечатления на две противоположные группы ввел Б. О. Корман в своем труде «Изучение текста художественного произведения» (М., 1972), что получило развитие в ряде других его работ, а также работ его последователей (Л. М. Биншток, Т. Л. Власенко, В. А. Свительского, Д. И. Черашней, В. И. Чулкова и других).

понимании М. М. Бахтина, данные уровни составляют композиционную форму. Они организуют время жизни читателя и обращены к его внутренней речи и внутреннему слуху. Их онтологический статус определяется способностью читателя декодировать семиотическую систему текстуальных знаков, составляющих в своей совокупности целостный текст художественного произведения.

К числу типологически более абстрактных информационных феноменов мы относим уровни фокализации, сюжета и мифотектоники — те уровни, с помощью которых автор создает эффект квазиреального мира. М. М. Бахтин называл все эти уровни архитектурой. Их онтологический статус поддерживается воображением читателя, моделирующим его (читателя) ментальное созерцание, то есть актуализирующим факты ментального зрения, слуха, запаха, тактильных и вкусовых ощущений. Так типологизируются уровни эстетического объекта по вертикальной шкале **конкретность / реальность / форма / «внешний мир» читателя / ментальный слух читателя — абстрактность / виртуальность / содержание / «внутренний мир» произведения / ментальное созерцание читателя.**

На наш взгляд, «наблюдатель» как функциональное отношение субъекта мышления / оценки и субъекта видения проявлен, в первую очередь, в виртуальном пространстве произведения в силу своего свойства упорядочивать художественное целое в аспекте ментального созерцания читателя. При этом «наблюдатель» всегда будет являться носителем фразеологической, речевой точки зрения, потому что все в литературном тексте выражено словами. Следовательно, изучаемая категория будет проецироваться на уровни глоссализации и, еще более отдаленно, ритмотектоники. Таким образом, «наблюдатель» в художественном произведении скорее виртуален, чем реален, т. е. это категория «внутреннего мира», архитектуры произведения, элемент его содержания.

Архитектоника эстетического объекта, манифестируемая семиотической структурой текста, содержит в себе, по наблюдениям В. И. Тюпы, *шесть уровней*, которые отвечают двум фундаментальным критериям семиоэстетического анализа: *«равнопротяженности тексту и в случае эстетической состоятельности произведения смысловой эквивалентности (курсивы и полужирные шрифты — наши. — Д. М.) семиотически разнородных пластов художественной реальности»*²¹. Каждый уровень относится либо к субъектному, либо к объектному полюсу произведения. При этом, обладая типологическим сходством, уровни могут группироваться в субъектно-объектные пары и образовывать *онтологические слои художественной действительности*. В. И. Тюпа использует физиологическую метафору, сравнивая каждый слой с типом ткани в человеческом организме, и объединяет их в три группы по *признаку «обособленности — слиянности» эстетического субъекта, объекта и адресата (2-й типологический критерий)*.

Каждый из архитектурных уровней, в свою очередь, можно (*как и любой знак*) рассмотреть с точки зрения означающего и означаемого, т. е. в проекции *текста и смысла (3-й типологический критерий)*.

С точки зрения второго типологического критерия: **обособленность — слиянность** эстетического субъекта, объекта и адресата, можно сгруппировать архитектурные уровни по онтологическим слоям художественного целого. Наиболее обособленными друг от друга все три «участника» художественной коммуникации находятся **во внешнем онтологическом слое**, который В. И. Тюпа сравнивает с мышечной тканью организма, — на уровнях фокализации и глоссализации²². Автор в этом слое сравнивает с театральным режиссером, который молчит весь спектакль, но его позицию выражает само действие, а зритель смотрит спектакль, воспринимая его отдельно от режиссера.

²¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 94.

²² Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 104.

На данном уровне, как читатель, так и автор воспринимают воображенный мир рационально, как мир вещей, задавая вопрос «что я вижу?», и следуя тем стратегиям визуализации «внутреннего мира», которые автор закодировал в тексте. Например, если указан цвет или форма какого-то предмета «внутреннего мира» произведения, то он и будет представляться в соответствии с этим описанием (фокализация). Соответственно, если любое слово, приписываемое фразеологической точке зрения одного из субъектов речи в тексте, имеет коннотативные семы, позволяющие квалифицировать его как слово определенного диалекта, жаргона, сленга, социальной группы населения, то это необходимо будет учтено реципиентом текста (глоссализация).

Уровень глоссализации в этом отношении можно «считывать» как собственно языковой материал, в проекции текста, или как особый создающий фактуру речи персонажа способ высказывания, в проекции смысла (именно в этом качестве он будет являться «фактором художественного впечатления»). Он представляет собой речевые характеристики персонажей, т. е. стилистику их речи. Говоря еще точнее, — глоссализация создает иллюзию языковой картины мира персонажа или повествователя для того, чтобы сделать правдоподобие его бытия сенсорно очевидным. Если употребить для иллюстрации этого явления метафору П. А. Флоренского²³, то получится следующая картина: читатель, «ощупывая» взглядом словесное полотно художественного текста, улавливает его тончайшую фактуру — *стилистические характеристики субъектов речи (глоссы, или голоса)* — и формирует об образах этих субъектов (*авторе, повествователе, рассказчике, персонажах*) более объемное и детализированное представление. Материалом для формирования *глосс* в художественной литературе являются свойственные тому или иному функциональному стилю лексемы с их стилистическими значениями (*коннотациями*) и синтаксические структуры.

²³ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. М.: Прогресс, 1993. Фрагменты XXXII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII.

Кроме того, немалое значение на этом уровне имеет фоника: «особенно в поэзии, где выбор слова часто диктуется аллитерацией, ассонансом, анаграмматической или паронимической аттракцией»²⁴.

Понаблюдаем, какой эффект создают глоссы: «От одного отличны либералы наши токмо вельмиречивостью, коей, яко ядом и гноем смердящим, брызжут они вокруг себя, отравляя не токмо человек, но и сам мир Божий, загаживая, забрызгивая его святую чистоту и простоту до самого голубого окоема, до ошария свода небесного змеиною слюною своего глумления, насмехательства, презрения, двурушничества, сомнения, недоверия, зависти, злобы и бесстыдства»²⁵. Приведенный пример гротескной, провокационной стилизации под церковнославянский язык является способом выражения оценочной (ценностной) точки зрения персонажа-наблюдателя.

Если интерпретировать этот пример в свете концепции паноптикума, описываемой М. Фуко в его работе «Надзирать и наказывать», можно заметить, что наблюдатель оказывается встроен в дискурсивную систему власти, которая формирует этические нормы поведения и, в том числе, саму оптику видения мира. Паноптическая модель — это не столько архитектурный проект, сколько универсальная схема властного контроля, при которой субъект «всегда видим, но никогда не видит того, кто его наблюдает»²⁶. В данном случае языковая глоссализация выполняет функцию такого же дисциплинарного механизма: сакрализованный лексикон, нагнетающий стилистическую «высоту» и приближающий речь к литургическому дискурсу, превращает язык в инструмент надзора и наказания, задавая ту точку зрения, из которой мир предстает читателю и персонажу.

Важно отметить, что наблюдатель здесь не столько «смотрит» и оценивает, сколько сам является «смотрящим» — поднадзорным языку, который

²⁴ *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 66.

²⁵ *Сорокин В.* День опричника. М.: АСТ, 2018. С. 73.

²⁶ *Фуко М.* Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. М.: AdMarginem, 2019. С. 227.

«управляет» его сознанием и формирует границы видимого. Как у М. Фуко дисциплинарная власть делает индивида одновременно «субъектом и объектом наблюдения»²⁷, так и в данном случае субъект-наблюдатель у Вл. Сорокина превращается в «жертву дискурса»²⁸, чье зрение подчинено идеологической конструкции. Таким образом, визуальная перспектива наблюдателя и его ценностная установка оказываются не автономными, а детерминированными языковой и властной системой, самоиронично деконструируемой за счет семантической и стилистической соотнесенности говоримого.

Нами намеренно был выбран пример, демонстрирующий ситуацию высокой значимости уровня глоссализации для осмысления категории наблюдателя в романе. Подобная значимость свойственна поэтике постмодернизма, где, как и в концепции М. Фуко, центральным становится вопрос о том, каким образом дискурсы создают субъект и управляют им. Язык оказывается дисциплинарным инструментом, который определяет границы видимого, что соотносится с постулатом Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира»²⁹. Наблюдатель в романе Вл. Сорокина является звеном в сложной системе паноптического контроля, где язык функционирует как инструмент власти, определяющий, что может быть увидено и как оно должно быть осмыслено.

Уровень *фокализации* с этой позиции можно представить как *систему «кадронесущих» микрофрагментов текста*³⁰, с одной стороны, и в качестве *системы мотивов*, с другой. Это значит, что кадры внутреннего зрения интересуют исследователя художественного текста не столько сами по себе, сколько в сочетании с такими же кадрами: внутритекстовые повторы образуют замкнутую систему мотивов художественного произведения (однако бывают повторы и интертекстуальные).

²⁷ Там же. С. 263.

²⁸ Там же.

²⁹ См.: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: АСТ, 2018. 230 с.

³⁰ *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 58–59.

На этом уровне проявляется основная грань «наблюдателя», связанная с его точкой зрения в пространстве и времени и с категорией визуального в литературе: «Окно моей комнаты выходило в одичавший сад, заросший смородиной, малиной, лопухом и крапивой вдоль забора. По утрам за окном возились воробьи, тучами налетали дрозды клевать смородину — доктор не гонял их и ягоду не собирал. На забор иногда взлетали соседские куры с петухом <...> Еще в сад забредали коты и, затаившись возле лопухов, следили за воробьями»³¹. Обратим внимание на указанный фрагмент текста, несущий в себе несколько «кадров» пейзажа, открывающегося читателю через призму глаз наблюдателя-рассказчика. Кадр напоминает собой картину: окно является рамкой, а за ним описывается одичавший сад и все, что происходит в нем. Эта картина несет в себе мотивы дикости мира вне комнаты наблюдателя. Причем опасное, дикое и безопасное, ухоженное пространства отделяются друг от друга границей-рамкой — окном. Это противопоставление подчеркивает разницу между двумя мирами, а соответственно, и персонажами, их населяющими. Люди в комнате, животные в саду. Это деление описывается по-своему гармонично, даже идиллически. Наблюдатель видит фон, с которым ярко контрастирует появившийся далее персонаж — пес Арктур. Его появление вносит мотив неуместности, чуждости этому идиллическому миру, где каждый на своем месте: «Сам он двигался всегда осторожно, медленно и несколько боком — многочисленные предметы преграждали ему путь. Между тем куры, голуби, собаки и воробьи, кошки и люди, и многие другие животные смело взбегали по лестницам, перепрыгивали через канавы, сворачивали в переулки, улетали, исчезали в таких местах, о которых он и понятия не имел. Его же уделом были неуверенность и настороженность»³². Так Арктур появляется в пространстве идиллического пейзажа подобно белой вороне, привнося с собой мотив «неуверенности» и «настороженности». Именно этот мотив отчужденности Арктура на уровне

³¹ Казаков Ю.П. Арктур – гончий пес. М.: АСТ, 2019. С. 2.

³² Казаков Ю.П. Указ. соч. С. 6.

смысла является фактором художественного впечатления, введенным в повествование с помощью взора героя-наблюдателя. Так выражается, без сомнения, основная функция наблюдателя — формировать ментальное созерцание читателя. Однако, уже на примере этого микрофрагмента текста мы видим, что наблюдатель шире фокализатора: он не просто является ракурсом, направляющим визуальное воображение читателя, но и управляет его воображением, вводя определенную систему ценностей и критериев описания «внутреннего мира» произведения — наблюдатель делит пространство на комнату и двор, дает оценку действиям персонажей-животных, как чему-то естественному, повседневному и гармоничному, и Артуру, который на изображенном фоне отчужден от этого пространства, является в нем лишним элементом.

В следующем онтологическом слое художественного целого автор и читатель сходятся в единстве эмоциональной рефлексии: оба сопереживают героям, следят за их поведением, решениями, целями и проч. Оба пытаются ответить на вопрос «как я отношусь к герою?» Несмотря на то, что сохраняется онтологическое разделение художественного субъекта, объекта и адресата, автор с читателем находятся в эмоциональной подстройке друг к другу посредством общности эмоциональной рефлексии, сопереживания герою на уровнях сюжета и композиции. В.И. Тюпа сравнивает эти уровни с костной тканью, скелетом произведения.

Композиция, как следует из лексического значения термина, это деление текста на компоненты. При этом, как отмечает Н. Д. Тamarченко, компонентом является «такой фрагмент текста, в котором взаимодействуют как минимум две точки зрения изображающих субъектов на одно из сюжетных событий»³³. Точка зрения в литературном произведении — «положение «наблюдателя»

³³ Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т.1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Академия, 2004. С. 211.

(повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора»³⁴. В этом определении содержатся два вида «наблюдателя» в художественном произведении: образ автора и герой (персонаж) или повествователь. При этом образ автора как «наблюдатель» является доминирующим в отношении наблюдателей-персонажей.

По определению В. И. Тюпы, «“построение” означает прежде всего дискурсивную организацию целого как натурально-языкового высказывания, т. е. предполагает организацию говорения в пределах текста»³⁵. Иными словами, композиция — это результат компоновки автором монологов и диалогов в пределах единого текста. В. И. Тюпа фокусирует внимание исследователя, который захочет проанализировать композицию художественного текста, на том, что *помимо заглавия и названий глав ни одно слово текста не принадлежит автору*. Автор уподобляется им театральному режиссеру, который молчит на протяжении всего спектакля, однако в этом молчании слышны голоса актеров, выражающих авторский замысел. Этим замечанием часто пренебрегают школьные учителя, позволяя себе отождествлять повествователя или рассказчика с автором, тем самым искажая художественный смысл.

В проекции *смысла* композиционный уровень факторов художественного впечатления выражает творческую волю автора, является свидетельством его труда по компоновке фрагментов текста. То же самое потенциально может воспринимать читатель, анализируя сюжетную структуру произведения, однако при наивном восприятии текста нам кажется, что повествование движется по

³⁴ Там же. С. 221.

³⁵ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 48.

внутренней логике художественного мира. Для того чтобы заметить творческую волю автора на уровне сюжета, следует провести простой эксперимент — сопоставить фабулу с сюжетом. Те отличия, которые заметит исследователь, будут являться прямым выражением творческой воли автора, его решением художественной задачи, поставленной перед ним литературным материалом.

В *текстуальной* проекции уровень композиции представляет собой систему дискурсов, т. е. «участков текста, характеризующихся единством субъекта и способа высказывания»³⁶. Самое яркое и определенное выражение границы между двумя дискурсами — смена субъекта речи. Система дискурсов представляет собой основное выражение творческой воли автора в тексте произведения. Однако, не менее важным для автора, но гораздо более лаконичным по объему, является способ выразить свой замысел с помощью возведения границ художественного текста: внутренних (*главы, строфы, абзацы*) и внешних (*начало/конец, заглавие*). Каждый дискурс, помимо принадлежности к определенному субъекту речи, имеет и другое свойство — способность выражаться с помощью той или иной *композиционной формы* литературного письма. Обобщив материал В. И. Тюпы, можно предложить следующую группировку их разновидностей:

1) основные модификации повествования:

а) *сказовое повествование* — «относительно субъективное, оценочное изложение событий рассказчиком, наделенным локализованной (в мире произведения) точкой зрения и соответственно более или менее ограниченным кругозором; при наличии достаточно определенной речевой маски такое повествование называется сказом»³⁷;

б) *хроникерское повествование* — «относительно объективное, свидетельское описание событий их непосредственным участником или

³⁶ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 49.

³⁷ Там же.

наблюдателем со своим кругозором; при акцентировании письменной формы фиксации может именоваться хроникой»³⁸;

в) *аукториальное повествование* (всеведущий повествователь) — «повествователь не связан определенной позицией во времени и пространстве, при наличии которой событие открывается рассказчику или хроникеру лишь частично»³⁹;

2) специфические внутритекстовые дискурсы цитатного типа:

а) письмо;

б) дневниковая запись;

в) документ;

3) *диалог* — непосредственно адресованные от персонажа к персонажу реплики иллокутивного характера, то есть выражающие коммуникативные потребности адресанта;

4) *медитация* (рефлексия, резонерство, оценка, мотивировка, комментарий и проч.) — «дискурсивно выделенные рассуждения самого повествователя, рассказчика, хроникера или лирического героя по поводу хода событий, его участников или складывающейся ситуации»⁴⁰; медитация всегда обращена непосредственно к читателю и не образует самостоятельного сюжетного эпизода; в школьной образовательной практике медитации называются «лирическими отступлениями».

На этом уровне категория наблюдателя проявлена опосредованно. Категория наблюдателя, представляющая собой функциональное отношение субъектов мышления и субъектов видения внутри художественного произведения, вместе с тем всегда выражена какой-то композиционной формой речи, а эта форма речи всегда принадлежит тому или иному субъекту речи. Визуальное в литературе передается с помощью кадронесущих микрофрагментов

³⁸ *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 50.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

текста, а эти фрагменты имеют свои особые функции и свою классификацию. Они соотносят текст с тем или иным нарратором и/или наблюдателем. Например, пейзажное описание, данное в перспективе точки зрения персонажа, может выполнять функцию «внутренней» визуализации и маркировать субъективную фокализацию, в то время как сжатое и объективное описание обстановки, не привязанное к персонажу, указывает на внешнюю фокализацию или позицию всеведущего нарратора⁴¹. Диалоги как композиционная форма также способны содержать визуальные образы, передающие детали взгляда, телесные реакции или зрительное восприятие собеседника — и в этом случае визуальное дробится между несколькими наблюдателями. Дискурсы письма или дневника, особенно в романах с рамочной структурой, формируют отложенное видение событий, где визуальное воспроизводится в форме памяти или ее медиумов.

Например, фрагменты писем из романа «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, в которых Макар Деушкин наблюдает за Варварой, но, в то же время, «вспоминает» эпизоды этого наблюдения: «Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзамином, точнехонько так, как я вам тогда намекал; тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна, что и вы ко мне из комнатки вашей смотрели, что и вы обо мне думали. И как же мне досадно было, голубчик мой, что милovidного личика-то вашего я не мог разглядеть хорошенько! Было время, когда и мы светло видели, маточка»⁴². Таким образом, каждый микрофрагмент текста фиксирует как содержание наблюдаемого, так и тип участия наблюдателя в создании визуального ряда художественного мира.

Однако есть и альтернативный подход к композиции — он системно изложен в труде Б. Успенского «Поэтика композиции». В основе этого подхода находится представление о композиции как о системе точек зрения на «внутренний мир» художественного произведения. Б. Успенский выделил четыре

⁴¹ См. Точка зрения // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М., 2008. С. 259.

⁴² Достоевский Ф. М. Бедные люди : повести. СПб.: Азбука, 2015. С. 12.

типа точек зрения, составляющих композицию художественного произведения: точка зрения в плане идеологии (оценка), психологии (чувства, ощущения и состояния), пространственно-временной характеристики и фразеологии (речь)⁴³. В нашем исследовании мы будем называть идеологическую точку зрения, по Б. Успенскому, мировоззренческой. На наш взгляд, это поможет избавиться термин от лишних оттенков смысла, неуместно отсылающих к политической сфере, оставляя в нем ядерное значение, манифестирующее систему ценностей ее носителя. В качестве синонима к мировоззренческой точке зрения видится наиболее конструктивным употребление термина «ценностная точка зрения».

Подход Б. Успенского не совпадает с нашим видением композиции и архитектоники художественного произведения в целом. С нашей позиции, фразеологические точки зрения относятся к уровню глоссализации. Они связывают систему персонажей с сюжетом, с одной стороны, и с композицией, с другой, создавая иллюзию правдоподобия художественного образа: с помощью коннотативных сем употребляемой лексики (*оценочных, эмоциональных, образных, интенсивностных*) автор выражает психологическую точку зрения, а с помощью референтивных и денотативных — мировоззренческую, т. е. характеризует повествователя, рассказчика или персонажа с позиций его языковой картины мира и системы ценностей. Следовательно, глоссализация выполняет связующую функцию между композицией и архитектурой произведения: она реализует субъективный модус видения мира через речевую ткань текста.

Различение композиции и архитектоники в контексте нашего исследования требует отдельного пояснения относительно самого понятия «внутренний мир» художественного произведения. Под последним мы понимаем автономную художественную реальность, возникающую в сознании читателя в результате рецепции текста — то, что Д. С. Лихачев называл «особым, вторичным

⁴³ Успенский Б. А. Указ. соч. С. 64.

бытием»⁴⁴, или «миром, созданным словом, но не совпадающим с самим словом»⁴⁵. В другой своей статье «Внутренний мир художественного произведения» ученый говорил о целостности и системности этого внутреннего мира: «Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — результат и верного отображения, и активного преобразования действительности»⁴⁶. Для изучения внутреннего мира произведения, по мнению Д. С. Лихачева, необходимо учитывать его пространственную, временную, психологическую, социальную, историческую структуры.

В этой связи обратим внимание на статью С. П. Лавлинского и В. Я. Малкиной, в которой авторы вводят понятие «другой реальности»⁴⁷ как результата интерференции речевых, зрительных и аксиологических структур, закрепленных за субъектом видения и интерпретации. Их подход позволяет рассматривать «внутренний мир» художественного произведения как совокупность визуально-ценностных точек, конструируемых через фигуру наблюдателя, чаще всего связанного или реализованного в фигуре героя: «Таким образом, “другая реальность” может быть как постоянной конструктивной частью художественной реальности произведения, так и воссоздаваться воображением, памятью, игрой, измененным состоянием или сновидением героя/героев (осознанно или неосознанно, желательно или не желательно для них)»⁴⁸. Композиция, в ее собственном смысле, задает форму размещения событий, точек

⁴⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 219.

⁴⁵ Там же. С. 221.

⁴⁶ Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.

⁴⁷ Лавлинский С.П., Малкина В. Я. Реальность и «другая реальность»: визуальные и иные аспекты // Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты: антология. М.: Intrada, 2022. С. 8.

⁴⁸ Там же. С. 12.

зрения и актов восприятия в пространственно-временной структуре текста, тогда как архитектоника определяет глубинную структурно-смысловую модель художественной реальности.

В нашем понимании категория наблюдателя является функциональным отношением между субъектами видения и субъектами мышления, и не может быть ограничена только уровнем композиции, как это предполагается в модели Б. Успенского. Она включает в себя и архитектурный уровень (моделирование внутреннего мира), и уровень глоссализации (языковую реализацию точки зрения), охватывая тем самым полную конфигурацию восприятия и интерпретации художественного мира произведения.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод о том, что *«голоса»* в художественном целом — это диалогически соотнесенные типы сознания (*психологические и мировоззренческие точки зрения*)⁴⁹, актуализированные выбором слов и синтаксических конструкций (т. е. *фразеологическими точками зрения*). Вместе с уровнем фокализации (т. е. *пространственно-временными точками зрения* по Б. А. Успенскому)⁵⁰ они составляют внешний онтологический слой художественной действительности, в котором ярче всего проявляются индивидуальные биографические черты автора. Здесь автор, художественное произведение и читатель полностью отделены друг от друга. В акте художественного восприятия читатель познает смысл этого семиотического пласта текста интеллектуально — декодируя визуальные или речевые знаки в той стратегии, которую предлагает автор. Стоит отметить, что «фокализации и особенно глоссализации в литературной практике долгое время отводилась служебная роль риторического «украшения». Вполне самостоятельное художественное значение в качестве системы кадров внутреннего зрения и системы голосов они обретают лишь в литературе Нового времени. Наиболее

⁴⁹ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Языки русской культуры, 1995. С. 156.

⁵⁰ Там же. С. 80.

продуктивной для наращивания этого слоя оказалась эпоха классического реализма»⁵¹.

Таким образом, учитывая, что категория «наблюдатель», являясь центром визуальной перспективы и оценки «внутреннего мира», попадающего в его кругозор, включает в себя два типа тесно взаимосвязанных точек зрения: пространственно-временную и мировоззренческую, — фразеологическая точка зрения необходимо соотносится с одной из граней «наблюдателя» в силу особенностей природы литературных произведений искусства. Психологическая точка зрения возникает, когда «наблюдатель» соотносится с одним из сюжетных актантов. Поэтому «наблюдатель» является связующим звеном между всеми типами точек зрения, составляющими основу композиции художественного произведения, в концепции Б. Успенского, или основу уровней фокализации и глоссализации, в концепции В. И. Тюпы.

В нашем понимании категория «наблюдатель» находится по отношению к композиции в надсистеме, однако в проекции на этот уровень использует все композиционные средства для своего выражения.

Одной из иллюстраций может служить роман В. Вулф «На маяк» (1927), подробно рассмотренный в заключительной главе «Мимесиса» Э. Ауэрбаха⁵². Композиция этого произведения строится на чередовании внутренних точек зрения персонажей: миссис Рэмзи, Лили Брискоу, Джеймса и других, каждый из которых выполняет функцию фокализатора. Именно Лили Брискоу, художница и свидетельница распада семьи Рэмзи, выполняет в романе роль наблюдателя в полном смысле этого термина: ее пространственно-временная перспектива (видение дома, семьи, смены времен года и света) тесно сопряжена с личной мировоззренческой позицией — отказом от привычной роли женщины в

⁵¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 98.

⁵² Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 530.

патриархальном обществе, поиском личного и творческого самоопределения. Она является субъектом оценки и переоценки происходящего.

Композиционно фигура Лили Брискоу оформлена через дискурсы медитации и внутреннего монолога: ее размышления о смысле искусства, о структуре картины и невозможности выразить истину напрямую составляют большую часть финала романа. Именно в ее сознании маяк, как объект визуального восприятия, приобретает символический смысл — «ось» внутреннего мира, к которой стремятся все линии воспоминаний, чувств, образов. Последняя сцена романа, где Лили «провела по самому центру уверенную черту»⁵³ на холсте, демонстрирует, как визуальное наблюдение и мировоззренческая трансформация соединяются в едином акте: наблюдение становится созиданием.

В отличие от композиции, которая упорядочивает время жизни читателя и относится к тексту произведения, **сюжет** относится к миру героя и упорядочивает время его жизни, его судьбу. Уровень сюжета можно обозначить в качестве системы эпизодов (каждый из которых представляет единство места, времени и актантов) или системы событий, то есть поступков персонажей, выражающихся в пересечении ими какой-либо границы. Граница эпизода знаменуется переносом в пространстве, разрывом во времени или переменной в составе действующих лиц. Важность эпизода для повествования определяется *мерой сценичности*, то есть объемом текста, а, следовательно, и насыщенностью событий (*это именно тот случай, когда количество переходит в качество*). Текст позволяет нам исследовать точки зрения персонажей, от лица которых ведется повествование, привязывать кадры внутреннего зрения, психологические или мировоззренческие характеристики/оценки к «сознанию» того или иного персонажа-актанта в данном эпизоде.

Каждый персонаж имеет точку зрения на внутренний мир художественного произведения и на себя в нем, которая выражается на уровне фокализации (система кадров внутреннего зрения: то, что читатель видит «глазами»

⁵³ Вулф В. На маяк / Пер. Е. Суриц. М.: АСТ, 2022. С. 280.

персонажа) и глоссализации («языковая картина мира» персонажа, рассказчика и повествователя: то, что читатель «чувствует и ощущает» вместе с персонажем; как читатель вслед за персонажем воспринимает мир и себя в нем; как читатель «слышит» персонажа). На стыке сюжета и фокализации возникает категория «наблюдатель». На уровне сюжета «наблюдатель» может соотноситься с разными типами сюжетных актантов: персонажами, литературными героями, характерами, типами.

Характерным примером служит фигура Константина Левина в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». В сюжетной структуре Левин одновременно выступает в роли участника действия и наблюдателя, чья точка зрения обладает выраженной мировоззренческой направленностью. Даже эпизоды, в которых он не является основным носителем сюжетных событий, тем не менее, воспринимаются читателем через его оптику — например, в сцене его свадебной церемонии с Кити в храме точка зрения персонажа вытесняет объективизирующую речь повествователя: «Левину казалось, что и священнику и дьякону, так же как и ему, хотелось улыбаться. <...> Левин взглянул на Кити, и никогда он не видал ее до сих пор такою. **Она была прелестна тем новым сиянием счастья, которое было на ее лице**»⁵⁴. Перемещение взгляда Левина соответствует переходу его внутреннего состояния и мировоззренческой позиции, что демонстрирует взаимодействие сюжетной динамики и фокализации, свойственной, чаще всего, не реалистской, а раннемодернистской прозе (о чем, в частности, пишет в одной из своих статей историк Х. Уайт⁵⁵).

На уровне фокализации Левин передает кадры внутреннего зрения, фрагментарные, но повторяющиеся в разных сюжетных ситуациях, образуя устойчивый мотив наблюдающего сознания. Левин фиксирует как внешние явления, так и их смысловые значения: например, событие рождения их с Кити

⁵⁴ Толстой Л. Н. Анна Каренина / Собрание сочинений в двенадцати томах: Т. 9. Анна Каренина : части пятая – восьмая. М.: Художественная литература, 1963. С. 74.

⁵⁵ См.: Уайт Х. Против ист. реализма // Новое литературное обозрение. 2024. № 186. С. 49-66.

ребенка стало для героя моментом экзистенциального откровения: «Это он понимал и этим был вполне счастлив. **Но ребенок? Откуда, зачем, кто он?** <... > Это казалось ему чем-то излишним, избытком, к которому он долго не мог привыкнуть»⁵⁶. Итак, Левин, с одной стороны, действует, а, с другой, интерпретирует происходящее, задавая ценностный ракурс восприятия событий, он является субъектом оценки, которая влияет на восприятие окружающей его действительности, поэтому его можно назвать наблюдателем.

Итак, **композиция в текстуальной плоскости** представляет собой систему дискурсов (*единство субъекта речи и способа высказывания*), выражающуюся в виде какой-либо композиционно-речевой формы; а **сюжет** — систему эпизодов (*единство времени, места и состава персонажей*), активизирующих **внутреннее зрение** читателя. Накладываясь друг на друга (границы дискурсов и эпизодов, как правило, не совпадают), они образуют своеобразную сетку, равнопротяженную тексту произведения, материал которого — язык писателя (синтаксис и лексика), то есть **глоссы**.

В **проекции смысла сюжет** определяется **системой персонажей** и их **поступков** (*пересечений границ*). Каждый персонаж или повествователь имеет систему точек зрения на внутренний мир художественного произведения и на себя в нем, которая выражается на уровне **фокализации** (система кадров внутреннего зрения: *то, что читатель видит «глазами» персонажа*) и **глоссализации** («языковая картина мира» персонажа, рассказчика и повествователя: *то, что читатель «чувствует и ощущает, мыслит и концептуализирует» вместе с персонажем; как читатель вслед за персонажем воспринимает мир и себя в нем; как читатель «слышит» персонажа*). **Композиция** же в **проекции смысла** является выражением **творческой воли автора** по компоновке монологов и диалогов.

Мы подошли к **глубинному онтологическому слою художественной действительности**. Его В. И. Тюпа сравнивает с мозговой тканью организма.

⁵⁶ Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 403.

Этот слой наиболее древний из всех описанных выше. В художественном тексте его представляют *два аспекта — миф и ритм*. «Миф и ритм — древнейшие аспекты культуры, далеко предшествующие искусству слова. Их сопряжение — ритмизация мифа и мифологизация ритма — явилось исторической предпосылкой всякой эстетической деятельности»⁵⁷. Однако мифологический уровень в художественной литературе не совпадает с мифологическим представлением о мире древнего человека. Литературный миф повествует о глубинном авторском восприятии *бытия человека-в-мире*, то есть об его экзистенциальном переживании. Экзистенция объединяет все человечество в универсальном опыте переживания своего существования. Она снимает всяческие различия между автором и читателем во время чтения художественного произведения.

Мифотектонический уровень в проекции *смысла* воплощается в произведении как «система архетипов коллективного бессознательного и аналогична в этом отношении мифу, который всегда говорит не о том, что случилось однажды с кем-то, но о том, что случается вообще и имеет отношение так или иначе ко всем без исключения»⁵⁸. Отсюда и название этого уровня. В проекции *текста* он представлен системой хронотопов, то есть «пространственно-временных кругозоров мировидения»⁵⁹. Данный уровень текстуальной структуры является *отражением авторской экзистенции, своего особенного переживания личного бытия*. Оно меняется совсем не часто, если меняется вообще, поэтому воплощается от произведения к произведению в почти неизменном виде. Это представление о некоем «я-в-мире» позволяет исследователю нащупать и изучить то, что М. М. Бахтин назвал «ценностным уплотнением мира»⁶⁰.

Во-первых, в *текстуальной проекции* мифотектонический уровень представляет собой систему пространственно-временных кругозоров видения

⁵⁷ Тюпа В. И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2006. С. 125.

⁵⁸ Там же. С. 72.

⁵⁹ Там же. С. 72.

⁶⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 172.

внутреннего мира, а ритмотектонический — систему воспроизводимых внутренней речью рядов слогов, расположенных между двух знаков препинания. Во-вторых, в проекции смысла «художественный миф» представлен системой архетипов коллективного бессознательного, иллюстрирующих экзистенциальное переживание человеком своего бытия-в-мире, а «художественный ритм» — системой воспроизводимых внутренней речью экспрессивных интонаций, выражающих отношение автора как к предмету речи, так и к ее адресату. В-третьих, этот слой является **тектоническим ядром** художественного произведения, в котором сюжет ритмически мифологизируется, что приводит к слиянию в единстве общечеловеческого переживания бытия-в-мире (экзистенции) автора и читателя: оба, следуя внутренней речью и слухом за ритмом повествования, переживают одинаковый опыт внутреннего присутствия во внешней жизни. «Сосредоточившись на мифологическом ядре, рецептивное (от лат. *reception* — ‘принятие’) сознание читателя утрачивает свою противоположность креативному (от лат. *creation* — сотворение) сознанию писателя. На этом уровне воспринимающий попадает в позицию субъекта текста, что ведет к автоперестройке воспринимающей личности».⁶¹

Охарактеризовав миф как генерализацию объектной структуры произведения, мы можем под таким же углом посмотреть на *ритм* и воспринять его в качестве фундамента субъектной структуры произведения. В проекции *смысла* «ритмотектоника целого есть не что иное, как система различных ментальным слухом и воспроизводимых внутренней речью *интонаций*»⁶². Здесь стоит оговориться о том, что В. И. Тюпа различает интонации экспрессивные (*они формируют уровень ритмотектоники*) и грамматические (*перечислительная, пояснительная и проч.*). Любую грамматическую, вслед за М. М. Бахтиным, он воспринимает как элемент структуры предложения, а экспрессивную как элемент

⁶¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 98.

⁶² Тюпа В.И. Указ. соч. С. 92.

художественного смысла, то есть в качестве особой эмоционально-волевой стороны речи, которая выражает отношение говорящего как к предмету речи, так и к адресату. Собственно, атомарной единицей ритмического членения является «<...> ряд слогов, между двумя паузами, отмеченными в тексте знаками препинания»⁶³. Таковым ритм представляется в проекции *текста*.

Связь «наблюдателя» и ритмотектонического уровня текста сложна и требует отдельного, более глубокого исследования. Более того, она заметнее а лирике, где субъект высказывания и субъект восприятия чаще всего совпадают, а наблюдение за внешним миром почти неотделимо от интонационного ритма внутренней речи. В лирическом тексте «наблюдатель» не столько фиксирует предметы и события внешнего мира, сколько ритмически переживает их, пропуская через структуру собственного сознания. Таким образом, наблюдатель здесь выступает как ритмически организованная внутренняя позиция субъекта — субъекта зрительного и (шире) вообще сенсорного восприятия.

Ритмотектонический уровень лирического текста, согласно исследованиям Ю. Н. Тынянова, представляет собой систему интонационных, дыхательных, смысловых и семантических импульсов, организующих течение речи внутри строки и между строками⁶⁴. В этом смысле ритм становится формой движения сознания, проявлением способа *быть* в мире. Следовательно, наблюдение в лирике может быть понято как функция ритма: то, как наблюдается, всегда сопряжено с тем, как звучит наблюдаемое.

Примером может служить стихотворение Ф. И. Тютчева «Silentium» (1830), в котором наблюдатель растворяется в слуховом акте: «Молчи, скрывайся и тай / И чувства и мечты свои...»⁶⁵.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Тынянов Ю. Н. О поэтическом языке // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 20–54.

⁶⁵ Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и писем в шести томах. Т. 1. Стихотворения, 1813– 1849. М.: Издательский центр «Классика», 2002. С. 123.

Здесь наблюдение выражено через ритмически организованное сдерживание, внутреннее сжатие голоса. Само «молчание» выступает как модус наблюдения, а ритм — как способ репрезентации позиции субъекта. Ритм буквально «втягивает» читателя в невысказанность, формируя особую позицию соприсутствия, в которой читатель вынужден «слышать» молчание как высшую форму внутреннего видения.

В качестве еще одного примера может быть рассмотрено стихотворение Н. Заболоцкого «Лицо коня». Как справедливо замечает А. С. Булатова, образ коня в данном произведении является наблюдателем, чей крузор «становится единственным, **кто знает все и достоин произносить слова**. Лирический субъект уподобляет коня пророку. Это проявляется в описании слов, в которые могло трансформироваться понимание мира. Изреченное конем должно быть естественно и понятно любому, настолько, что кажется зримым и буквально осязаемым»⁶⁶. Лирический сюжет стихотворения Заболоцкого строится вокруг смены и своеобразного «состязания» призм видения обладающего речью лирического субъекта и безмолвного, но «знающего все» коня; их неравенство подчеркивается ритмически в фрагментах, воспроизводящих «слова, которые мог произнести конь, обретший язык»⁶⁷: «вонзаются, как пламя, / И, в душу залетев, как в хижину огонь, / Убогое убранство освещают»⁶⁸.

Словоупотребление и ритмика данного фрагмента регулируют «пылкость» и подвижность семантических импульсов проявления стихии, явно атрибутируемые точке зрения наблюдателя. Лишившись своей выдающейся роли в миропорядке, конь вновь становится подчиненной человеку *лошадью*; обратная метаморфоза животного приводит к смене ритма заключительного фрагмента

⁶⁶ Булатова А. С. Наблюдатель в стихотворении Н. Заболоцкого «Лицо коня» // Гуманитарный акцент. 2020. № 1. С. 16.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Заболоцкий Н. А. Лицо коня // Признание / Н. А. Заболоцкий. М.: Эксмо, 2018. С. 59-61.

стихотворения: «И лошадь в клетке из оглобель, / Повозку крытую влача, / Глядит покорными глазами»⁶⁹.

Третьим типологическим критерием является **смысл (индивидуальное измерение) — текст (социальное измерение)**. Смысл — это то, что совпадает с внутренней интенцией автора при создании художественного произведения. А плоскость текста — это то, с чем он вынужден считаться.

Еще Ф. де Соссюр вводит бинарную оппозицию, в соответствии с которой одним источником языковой деятельности являются понятия (*l'idee, la pensee pure*) — довербальные информационные процессы, составляющие когнитивную картину мира человека — а вторым источником являются фонетические фигуры (*la figure vocale*), представляющие собой несемиотическую сферу фонетики языка⁷⁰.

При восприятии текста человек, готовый к декодированию семиотических значений, привязанных к звуковым колебаниям / типографской краске на бумаге, воспримет их как акустико-артикуляционное или визуальное чувство, т. е. как продукт чувственного созерцания (сенсорно очевидный сознательно воспринятый феномен). В этом случае, если у собеседника нет когнитивных нарушений по распознаванию речи и язык говорящего ему знаком, он воспримет звуковые колебания как сигнал, свидетельствующий о том, что к этому физическому феномену прикреплен виртуальный, т. е. феномен информационный, семиотический.

Этот сигнал (*trigger*) запустит механизм декодирования речевых знаков (*operate*): сначала будет распознана интонация (отношение говорящего к произносимому и к собеседнику, т. е. эмоциональная оценка ситуации говорящим), потом отдельные речевые знаки (слова) будут отделены друг от друга и будут распознаны их формы (морфемы), следом формы знаков будут соотнесены со значениями (выделятся семы из морфем и их сочетаний), потом

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1997. С. 45-69.

между речевыми знаками будут распознаны словоизменительные (парадигматические) и грамматические отношения (словосочетания), следом и синтаксические (синтагматические) — все это будет происходить в силу лингвистических способностей собеседника, также его когнитивной и языковой картины мира.

Этот механизм восприятия позволяет рассматривать каждый из архитектурных уровней художественного текста в двух проекциях: как систему факторов художественного впечатления (эстетически) и как систему знаков (семиотически), что уже было проиллюстрировано на соответствующих уровнях.

Интегрируя в эти аспекты интересующую нас категорию «наблюдатель», мы можем осмыслить ее как особую инстанцию, связывающую сенсорное и ценностное восприятие текста. Наблюдатель обладает структурой сознания, организующей чувственное восприятие текста в соответствии с идеологическим, языковым и психологическим контекстом. В его сферу попадают как процессы декодирования интонаций и речевых знаков, так и организация их в целостную перцептивную модель — то есть в устойчивую форму «внутреннего созерцания». В этом смысле наблюдатель — это субъект, в котором соединяются оба источника языка по Соссюру: «чистая мысль» и «звуковая фигура», причем в модусе эстетического восприятия.

Примером может служить лирика Марины Цветаевой, где наблюдение субъекта за художественным миром и локусами собственной психологии часто сопряжено с ритмически организованным ощущением речи. В стихотворении «Уж сколько их упало в эту бездну...» наблюдатель выстраивает восприятие времени (истории, судьбы, «толпы») не как линейный процесс, а как ритмически переживаемое давление, оформленное через интонацию. Ритм обостряет личную

интонацию боли и гордости, и это переживание (по Тынянову — «интонационное целое»⁷¹) не отделимо от структуры наблюдения:

Застынет все, что пело и боролось,
Сияло и рвалось.
И зелень глаз моих, и нежный голос,
И золото волос...⁷²

Именно позиция наблюдателя позволяет читателю «пережить» текст в ритме эмоционального соучастия. Читатель, таким образом, сонастраивается с «дыханием» текста, что делает его восприятие нерасчленимо когнитивным и чувственным. В этом слиянии проявляется роль наблюдателя как фигуры смыслового и сенсорного посредничества между художественной формой и читательским сознанием.

В результате обобщения мы выделили три пары бинарных оппозиций: *конкретность* — *абстрактность*, *обособленность* — *слиянность* (эстетического субъекта, объекта и адресата), *смысл* — *текст*.

Конкретными информационными феноменами мы считаем субъектную организацию художественного целого: *ритмотектонику*, *композицию* и *глоссализацию*, — уровни, выраженные текстуальным полотном произведения. Они организуют время жизни читателя и обращены к его внутренней речи и внутреннему слуху. Их онтологический статус определяется способностью читателя декодировать семиотическую систему текстуальных знаков, составляющих в своей совокупности целостный текст художественного произведения.

Объектную организацию художественного целого мы относим к числу абстрактных информационных феноменов, представленную в архитектонике художественного объекта уровнями *фокализации*, *сюжета* и *мифотектоники* — теми уровнями, с помощью которых автор создает эффект квазиреального мира.

⁷¹ Тынянов Ю. Указ. соч. С. 28.

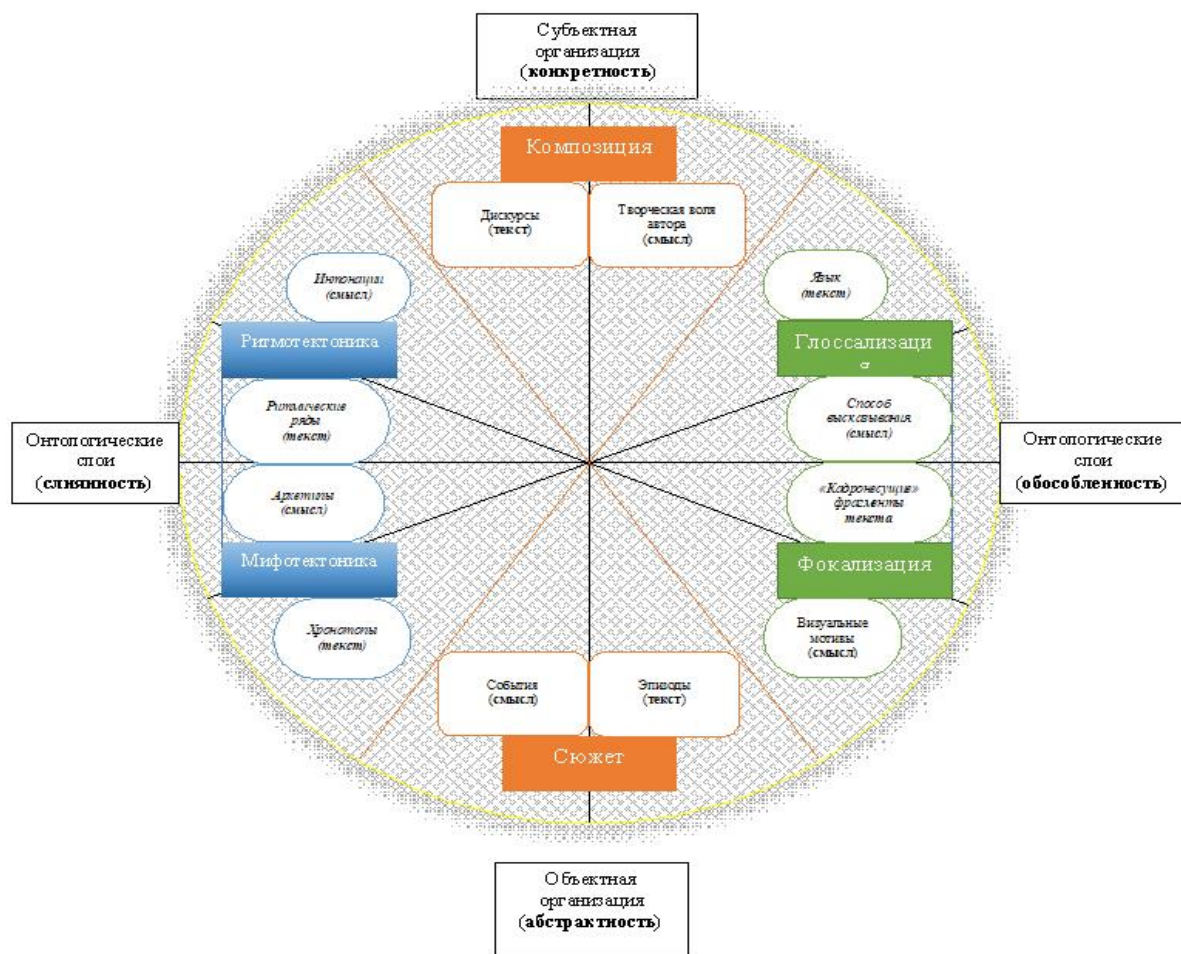
⁷² Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1.: Стихотворения / А. Саакянц, Л. Мнухин. М.: Эллис Лак, 1994. С. 191.

Их онтологический статус поддерживается воображением читателя, моделирующим его (читателя) ментальное созерцание, то есть актуализирующим факты ментального зрения, запаха, тактильных и вкусовых ощущений. Так типологизируются архитектурные уровни по шкале *конкретность — абстрактность*.

С точки зрения второго типологического критерия: *обособленность — слиянность* (эстетического субъекта, объекта и адресата), можно сгруппировать архитектурные уровни по онтологическим слоям художественного целого. Наиболее обособленными друг от друга все три «участника» художественной коммуникации находятся во внешнем онтологическом слое — на уровнях *фокализации* и *глоссализации*. В следующем онтологическом слое художественного целого автор и читатель сходятся в единстве эмоциональной рефлексии, оба сопереживают героям, следят за их поведением, решениями, целями и проч. При этом сохраняется онтологическое разделение художественного субъекта, объекта и адресата, однако автор с читателем находятся в эмоциональной подстройке друг к другу посредством художественного текста на уровнях *сюжета* и *композиции*. И, наконец, в третьем онтологическом слое художественного целого автор сливается с читателем посредством тектонического ядра художественного текста. Можно сказать, что читатель буквально входит в трансное состояние посредством ритма художественного текста и перестает критически воспринимать происходящее в его воображении. Это позволяет ему вне фильтров сознания воспринять экзистенциальный художественный миф, созданный автором, что приводит к буквальному слиянию сквозь ритм текстуального полотна автора и читателя в восприятии своего бытия-в-мире (экзистенции) и, следовательно, запускает автоперестройку личности читателя, преобразая его представление о самом себе и о том, частью чего большего он является. Эта алхимия художественного целого совершается в глубине произведения, в его тектоническом ядре — на уровнях *ритмо- и мифотектоники*.

Третьим типологическим критерием является *смысл — текст*. Он позволяет воспринимать каждый из архитектурных уровней в двух ракурсах: как систему факторов художественного впечатления (эстетически) и как систему знаков (семиотически). Уровень *глоссализации* в этом отношении можно «считывать» как собственно языковой материал, в проекции текста, или как особый создающий фактуру речи персонажа способ высказывания, в проекции смысла (именно в этом качестве он будет являться «фактором художественного впечатления»). Уровень *фокализации* можно разделить на систему кадронесущих микрофрагментов текста и на систему визуальных мотивов, воспринимаемых читателем в акте ментального созерцания. Уровень *композиции* в этом отношении можно представить системой дискурсов (представляющих собой единство субъекта и способа высказывания) или выражением творческой воли автора по компоновке монологов и диалогов. Уровень *сюжета* можно преподнести в качестве системы эпизодов (каждый из которых представляет единство места, времени и актантов) или системы событий, то есть поступков персонажей, выражающихся в пересечении ими некоей художественной границы. Уровень *ритмотектоники* — в качестве системы ритмических рядов (то есть рядов слов между двумя паузами, выделенными в тексте пунктуационными знаками) или системы интонаций, воспроизводимых внутренней речью читателя или автора и различимых их внутренним слухом. А уровень *мифотектоники* — как систему хронотопов (то есть пространственно-временных кругозоров мировосприятия) или систему архетипов коллективного бессознательного, выражающих авторский экзистенциальный миф о бытии человека в мире, который бессознательно распознает читатель и сливается с этой мифологической структурой, входя в трансное состояние, то есть находясь под художественным впечатлением.

Такова архитектура эстетического объекта в терминосистеме В. И. Тюпы, которую мы хотели бы представить в виде круговой диаграммы:



Подводя итог сказанному, мы хотели бы обратить внимание, что в системе уровней художественного целого «наблюдатель» в силу своей тесной связи с персонажами как носителями точек зрения проявляется на уровне сюжета и глоссализации, при этом обуславливая фокальный уровень своим пространственно-временным и ценностным кругозором. Вместе с тем, «наблюдатель» зачастую совпадает с героем произведения или с образом автора, чья ценностная точка зрения влияет на стратегии визуального восприятия всего «внутреннего мира» произведения, воспринимаемого читателем, и корнями уходит в мифотектоническую глубину воображенного мира. Таким образом, если М. М. Бахтин назвал героя «ценностным уплотнением» мира, то «наблюдатель» являет собой «ценностное уплотнение» мира в аспекте его зримости или, иными словами, особый модус субъектного присутствия героя во «внутреннем мире» романа.

1.2. Наблюдатель в системе смежных понятий

В этом параграфе мы решаем задачу разграничения категории «наблюдатель» с близкими по смыслу понятиями, такими, как образ автора, повествователь, рассказчик, нарратор, персонаж, герой, фокализатор и адресат. Из этих категорий складывается субъектная структура литературного произведения. Каждая из них является продуктом рефлексии исследователей и имеет четко очерченные границы понимания, фиксированное содержание и измеримый объем. Руководствуясь принципом «бритвы Оккама» и не желая множить сущности, мы считаем необходимым для обоснования продуктивности введения в научный дискурс новой категории, относящейся к субъектной структуре произведения — категории наблюдателя, — прежде отрефлексировать объем и содержание уже существующих литературоведческих понятий и категорий, обладающих существенной инструментальной ценностью и помогающих исследователям выявлять и анализировать близкие к наблюдателю факторы художественного впечатления.

Так, категория наблюдателя, представляющая собой функциональное отношение субъектов мышления (оценки) и субъектов видения внутри художественного произведения, вместе с тем всегда выражена какой-то композиционной формой речи. Эта форма всегда принадлежит тому или иному субъекту речи, а зачастую и соотносится с тем или иным сюжетным актантом, — например, персонажем или героем романа. Таким образом, категория наблюдателя является интегративной (над)категорией по отношению к понятиям, обозначающим, *кто* в произведении *видит*, *кто говорит* и *кто дает оценку* видимым событиям. При этом факультативно она может соотноситься с тем, *кто* в произведении *действует*. Рассмотрим каждое из этих понятий.

Кто видит?

Этот вопрос лежит в области визуального в литературе. Оно касается образа «внутреннего мира» эстетического объекта, который потенциально может возникнуть в воображении читателя при восприятии факторов художественного впечатления, задействующих его визуальный канал восприятия. Категория визуального в литературе помогает превратить читателя в зрителя и сближает литературу с живописью и кинематографом. Выражаясь языком кино, можно сказать, что визуальное — это все, что попало в ракурс камеры после завершения монтажа кинокартины. В литературе это «кадронесущие» микрофрагменты текста, активизирующие читательское воображение; то, что попадает в фокус внимания и воображения читателя-зрителя. В литературоведении категория «визуального в литературе» тесно связана с понятием «фокализация», семантически соотносящимся с фокусом внимания смотрящего.

Вместе с тем, в произведении художественной литературы (в силу особенности литературного материала — слов и естественного языка) любой «кадр» и «ракурс» вынужденно соотносится с чей-либо речевой точкой зрения, а, соответственно, и с каким-либо субъектом речи. Следовательно, субъекты видения и речи, так или иначе, накладываются друг на друга. В этом контрапункте рождается понятие «фокализатор» — субъект, с кругозором, перспективой и точкой зрения которого соотносятся факторы художественного впечатления, активизирующие визуальный канал восприятия читателя-зрителя и его воображение. Другими словами, фокализатор — это субъект, находящийся во «внутреннем мире» эстетического объекта и обладающий способностью видеть его в целом или частично. Это призма, сквозь которую читатель, в соответствии с авторской стратегией визуальной репрезентации «внутреннего мира» произведения, способен в процессе чтения вызывать в своем воображении визуальные образы.

Показательным примером функционирования визуального уровня художественного текста, связанного с категорией фокализатора, является рассказ И. А. Бунина «Солнечный удар». В нем стратегия визуальной репрезентации

«внутреннего мира» реализуется через внутреннюю фокализацию, дополняющую пространственно-временную перспективу эмоционально-сенсорной модальностью восприятия. Перцептивный опыт персонажа организует визуальные микрофрагменты текста, которые активизируют воображение читателя и наделяют изображаемое кинематографической оптикой. Это особенно наглядно проявляется в заключительных эпизодах рассказа, описывающих дезориентацию временной точки зрения героя: «И вчерашний день, и нынешнее утро вспомнились так, точно они были десять лет тому назад»⁷³. Пространство пристани репрезентируется через оптику героя как сенсорно перенасыщенное и, одновременно, отчуждённое, предметный мир которого как будто сохраняет следы недавнего присутствия Другого: «Так же, как вчера, был мягкий стук в ее причал и легкое головокружение от зыбкости под ногами, потом летящий конец, шум закипевшей и побежавшей вперед воды под колесами несколько назад подавшегося парохода... И необыкновенно приветливо, хорошо показалось от многолюдства этого парохода, уже везде освещенного и пахнущего кухней. Через минуту побежали дальше, вверх, туда же, куда унесло и ее давеча утром»⁷⁴. В этом эпизоде герой фиксирует фрагменты реальности, тем самым его позиция временно смещается от участника событий к позиции наблюдателя, для которого внешний мир предстает в перспективе созерцания

В данной сцене текста выстраивается визуальная структура, образ которой обусловлен внутренним состоянием фокализатора. Сопряжение визуального и аффективного компонентов делает возможной интериоризацию внешнего пространства: оно становится отражением экзистенциального смятения героя. В приведенном фрагменте несобственно-прямая речь героя вытесняет повествователя как субъекта наррации, переводя повествование и фокализацию в регистр автодигегитического⁷⁵.

⁷³ Бунин И. А. Солнечный удар: стихотворения, рассказы, повести. М.: Художественная литература, 1973. С. 390.

⁷⁴ Там же. С. 19.

⁷⁵ Женнет Ж. Указ. соч. С. 206.

При рефлексии объема и содержания понятий «фокализатор» (Ж. Женетт) мы обнаружили его близость к понятию «точка зрения в плане пространственно-временной характеристики»⁷⁶. Б. А. Успенский замечает, что точка зрения повествователя может быть локализована в пространстве и времени, и читатель может представить себе место, с которого ведется повествование. «В частном случае <...> это место рассказчика может совпадать с местом определенного персонажа в произведении, т.е. автор в этом случае как бы ведет репортаж с места нахождения данного персонажа»⁷⁷.

В начале рассказа А. П. Чехова «Хамелеон», например, одним из фокализаторов, т. е. носителей пространственно-временной точки зрения, является полицейский надзиратель Очумелов: «Очумелов *глядит* в сторону и *видит*: из дровяного склада купца Пичугина, прыгая на трех ногах и оглядываясь, бежит собака... <...> Около самых ворот склада, *видит он*, стоит вышеописанный человек в расстегнутой жилетке...»⁷⁸. Его точка зрения задает ракурс, с которого читатель воспринимает дальнейшее визуальное изображение происходящих событий. Как мы увидели из этого примера, в некоторых случаях пространственно-временная точка зрения, то есть позиция фокализатора, может совпадать с психологической и / или мировоззренческой точкой зрения того или иного персонажа. Однако в рассказе «Хамелеон» Очумелов выполняет лишь функцию **фокализатора**, но не полноценного **наблюдателя** в том смысле, в каком данная категория определяется в рамках настоящего исследования.

Дело в том, что позиция Очумелова, несмотря на ее пространственно-временную заданность и активное участие в развертывании событий, не отличается устойчивой когнитивной или мировоззренческой целостностью, необходимой для возникновения наблюдательской перспективы. Его восприятие не является оптикой, способной транслировать внутренний мир произведения как

⁷⁶ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азубка, 2000. С. 46.

⁷⁷ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 80.

⁷⁸ Чехов А. П. Хамелеон // Сочинения: В 18 т. Т. 3. Рассказы. Юморески. «Драма на охоте», 1884–1885 / А. П. Чехов. М.: Наука, 1975. С. 53.

когерентную ценностную структуру. Напротив, его речь и действия иллюстрируют постоянные метаморфозы внешней позиции, зависящей от текущей информации о принадлежности собаки: он попеременно меняет интонацию, выражает сочувствие, затем гнев, затем снова сочувствие — в зависимости от социального статуса предполагаемого владельца животного. Это позволяет говорить о механизме **инверсной фокализации**, при которой субъект зрения утрачивает когнитивную целостность и становится лишь ситуативным медиатором визуальной информации, лишенным устойчивой ценностной позиции. В приведенном эпизоде Очумелов — это **персонаж-фокализатор**, предоставляющий читателю оптику восприятия происходящего, но не наблюдатель.

В иных случаях фокализатор только следует за персонажем, словно камера за актером. Например, в финале романа К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» есть эпизод, в котором Оруаль-рассказчик вспоминает свое прошлое и повествует о себе, как о персонаже. Она пишет в своем дневнике: «С тех пор прошло четыре дня. Меня нашли лежащей на траве и лишившейся речи»⁷⁹. В этом эпизоде ярко видно, как психологическая точка зрения персонажа не совпадает с пространственно-временной. Кто видел тело Оруали, лежащей на траве? Примечательна форма безличности глагола «нашли». Фокализаторами здесь являются неизвестные лица, нашедшие тело Оруали, о существовании которых мы можем только догадываться. Они являются как бы внесценическими персонажами, к психологической и тем более мировоззренческой точке зрения которых у читателя нет возможности присоединиться. Вместе с тем словами «лишившейся речи» передается психологическая точка зрения героини. Далее во второй главе мы проведем поднобный анализ упомянутого романа К. С. Льюиса с целью подробной рефлексии категории наблюдателя в нем.

Таким образом, категория **фокализатора** в структуре художественного текста представляет собой текстуального агента, с пространственно-временной

⁷⁹ Льюис К. С. Пока мы лиц не обрели. М.: АСТ, 2021. С. 349.

позицией которого соотносятся визуально релевантные элементы повествования — так называемые *кадронесущие микрофрагменты*. Фокализатор обеспечивает организацию перцептивного поля читателя, направляя его внимание на определенные аспекты художественного мира. Однако наличие фокализации — как технической и нарратологической процедуры — не предполагает автоматического возникновения в тексте **наблюдательской перспективы**.

В отличие от фокализатора, наблюдатель — это **структурно усложненная нарратологическая инстанция**, сочетающая в себе как перцептивную (пространственно-временную), так и **психологическую** и / или **мировоззренческую** модальности точки зрения. Наблюдатель формирует внутреннюю когерентную оптику художественного мира, опосредуя восприятие изображаемого через систему устойчивых смысловых координат. Он выступает посредником между эстетической интенцией автора и рецептивной деятельностью читателя, формируя как визуальную, так и ценностную рамку восприятия.

Иными словами, **фокализатор отвечает за локализацию и артикуляцию взгляда**, за то, *откуда, что и в какой момент* видится в художественном мире. Наблюдатель же задает параметр *как и зачем* видится, будучи источником интерпретативного фокуса и аксиологического вектора. Отсутствие в структуре текста психологической или идеологической консистентности субъекта, чья перспектива определяет визуальные параметры изображения, исключает возможность отнесения его к числу наблюдателей. Это подтверждается, в том числе, рассмотренными примерами, указывающими на вариантивность соотношенности персонажа и фокализатора; за редким исключением, их функции не связаны с выстраиванием субъектной инстанции, ценностно интерпретирующей свой взгляд и попадающие в его сферу явления. Как уже было упомянуто выше, в рассказе А. П. Чехова «Хамелеон» персонаж Очумелов выполняет функцию ситуативного фокализатора, однако не может быть

интерпретирован в качестве наблюдателя, поскольку его точка зрения лишена устойчивости, когнитивной полноты и внутренне мотивированной ценностной позиции.

Аналогичным образом в ряде текстов возможны случаи фокализационного расщепления: когда пространственно-временная и психологическая перспективы принадлежат различным субъектам. Выше уже был рассмотрен пример финала романа К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», в котором фокализация передается от героини к безличному наблюдению сторонних персонажей, что порождает эффект многослойной визуальной репрезентации. Однако только та субъектная инстанция, чья точка зрения характеризуется когнитивной целостностью и мировоззренческой артикулированностью, может быть отнесена к числу наблюдателей.

В итоге, фокализация является нарратологическим механизмом организации визуального восприятия, тогда как наблюдение — это результат когерентной⁸⁰ смысловой деятельности субъекта внутри художественного текста. Категория наблюдателя формируется на пересечении перцептивных, когнитивных и аксиологических функций, интегрируя эстетическую и смысловую оптику восприятия в единую художественно-онтологическую перспективу.

Кто говорит?

Любое общение субъекта речи, который выступает посредником между миром персонажей и миром читателя, представляет собой событие рассказывания. В событии рассказывания участвуют различные субъекты речи.

Художественное повествование предполагает наличие коммуникативной инстанции, осуществляющей трансляцию высказывания от имени определенного субъекта речи. Он выполняет медиативную функцию между внутренним миром произведения и читателем, обеспечивая тем самым реализацию события рассказывания. Последнее, в свою очередь, включает в себя сложную систему

⁸⁰ См.: Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е.Ф. Губского [и др.]. М. : ИНФРА-М, 2006. С. 184.

субъектных инстанций, среди которых необходимо различать **автора, повествователя, рассказчика, персонажа** и других возможных речевых субъектов.

Анализ структуры субъектов речи в литературном тексте имеет давнюю научную традицию. В советском литературоведении важнейший вклад был внесен Б. О. Корманом, который в своих работах предлагал различать три уровня речевой структуры текста: авторскую речь, речь повествователя и речь персонажа. Субъектная организация текста, пишет ученый, представляет собой «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи — теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»⁸¹. Исходя из этого, Корман принципиально разграничивает формально-речевой и содержательно-смысловой планы текста. Под «субъектами речи» он понимает тех персонажей, которые непосредственно излагают тот или иной фрагмент текста и формируют его формально-субъектную организацию, тогда как «субъекты сознания» обозначают носителей той перспективы восприятия и мышления, которая выражена в данном фрагменте, образуя содержательно-субъектную организацию произведения. Оба эти плана оказываются объединены в кругозоре авторского субъективного сознания, регулирующего связь между речевой и смысловой сферой художественного текста.

М. М. Бахтин, в свою очередь, акцентировал внимание на многоголосии и чужой речи как структурообразующих компонентах художественного текста. В работах «Проблемы поэтики Достоевского» и «Автор и герой в эстетической деятельности» он описывал полифонию как систему, в которой каждый субъект речи обладает собственной, не редуцируемой ценностной позицией: «Эстетическая активность всё время работает на границах (форма - граница)

⁸¹ Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Том 36. № 6. С. 508.

переживаемой изнутри жизни, там где жизнь обращена вовне, где она кончается, (пространственный временной и смысловой конец) и начинается другая, где лежит недостигаемая ей самой сфера активности другого»⁸². При этом, субъектность сознания обнаруживает себя в речевой соотнесенности с субъективной правдой другого, природа достижимости которой, согласно концепции Бахтина, диалогична: «быть – значит общаться диалогически»⁸³.

В отечественной постсоветской филологии и нарратологии существенный вклад в рефлексию субъектов речи художественного текста внесли Н. Д. Тмарченко и В. И. Тюпа. В двухтомном учебном пособии по «Теории литературы» (2004) уточняется разграничение между **автором произведения** и **автором текста**, в частности, фиксируется необходимость различать фигуру реального автора, создающего произведение, и фигуру текстуального конструкта, выступающего как организатор повествования внутри текста. В. И. Тюпа же в работе «Аналитика художественного» предлагает рассматривать субъектов речи как функциональные позиции, репрезентирующие различные стратегии смысловой организации. Внутритекстового автора как эстетическую категорию исследователь интерпретирует как позицию «фундаментального аксиологического убеждения»⁸⁴, тогда как основные типы носителей события повествования (см. нарраторы), повествователь и рассказчик, имеют разную степень соотнесенности с авторской позицией: «повествователь — в собственном значении этого слова — наделён авторским всеведением, не связанным определённой позицией во времени и пространстве, при наличии которой событие открывается рассказчику или хроникёру лишь частично»⁸⁵.

Отдельного упоминания заслуживает концепция уровневой организации субъектов повествования, предложенная В. Шмидом в его фундаментальном

⁸² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества М., 1979. С. 76.

⁸³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 338.

⁸⁴ Тюпа В. И. Аналитика художественного М.: Лабиринт, 2006. С. 161.

⁸⁵ Там же. С. 72.

труде «Нарратология». Субъект рассказывания (нарратор) трактуется в качестве «носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам»⁸⁶, и различается по отношению к повествуемому миру: от **гомодиегетического рассказчика** (герой повествует о себе) до **гетеродиегетического** (субъект рассказывания вненаходим по отношению к миру персонажей)⁸⁷. Комментируя высказывание К. Фридеммана («не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума»⁸⁸), Шмид определяет, что **повествователь** ««сконституирован как сверхчеловеческая *всеведущая* [курсив наш – ДМ] и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые потаенные уголки сознания персонажей»⁸⁹. Такой нарратор часто занимает вненаходимую позицию по отношению ко «внутреннему миру» произведения, никто из персонажей не предполагает даже возможности его существования.

Второй часто выделяемый тип, или, точнее, полюс возможной позиции нарратора — рассказчик — определяется Шмидом как «термин <...> чаще всего обозначает инстанцию более или менее “субъективную”, личную, совпадающую с одним из персонажей или принадлежащую миру повествуемых событий. В отличие от стилистически нейтрального повествователя, “рассказчик” характеризуется некоторым специфическим, маркированным языковым обликом»⁹⁰. Отмечая, что промежуточных типов нарраторов может быть настолько много, что выделять их будет не целесообразно, Шмид подытоживает: «Нарратор конституируется в тексте и воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка»⁹¹.

⁸⁶ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 39.

⁸⁷ Там же. С. 41.

⁸⁸ Цит. по: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 42.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. С. 36.

⁹¹ Там же. С. 45.

Примером может послужить рассказ А. П. Чехова «Старость». Одним из субъектов речи в нем является повествователь: «Архитектор, статский советник Узелков, приехал в свой родной город, куда он был вызван для реставрации кладбищенской церкви. В этом городе он родился, учился, вырос и женился, но, вылезши из вагона, он едва узнал его. Все изменилось... Восемнадцать лет тому назад, когда он переселился в Питер, на том, например, месте, где теперь стоит вокзал, мальчуганы ловили сусликов; теперь при въезде на главную улицу высится четырехэтажная “Вена с номерами”, тогда же тут тянулся безобразный серый забор»⁹². Можно обратить внимание, что носитель точки зрения в плане фразеологии в приведенной цитате обладает целостным пониманием жизни и мотивов персонажа — архитектора, статского советника Узелкова. Выражаясь языком Б. Успенского, можно сказать, что в указанном фрагменте текста повествователь несмотря на то, что повествует о персонаже от третьего лица, выражает психологическую и мировоззренческую (оценочную) точки зрения самого персонажа: он говорит ровно о том, что знает и оценивает сам персонаж. Такой принцип повествования в литературоведении имеет название «несобственно-прямой речи», основной чертой которой является лексически маркированное воплощение субъективной картины мира и речи одного субъекта в «чужом» слове: в случае с рассматриваемым примером, точка зрения персонажа, будучи графически не отделенной от речи повествователя, становится субъектом сознания.

Однако повествователь, сохраняя свою вненаходимость, зачастую может иметь собственную точку зрения в плане идеологии (оценки) и/или психологии: «Но, несмотря на это низшее по своему сорту приветствие, при виде вошедшего Пьера в лице Анны Павловны изобразилось беспокойство и страх, подобный тому, который выражается при виде чего-нибудь слишком огромного и несвойственного месту. Хотя, действительно, Пьер был несколько больше других

⁹² Чехов А. П. Старость // Сочинения: В 18 т. Т. 3. Рассказы. Юморески. «Драма на охоте», 1884–1885. М.: Наука, 1975. С. 53.

мужчин в комнате, но этот страх мог относиться только к тому умному и вместе робкому, наблюдательному и естественному взгляду, отличавшему его от всех в этой гостиной»⁹³. В данном эпизоде мы видим, что психологическая точка зрения, выражающая «беспокойство и страх», относится к чувствам Анны Павловны Шерер. При этом мировоззренческая точка зрения, то есть сознание, которое осмысляет и находит объяснение, почему именно у Анны Павловны возникла эта эмоция, принадлежит повествователю.

Таким образом, повествователь может обладать ценностной позицией, но при этом не всегда является наблюдателем. Категория **наблюдателя** требует большей степени внутренней согласованности между восприятием и интерпретацией, между визуальным, «зримым» в тексте и его субъективной оценкой. Повествователь может оставаться просто голосом (функцией речи), организующим текст и транслирующим точки зрения других субъектов, не вступая в ценностную коммуникацию с изображаемым.

Наблюдателем повествователь становится только в том случае, если его точка зрения соединяется с устойчивым экзистенциальным, мировоззренческим присутствием во «внутреннем мире» произведения, даже несмотря на формальную вненаходимость. Такой наблюдатель диалогически «смотрит» на мир текста, выражая отношение к нему. Яркий пример подобного случая — финал романа И. А. Гончарова «Обломов», в котором повествователь оценивает смерть героя как метафизическую потерю: «На ближайшем кладбище под скромной урной покоится тело его, между кустов, в затишье. Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой да безмятежно пахнет полынь. *Кажется* [курсив наш – Д. М.], сам ангел тишины охраняет сон его»⁹⁴. Сенсорная перенасыщенность и кинематографичность смены кадров внутреннего видения позволяют говорить об очевидной смысловой и ценностной близости

⁹³ Толстой Л. Н. Война и мир // Полное собрание сочинений: в 90 т. Т.9.: Война и мир. Т. 1. М.: Художественная литература, 1937. С. 15.

⁹⁴ Гончаров И. А. Обломов : Роман в 4-х ч. / И. А. Гончаров; примеч. Е. Краснощековой. М.: Современник, 1985. С. 505.

повествователя к описываемой мизансцене. На это же намекает появляющаяся в речи нарратора модальность («*кажется*, сам ангел тишины...»), атрибутировать которую другим субъектам (персонажам) в данном отрывке не представляется возможным.

В противоположность этому — рассказ Ф. Кафки «Превращение», где повествователь, оставаясь внешним и нейтральным, описывает метаморфозу Грегора Замзы без эксплицитной ценностной позиции. Даже пассаж «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»⁹⁵ не содержит интерпретации или эмоциональной оценки; таким образом, повествование оказывается лишено экзистенциальной вовлеченности субъекта сознания, не наделяя повествователя функциями наблюдателя.

Таким образом, **повествователь** становится **наблюдателем** лишь в тех случаях, когда его речевая функция включает в себя ценностно насыщенное видение происходящего. Это видение обязательно должно быть когерентным и личностно маркированным, выражая способ авторской интериоризации текста через фигуру нарратора.

Рассказчик, как уже было сказано, отличается от повествователя тем, что присутствует внутри хронотопа произведения и может соотноситься с одним из сюжетных актантов: с его психологической или мировоззренческой точками зрения, а также с речевой.

Примером такого типа нарратора является повествующий субъект повести А. С. Пушкина «Выстрел». Кругозор каждого персонажа-рассказчика ограничен. «Граф подвинул мне кресла, и я с живейшим любопытством услышал следующий рассказ. “Пять лет тому назад я женился. Первый месяц, the honey-moon, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из

⁹⁵ *Кафка Ф.* Превращение // Малое собрание сочинений / Ф. Кафка. М.: ЭКСМО, 2013. С. 65.

самых тяжелых воспоминаний...»⁹⁶ — приведенный фрагмент текста изображает переход между двумя повествовательными уровнями, где кругозор одного рассказчика оказывается непроницаем для второго. В то же время, следует отметить, что оба нарратора не представляются автономными сознаниями в силу их изображенности объемлющей повествовательной инстанцией — Белкина, в цикл повестей которого входит, среди прочего, и упомянутое произведение: «Не видно никаких оснований отличать Белкина и от рассказчиков “Выстрела”»⁹⁷.

Тем не менее, ни один из этих рассказчиков не является наблюдателем в терминологическом смысле, используемом в данном исследовании. Каждый из них обладает частичной и ограниченной ценностной и перцептивной точкой зрения, обусловленной рамками их композиционно-субъектного положения. Как справедливо отмечает В. И. Тюпа: «В такого же рода квазиспор с замечанием из этого письма о недостатке воображения у Белкина вступает заявление рассказчика «Выстрела» о своем *романическом воображении*, вследствие которого он и заинтересовался Сильвио, ибо тот казался мне героем таинственной какой-то повести. Эта литературная вторичность в сочетании с простодушным самомнением (*он любил меня*) достаточно прозрачно выдают в излагающем историю повествователе самого Ивана Петровича»⁹⁸. Обнажение условности повествоваемой истории не открывает изображаемым рассказчикам и Белкину возможности для ценностной интерпретации разворачивающейся событийности.

В отличие от наблюдателя, который представляет собой когерентную субъектную позицию, способную психологически и мировоззренчески (ценностно) репрезентировать внутренний мир произведения, рассказчики в «Выстреле» представляются лишь последовательностью субъективных нарративов. Как пишет Б. О. Корман, рассказчик представляет собой «носителя

⁹⁶ Пушкин А.С. Выстрел // Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Художественная проза. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 59.

⁹⁷ Тюпа В. И. Аналитика художественного М.: Лабиринт, 2006. С. 149.

⁹⁸ Тюпа В. И. Аналитика художественного М.: Лабиринт, 2006. С. 148.

речи, открыто организующего своей личностью весь текст»⁹⁹. Он не обязательно обладает глубиной интерпретации, а его задача — быть медиатором события, а не субъектом созерцания.

В этом смысле **наблюдатель** должен быть отделен от рассказчика: рассказчик описывает, участвует, реагирует, но не обязательно интерпретирует с ценностной точки зрения, охватывающей внутренний мир произведения в целом. Даже эмоционально окрашенные реплики графа или описания безымянного рассказчика остаются внутри эпизодического, частного. Наблюдатель же выходит за пределы эпизода, выражает экзистенциальную или мировоззренческую перспективу, сопряженную с авторской интенцией и структурой художественного мира в целом.

Образ автора, в отличие от повествователя, может быть персонифицирован, что сближает его с рассказчиком. Однако он обладает сходством внутренней (духовной) близости к писателю, выражает его жизненную позицию. «Образ автора — «вторичный автор» (Бахтин), созданный автором-творцом произведения в качестве своего воплощения — зримого (фигура «писателя», якобы создавшего произведение, одним из персонажей которого он в действительности является) или слышимого («голос» писателя — как бы «внезаходимого» субъекта прямого и авторского слова об изображенном мире)¹⁰⁰». М. М. Бахтин называет автора-творца, сотворившего произведение искусства, первичным автором, а созданный им образ автора — вторичным. «Отсюда разграничение, использующее латинскую богословскую терминологию: «первичный автор — *natura non creata quae creat* (природа несотворенная, которая творит — так говорят о Боге — Н. Т.); образ автора — *natura creata quae creat* (природа сотворенная, которая творит — т. е. не творец, а созданный им свой образ Н.Т.). Образ героя — *natura creata quae*

⁹⁹ Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С. 33-34.

¹⁰⁰ Тамарченко Н. Д. Образ автора // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий М., 2008. С. 148.

non creat (природа сотворенная, которая не творит — Н.Т.). Первичный автор не может быть образом: он ускользает от всякого образного представления»¹⁰¹.

Хрестоматийный пример образа автора представлен в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В романе он не персонифицирован в том смысле, что не выполняет никакую сюжетную функцию, не является персонажем, однако имеет, помимо фразеологической, психологическую и мировоззренческую точки зрения. В стихе: «Онегин, добрый мой приятель»¹⁰² сообщается о приятельских отношениях между образом автора и героем романа, тем самым герой и адресат объединяются общим временем и пространством, помещаются в единый хронотоп. Подобная стратегия позволяет говорить об особом типе метанарративной оптики, в которой субъект речи обращен не к персонажам, а непосредственно к читателю. Это сближает образ автора с понятием фокализатора, транслирующего не конкретную пространственно-временную перспективу, а мировоззренческую и эстетическую рамку художественного целого¹⁰³, что свойственно для всего романа Пушкина.

Отвечая на вопрос, может ли образ автора быть наблюдателем, следует провести четкое терминологическое разграничение. С одной стороны, образ автора, как субъект, представляющий мировоззренческую и ценностную точку зрения, обладает когнитивной и мировоззренческой целостностью, что формально сближает его с определением наблюдателя, предложенным в рамках настоящего исследования. С другой стороны, его позиция в отношении к хронотопу художественного мира остается принципиально внаходимой: он не включен в сюжетные эпизоды, не имеет телесной или пространственно-временной локализации, и, следовательно, не может быть отнесен к субъектам видения в узком смысле. Наблюдатель же, как показано выше, — это всегда субъект,

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.: АСТ, 2017. С. 4.

¹⁰³ См.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: вводные лекции в изучение текста // Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1997. С. 445.

обладающий внутренней точкой зрения на «мир изнутри», причем точкой зрения, сопряженной не просто с восприятием, но и с рефлексивным осмыслением.

Таким образом, образ автора может реализовывать функции наблюдателя, но лишь в обобщенно-метатекстуальном ракурсе, выполняя роль ценностного и интерпретативного медиатора между автором-творцом и читателем, однако не как субъект пространственно локализованного видения. Иначе говоря, будучи изображенным сознанием со специфическим (метатекстуальным) положением, образ автора не может обладать необходимой ценностной автономностью по отношению ко всему художественному целому и, следовательно, не может быть наблюдателем в композиционном и сюжетном смысле. Как отмечает М. М. Бахтин, «"образ автора", если под ним понимать автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее»¹⁰⁴.

Особое место в структуре художественного целого занимает категория адресата. Согласно А. В. Корчинскому, адресат художественного произведения — это не реальный читатель, а рецептивная конструкция самого текста. Такой адресат – «условная внутритекстовая фигура слушателя или читателя излагаемой *истории*, эксплицитно присутствующая в *диегетическом мире*; эксплицитно соотносящийся с фигурой *нарратора*, а не *автора*. Он никогда не идентичен *адресату* имплицитному...»¹⁰⁵.

Параллельно с этим понятием развивается теория **читателя** в семиотике Умберто Эко. Ученый подчеркивает, что текст не просто адресуется любому возможному читателю, но и, в определенном смысле, нуждается в рецепиенте как инстанции, способной воспроизвести закодированные в структуре произведения правила интерпретации: «Есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. е. «исходный») текст в этом

¹⁰⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 405.

¹⁰⁵ Корчинский А. В. Адресат диегитический // Тезаурус исторической нарратологии. М.: Эдитус, 2022. С. 204.

случае выступает к а к пластичный, изменчивый тип (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных реализаций (tokens)»¹⁰⁶.

Все эти концепции позволяют говорить о **внутритекстовой категории адресата** как о структуре, которая, будучи заложенной в композиции текста, формирует оптику его восприятия и рецепции. В этом смысле, адресат как эстетическая и аналитическая категория имеет большое значение в процессе актуализации смыслового и ценностного уровня произведения. В ряде случаев позиция адресата может сближаться с категорией наблюдателя, особенно если субъектная структура текста выстраивает рефлексивную перспективу чтения.

Пример подобного слияния адресата и наблюдателя можно найти в романе Владимира Набокова «Лолита». В нем адресат художественной речи задан эксплицитно: роман как обращение Гумберта к т.н. «присяжным» носит форму псевдо-исповедального нарратива: «Уважаемые присяжные женского и мужского пола! Экспонат Номер Первый представляет собой то, чему так завидовали Эдгаровы серафимы — худо осведомленные, простодушные, благороднокрылые серафимы... Полюбуйтесь-ка на этот клубок терний»¹⁰⁷. Нарратор, активно приглашающий адресата своей художественной речи к сопереживанию его биографии и ставшего ее итогом преступления, делегирует второму ценностную рефлексию противоречивости излагаемых событий и состояний: «Я против смертной казни; *к этому мнению присоединятся, надеюсь, мои судьи*. Если бы я предстал как подсудимый перед самим собой, я бы приговорил себя к тридцати пяти годам тюрьмы за растление и оправдал бы себя в остальном»¹⁰⁸. Адресату произведения уготовлена позиция «судьи», принуждаемого «видеть» внутренний мир рассказчика, его эстетические, психологические, нравственные и когнитивные искажения. Однако, даже

¹⁰⁶ Эко У. Роль читателя. М.: АСТ, 2016. С. 11.

¹⁰⁷ Набоков В. В. Лолита : роман. М.: Водолей, 1991. С. 3.

¹⁰⁸ Там же. С. 310.

обладая позицией **наблюдателя**, адресат и его оптика задается самим Гумбертом, но, само собой, не полностью с ним отождествляется. В терминологии В. И. Тюпы, в таких случаях адресат выстраивается как фигура когнитивного партнера, включенного в диалог со смыслом.

В художественном произведении **герой** как структурный элемент выполняет функцию сюжетного актанта, носителя поступков, речевых форм и точек зрения. В зависимости от степени его художественной разработки, он может быть типизированным действующим лицом, индивидуализированным героем или лишь функциональной фигурой в композиции. Принципиальное отличие героя от персонажа заключается в степени смысловой и сюжетной функции: если персонаж может быть лишь частью событийной ткани (например, эпизодическим свидетелем или объектом речи других персонажей), то герой — это ценностный центр произведения. По мысли М. М. Бахтина, художественный текст представляет собой «конкретно-индивидуальные, неповторимые миры»¹⁰⁹, которые рождаются в процессе диалогического взаимодействия «внежизненной» (эстетической) активности автора с «жизненной» (этической) активностью **героя**. Продолжая эту мысль, В. И. Тюпа подчеркивает, что «это своего рода “действующая модель” человеческого внутреннего «я». Творческий процесс писателя оказывается экспериментированием с этой моделью, когда постижение другого неотделимо от самопознания (и наоборот)»¹¹⁰. Остановимся подробнее на теоретической рефлексии возможной соотнесенности позиции героя и наблюдателя.

Вопрос о степени автономности и / или подчиненности героя авторской инстанции становится одним из важнейших в теории литературы в XX веке и до настоящего времени не получил однозначного решения. Сущность этого вопроса проистекает из ложной интуиции, согласно которой герой может мыслиться как

¹⁰⁹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии. СПб.: Алетейя, 2022. С. 86.

¹¹⁰ Тмарченко Н. Д. Теория литературы. Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 99

объект эстетического созидания Автора, причем характер отношений между ними описывается в теологической метафорике («Бог — творение»); в такой перспективе герой оказывается полностью включен в сферу авторской телеологии и лишен онтологической самостоятельности. С другой стороны, начиная с работ М. М. Бахтина, утверждается и альтернативное понимание героя как относительного субъекта, обладающего своей «внутренней перспективой»¹¹¹ и собственной логикой существования в художественном мире, которые не редуцируются к намерению автора, но вступают с ним в диалогическое отношение. В этом контексте следует упомянуть работу М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», в которой проводится фундаментальное различие между автором как носителем «избытка видения»¹¹² и героем как носителем «жизненной позиции»¹¹³, обладающим собственной ценностной автономией.

Еще одной важной вехой в рассмотрении «героя» как литературоведческой категории является работа Л. Я. Гинзбург «О литературном герое». По мнению ученой, моделирование человека в художественном произведении является процессом эстетического переозначивания событийного и культурно-философского опыта автора: «Как всякое эстетическое явление, человек, изображенный в литературе, не абстракция <...> а конкретное единство. Но единство, не сводимое к частному, единичному случаю (каким может быть человек, скажем, в хроникальном повествовании), единство, обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею»¹¹⁴.

Рассматривая историю эволюции представлений о герое в литературе, Гинзбург пишет о XIX и XX веке как об утвердившей наиболее индивидуализированный способ изображения личности и сознания, оказывающимися первичными по сравнению с реальностью окружающих

¹¹¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии. СПб.: Алетейя, 2022. С. 45.

¹¹² Там же. С. 101.

¹¹³ Там же. С. 94.

¹¹⁴ Гинзбург Л. О литературном герое. М.: Советский писатель, 1979. С. 5.

феноменом: «Для Пруста речь идет о той высшей реальности перерабатывающего мир сознания, которой он хотел заменить условность объективного мира, вымышленного романистом»¹¹⁵. Говоря об изображении т.н. «душевного процесса» в романах, Гинзбург приходит к выводу: «Типология литературных персонажей имеет дело с их структурой и тем самым с формами их поведения. Для литературы нового времени одна из решающих форм — это **речевое поведение**»¹¹⁶. Последнее оказывается связано с положением героя относительно воли автора: «В литературе притом мы имеем дело с двойной аксиологией — с ценностями автора и соответственно с его заложенными в произведение оценками и с теми ценностями, носителями которых, по **воле автора**, являются его герои»¹¹⁷.

Такая двойственность объектно-субъектного статуса героя становится принципиально значимой в контексте фигуры наблюдателя. Если герой мыслится исключительно как функция авторского замысла, то его возможность быть наблюдателем оказывается строго ограниченной: его способность ценностного видения оказывается возможна лишь в пределах внешне заданной фабульной или композиционной оптики. Однако в том случае, когда герой является носителем автономного сознания, он приобретает потенциал наблюдательской позиции, предполагающей не только перцепцию событий, но и их оценку и рефлексию. В этом смысле наблюдатель в романе принципиально возможен лишь постольку, поскольку герой не сводится к носителю сюжетной функции, но наделяется собственным горизонтом видения и понимания, то есть включается в художественное целое как ценностный центр.

Следовательно, проблема субъектной автономии героя связана с вопросом о границе «реакции автора на целое героя»¹¹⁸ и приобретает онтологический характер. Совмещение в герое статуса актанта и наблюдателя подразумевает

¹¹⁵ Гинзбург Л. О литературном герое. М.: Советский писатель, 1979. С 14.

¹¹⁶ Там же. С. 149.

¹¹⁷ Там же. С. 217.

¹¹⁸ Тамарченко Н. Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 13.

существование внутри художественного мира субъекта, способного и действовать, и наблюдать; иначе говоря, быть не столько несущим элементом сюжета, сколько носителем особого способа присутствия в художественной реальности. Именно в этом качестве герой может функционировать как наблюдатель, формируя специфическую плоскость сопряжения между авторской инстанцией, художественным миром и читателем. Так, без «диалогического взаимодействия автора и героя в акте эстетического завершения»¹¹⁹ не произойдет и самого оформления «реакции», а также ее рецептивной актуализации в художественном восприятии читателя.

Приведенные положения наглядно уточняются в уже упомянутой работе Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности»; по мнению ученого, принципиальным является различие сознаний автора и героя как онтологически несводимых друг к другу инстанций художественного события. Бахтин подчеркивает, что «созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире»¹²⁰, тем самым утверждая их относительную автономность по отношению к воле автора. Эстетическое событие, по его мысли, конституируется лишь в соотнесенности двух сознаний (здесь — героя и автора), каждое из которых занимает собственную позицию в структуре художественного целого и не может быть редуцировано к другому.

Существенно, что в этой диалогической модели именно акт «завершения» образует принципиальную границу между жизненной позицией героя и «внежизненной» позицией автора: «живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою, как носителю открытого и изнутри незавершенного единства жизненного события»¹²¹. Автор, таким образом, мыслится не как демиург, произвольно распоряжающийся судьбой персонажа, но

¹¹⁹ Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 154.

¹²⁰ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 125.

¹²¹ Там же. С. 129.

как инстанция, обеспечивающая целостность художественной формы за счет внешнего по отношению к герою взгляда, невозможного внутри самой жизненной ситуации персонажа.

В этом контексте утверждение о «сопротивлении» (в терм. М. Фуко¹²²) героя авторскому завершению приобретает не психологическое, а онтологическое содержание: герой не «противится» автору как воле, но принципиально не совпадает с ней, постулируя и «отстаивая» иной способ бытия в художественном мире. Это несовпадение и открывает возможность героя занимать позицию наблюдателя, поскольку он оказывается субъектом собственного видения, не сводимого к авторской перспективе.

В исследованиях по исторической поэтике достаточно последовательно выделяется период, в который проблема соотношения авторской воли и автономии героя приобретает принципиальное мировоззренческое значение. Возникающая установка на оригинальность и индивидуальность творческого акта радикально изменяет представление о статусе как автора, так и героя в структуре художественного целого. С. Н. Бройтман характеризует данный этап как эпоху «поэтики художественной модальности»¹²³, фиксируя, что именно в рамках романтического и предромантического сознания происходит принципиальный пересмотр представления о завершенности бытия: по его выражению, «романтизм акцентировал потенциально заложенное в нем понимание мира и человека как еще неосуществленной возможности, как чего-то неготового, становящегося и непрерывно творимого. Отсюда романтический принцип — “спрашивать не о том, что есть, но что возможно”»¹²⁴. В этом контексте формируется и новая концепция «гения», предполагающая понимание автора уже не как посредника между надличностной нормой и художественным текстом, а как автономного

¹²² См.: Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., Касталь, 1996. 448 с.

¹²³ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: Издательский центр РГГУ, 2001. С. 304.

¹²⁴ Там же. С. 300.

субъекта, «соучаствующего в акте творения»¹²⁵ и несущего, среди прочих, этическую ответственность за конституирование художественной реальности.

В описываемом периоде исторической поэтики, согласно идеям М. М. Бахтина, герой также наделяется автономией: его сознание принципиально не тождественно авторскому, а эстетическая завершенность образа возникает исключительно в акте встречи двух несводимых позиций. Герой, таким образом, перестает мыслиться как объект репрезентации и превращается в субъекта внутреннего опыта, способного вступать в диалог с автором, сопротивляться «завершающей» инстанции и инициировать смысловые смещения и композиционные трансформации.

Развитие этой исследовательской линии в трудах Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана и их последователей позволяет рассматривать героя не только как элемент системы персонажей, но как структурную инстанцию архитектоники художественного произведения в целом. В этом смысле обоснованным становится обращение к понятию «внутреннего мира» (Д. С. Лихачев), в рамках которого герой может быть осмыслен как носитель специфического способа видения и оценки действительности, то есть, потенциально, как наблюдатель, чья позиция участвует в формировании ценностной и перцептивной конфигурации художественного целого.

Примером **героя-наблюдателя** является Иван Карамазов из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Иван активно участвует в сюжетных событиях и интерпретирует их с философской позиции, своеобразно приближая читателя к своей системе мировидения, представленной часто в артикулированно «иносказательной» форме (например, легенда-притча о Великом инквизиторе).

В обобщенном виде персонаж или герой может быть определен как наблюдатель, когда его точка зрения оформляется как целостная ценностно-когнитивная позиция, включающая в себя способность к рефлексии, интерпретации и аксиологической оценке происходящего. Наблюдатель

¹²⁵ Там же. С. 302.

возникает в тот момент, когда перцептивная перспектива героя сопрягается с философским или мировоззренческим уровнем текста и начинает выполнять функцию смысловой ориентации читателя в художественном мире. При отсутствии подобной интеграции герой остается компонентом внутреннего пространства произведения, но не становится его интерпретативным центром и, следовательно, наблюдателем.

Среди различных эстетических инстанций текста (автор, повествователь, рассказчик, фокализатор) именно герой оказывается наиболее предрасположенным к функционированию в качестве наблюдателя, поскольку он совмещает в себе экзистенциальную укорененность в изображаемом мире и способность к его внутреннему осмыслению. В отличие от повествовательных инстанций, выстраивающих, часто, готовую рамку повествуемой истории как уже свершившейся, герой переживает художественную реальность как событие собственного бытия. Тем самым герой-наблюдатель оказывается не производной от «фигуры» (в терм. Ж. Женнета¹²⁶) повествования, а связан со способом присутствия субъекта в мире произведения.

Таким образом, герой становится наблюдателем не по формальному признаку (наличие точки зрения или монологической рефлексии), а в силу вступления в особый тип отношения с художественным миром; отношения, в котором созерцание приобретает статус понимания, а переживание событий собственной судьбы сопровождается их ценностной интерпретацией. Именно поэтому категория наблюдателя в романе закономерно тяготеет к фигуре героя как к наиболее «онтологически ангажированной»¹²⁷ инстанции текста, обеспечивающей сопряжение субъективного опыта и смысловой структуры произведения.

¹²⁶ См.: Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры : в 2 томах / Ж. Женнет. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 242–245.

¹²⁷ См.: Агацци Э. Научная объективность и ее контексты. Пер. с англ. Лахути Д.Г. / Под редакцией и с предисловием Лекторского В.А. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 688 с.

Подведем итог. Фокализатором или субъектом видения мы называем того, кто видит. Нарратором (рассказчиком, повествователем) или субъектом речи называем того, кто говорит. Персонажем или субъектом действия называем того, кто действует, пересекает границы. Субъектом оценки мы называем носителя мировоззренческой (ценностной) точки зрения — это может быть образ автора, повествователь, герой или второстепенный персонаж. Адресатом произведения является его «идеальный читатель». Все эти смежные понятия представляют собой вместе субъектную структуру произведения.

Однако возникает вопрос: зачем вводить еще одно понятие — наблюдателя, если каждая из искомых функций уже закреплена определенными типами субъектов? Ответ проясняется, если рассмотреть смыслообразующий статус наблюдения как особого когнитивного процесса¹²⁸, сочетающего в себе сразу несколько функций — восприятие, интерпретацию и структурирование видимого. Наблюдатель не просто «видит» (как фокализатор), не просто говорит (как нарратор), и не обязательно действует (как персонаж), но именно создает осмысленную картину мира произведения благодаря наличию устойчивой точки зрения и когнитивной позиции. Таким образом, наблюдатель — это интегративная категория, возникающая на пересечении видения, оценки и речевого опосредования.

Возвращаясь к концепции М. М. Бахтина, отметим положение исследователя о том, что **художественное слово в романе трехмерно**¹²⁹. Выражая позицию говорящего, оно, одновременно, адресовано слушающему, при этом всегда содержит зазор между словом и речью, обнаруживая, таким образом, третью плоскость соотнесенности с авторским «интенциональным центром»¹³⁰. Как пишет Н. Д. Тамарченко, стилистическая трехмерность определяет «речевое

¹²⁸ См.: *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. М.: Наука, 2001. 510 с.

¹²⁹ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб., 2015. С. 67.

¹³⁰ *Тамарченко Н. Д.* Стилистическая трехмерность // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М., 2008. С. 246.

целое” романа, а также близких к нему («романизированных») жанров, которые характеризуются сочетанием преобладающего “двуголосого слова” и вообще диалогического соотношения (взаимоосвещения) различных языков и речевых манер с “отодвинутостью от авторских уст” всей этой структуры»¹³¹. Наблюдатель возникает именно в этом смысловом зазоре между автором как носителем «завершенности художественного целого» и изображаемым в речи субъектом миром. Тем самым наблюдатель структурирует текст на уровне архитектоники, где слово перестает быть только речью, становясь формой мышления.

Ход приводимого выше анализа позволяет сформулировать важный вывод: наблюдатель-рассказчик обладает большим объемом видимого и интерпретируемого, чем повествователь или образ автора с функцией наблюдателя. Если повествователь связан с нарративной функцией, то наблюдатель — с аналитической. Он собирает, структурирует, оценивает и соотносит фрагменты текста как знаки более общего замысла. Благодаря наблюдателю текст получает горизонт смысловой глубины, превращаясь из повествования о событиях в высказывание о смысле этих событий.

Таким образом, понятие наблюдателя оказывается необходимым как интегративная функция художественного текста, позволяющая связать субъектную структуру с ритмотектоническим и мифотектоническим ядром произведения. Выступая в качестве аналитической категории, наблюдатель может быть сопозежен с разными явлениями субъектной, речевой и композиционной структуры романа, не замещая, но дополняя их функции; наиболее продуктивной для рассмотрения представляется именно конфигурация наблюдателя-героя в силу бесспорной значимости второго как на уровне сюжета и речевого целого, так и, в силу рассмотренной специфики диалогичности его существования в кругозоре автора, на уровне ценностной архитектоники художественного произведения.

¹³¹ Там же.

1.3. Методологические основания анализа категории наблюдателя

В данном параграфе содержится концептуальное ядро настоящего исследования: здесь подробным образом анализируется содержание (десигнат) категории «наблюдатель», а проведенный анализ позволяет сформулировать наиболее точное и непротиворечивое понятие, отражающее суть изучаемой категории.

Одним из методологических ориентиров, на которые опирается данный раздел, выступает функциональный прагматизм. Он представляет собой синтез идей И. Канта и У. Джеймса. Принцип *прагматизма* выражается в предпосылке о взаимозависимости объекта (мира) и субъекта (человеческого опыта). С этой точки зрения, человек принципиально способен воспринимать мир (вещи-в-себе) и описывать его только как совокупность собственного опыта (вещи-для-нас) — чувственного и когнитивного. *Функционализм* выражается в представлении о том, что любой объект выделяется субъектом из бесформенного континуума вещей-в-себе (хаоса) по признаку отличия от какого-то иного объекта. Таким образом, объект научного исследования идентифицируется как тот или иной род *функции (связи)*, а значит — обуславливается существованием иных объектов и одновременно обуславливает их существование¹³².

Человек как субъект мировосприятия, так или иначе, в ходе жизнедеятельности упорядочивает опыт своего бытия, создает из хаоса вещей-в-себе некий порядок вещей-для-себя — свою картину мира. Этот порядок проявляется в совершенно различных сферах жизни, реальных и виртуальных. К реальным относятся, в широком смысле, быт, политика и экономика, потому что в них человек нацелен упорядочить отношения между людьми, чтобы решить вопросы жизни и смерти. В этом смысле наука наряду с искусством, религией и

¹³² *Лецак О.В.* Основы функционально-прагматической теории языкового опыта: аналитика, критика, типология. Тернополь: ТЭПО, 2008. С. 9–15.

философией решает вопросы осмысления жизни и смерти и упорядочивает информацию, а потому относится к виртуальным сферам жизнедеятельности человека. Но в отличие от искусства, которое работает с эмоциональной рефлексией, наука пользуется законами *ratio*.

Это вписывается в общую логику неокантианской философии науки, согласно которой предмет познания всегда соотносится с формами априорного синтеза, структурирующими опыт. Актуализируя теоретические положения И. Канта, В. Виндельбанд пишет, что «наука не описывает вещи, какими они есть сами по себе, но создает их как объекты познания в зависимости от логических категорий, которые использует субъект»¹³³. В этом смысле исследование текста есть одновременно и конституирование его как объекта. Подобная эпистемологическая позиция обязывает учитывать роль исследовательского субъекта и применяемых им категориальных схем.

Прагматический аспект подхода реализуется в признании того, что понимание и интерпретация литературного текста зависят от целей, задач и контекста, в котором осуществляется анализ. Как подчеркивал У. Джеймс, «истинно то, что оказывается полезным для нашего мышления»¹³⁴, а значит, любой концепт, в том числе и «наблюдатель», может рассматриваться и как инструмент описания, и как изначально заданная сущность.

С функциональной точки зрения, исследуемые нами субъектные категории художественного текста (фокализатор, нарратор, персонаж, образ автора, наблюдатель и др.) обретают смысл только во взаимодействии друг с другом. Они выступают как функционально взаимосвязанные элементы текстовой системы, и любая из них не может быть понята в отрыве от своей роли в передаче художественного смысла. Следовательно, субъектные структуры литературного произведения представляют собой не фиксированную онтологическую модель, а

¹³³ Виндельбанд В. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками : в 2 т. Т. 2. М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007. С. 123.

¹³⁴ Джеймс У. Прагматизм: Новое имя для некоторых старых способов мышления / пер. с англ. А. С. Раппопорта. М.: Либроком, 2006. С. 76.

динамическую сеть отношений, обнаруживаемую в процессе прочтения, анализа и интерпретации.

Близкая установка прослеживается в герменевтической феноменологии Х.-Г. Гадамера, который утверждает, что всякое понимание есть «событие смысла», зависящее от текста и горизонта восприятия интерпретатора: «Я полагаю, что не только процедура понимания людьми друг друга, но и процесс понимания вообще представляет собой событие языка даже тогда, когда речь идет о внеязыковых феноменах или об умолкнувшем и застывшем в буквах голосе — событие языка, свершающееся в том внутреннем диалоге души с самой собой, в которо Платон видел сущность мышления»¹³⁵. В этой перспективе наблюдатель в литературном тексте — это не столько статическая фигура, сколько эффект взаимодействия между формальными средствами композиции, семантикой повествования и рецептивной позицией читателя.

Следование логике функционального прагматизма позволяет отказаться от эссенциалистского понимания литературных категорий, интерпретировать субъектные позиции как функции, определяемые контекстом произведения и задачами анализа, а также рассматривать наблюдателя как конструкцию, возникающую в результате взаимодействия различных уровней художественного текста: композиционного, сюжетного, ценностного и рецептивного.

Современная когнитивная наука и семиотика вслед за Ч. Моррисом и Ю. М. Лотманом рассматривают информацию как отношение различий, позволяющее субъекту различать и упорядочивать мир через классификацию и интерпретацию знаков¹³⁶. При этом структура информации поддается дифференцировке по двум основным когнитивным принципам: **по принципу сходства** (категориальному, или вертикальному), согласно которому формируются классы и иерархии понятий, определяющие содержание (интенционал) знаков; и **по принципу смежности** (ассоциативному, или

¹³⁵ Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 44.

¹³⁶ См.: Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 593 с.

горизонтальному), который определяет объем (экстенционал) понятий через связи и контексты. Эти принципы соответствуют двум типам парадигматических и синтагматических связей в структурализме¹³⁷, где парадигма упорядочивает понятийное сходство, а синтагма — смысловую последовательность.

Такую структуру имеют все научные понятия: в силу того, что человеческий опыт, условно, делится на реальный (чувственный) и виртуальный (когнитивный), понятие представляет собой неразделимую связь между обоими источниками информации о мире — сенсорно-предметный опыт является основой для объема понятия (его горизонтали), а умственно-обобщенный — для его содержания (вертикали).

В формулировке О. В. Лещака, «понятие — это, прежде всего, иерархическая классовая структура (составляющая содержание или интенционал данного понятия и четко отличающая его от других, сходных с ним понятий) с собственным полем потенциальной или актуальной референции (обычно называемой объемом понятия или его экстенционалом). Если понятие используется для взаимопонимания с другими людьми (а обычно так и происходит), то его содержание должно по определению совпадать с содержанием, категориальной структурой аналогичного понятия в когнитивной системе другого человека (других людей). Иное дело экстенционал или референтивное поле. Оно может быть различным не только у разных групп людей (народов, цивилизационных групп народов), но и у каждого человека»¹³⁸.

Теперь, когда мы прояснили, как определяем термин «понятие», было бы уместно произвести актуальное для нашего исследования размежевание между определениями *понятия* и *категории (категориального понятия)* как научных феноменов. В наиболее общем смысле, «обычное» понятие отличается от

¹³⁷ См.: Якобсон Р. Основы языка // Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 99–143.

¹³⁸ Лещак О.В. Проблема определения когнитивных и семиотических функций: понятие - концепт, знак - симулякр // The Peculiarity of Man. 2017. № 26. С. 133-154.

категориального масштабам обобщения: категория — это наиболее общее понятие, которое включает в себя иные в качестве подклассов.

Г. П. Щедровицкий неоднократно озвучивал эту же мысль более развернуто и детально, в частности, в своих лекциях по оргуправленческому мышлению. С его точки зрения, категориями, или категориальными понятиями, называются такие понятия, которые «фиксируют в нашей мыследеятельности связи и соответствия между операциями, которые мы осуществляем, объектом, к которому эти операции применяются, языком в котором все это выражается и нашими понятиями»¹³⁹. В этом смысле, наблюдатель, на наш взгляд, ближе к понятию категориальному, потому что он обусловлен этими четырьмя показателями: во-первых, под наблюдателем понимается специфический объект; во-вторых, к этому объекту можно применить некоторые процедуры-операции; в-третьих, для выражения этого понятия требуется строго определенный язык; и, наконец, за ним стоит еще целый ряд понятий — точка зрения, перспектива, субъект видения, мышления, речи и др.

Таким образом, наша деятельность по определению категории наблюдателя, в первую очередь, должна быть направлена на выявление иерархической классовой структуры (интенционала) этого категориального понятия для того, чтобы разграничить его со смежными понятиями.

В наиболее общем приближении категориальная структура понятия наблюдатель выглядит так (от общего к частному; каждое понятие более высокого порядка обязательно включает в себя все последующие): *Субстанция — Информация — Наука — Эстетика — Художественное целое — Визуальное — Субъект видения — Наблюдатель*.

Давайте проясним каждый из уровней этой иерархии.

1) Наблюдатель и субстанция.

¹³⁹ Щедровицкий Г. П. Путеводитель по методологии Организации, Руководства и Управления. М.: Дело, 2003. С. 39

На первом, наиболее общем, уровне феномен наблюдателя квалифицируется как субстанция, а не процесс в силу своей более тесной связи с категорией пространства, а не времени. Наблюдатель обязательно должен быть где-то и делать нечто зримым, воспринимаемым для реципиента, ведь в противном случае он утратит свою основную функцию.

Наблюдатель, в этом случае — это субстанция (категория).

2) Наблюдатель и информация.

На втором уровне наблюдателя можно квалифицировать как информацию в отличие от энергоматерии (носителя информации), потому что рассматриваемая нами категория бытует виртуально, а не реально. Нельзя воспринять наблюдателя непосредственно через сенсорные каналы восприятия — увидеть, потрогать, услышать, ощутить на вкус или уловить запах. При первой же попытке так поступить наше восприятие обнаружит лишь черную краску на белом фоне бумажной страницы, а также запах бумаги, ее мягкую шершавость и негромкое шуршание под подушечками пальцев. В крайнем случае, чувства читателя ошеломят букет горечи типографской краски на языке, а смартфон лизнуть и вовсе может быть неприятно.

Наблюдатель — это субстанция (категория), существующая виртуально (подкатегория).

3) Наблюдатель и научное понятие.

Третьим шагом можно было бы оценить наблюдателя как информацию, относящуюся к сфере науки, из-за ее подчеркнуто рациональной упорядоченности. Эта информация подчиняется правилам формальной логики, ее можно классифицировать, типологизировать, одним словом, совершать над ней любые интеллектуальные операции по определенным формализованным правилам. Не получится выявить эту информацию и оперировать ей при помощи чувств и эмоциональных состояний. Если мы создадим художественный образ, например, нарисуем портрет, вложив в него все свое вдохновение, всю силу своей

эмоциональной рефлексии и своего таланта, и назовем его категорией наблюдателя, все это еще не приблизит нас к ее научному пониманию.

Наблюдатель — это субстанция (категория), существующая виртуально (подкатегория) и являющаяся научной категорией (род).

4) Наблюдатель и эстетика.

Категория наблюдателя тесно связана с эстетикой, поскольку предполагает особое положение субъекта, находящегося в отношении наблюдения, а не участия. В эстетической традиции это положение часто связывается с дистанцией, рефлексией и способностью к созерцанию. Наблюдатель не действует непосредственно, но фиксирует и интерпретирует действия других с определенной дистанции, тем самым участвуя в производстве смысла. Именно здесь возникает связь с эстетическим сознанием как таковым.

Эстетическая деятельность, с позиции М. М. Бахтина состоит из нескольких этапов: *вживания*, во время которого читатель совпадает с героем, ставит себя на его место, усваивает «конкретный жизненный кругозор» героя; *возврата в себя и завершения*, оформления материала вживания, которое завершает и разрешает эмоциональное состояние героя¹⁴⁰. Это приближает читателя-исследователя к осмыслению спектра интерпретаций, адекватных художественному целому произведения.

Наблюдатель — это субстанция (категория), существующая виртуально (подкатегория) и являющаяся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид).

5) Наблюдатель и категория художественного целого.

В широком смысле, предметом эстетики является выразительная форма из любой сферы общественной жизни. Ведь и любая детская игра может приближаться к искусству, если в ней появляется еще один «безучастный участник» (М. М. Бахтин) — зритель, который начинает любоваться игрой, «эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая (как эстетически значимое

¹⁴⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 148.

целое)»¹⁴¹. Однако для нашего исследования актуальным будет только тот круг референций, который касается художественной целостности произведений искусства.

Искусству присущи несколько законов, среди которых *закон целостности* занимает важное место. Сама по себе целостность художественного произведения характеризуется теоретиками литературы как полнота и избыточность. Она возникает, когда эстетическому объекту придают завершенность и сосредоточенность. Подлинная завершенность (целостность) достижима только в воображении (которое, например, может быть оформлено как произведение искусства), потому что в действительности она оборачивается смертью.

Категория наблюдателя, с одной стороны, обуславливает вообще появление категории художественного целого, т. к. нечто становится произведением искусства только в глазах наблюдателя, эстетически созерцающего происходящее. С другой стороны, в более узком терминологическом смысле категория наблюдателя упорядочивает часть художественного целого, а именно — части объектной и субъектной структур в произведении искусства, тем самым обуславливая их взаимосвязь.

На данном этапе принципиально важно провести разграничение между двумя уровнями рассмотрения категории наблюдателя: внешним (онтологическим, философско-эстетическим) и внутренним (композиционно-структурным). Это разграничение необходимо, поскольку термин наблюдатель зачастую используется в широком смысле — как обозначение реципиента художественного текста, то есть воспринимающего субъекта, эстетически активного читателя, зрителя или слушателя. Именно в этом ключе трактуется наблюдатель в рамках философской эстетики, где он мыслится как условие художественного акта, как тот, чье присутствие превращает форму в форму для

¹⁴¹ Там же. С. 67.

восприятия (см.: Э. Панофский¹⁴², Р. Ингарден¹⁴³, В. Беньямин¹⁴⁴). Этому подходу близка и концепция М. Ямпольского, который в работе «Экран как антропологический протез» описывает наблюдателя как конструкцию, через которую выстраивается граница между произведением и его восприятием «Одна тотальность называется «природой», вторая — инструментальной рациональностью. Постулировать нашу включенность в эти тотальности, а также описать наше положение внутри этих тотальностей можно, только заняв позицию **наблюдателя** над ними, то есть помещая себя **вне тех единств, в которых мы растворяем человека**»¹⁴⁵.

Однако в настоящем исследовании акцент смещается с наблюдателя-философской категории на наблюдателя как категорию поэтики. Иными словами, нас интересует не тот наблюдатель, который находится *вне* художественного мира и восприятие которого актуализирует эстетическое измерение объекта, а тот, кто включен *внутри* художественной реальности как элемент композиции и аналитическая инстанция. Такой наблюдатель — внутритекстовый, изображенный, но при этом не обязательно персонализированный субъект, структурно организующий художественное пространство и визуальный опыт текста. Его можно определить как изображенный субъект эстетической деятельности, обладающий чертами эстетического восприятия — такими, как дистанцированность, контемплативность (созерцательность), способность к фиксации визуального и когнитивного образа действительности, а также установкой на оценку, отбор и интерпретацию.

¹⁴² См.: Панофский Э. Смысл и толкование в изобразительном искусстве. СПб.: Академический проект, 1999. 394 с.

¹⁴³ См.: Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабановой. М., 2004. С. 204.

¹⁴⁴ См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : статьи и эссе. М.: РИПОЛ классик, 2019. 203 с.

¹⁴⁵ Ямпольский М. Экран как антропологический протез // Новое литературное обозрение. 2012. № 2. URL <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/ekran-kak-antropologicheskij-protez.html?ysclid=mdd6dzc3qj102766896> (дата доступа: 23.05.2025)

Таким образом, наблюдатель в поэтике — это не просто персонаж, фокализатор или рассказчик, но функция художественного текста, способная обеспечить организацию видимого и «эстетическую рамку» происходящего. Он соотносится с художественным целым не в качестве акта внешнего восприятия, а как его внутренняя инстанция, аккумулирующая в себе черты субъекта видения, речи, оценки и интерпретации. Именно эта особенность позволяет наблюдателю внутри текста выступать одновременно и как структурный элемент, и как носитель художественной функции.

Уточним: наблюдатель как категория поэтики возникает внутри художественной реальности произведения, и именно он обеспечивает переход от формальной композиционной организации к эффекту художественного целого¹⁴⁶, воспринимаемого как завершенная и осмысленная структура. Поскольку художественная реальность никогда не дана целиком (ее всегда можно только достраивать и воображать), то наблюдатель и является той инстанцией, которая со стороны текста моделирует ее видимую часть. В этом смысле наблюдатель и визуальное оказываются тесно связаны: наблюдатель в художественном тексте — это всегда фигура, обеспечивающая доступ именно к зримой стороне художественной реальности, к визуально-репрезентативному ее измерению.

Таким образом, наблюдатель в рамках теоретической поэтики — это не универсальный воспринимающий субъект, а специфически оформленная категория, обеспечивающая когерентность художественного мира через визуализацию и эстетизацию его составляющих. Его функция становится особенно значимой при анализе текстов с выраженной фокализацией, визуальной структурой и композиционной рефлексией, о чем далее будет говориться в следующих разделах.

¹⁴⁶Тамарченко Н.Д. Завершение художественное // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 72.

Наблюдатель — это субстанция (категория), существующая виртуально (подкатегория) и являющаяся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид), которая упорядочивает художественное целое (подвид).

б) Наблюдатель и визуальное в литературе.

Все произведения искусства, эстетические объекты, представляют собой «телеологически организованное целое»¹⁴⁷, а потому категория наблюдателя поможет исследователю упорядочить это целое в аспекте ментального созерцания реципиента, то есть визуального в литературе. В силу того, что «внутренний мир» произведения предстает для читателя зримым благодаря системам точек зрения и кругозоров, которые представлены различными субъектами видения — категория наблюдателя помогает отрефлексировать систему субъектов видения внутри эстетического объекта.

Важно отметить, что в современной научной картине мира объем понятия расширяется, выходя за границы сугубо визуального: «Наблюдатель — это не только видящий/смотрящий, но и слышащий/слушающий, ощущающий запах, чувствующий кожей и т.п. субъект восприятия и общей когнитивной деятельности»¹⁴⁸.

В то же время именно **визуальное измерение** художественной реальности оказывается наиболее репрезентативным в литературе, поскольку оно позволяет «перевести» текст в образы. Здесь важно обратиться к концептуальной разработке категории визуального у С. П. Лавлинского и В. Я. Малкиной, исследовавших принципы визуальности как составной части литературной структуры. С. П. Лавлинский подчеркивает, что визуальное в литературе — это «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию «предметно-видовых» уровней (Р. Ингарден) «внутреннего мира»

¹⁴⁷ Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 15.

¹⁴⁸ Верхотурова Т. Л. Фактор наблюдателя в языке науки: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. С. 87.

произведения в целом. Обращаясь к визуальным способам репрезентации действительности, автор задает читателю стратегию ее трактовки и тем самым определяет меру условности и жизнеподобия в произведении»¹⁴⁹.

Именно наблюдатель как внутритекстовая категория, объединяющая зрительное и речевое, позволяет читателю «увидеть» художественную реальность как визуально организованную. Наблюдатель выполняет функцию субъекта, оформляющего диегитический мир, то есть организующего принципы визуального представления внутри текста. Этот субъект аккумулирует в себе черты эстетического наблюдателя (дистанцированность, созерцательность, когнитивная чувствительность), но реализован внутри художественной реальности — как ее часть.

Такой подход позволяет уточнить статус категории: наблюдатель — это **научная категория** (род), относящаяся к области **философской эстетики** (вид), существующая в тексте **виртуально** (подкатегория), и в то же время функционирующая как структурный принцип, упорядочивающий **художественное целое** (подвид) в аспекте **визуального восприятия** (класс). В этом смысле наблюдатель в поэтике — это изображенный субъект эстетической деятельности, который воспринимает и структурирует художественную реальность через зрение, но делает это средствами языка и нарратива.

Художественная реальность в литературе никогда не дана непосредственно: она всегда конструируется — и визуальное в ней, как правило, является доступной читателю частью, которая благодаря наблюдателю становится фокусом эстетического внимания. С точки зрения композиции, именно наблюдатель задает внутреннюю перспективу, от которой раскрываются важнейшие эпизоды, описания, сцены.

7) Наблюдатель и субъект видения.

¹⁴⁹ Лавлинский С.П. Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 37.

На этом уровне категориальной структуры наблюдатель отвечает на вопрос: кто видит в художественном мире? В литературе, с точки зрения сюжета и композиции, субъект видения, или фокализатор, может играть разные роли: образа автора, повествователя, рассказчика, персонажа, героя, лирического субъекта.

Такова категориальная структура понятия наблюдатель в самом широком его значении, в котором оно совпадает с понятием субъект видения (фокализатор), или носитель точки зрения (то есть тот, кто видит внутри эстетического объекта, или с чьей (-их) точки (-ек) зрения изображается часть «внутреннего мира» эстетического объекта).

Наблюдатель — это субстанция (категория), существующая виртуально (подкатегория) и являющаяся научной категорией (род) из области философской эстетики (вид), которая упорядочивает художественное целое (подвид) в аспекте ментального созерцания реципиента (класс) в соотношении с субъектной структурой эстетического объекта (подкласс).

8) Наблюдатель.

Однако наблюдатель, в отличие от носителя точки зрения, обладает не только пространственно-временной, но и идеологической (рефлексивной) точкой зрения; он является одновременно и субъектом видения, и субъектом мышления (оценки). Как отмечает Т. Л. Верхотурова, субъект восприятия может рассматриваться как не обладающий сознанием, «наблюдатель же <...> является одушевленной категорией homo sapiens, обладающей сознанием <...> тенденция к универсальной интерпретации наблюдателя как перцептивно-когнитивного субъекта наделяет его «полномочиями» разных субъектов, в частности, субъекта восприятия, субъекта оценки, субъекта мнения и пр. с доминирующей позицией субъекта восприятия»¹⁵⁰. В лингвистических исследованиях зачастую субъект сознания является вершиной иерархии единого с субъектом оценки и

¹⁵⁰ Верхотурова Т. Л. Фактор наблюдателя в языке науки: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. С. 87.

наблюдателем понятия: «субъект сознания (в частности субъект оценки или наблюдатель»¹⁵¹.

Здесь же будет уместным отметить, что наблюдатель в эпике необходимо должен быть также и носителем *фразеологической точки зрения*, потому что нельзя представить такую ситуацию, в которой некая точка зрения на мир эпического произведения не была бы одновременно выражена в речевом плане: «Все сказанное, сказано наблюдателем»¹⁵². В этом же контексте нельзя не обратить внимание на вклад Б. Л. Уорфа, автора гипотезы «лингвистической относительности», в решение проблемы обусловленности восприятия и познания возможностями языкового опыта наблюдателя: «Пользователи заметно различных грамматик ориентированы своими грамматиками на различные типы наблюдений и различные оценки внешне одинаковых актов наблюдения, и, следовательно, не равны как наблюдатели, но должны прийти к несколько различным представлениям о мире»¹⁵³.

Таким образом, наблюдатель совмещает в себе, по меньшей мере, три типа точек зрения: мировоззренческую (оценочную), фразеологическую и пространственно-временную. В том числе факультативно можно относить к указанной категории и психологическую точку зрения.

Наблюдатель — это, в первую очередь, *рефлектирующий субъект*, чья мировоззренческая (*ценностная*) точка зрения меняется в зависимости от того, что он *познает* посредством *видения*, то есть посредством функциональной рецепции пространственно-временной структуры мира (если автор изображает «внутренний мир» эстетического объекта с помощью *прямой перспективы*). Этот вариант определения категории наблюдателя свойственен реалистическому типу

¹⁵¹ Падучева Е.В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Известия АН сля, т. 53. 1993, №3, С. 35.

¹⁵² Матурана У. Биология познания // Язык и интеллект. М.: Прогресс, 1996. С. 106.

¹⁵³ Цит. по: Бородай С. Ю. Язык и познание: введение в пострелятивизм. М.: Языки славянских культур, 2020. С. 104.

художественной образности, проявленному, например, в произведениях И. В. Гете.

Показательным примером является роман «Страдания юного Вертера» (1774), где фигура Вертера, выступающая в качестве письменно фиксируемого наблюдателя, демонстрирует эволюцию собственной ценностной позиции, вызванную процессом визуального и эмоционального восприятия окружающего мира. В письме от 10 мая Вертер описывает природу как объект глубоко личного созерцания: «Когда от милой моей долины поднимается пар и полдневное солнце стоит над непроницаемой чашей темного леса и лишь редкий луч проскальзывает в его святая святых, а я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки и чувствую, как близок моему сердцу крошечный мирок, что снует между стебельками, **наблюдаю** эти неисчислимые, непостижимые разновидности червяков и мошек и чувствую близость всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние вселюбящего, судившего нам парить в вечном блаженстве, когда взор мой туманится и все вокруг меня и небе надо мной запечатлены в моей душе, точно образ возлюбленной...»¹⁵⁴

В этой сцене разворачивается аналитический акт, при котором субъект наблюдения (Вертер) переосмысляет себя и отдельные «мотивы» своей судьбы и психологии через видимое. Наблюдение становится протоэкзистенциальной перспективой, в которой пространство, время, эмоции и динамика взгляда героя образуют целостную картину его внутреннего мира. По мере развития сюжета визуальные образы, воспринимаемые Вертером (природа, фигура Лотты, сцены семейной жизни), перестают быть для него эстетически умиротворяющими и становятся символами невозможности соединения с желаемым. Таким образом, наблюдатель у Гете — это субъект, для которого созерцание является формой ценностной трансформации, рефлексии, и в итоге — и внутреннего кризиса.

¹⁵⁴ Гете И. В. Страдания юного Вертера. М.: АСТ, 2019. С. 12.

Такой подход к изображению наблюдателя свойственен реалистическому типу художественной образности, в котором точка зрения фиксирована, художественное пространство объективировано, но интерпретируется через внутреннее движение персонажа.

Указанный выше тип наблюдателя совпадает с пониманием общей модели ситуации наблюдения в концепции Т. Л. Верхотуровой: «наблюдение <...> должно пониматься как перцептивно-когнитивное взаимодействие наблюдателя с наблюдаемым, по определению ведущее к формированию знания, а значит к постоянному изменению наблюдателя»¹⁵⁵.

Кроме того, наблюдателем является тот, кто творит и / или изменяет «внутренний мир» эстетического объекта или его часть: его пространственно-временная точка зрения находится в зависимости от (ценностной) мировоззренческой (если автор изображает «внутренний мир» эстетического объекта с помощью обратной перспективы). Ярким примером этого типа наблюдателя служит героиня Льюиса Кэрролла Алиса в книге «Алиса в стране чудес». С первых страниц романа читатель сталкивается с тем, что визуально и логически воспринимаемая реальность оказывается пластичной, изменяемой в зависимости от оптики восприятия самой Алисы. Уже в сцене падения в кроличью нору привычные пространственные ориентиры растворяются, уступая место потоку ассоциативных образов и когнитивных преобразований. В одном из эпизодов с изменением роста Алисы мир буквально реагирует на внутреннее состояние персонажа: «Сказав это, она посмотрела на свои руки и с удивлением увидела, что, пока говорила, она надела на одну из них маленькую белую лайковую перчатку Кролика. «Как я могла сделать это? — подумала она. — Я, должно быть, снова стала маленькой». Она поднялась и подошла к столу, чтобы с

¹⁵⁵ Верхотурова Т. Л. Фактор наблюдателя в языке науки: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. С. 87.

его помощью измерить себя, и нашла, что приблизительно она была теперь около двух футов высоты и продолжала стремительно уменьшаться»¹⁵⁶.

Изменение физического облика героини, зависящее от магических предметов и ее собственных решений, маркирует зависимость внешнего мира от субъективного восприятия, превращая зрение в активный принцип трансформации художественной реальности. Алиса создает и перестраивает пространство, в котором находится. В эпизоде, где она входит в залу с дверцами, одна из которых ведет в волшебный сад, возникает парадоксальный визуальный образ: «Алиса выглянула сквозь крошечную дверцу и увидела самый прелестный сад, какой только можно себе представить»; но, несмотря на четкое визуальное представление, физический доступ в сад невозможен. Здесь Кэрролл противопоставляет зримое и достижимое, подчеркивая тем самым, что перспектива Алисы является не пространственно объективной, а внутренне сконструированной, воображаемой.

Таким образом, наблюдатель в обратной перспективе — это, чаще всего, персонаж, чья точка зрения не отражает, а формирует эстетическую реальность. Он функционирует как носитель продуктивного, трансформирующего зрения, придающего объектам художественного мира новые смысловые и пространственные параметры. В терминах визуальной поэтики это соответствует трансгрессивному взгляду, который нарушает миметические законы, но сохраняет художественную целостность как отражение внутренней логики сознания персонажа. Подобная модель наблюдения делает возможным исследование литературного текста как структуры, в которой визуальное не просто «видится», но мысленно оформляется — создается через субъект восприятия.

Т. Л. Верхотурова приходит к такому же заключению, анализируя общую ситуацию наблюдения, в которой наблюдатель и наблюдаемое объединены в единое целое: «Перцептивно-когнитивное взаимодействие наблюдателя и

¹⁵⁶ Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес / Пер. Н.М. Демуровой. М.: МИФ, 2011. С. 45.

наблюдаемого (структурное сцепление организма и среды) ведет к постоянному рекурсивному изменению и того, и другого»¹⁵⁷.

Таким образом, в своем узком значении *наблюдатель* — это теоретическая научная категория из области (философской) эстетики, упорядочивающая функциональное отношение субъектов мышления (носителей ценностного отношения к «внутреннему миру» и / или его частям) с субъектами видения (носителями пространственно-временной точки зрения) внутри эстетического объекта.

Итак, наблюдатель был рассмотрен нами как методологическая категория, позволяющая описывать взаимодействие различных уровней художественного целого и уточнять их интегративные функции. В совокупности эти выводы определяют необходимость разработки методики анализа наблюдателя в романе, которая и станет предметом следующего раздела.

1.4. Методика анализа категории наблюдателя в романе

Разработанные в предыдущих параграфах теоретические и методологические основания позволяют перейти к практическому уровню исследования и предложить алгоритм анализа категории наблюдателя в романе.

Здесь важно провести разграничение между наблюдателем как субъектом эстетического восприятия мира и наблюдателем как категорией поэтики. В первом случае эстетическое наблюдение, или созерцание, есть ни что иное, как особый модус бытия человека. Это состояние может привести к созданию творческого продукта или так и остаться на уровне эстетического наблюдения / созерцания, например, когда человек любит что-то прекрасным. Оно же, по мнению М. М. Бахтина, необходимо читателю для понимания художественного произведения — в акте сотворческого диалога с автором. В эстетическом плане

¹⁵⁷ *Верхотурова Т. Л.* Фактор наблюдателя в языке науки: монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. С. 123.

категория наблюдателя выражает особое состояние человека со своим способом организации восприятия мира.

Однако, мы рассматриваем наблюдателя как категорию поэтики. В этом смысле наблюдатель помогает исследователю упорядочить эстетическую (эмоциональную) информацию. Например, систему субъектов видения в *кинокартине*, систему точек зрения или кругозоров в *романе*, определить перспективу (прямая, обратная или множественная) на *иконе*, *холсте* или *фотографии*. В этом смысле наблюдатель может быть проявлен как одна из модальностей присутствия героя во «внутреннем мире» романа. При этом в других родах и жанрах литературы эта категория может воплотиться по-другому.

Необходимость методики анализа наблюдателя как категории поэтики обусловлена тем, что существующие подходы к субъектной структуре текста описывают лишь отдельные ее элементы, но не дают целостного представления о наблюдателе как об интегративной категории поэтики. Предлагаемый алгоритм позволяет систематизировать разные уровни анализа — от архитектурного и композиционного до речевого и мифотектонического — и выявить роль наблюдателя в организации художественного целого.

Однако сначала подведем промежуточные итоги. Проведенный анализ позволил зафиксировать статус наблюдателя в качестве эстетической категории и категории поэтики, обладающей как культурно-философской, так и узколитературной значимостью. Мы показали, что наблюдатель отличается от других субъектных инстанций — фокализатора, нарратора, персонажа, образа автора, адресата — особой глубиной семиотической и аксиологической вовлеченности в реализацию эстетического события.

Если фокализатор определяет ракурс ментального видения читателя, нарратор — речевую организацию, а персонаж — активность в сюжетной перспективе, то наблюдатель соединяет в себе когнитивные, ценностные и перцептивные качества. Его функция оказывается необходимой для интерпретации структурной целостности художественного текста, особенно в

произведениях с высокой степенью саморефлексии и сложной субъектной организацией.

Таким образом, наблюдатель выполняет, помимо эстетической, аналитическую функцию в структуре художественного текста, позволяя связать субъектную и объектную стороны повествования. В отличие от более локализованных понятий, таких как фокализатор или образ автора, наблюдатель функционирует на уровне организации целого и проявляется как в прагматическом, так и в семиотическом аспекте.

Несмотря на многообразие субъектных инстанций именно категория наблюдателя позволяет задать точку сборки, объясняющую «кто говорит» и «кто действует», а также «кто *рефлексирует*» по поводу сказанного и увиденного. Это делает ее необходимым инструментом анализа сложных нарративных структур, таких как роман XX века, где на передний план выходит проблематика видения, ценности и смыслообразования.

Однако для того, чтобы эти выводы могли быть практически применены в анализе романа, необходимо выстроить приведенный далее последовательный алгоритм многоуровневого исследования категории наблюдателя.

I. Субъектно-объектная система

Первым этапом является выявление субъектно-объектных отношений в произведении, поскольку именно в этой системе закладываются основания для разграничения говорящего, действующего и наблюдающего субъекта. Шаги анализа для удобства формулируются в форме прямых вопросов.

В силу того, что наблюдатель относится к ядру системы субъектных отношений произведения, предлагается, в первую очередь, проанализировать все субъектные инстанции романа. В первую очередь, внимание уделять следует тем субъектам, с точки зрения которых изображается и/или оценивается «внутренний мир» романа.

Мы задаем вопрос:

«1) как связаны между собой все субъекты, изображенные в романе?»
Вместе с тем, необходимо определить критерий, по которому исследователь поймет, что ответ на указанный вопрос найден в полной мере.

Критерий: выявлены все персонажи или дискурсанты, с точки зрения которых изображается и / или оценивается «внутренний мир» романа или его часть. На этом этапе исследователь понимает, как концептуально взаимосвязаны все субъекты художественного произведения, поэтому логично перейти к более детализированному рассмотрению каждой группы в контексте того или иного уровня архитектоники текста.

Система персонажей анализируется в контексте сюжета:

«2) кто действует в произведении?»

Критерий: анализ сюжета и системы персонажей романа; а система дискурсантов — в контексте композиции:

«3) кто в произведении говорит?»

Критерий: анализ композиционного уровня романа и выявление системы субъектов речи.

По результатам первого этапа анализа у исследователя появляется четко описанная функция всех персонажей в сюжете, всех дискурсантов в композиции, а также их системная взаимосвязь. Это позволяет фокусировать дальнейшие этапы исследования на более специфических для понимания категории наблюдателя аспектах текста, опираясь при этом на общее системное понимание субъектно-объектной структуры произведения.

II. Система точек зрения

Следующий этап связан с анализом системы точек зрения: именно она определяет пространственно-временной и ценностный горизонт, внутри которого формируется позиция наблюдателя. Шаг первый видится наиболее логичным — посвятить анализу субъектов видения произведения, т. к. наблюдатель будет с большой вероятностью одним из них. Это позволит сузить круг поисков.

Так, мы задаем вопрос:

«1) кто видит во «внутреннем мире» романа?»

Критерий: анализ фокального уровня романа и выявление всех фокализаторов, т. е. носителей пространственно-временной точки зрения. Найти наблюдателя среди фокализаторов романа нам поможет понимание объема кругозора каждого фокализатора. Наша гипотеза заключается в том, что, чем меньше ограничений кругозора у фокализатора, тем больше вероятности, что именно он является наблюдателем во «внутреннем мире» произведения. Таким образом, мы задаем вопрос:

«2.1) может ли тот или иной фокализатор видеть «внутренний мир» романа во всей его полноте или ему доступна лишь часть мира?»

Критерий: наличие или отсутствие в эксплицированном виде ограничений способности видеть у того или иного фокализатора. После того как нам стал известен «объем» кругозора каждого субъекта видения, следует задать вопрос:

«2.2) каким типом зрения обладают фокализаторы: прямым или трансгрессивным?»

Критерий: кругозор субъекта видения формируется окружением или формирует окружение. Ответ на него позволит сделать карту пересечений и выделить главное соответствие: у кого из фокализаторов с большим «объемом» кругозора зрение прямое, а у кого трансгрессивное, — среди них и следует искать наблюдателя. Согласно нашей гипотезе, наблюдатель с большей вероятностью будет обладать трансгрессивным зрением (если таковое присутствует в тексте), чем обычным.

Наконец, сузим нашу выборку до минимума и из выборки, которую мы создали по завершении шага 2.2, выявим фокализаторов, обладающих способностью давать оценку «внутреннему миру» романа с помощью вопроса:

«3) кто в произведении дает оценку изображаемому миру или его части?»

Критерий: выявление всех субъектов оценки, т. е. носителей мировоззренческой точки зрения. Это позволит нам выявить тех из них, кто обладает наибольшим влиянием на «внутренний мир» и на других персонажей, в

том числе и фокализаторов. На пересечении «объема» кругозора, прямого / трансгрессивного зрения и силы влияния своей оценкой на других появляется возможность выявить только одного — наблюдателя.

Второй этап суммирует факторы художественного впечатления, собранные исследователем с целью выявления наблюдателя романа, и позволяет вплотную подойти к характеристике самого наблюдателя, исключая возможные ошибки.

III. Наблюдатель и «внутренний мир» произведения

После этого необходимо выделить собственно наблюдателя (ей) и описать его (их) отношение к «внутреннему миру» текста: степень полноты видения, тип связи с системой ценностей, динамику мировоззренческих изменений. Фактически, данный этап предполагает проведение подробного анализа аксиологического аспекта наблюдателя в романе.

К началу выполнения этой операции у исследователя уже есть информация, достаточная для выявления наблюдателя в романе. Нам остается обратить внимание на то, связано ли наличие и / или отсутствие ограничений способностей зрения того или иного фокализатора с его мировоззренческой точкой зрения, т. е. системой ценностей?

Этот вопрос мы и задаем:

«1) кто является наблюдателем?»

Критерий: связано ли наличие и / или отсутствие ограничений способностей зрения того или иного фокализатора с его мировоззренческой точкой зрения, т. е. системой ценностей? Там, где есть связь с системой ценностей, есть и наблюдатель.

Теперь целесообразно исследовать более подробно связь мировоззренческой точки зрения со способностью видеть:

«2) как именно мировоззренческая точка зрения наблюдателя (ей) связана с его (их) способностью видеть «внутренний мир» во всей его полноте?»

Критерий: наблюдатель является активным — влияет / творит «внутренний мир» или его часть или пассивным — познает / подвергается влиянию «внутреннего мира».

Далее предлагается сформулировать гипотезу о типе наблюдателя в романе. С нашей точки зрения, у каждого наблюдателя существует тяготение к активности или пассивности, т. е. стремлению влиять на себя с целью познания мира и преобразования своей системы ценностей или на других с целью их преобразования. Факт наличия сильного влияния у наблюдателя любого из типов является неизменным. Меняется только объект влияния: его внутренний мир или внешний. Это чем-то напоминает интроверсию и экстраверсию в психологии человека.

Стоит сразу оговориться, что эти типы можно условно расположить на шкале от минус 10 (пассивность) до плюс 10 (активность), и, конечно, отнесение наблюдателя к тому или иному полюсу может быть произведено в достаточной мере условно. Это не жесткая классификация, а, скорее, замечание тяготения в ту или иную сторону, как тяготеет к разрешению в определенную ступень звучащая нота. Итак, гипотеза о тяготении наблюдателя к тому или иному типу продуктивна для дальнейшего анализа факторов художественного впечатления.

Для изучения пассивного наблюдателя предлагается задать вопрос:

«3) как именно меняется мировоззренческая точка зрения пассивного наблюдателя прежде, чем он становится способным познавать в своем кругозоре «внутренний мир» романа во всей его полноте / отказывается от этого стремления как от неосуществимого?»

Критерий: выявляются этапы развития мировоззренческой точки зрения пассивного наблюдателя — для этого проводится последовательный анализ всех факторов художественного впечатления, связанных с изменением психологической, пространственно-временной, фразеологической (например, изменение имени персонажа или самонаименования) и мировоззренческой (ценностной) точек зрения пассивного наблюдателя).

А такой вопрос зададим для понимания активного наблюдателя:

«4) как именно мировоззренческая точка зрения активного наблюдателя творит / меняет «внутренний мир» произведения?»

Критерий: выявляются этапы влияния активного наблюдателя на «внутренний мир» романа или его часть, а также на других субъектов произведения — для этого проводится последовательный анализ всех факторов художественного впечатления, связанных с изменением психологической, пространственно-временной, фразеологической (например, изменение имени персонажа или самонаименования) и мировоззренческой (ценностной) точек зрения других субъектов произведения, на которых распространялось влияние активного наблюдателя).

Оба вопроса предполагают подробный анализ факторов художественного впечатления, эксплицирующих изменение точек зрения самого наблюдателя или оказавшихся под его влиянием иных субъектов «внутреннего мира» романа. Эта операция позволит нам сформулировать на следующем этапе алгоритма понятие наблюдателя, релевантное конкретному тексту.

IV. Тип наблюдателя и его место в архитектонике романа

Завершающий этап методики — формулировка определения наблюдателя в конкретном романе, его соотнесение с мифотектоническим уровнем текста и подтверждение гипотезы, определяющей его типологический статус (активный или пассивный).

Теперь мы можем первым шагом сформулировать на основе проведенной на предыдущем этапе аналитической работы понятие наблюдателя, которое будет релевантно конкретному роману:

«1) кто такой наблюдатель в романе?»

Критерий: формулируется определение категории «наблюдатель» романа, которое включает в себя обобщение в едином терминологическом определении ключевых характеристик изучаемой категории на основе систематизации факторов художественного впечатления согласно этапу III).

Далее для удобства предлагается сформулировать в виде схемы или таблицы, какие пространственно-временные структуры, представляющие собой часть мифотектоники романа, входят в кругозор наблюдателя, а какие — нет. В том числе здесь продуктивно выявить связь с архетипами, входящими в мифотектоническое ядро романа, эксплицируемыми категорией наблюдателя. Итак, зададим вопрос:

«2) какую роль наблюдатель играет в мифотектонике романа?»

Критерий: анализируется пространство и время романа, наличие или отсутствие вставных («воображаемых») миров во «внутреннем мире» произведения, выявляется, все ли пространственно-временные структуры романа входят в кругозор наблюдателя, а также описывается роль наблюдателя в системе архетипов романа).

Финальным этапом анализа является подтверждение гипотезы об отнесении наблюдателя к тому или иному типу:

«3) к какому типу относится наблюдатель в исследуемом романе?»

Критерий: активный наблюдатель (творит/влияет) или пассивный наблюдатель (учится/воспринимает). Выявление типов наблюдателя открывает возможности для сравнительного изучения романов по указанному критерию в новом ракурсе.

Четвертый этап методики позволяет суммировать итоги анализа, а по результату этого дать оригинальную интерпретацию глубинной мифотектонической структуры произведения и, в том числе, выявить связь между ценностной оптикой, визуальной организацией и мифотектоническим ядром романа.

Подводя итоги изложения методики анализа категории наблюдателя в романе, отметим, что логика предлагаемого алгоритма анализа предполагает начинать с целостного и системного описания субъектно-объектной структуры произведения, затем сфокусировать внимание на выделении из получившейся структуры субъектов видения, углубляясь в изучение особенностей оптики

зрения, присущей каждому фокализатору. После чего предлагается на основе собранных в единую систему фактов выявить среди представленных субъектов видения наблюдателя и единое обобщенное понятие, выражающее особенности функционирования наблюдателя в конкретном романе. В финале работы предстоит показать роль наблюдателя в мифотектонике романа, тем самым задействовав оригинальный ракурс интерпретации тектонического ядра художественного текста.

Обобщая результаты теоретических изысканий, проведенных в первой главе, зафиксируем наше итоговое понимание категории наблюдателя как категории поэтики.

Наблюдатель — это внутритекстовая субъектная инстанция (чаще всего реализованная в романе в фигуре героя), объединяющая пространственно-временную перспективу (видение) и ценностно-мировоззренческую позицию (оценку) и тем самым организующая восприятие «внутреннего мира» романа, связывая его субъектную и объектную структуры.

Таким образом, в первой главе была предпринята теоретическая и методологическая рефлексия категории наблюдателя, позволившая определить ее место в системе поэтики и разграничить со смежными понятиями (фокализатор, нарратор, субъект действия, образ автора, адресат, герой). Было показано, что наблюдатель выполняет интегративные функции, соединяя ценностное, когнитивное и перцептивное измерения текста, и тем самым выступает необходимым элементом архитектоники и композиции романа. Анализ жанровой специфики романа подтвердил, что именно этот жанр предоставляет оптимальные условия для функционирования наблюдателя.

Разработанная методика анализа позволяет выявлять наблюдателя на разных уровнях текстовой организации — от субъектно-объектных отношений до мифотектонического строя романа — и фиксировать его типологические признаки. Итоги теоретической части исследования подводят к необходимости конкретизации типологии наблюдателя. На основании совмещения критериев

перцептивной полноты видения и мировоззренческой позиции можно выделить два базовых типа: пассивного наблюдателя, воспринимающего и познающего «внутренний мир» произведения, и активного наблюдателя, творящего или преобразующего его. Эта гипотеза, выдвинутая на основе анализа категориального статуса наблюдателя, станет основанием для последующей структуры работы.

Во второй главе внимание будет сосредоточено на пассивном наблюдателе и способах его репрезентации в романах, а в третьей — на активном наблюдателе и его роли в организации художественного целого. Композиция обеих глав выстраивается в соответствии с алгоритмом анализа категории «наблюдатель», разработанным в параграфе 1.4.

ГЛАВА 2. Пассивный наблюдатель в романе

В первой главе было показано, что на основании сочетания перцептивной полноты и мировоззренческой позиции возможно выделить два базовых типа наблюдателя — пассивного и активного. Настоящая глава посвящена рассмотрению первого из них. Ее задача — выявить особенности пассивного наблюдателя в структуре романа, показать его функции, а также уточнить его отличие от других субъектных инстанций текста.

В двух рассматриваемых в данной главе романах — «Имя розы» У. Эко и «Пока мы лиц не обрели» К. С. Льюиса — центральным оказывается эксплицированный пассивный тип наблюдателя. Эта фигура отличается высокой степенью визуальной и когнитивной активности, но при этом предельно ограничена в способности к воздействию на происходящие в художественном мире события. Основанная деятельность наблюдателя, в этом случае, направлена на рефлексию и интерпретацию происходящего в терминах эстетических, этических и эпистемологических координат.

Такой тип наблюдателя соотносится с модернистской и постмодернистской поэтикой, в которой субъект не контролирует реальность, но является сферой ее разнопланового осмысления. Это наблюдение соотносится с концепцией Р. Барта о «нулевой степени письма», при которой повествование фиксирует присутствие сознания, но не его действие в мире. Герой-наблюдатель здесь — субъект эстетической и ценностной обработки видимого, обостренно осознающий свое положение в мире как созерцателя.

Порядок анализа романов в главе определяются не хронологией их создания, а логикой теоретического развертывания пассивного наблюдателя. Первым для анализируется роман У. Эко, наблюдатель которого может быть размещен на шкале активности — пассивности ближе к середине. Это поможет рассмотреть определенный тип героя-наблюдателя более подробно и яснее осмыслить не только его характерные полюсные черты, но и очертить границы возможностей его влияния на «внутренний мир» произведения.

Структура главы подчинена поставленной задаче: на основе разработанного в параграфе 1.4 алгоритма анализа наблюдатель рассматривается на разных уровнях художественного целого — субъектно-объектном, композиционном, фокальном и мифотектоническом. Такая логика позволяет показать, как именно пассивный наблюдатель функционирует в системе романа и чем он принципиально отличается от нарратора, фокализатора и персонажа.

2.1. Наблюдатель в романе У. Эко «Имя розы»

Выбор романа Умберто Эко «Имя розы» обусловлен тем, что в нем эксплицирован пассивный тип наблюдателя, наиболее ярко проявляющий себя на разных уровнях текстовой организации. Уже сама структура повествования задает перспективу наблюдения: события XIV века показаны глазами Адсона, ученика Вильгельма Баскервильского, чья позиция соединяет непосредственное восприятие происходящего и последующую интерпретацию в форме воспоминаний. В то же время фигура Вильгельма демонстрирует еще один вариант пассивного наблюдателя, рефлексирующего над событиями и текстами, но не способного предотвратить катастрофу.

Задачей данного подраздела является анализ функций наблюдателя в «Имени розы» на основе алгоритма, предложенного в параграфе 1.4. В частности, будет рассмотрено, как наблюдатель соотносится с субъектно-объектной системой произведения, каким образом проявляется в системе точек зрения, как его мировоззренческая позиция формирует восприятие «внутреннего мира» романа и к какому типу наблюдателя он в итоге относится.

На сегодняшний день роман «Имя розы» (ит. «Il nome della rosa») представляется произведением, достаточно широко рассмотренным исследователями теории и истории литературы. Трудно спорить с тем, что и сам роман является, в некотором смысле, «исследованием»; с момента публикации в 1980 году «Имя розы» было переведено на многие европейские языки и, как

справедливо замечает Ю. М. Лотман, «<...> представляет собой перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста»¹. Вариативность прочтений и интерпретаций романа сформировала в отечественном литературоведении две условные группы исследовательских стратегий.

Первая из них связана с описанным самим У. Эко принципом рецептивной «морфологии»², согласно которой опыт прочтения так называемого «постмодернистского» произведения (которым «Имя розы», вне всяких сомнений, является) зависит от возможности читателя понимать конфликтологию сюжета и разные уровни составляющих его интертекстуальных связей и референций. Впервые об этом написал сам автор в своем теоретическом трактате «Записки на полях Имени розы»³ в 1983 году, а в российском литературоведении эту особенность авторской эстетической стратегии заметил уже упомянутый Ю. М. Лотман в статье «Выход из лабиринта» (1998 г.): «Поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной "читательской конференции", убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги»⁴. Ученый связывает подобный эффект с принципиальной множественностью «кодов» (в терминологии семиотики), которые оказываются включены в художественную структуру романа: историко-культурный, богословский, философский, детективный, автокоммуникативный и др. Каждый из них формирует самостоятельную траекторию читательской интерпретации, а их пересечение создает феномен «расщепленного» восприятия за счет непредсказуемости и множественности фигуры эстетического адресата. Вероятно, именно поэтому Лотман использует метафору «текста-лабиринта», называя читателя соавтором смысла романа,

¹ Лотман Ю. Выход из лабиринта / Эко У. Имя розы. М., 1998. С. 650–669.

² Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М., 1998. С. 610

³ Там же.

⁴ Лотман Ю. Указ. соч. С. 651.

«выбирающего» из многоголосия знаков индивидуальный «маршрут» чтения: «текст не подает себя непосредственно, он ждет, когда к нему подберут ключ»⁵.

Многие исследователи, в том или ином виде предвосхитившие или унаследовавшие логику описанной полемики, продолжили рассмотрение произведения как постмодернистского типа «романа с ключом», пытаясь обнаружить удачную метафору для описания его многоуровневой формы. Одной из первых была А. Р. Усманова, исследовавшая научные и художественные труды Эко в широком контексте истории европейской культуры. В третьей главе диссертации «Семиотическая концепция культуры Умберто Эко в контексте европейской традиции второй половины XX века» (1993) она доказывает, что в романе «Имя розы» писатель выстраивает интертекстуальный тип репрезентации культуры как «знаковой деятельности, в которой интерпретатор является элементом системы смыслообразования»⁶, модель которой, в свою очередь, основана на «<...> принципе неограниченного семиозиса, графическим образом которой является лабиринт. Метафорическая идея лабиринта лежит в основе понятия "энциклопедия"»⁷. Принцип творческого соучастия интерпретатора приобретает в работе исследовательницы метафорически «зримый» образ.

В более поздней монографии «Умберто Эко: парадоксы интерпретации» (2000) Усманова внезапно подчеркивает структуру взаимного «наблюдения», характерную для романа: «герои наблюдают знаки <...> читатель наблюдает героев <...> текст наблюдает читателя»⁸. Такую взаимовключенность разных субъектов эстетической коммуникации исследовательница описывает через понятие «гиперинтерпретации»⁹, или «модели полисубъектного восприятия,

⁵ Лотман Ю. Указ. соч. С. 652.

⁶ Усманова А. Р. Семиотическая концепция культуры Умберто Эко в контексте европейской традиции второй половины XX века : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11. Минск, 1993. С. 12.

⁷ Там же. С. 20.

⁸ Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : Пропилеи, 2000. С. 165.

⁹ Там же. С. 144.

в которой принципиально многоголосая система точек зрения делает читателя участником смысловой “борьбы”»¹⁰.

Годом позже, в диссертации П. Г. Носачева «Пределы интерпретации текста как ключевая проблема концепции Умберто Эко» (2001) отмечается, что роль читателя в романах писателя всегда балансирует между интерпретативной свободой и т.н. «устойчивостью» текста: «Каждое прочтение возможно постольку, поскольку текст сопротивляется ему»¹¹. На этом теоретическом основании роман воспринимается как теоретико-художественная проверка границ интерпретации: детективный уровень сюжета, например, сталкивает читателя с недостижимостью искомой истины: в кульминационной сцене Хорхе из Бургоса съедает вторую часть Аристотелевской «Поэтики», поиском которой занимались главные герои; при этом, в логике развития философского конфликта, самоубийство Хорхе снимает детективную «необходимость» поиска заветной книги. Для нашего исследования такая позиция важна тем, что вводит наблюдателя в роман как фигуру, чья точка зрения обречена на частичность и постоянную модификацию.

Описанные выше интуиции часто воспроизводятся в более современных исследованиях. Например, Е. В. Киричук и А. А. Кузьо в одной из своих статей о прозе У. Эко описывают ее основной принцип как «моделирование», отмечая: «... [У. Эко] объясняет, как создается эта самая модель, но на нее уже накладываются бессознательные и индивидуальные приемы художника. Сам писатель относит свой роман к постмодернистской литературе, то есть, казалось бы, ограничивает себя. Но роман осмысляется и как классический, и как исторический, и как детективный, к тому же Эко говорит и о других направлениях (например, о реализме), что свидетельствует об универсальности

¹⁰ Носачев П. Г. Пределы интерпретации текста как ключевая проблема концепции Умберто Эко. автореферат дис. ... кандидата философских наук : 24.00.01; Моск. пед. гос. ун-т., Москва, 2009. С. 11.

¹¹ Киричук Е. В. Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и У. Эко. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-v-literature-i-kinotekste-kristofer-nolan-i-umberto-eko/viewer> (дата обращения 15.05.25).

выстроенной им модели для любой романной структуры независимо от направления»¹². Исследователи интерпретируют сюжет романа не как многоуровневый «лабиринт», но как синхроническую универсалию («модель») романной формы, каждая из возможных интерпретаций которой не исключает диахронической референции с другими. Субъектная система романа, таким образом, оказывается наилучшим образом предрасположена к появлению в ней наблюдателя, чье исторически-панорамное видение позволило бы читателю сохранять «множественность» своего рецептивного опыта.

Вторым важным направлением изучения романов У. Эко в российской филологии стала разработка философско-семиотического измерения его прозы. Справедливо будет отметить, что во многих из них встречаются общие зарубежные научные источники; среди них: «Saggi su / Nome della Rosa» (1985), монографии Т. Де Лауретис (1981), Р. Котронео (1981), Р. Капоцци (2001) и другие. Многие встречающиеся там положения уже так или иначе рассмотрены нами, поэтому, при описании работ отечественных литературоведов, мы сконцентрируемся на прояснении философской проблематики романа «Имя розы», формирующей (вместе с подробно описанной рецептивной «морфологией» этого произведения) явную предпосылку к исследованию данного текста с учетом выявляемой в нем функции героя-наблюдателя.

Первой наиболее часто упоминаемой работой в этом направлении принято считать предисловие, написанное первой переводчицей «Имени розы» на русский язык Е. А. Костюкович в соавторстве с В. В. Ивановым для первого издания романа на русском языке в 1989 году. Их статья стала отправной точкой интерпретации произведения в координатах философской семиотики: исследователи пишут, что роман Эко — это «текст о тексте, эксперимент по моделированию мира как знаковой структуры, в которой каждое событие

¹² *Киричук Е. В.* Моделирование в литературе и кинотексте: Кристофер Нолан и У. Эко. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-v-literature-i-kinotekste-kristofer-nolan-i-umberto-eko/viewer> (дата обращения 15.05.25).

превращается в цитату»¹³. Философские позиции У. Эко оказываются наиболее интересны в связи с семиотической сложностью «Имени розы», обусловленной не только формообразующей интертекстуальностью, но и критическим осмыслением пределов знания.

Эта проблемная линия оказалась наиболее продуктивной в исследованиях российских филологов; многие из них сходятся во мнении, что в прозе Умберто Эко моделируется ситуация кризиса интерпретации, когда оказавшийся в «переполненном знаками»¹⁴ художественном мире Вильгельм Баскервильский мыслится как субъект видения, распознающий границы собственного понимания и принимающий «необратимость» ошибки¹⁵. Именно в этом выводе Костюкович и Иванова возникает продуктивная для нашей работы перспектива: наблюдение в романе У. Эко может стать одним из способов реализации субъекта внутри так называемого «мира знаков».

В схожем русле написана работа В. И. Шаховского и В. И. Супруна, рассматривающих «Имя розы» как «оду книге» и исследование книжной культуры Средневековья¹⁶. Ученые утверждают, что центральной темой романа является не детективный сюжет, а «пожар библиотеки в аббатстве»¹⁷, интерпретируемый как катастрофа утраты знания и разрушения культурной памяти. По их мысли, книга у Эко предстает «одним из высших даров, данных человеку»¹⁸, а сама библиотека — «жизнью аббатства», условием его духовного существования. Отмечая парадокс постмодернистского повествования У. Эко, исследователи подчеркивают, что именно через образ библиотеки автор «высказывает высшую похвалу Знанию»¹⁹ и одновременно предупреждает о его хрупкости перед лицом «безумного» властного контроля. Анализ лексической и

¹³ Костюкович Е. А., Иванов В. В. От переводчика / Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 1989 г.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Супрун В., Шаховской В. Имя розы – книголюбие. URL: <https://spbspeaks.ru/2019/06/11/виктор-шаховский-василий-супрун-имя-р/> (дата доступа 21.06.25)

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

нарративной репрезентации «книжности» романа в статье приходит к важному обобщению: в «Имени розы» показано, как любовь к книге приобретает перспективу этической основы человеческого существования, тогда как разрушение библиотечного пространства мыслится знаком угрозы утраты гуманистических ценностей. Это позволяет предположить, что наблюдатель в «Имени розы» — фигура эпистемологическая и аксиологическая, поскольку сам акт видения и чтения в его кругозоре становится формой этического выбора.

В диссертации Е. В. Крупениной «Философская проблематика в романах Умберто Эко» (2005) акцентируется внимание на том, что «культурная память и эпистемологическая критика становятся в прозе Эко формами художественной рефлексии над границами человеческого познания»²⁰. Крупенина подчеркивает, что именно в «Имени розы» впервые «проблематика истины оказывается встроенной в конфликт интерпретаций»²¹, а персонажи «существуют в пространстве, где единственной реальностью становится текст»²². Такая трактовка вновь позволяет напрямую соотнести философскую проблематику романа с вопросом позиции наблюдателя.

Проведенный обзор исследовательской литературы демонстрирует, что роман У. Эко преимущественно рассматривается в контексте философской семиотики, теории интертекстуальности и рецептивной эстетики; художественный мир романа часто описывается как семиотическая модель культуры, в которой интерпретация (в самом широком смысле) выступает конститутивным элементом сюжета и архитектурной структуры. Вместе с тем, в большинстве рассмотренных работ субъект восприятия мыслится либо как абстрактная инстанция «интерпретатора», либо выдвигается за пределы художественного мира в фигуру эмпирического читателя. Таким образом, внутренняя организация акта видения в пределах самого текста остается, как

²⁰ Крупенина Е. В. Философская проблематика в романах Умберто Эко : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.03 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). Москва, 2005. С. 25.

²¹ Там же. С. 29.

²² Там же. С. 15.

правило, вне предметного анализа. Обращение к категории наблюдателя позволяет принципиально уточнить данную исследовательскую перспективу, сместив акцент с обобщенной теории интерпретации на изучение способов структурирования перцептивной и ценностной позиции внутри художественного мира романа, ранее не предпринимавшихся в отечественном исследовательском поле. Такой подход делает возможным выявление наблюдателя как особой субъектной инстанции, обеспечивающей сопряжение философско-гносеологического и нарративного уровней произведения и позволяющей принципиально по-новому описать субъектную структуру «Имени розы».

Завершив краткий анализ литературоведческих исследований, перейдем к применению разработанной нами методики анализа категории наблюдателя в романе У. Эко «Имя розы».

I. Субъектно-объектная система

Начнем анализ с субъектно-объектной системы произведения. Для этого необходимо ответить на вопросы о том, какие субъекты изображены в романе, как они связаны между собой и с чьей точки зрения открывается «внутренний мир» текста.

Ответим на первый вопрос, обратившись к одному наиболее иллюстративному фрагменту романа У. Эко: «Было ясное утро конца ноября. Ночью мело, но не сильно, и слой снега был не толще трех пальцев. Затемно, отстояв хвалитны, мы слушали мессу в долинной деревушке. Потом двинулись в гору навстречу солнцу»²³. Это хроникерское повествование, субъектом речи которого является Адсон из Мелька, помощник и ученик Вильгельма Баскервильского, ведущий хронику всех их совместных действий. При этом речевая точка зрения совпадает в этом фрагменте с пространственно-временной точкой зрения субъекта видения. Можно утверждать, что он локализован в пространстве и во времени, и вместе с тем находится в будущем и обращается к своим воспоминаниям для описания событий прошлого.

²³ Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 12.

Однако статус Адсона как наблюдателя двойственен: с одной стороны, он фиксирует события, будучи очевидцем, с другой — его хроника постоянно ретроспективна и потому подвержена искажениям памяти и субъективным акцентам. Его взгляд всегда окрашен опытом ученичества, поэтому система координат Адсона тесно связана с позицией Вильгельма Баскервильского, к которому он обращен, как ученик к наставнику. В этом смысле внутренняя организация повествования строится на диалогическом соотношении двух субъектов: Адсона как хроникера и Вильгельма как носителя панорамно-исторического видения.

Дальнейшее развитие романа показывает, что «внутренний мир» произведения не может быть сведен лишь к субъективной перспективе Адсона. Смысловой центр смещается к Вильгельму, чья способность видеть и интерпретировать мир основана на рефлексии, сомнении и интеллектуальном поиске. Именно в соположении наивного, доверчивого взгляда Адсона и аналитически-критического взгляда Вильгельма проявляется система субъектов романа, а также специфика изображения «внутреннего мира».

К этому следует добавить фигуру Хорхе из Бургоса, который, утрачивая зрение, превращается в «анти-наблюдателя», но именно его ценностная позиция становится зеркалом для Вильгельма. Таким образом, субъекты речи и видения в «Имени розы» образуют сложную иерархическую систему: Адсон фиксирует (хроникер), Вильгельм анализирует, а Хорхе противопоставляет себя обоим, превращаясь в носителя догматической и тоталитарной перспективы. В совокупности эти точки зрения создают полифоническую структуру романа, в которой «внутренний мир» изображается и оценивается сразу через несколько конкурирующих дискурсов.

Следующий вопрос связан с действием: кто в романе является активным субъектом поступков?

Сюжет романа выстраивается вокруг расследования серии загадочных смертей в монастыре, которое ведет Вильгельм Баскервильский с Адсоном. Уже в

начале романа Адсон фиксирует деятельность своего наставника: «Я видел, как он, склонившись над следами, внимательно изучал их, и казалось, что земля говорит с ним на языке, которого я не понимал»²⁴. Эта реплика иллюстрирует, что действующим субъектом здесь является Вильгельм, чья активность заключается в постоянном «чтении знаков» — будь то следы на земле, тексты в библиотеке или поведение людей. Его деятельность неразрывно связана с аналитической работой, в то время как деятельность Адсона ограничивается сопровождением, запоминанием и последующей записью.

Не менее значимым действующим лицом следует назвать Хорхе из Бургоса, который, оставаясь физически слепым, оказывается инициатором и исполнителем серии преступлений. Его действия направлены на сохранение догматического порядка и подавление смеха как разрушительной силы. Как он сам признается: «Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы»²⁵. Деятельность Хорхе противоположна деятельности Вильгельма: если первый пытается остановить время и сохранить неизменный порядок, то второй стремится постичь смысл происходящего через сомнение и интерпретацию.

Система персонажей в романе строится на принципе антиномий и отражает столкновение разных способов видеть и действовать в мире. Действующими субъектами являются:

Вильгельм Баскервильский — активный интерпретатор, чья деятельность заключается в познании и преобразовании внутреннего мира произведения через чтение знаков и постоянное сомнение;

Адсон из Мелька — хроникер, его деятельность ограничена фиксацией событий, но именно через его записи становится возможна реконструкция «внутреннего мира» романа;

Хорхе из Бургоса — разрушитель и хранитель догмы, его действия носят карательно-репрессивный характер и направлены против познания;

²⁴Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 48.

²⁵ Там же. С 298.

прочие монахи (Адельм, Венанций, Беренгар, Северин, Малахия и др.) — персонажи, чьи действия встроены в оркестровку событий и символически поддерживают мотив семи апокалиптических труб.

Действующие лица романа — это носители сюжетных функций и, вместе с тем, фигуры, воплощающие разные модели отношения к знанию и истине. В «Имени розы» деятельность героев прямо соотнесена с их способностью быть (или не быть) наблюдателем: Вильгельм действует как познающий субъект, Хорхе — как субъект, противостоящий познанию, Адсон — как посредник, фиксирующий и транслирующий деятельность других.

Третий аспект субъектно-объектной системы связан с речевой организацией текста. Схематично представим и сравним субъектов речи в романе.

Адсон — главный хроникер, ведущий повествование от первого лица. Его речь формирует основное текстовое пространство романа: он фиксирует события ретроспективно, обращаясь к прошлому опыту из будущей точки повествования (пожилой монах вспоминает юность).

Вильгельм Баскервильский, чья субъектная позиция представлена в прямой речи и диалогах. Его высказывания носят аналитический характер, рефлексуют методологию «чтения знаков» и задают дискуссии об истине, знании, роли смеха и природе Бога.

Хорхе — субъект речи, появляющийся в кульминационных диалогах ближе к концу повествования. Его реплики представляют собой догматическую, репрессивную позицию, противоположную Вильгельму. Он говорит языком церковной строгости и апокалиптической символики.

Тексты внутри текста — книги и рукописи, которые читают или цитируют персонажи (Аристотель, Святые отцы, схоластические трактаты и др.). Эти фрагменты обладают самостоятельной субъектностью, поскольку оказывают непосредственное воздействие на сознание героев (например, т. н. второй том «Поэтики» Аристотеля).

Авторская инстанция, или образ автора. Хотя роман написан от лица Адсона, У. Эко усложняет общую композицию текста, используя технику «псевдодокумента» (вымышленный перевод старинного манускрипта), создавая эффект дистанции между «реальным автором» и «псевдо-автором» (Адсоном).

Таким образом, субъектная структура «Имени розы» демонстрирует особое распределение функций: Адсон и Вильгельм выступают свидетелями происходящего, их участие в действии ограничено, а речевая активность сводится к фиксации и интерпретации событий. Эта двойная перспектива позволяет рассматривать их как фигуры пассивного наблюдателя, чья роль заключается в созерцании и осмыслении, а не в изменении хода событий.

Следующий этап анализа связан с системой точек зрения. Если на уровне субъектно-объектных отношений мы видели, «кто говорит» и «кто действует», то теперь необходимо уточнить, кто именно видит, из какой перспективы открывается «внутренний мир» романа и как соотносятся эти взгляды между собой.

II. Система точек зрения

На уровне точек зрения ключевым становится вопрос о том, кто именно видит происходящее и с какой позиции открывается художественный мир. Система фокализаторов в романе в целом соответствует схеме речевых субъектов. Основной фокализатор — Адсон; через его «воспоминания» разворачивается почти весь сюжет. Его зрение локализовано и ограничено: он фиксирует события как очевидец, но не всегда способен их интерпретировать. Вильгельм Баскервильский, как уже было сказано, фокализатор-аналитик. Его кругозор шире, он «читает» пространство монастыря как знаковую систему. Его зрение близко к панорамно-историческому: он улавливает приметы времени и интерпретирует их.

Хорхе из Бургоса — слепой фокализатор-парадокс. Физически утратив зрение, он тем не менее пытается «видеть» мир через догму и символику. Его точка зрения искажена идеологией и страхом перед смехом.

Следующий вопрос касается полноты или ограниченности видения: способен ли фокализатор воспринимать «внутренний мир» произведения во всей его целостности или его взгляд охватывает лишь отдельные фрагменты? Другими словами, анализ фокализации должен показать, насколько перспектива наблюдателя ограничена условиями сюжета, биографией героя или мировоззренческой позицией. В «Имени розы» способность видеть внутренний мир никогда не дана персонажам во всей полноте: точка зрения каждого фокализатора оказывается связана с ограничениями, и именно их наложение создает особую многоголосую структуру наблюдения. Так, хроникерская перспектива Адсона репрезентирует позицию очевидца, но не интерпретатора. Его зрение фиксирует детали пространства и времени, однако он сам признается в собственной ограниченности: «Я, смиренный Адсон, тогда еще не понимал, о чем толковал мой учитель»²⁶. Его взгляд обращен в прошлое, но смысл рассказываемой истории, который мог бы соединить отдельные факты в целостную картину, от нарратора-хроникера Адсона ускользает. В противоположность ему, Вильгельм Баскервильский обладает способностью «читать мир, как книгу», используя панорамно-историческое видение: «Всю поездку я учу тебя различать следы, по которым читаем в мире, как огромной книге»²⁷; отметим, что его выдающаяся читательская позиция созвучна с публичным восприятием автора романа, филолога-медиевиста У. Эко. Его кругозор шире, чем у Адсона, он способен интерпретировать знаки и извлекать из них закономерности, однако и его зрение неполно. Вильгельм ошибается, полагая, что убийства подчиняются ритму «семи труб Апокалипсиса», и вынужден признать: «Я сочинил ошибочную версию преступления, а преступник поддался под мою версию»²⁸.

²⁶ Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 9.

²⁷ Там же. С. 85.

²⁸ Там же. С. 398.

Совершенно логично, что особое место в системе фокализаторов занимает библиотекарь Хорхе. Его представление о мире пронизано страхом перед смехом: «Смех — это слабость, он разрушает страх перед Господом»²⁹. Здесь способность видеть внутренний мир произведения оказывается подмененной верой в догматический порядок, что превращает Хорхе в носителя искаженного и фрагментарного кругозора. Наконец, монахи, окружающие героев, формируют особый коллективный уровень видения: их зрение складывается из слухов, домыслов и фрагментов чужих рассказов.

И все же в тексте постоянно утверждается мысль о существовании единственного всеведущего наблюдателя — Бога. Именно Он мыслится как тот, кто способен охватить внутренний мир во всей его полноте, но этот кругозор остается принципиально непознаваемым для героев. «Трудно смириться с идеей, что в мире не может быть порядка, потому что им оскорблялась бы свободная воля Господа и его всемогущество»³⁰, — размышляет Вильгельм. В этом суждении отчетливо проявляется предел всякого человеческого зрения: ни Адсон, ни Вильгельм, ни Хорхе не в состоянии увидеть все и приблизиться к полноте Божественного; каждый ограничен своей точкой зрения, что может быть объяснимо детективными принципами реализации сюжета романа. Адсон передает опыт, но не смысл; Вильгельм ищет закономерность, но ошибается в ее толковании; Хорхе сводит мир к догме, тем самым разрушая его сложность; монахи видят лишь частные фрагменты.

Таким образом, внутренняя структура романа строится на множественной неполноте видения: никакой фокализатор не способен познать мир в целостности. Полнота зрения здесь мыслится как теологическая перспектива, принадлежащая исключительно Богу, тогда как человеческие наблюдатели лишь стремятся к ней, но всегда остаются в пределах своей ограниченности. Именно эта системная

²⁹ Там же.

³⁰ Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 198

разорванность кругозоров и создает специфическую напряженность художественного мира «Имени розы».

Не менее важно уточнить характер самого видения: идет ли речь о «прямом» зрении, когда кругозор субъекта формируется окружением и подчинен его рамкам, или о «трансгрессивном» зрении, когда именно субъект задает границы восприятия и способен преобразовывать пространство вокруг себя. Такой анализ позволяет выявить, каким образом в романе проявляется пассивность наблюдателя: определяется ли она его зависимостью от внешних обстоятельств или связана с внутренними ограничениями самого героя.

В «Имени розы» типология зрительных установок фокализаторов обнаруживает напряженное взаимодействие между прямым и трансгрессивным видением. Адсон, главный хроникер событий, остается в пределах прямой перспективы: его зрение формируется окружением, монастырской действительностью и уже описанным нами «авторитетом» его наставника — Вильгельма. В описаниях природы или ритуальной жизни монастыря Адсон не выходит за рамки непосредственного восприятия: «Было ясное утро конца ноября. Ночью мело, но не сильно, и слой снега был не толще трех пальцев»³¹. Его зрение ограничено наблюдаемыми феноменами, он фиксирует их в хронике, но оказывается не способен к аналитической интерпретации описываемого. Именно поэтому Адсон предстает скорее «обучающимся» наблюдателем, для которого мир существует как данность, требующая описания, а не как текст, требующий расшифровки.

Совершенно иная позиция у Вильгельма Баскервильского, чье зрение обладает элементами трансгрессии, хотя в целом остается прямым. Вильгельм воспринимает, но, главное, «читает» реальность, превращая ее в систему знаков, выводящую за пределы непосредственного опыта.

Третий аспект связан с вопросом об оценке: кто в произведении выступает субъектом мировоззренческой позиции и дает ценностную интерпретацию

³¹ Там же. С. 56.

изображаемого мира? Иными словами, важно выяснить, чье слово в романе задает аксиологическую перспективу, позволяющую соотнести видимое с этическими и философскими координатами. Такой анализ позволяет отделить простое описание или фиксацию событий от их интерпретации и смыслового упорядочивания.

Как уже было сказано, в романе помимо Адсона и Вильгельма есть еще один субъект оценки и при этом неполноценный наблюдатель (утративший способность видеть и наблюдать) — библиотекарь монастыря Хорхе. Он защищает серьезное отношение к вере и всеми силами старается сохранить в сердцах людей страх Божий. С его точки зрения, смех может вселить в людей уверенность в себе, укрепить гордыню, избавить от страха перед Дьяволом и его ловушками, а также перед Господом и его заповедями. Хорхе стремился к тому, чтобы смех не превратился в глазах людей в орудие борьбы со страхом, потому что если это произойдет, то, с его точки зрения, стада выйдут из повиновения своим пастырям — будут развенчивать их серьезность смехом. Желание оставить в забвении философский трактат о смехе подтолкнуло Хорхе на череду убийств. Он наряду с Вильгельмом обладает панорамно-историческим видением, улавливает приметы времени и читает по ним будущее: «Прежде мы глядели на небо, а мерзостную материю еле достаивали брезгливым взглядом; ныне мы смотрим на землю, а в небо веруем благодаря земным свидетельствам. Каждое из слов Философа, на которых сейчас клянутся и святые, и князи церкви, в свое время перевернуло сложившиеся представления о мире. Но представления о Боге ему пока не удалось перевернуть. Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы»³². Старый библиотекарь, приняв себя за орудие Господа, пожелал остановить время, остановить движение истории, венцом которого он усмотрел утрату человечеством Слова Божия. Удивительно, как утрата библиотекарем зрения, физической возможности видеть, приводит к утрате его способности познавать исторический смысл времени. Эта утрата способности быть наблюдателем отражена в изменении органа зрения Хорхе:

³² Там же. С. 239

«Теперь мои руки видят не хуже, чем твои глаза»³³. И этими самыми руками он смазал смертоносным ядом страницы второго тома «Поэтики» Аристотеля.

Итак, рассмотрение системы точек зрения в «Имени розы» показало, что Адсон и Вильгельм выступают одновременно и фокализаторами, и субъектами оценки, однако их видение остается принципиально ограниченным и зависимым от внешних обстоятельств. Их взгляд формирует ценностную перспективу, но не обладает преобразующей силой. Следующий этап анализа требует уточнения, как именно эта ограниченность и аксиологическая позиция отражаются на репрезентации «внутреннего мира» произведения: то есть каким образом наблюдатель соотносится с целостностью изображаемого мира и как его мировоззренческая перспектива влияет на восприятие романа в целом.

III. Наблюдатель и «внутренний мир» произведения

Следующий шаг анализа связан с рассмотрением наблюдателя в соотношении с «внутренним миром» произведения. Если предыдущие уровни позволили определить, кто действует, говорит, видит и оценивает, то теперь необходимо выяснить, каким образом позиция наблюдателя влияет на целостность художественного мира и соотносится с его ценностными и смысловыми структурами.

Первым делом необходимо уточнить, кто в романе может быть определен как собственно наблюдатель. Здесь важно учитывать, как видение соотносится с мировоззренческой позицией персонажа, то есть с системой ценностей, определяющей его интерпретацию увиденного.

Если обратиться к следующей цитате реплики Вильгельма Баскервильского, то мы увидим полное проявление категории «наблюдатель»: «Уж знаю, — ответил Вильгельм. — Вы ищите Гнедка, это любимец настоятеля, лучший скакун на конюшне, темной масти, ростом без восьми вершков сажень, хвост пышный, копыто малое и круглое, однако на скаку ровен. Голова некрупна, уши острые,

³³ Там же. С. 238.

глаза очень велики. Подался он направо...»³⁴. Можно заметить, что Вильгельм Баскервильский здесь является рефлектирующим субъектом, чья мировоззренческая (ценностная) точка зрения меняется в зависимости от того, что он познает посредством зрения, то есть с точки зрения пространственно-временной. В данном эпизоде автор изображает «внутренний мир» эстетического объекта с помощью прямой перспективы³⁵. Так Вильгельм Баскервильский читает следы Гнедка на земле. Отметим, что процитированный микрофрагмент текста являет точку зрения в пространственном плане Вильгельма Баскервильского — наблюдателя. Он читает в пространстве настоящего следы прошлого, попадающие в его кругозор, тем самым предугадывая будущее: описал портрет Гнедка, смоделировал траекторию его движения, указал место его пребывания на территории монастыря.

Таким образом, Вильгельм Баскервильский в начале романа является идеальным примером «наблюдателя». Он обладает панорамно-историческим видением, воспринимает мир с помощью прямой перспективы, подмечает приметы времени в пространстве, познает конкретный исторический смысл времени и на этой основе предугадывает будущее.

Вместе с тем Вильгельм Баскервильский обладает самосознанием. Более того, он воплощает собой определенный способ бытия-в-мире, который проявляется, например, в наставлении Вильгельма Адсону: «Добрейший Адсон, — отвечал учитель. — Всю поездку я учу тебя различать следы, по которым читаем в мире, как огромной книге. Сказал же Алан Лилльский: всей вселенной нам творенье — / будто бы изображенье, / книга или зеркало, — и судил о неисчерпаемом обилии символов, коими Господь через пространство творений своих глаголет к нам о вечной жизни»³⁶. Можно предположить, что Вильгельм является проекцией архетипа героя, блуждающего в лабиринте и

³⁴ Эко У. *Имя розы*. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 13.

³⁵ Успенский Б. А. *Семиотика искусства*. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 56.

³⁶ Эко У. *Указ. соч.* С. 13.

стремящегося с помощью сил могучего разума разгадать загадку, которую загадал сам Господь. Так или иначе, этот архетип связан с библейским мифом о Боге и Адаме, который, нарушив запрет Господа, вкусил плод с дерева познания добра и зла.

Следующий аспект связан с вопросом о соотношении мировоззренческой позиции и способности наблюдателя видеть «внутренний мир» произведения во всей его полноте. Иными словами, необходимо выяснить, проявляется ли наблюдатель как активный, преобразующий или формирующий художественный мир, или как пассивный, воспринимающий и осмысляющий его в заданных границах.

Примечательно следующее: библиотекарь Хорхе подстроил череду смертей под ритм музыки семи апокалиптических труб, потому что на это повлиял наблюдатель — Вильгельм. Он готов был поверить, что убийца наделяет свои преступления символами той или иной апокалиптической трубы, которые возвещают приход конца мира. Хорхе узнал об этом из третьих уст и решил запутать следователя. Более того, он хотел внушить Вильгельму, что череда смертей в монастыре — дело рук самого Господа: «Хватило одной фразы Алинарда, чтобы я вообразил, будто череда преступлений повторяет музыку семи апокалиптических труб. В случае Адельма — град; а это было самоубийство. В случае Венанция — кровь; а это была нелепейшая мысль Беренгара. В случае самого Беренгара — вода. А это была чистая случайность. В случае Северина — третья часть небес... А Малахия попросту ухватился за звездный глобус как за первый попавшийся тяжелый предмет. Наконец, Малахия и скорпион <...> Вот, оказывается, как вышло! Я сочинил ошибочную версию преступления, а преступник поддался под мою версию...»³⁷. Таким образом, Вильгельм продемонстрировал еще одну функцию наблюдателя — стал влиять на ход событий, а не только познавать их: если бы Вильгельма-наблюдателя не было, то убийств в такой форме не могло бы произойти.

³⁷ Там же. С. 237.

Об этом же свидетельствует следующая сцена, изображающая самоубийство Хорхе: «<...> раздирая на клочки мягкие листы рукописи, и запихивая обрывки один за другим к себе в рот, и старательно жуя, будто гостию святого причастия, которая должна перейти в плоть его собственной плоти <...> Ты ведь ждал седьмой трубы — разве не так? Слушай же, что говорит голос с неба! “Скрой то, что говорили семь громов, и не пиши сего, а пойдя возьми раскрытую книжку и съешь ее: она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед». Видишь? Вот я и скрываю то, чему не следует звучать, скрываю в своей утробе и сам становлюсь ему могилой”. И он смеялся, Хорхе. Впервые за все время я услышал, как он смеется»³⁸.

Далее необходимо рассмотреть, как изменяется мировоззренческая позиция пассивного наблюдателя и какие этапы проходят его ценностные установки, прежде чем он становится способным воспринимать «внутренний мир» романа в большей полноте. Для этого важно проследить динамику его развития через различные факторы художественного впечатления — психологические и пространственно-временные сдвиги, изменения в самоидентификации (в том числе в имени или самоназвании персонажа), а также трансформацию ценностных ориентиров.

В «Имени розы» есть, по меньшей мере, два персонажа, чей способ видения мира произведения динамически связан с познавательной функцией. Наиболее очевидна в этом контексте фигура пассивного наблюдателя Адсона из Мелька. Его мировоззренческая точка зрения проходит сложную эволюцию: от наивного, «прямого» восприятия мира до осознания его относительности и неоднозначности, ощущающейся, в том числе, как атрибут сложной роли историографа. В самом начале повествования его хроника демонстрирует ограниченность кругозора, который формируется внешними условиями и авторитетом наставника: «Было ясное утро конца ноября. Ночью мело, но не сильно, и слой снега был не толще трех пальцев. Затемно, отстояв хвалитны, мы

³⁸ Там же. С. 242.

слушали мессу...»³⁹. Здесь Адсон фиксирует детали быта, но его описание лишено интерпретации; он выступает не как субъект оценки, а как свидетель.

Однако в процессе следствия Адсон постепенно приобщается к иной оптике. Психологически это означает выход за пределы условно «простого» наблюдения, открытие того, что реальность не дана непосредственно, но подлежит толкованию. Здесь мы фиксируем первый этап изменения его мировоззренческой позиции — переход от чувственного фиксирования к интеллектуальному восприятию.

Кульминация изменений проявляется в финале романа, когда Адсон оценивает руины монастырской библиотеки. Его взгляд становится способен видеть, помимо физического разрушения, символический смысл этой катастрофы: «А может быть, мое неумение видеть — провозвестие великой тьмы, которая надвигается на нас и набрасывает свою тень на одряхлевший мир»⁴⁰. Здесь завершается процесс формирования мировоззренческой точки зрения пассивного наблюдателя.

Эволюция Адсона проходит через три этапа: наивное фиксирование реальности, обучение герменевтике мира как текста и, наконец, философское осознание относительности истины. Психологические трансформации (от послушного ученика к самостоятельному свидетелю), пространственно-временные сдвиги (от хроникальной фиксации событий к ретроспективному осмыслению прожитого), изменения в сфере фразеологии (от «ученика» к личности, способной к самоидентификации через любовь и память) и в сфере ценностей (от абсолютной веры в истину к признанию ее относительности) создают динамику, благодаря которой Адсон становится полноценным пассивным наблюдателем.

Вильгельм Баскервильский в романе воплощает более активный и, в то же время, менее динамически развивающийся тип наблюдателя. В отличие от

³⁹ Там же. С. 6

⁴⁰ Там же. С. 402.

Адсона, чье восприятие формируется через обучение и ограничено его психологической незрелостью, Вильгельм не просто фиксирует реальность, но активно конструирует ее, интерпретируя знаки и тем самым влияя на сам ход событий. Однако важнейшее в фигуре Вильгельма то, что его позиция не ограничивается пространственно-временной точкой зрения. Он неизменно добавляет к ней мировоззренческую надстройку. Знаменательна его реплика в финале романа: «Должно быть, обязанность всякого, кто любит людей, — учить смеяться над истиной... потому что единственная твердая истина — это необходимость освободиться от нездоровой страсти к истине»⁴¹. Его кругозор формируется собственным интеллектуальным усилием, благодаря которому он способен постигать исторический смысл времени и предугадывать будущее. В отличие от Адсона, который «учится видеть», Вильгельм «творит видимое», превращая сам акт наблюдения в источник событий. В этом отношении он олицетворяет рационалистическую модель познания, находящуюся в постоянном диалоге с границами человеческой способности к знанию и с «обратной перспективой» Бога-наблюдателя, чья воля остается непостижимой.

Итак, анализ соотношения наблюдателя и «внутреннего мира» романа показал, что Адсон и Вильгельм выступают в роли пассивных наблюдателей, чье видение ограничено как субъективным опытом, так и мировоззренческими установками. Их перспектива формирует ценностный ракурс восприятия, но не обладает преобразующей силой: наблюдатели фиксируют и интерпретируют происходящее, однако не способны сознательно изменить его ход. Тем самым именно они задают целостность художественного впечатления, но в пределах своей ограниченной позиции.

Следующий этап анализа предполагает переход от отдельных функций наблюдателя к его типологическому определению в рамках романа: необходимо выявить, какой тип наблюдателя реализован в «Имени розы» и какова его роль в мифотектонике произведения.

⁴¹ Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 420.

IV. Тип наблюдателя в романе

Проведенный анализ показал, что наблюдатель в «Имени розы» занимает особое место в организации художественного целого: он не действует и не преобразует изображаемую реальность, но именно его взгляд структурирует восприятие «внутреннего мира» произведения. На заключительном этапе анализа необходимо перейти от рассмотрения отдельных функций наблюдателя к его типологическому определению.

Прежде всего, требуется сформулировать определение категории «наблюдатель» применительно к данному произведению, обобщив ключевые характеристики, выявленные на предыдущих уровнях анализа. Учитывая, что главным героем романа является Вильгельм Баскервилльский, на наш взгляд, именно его позиция наблюдателя имеет наибольший ценностный потенциал, и именно он является наблюдателем в романе в наиболее полном смысле, т. к. его ценностная позиция влияет на ход сюжета, на мировоззренческую точку зрения его ученика Адсона и убийцы Хорхе.

Вильгельм-наблюдатель в романе У. Эко «Имя розы» — это обладающий самосознанием и здоровой самоиронией субъект познания реальности, которая воспринимается его глазами в прямой перспективе посредством способности видеть и осмысливать приметы хода времени в пространственном целом мира, начиная от природы и кончая человеческими идеями и нравами, что позволяет ему предугадывать будущее постольку, поскольку его воля вступает в диалог и переплетается с творческой волей Бога-творца-наблюдателя, воспринимающего / творящего мир в обратной перспективе, чей кругозор остается для наблюдателя непознаваемым. Целью наблюдателя является стремление освободиться от нездоровой страсти к познанию истины (кругозора Бога-творца-наблюдателя) с помощью смеха и самоиронии, а также постоянное сомнение в своих выводах и убеждениях о мире; отношение к знанию как к чему-то временному и относительному и бесконечное переобучение, сохранение ежеминутной гибкости восприятия.

Следующий шаг анализа связан с определением роли наблюдателя в мифотектонике романа. Необходимо выяснить, как его перспектива соотносится с пространственно-временной организацией текста: входят ли все пространственно-временные структуры произведения в кругозор наблюдателя или остаются зоны, недоступные его восприятию? Важно также установить, как наблюдатель соотносится со вставными, воображаемыми мирами, и какую функцию выполняет в системе архетипов романа.

В мифотектонике «Имени розы» наблюдатель играет ключевую роль, связывая отдельные пространственно-временные пласты и переводя их в целостное символическое поле произведения. Адсон и Вильгельм, обладая разными типами зрения, в совокупности образуют многослойный механизм, который и формирует мифопоэтическую природу романа.

Хронотоп романа структурирован как лабиринт: в первую очередь библиотека, являющаяся не просто центром действия, а символическим ядром мифотектоники. Вильгельм и Адсон в ходе расследования буквально и метафорически блуждают в лабиринте, стремясь постичь постоянно ускользающую от них истину. Адсон воспринимает пространство линейно, тогда как Вильгельм обладает панорамно-историческим видением, позволяющим ему воспринимать библиотеку как аллегория космоса. Здесь мир предстает как текст, а наблюдатель становится читателем и интерпретатором, что сближает хронотоп романа с библейским мифом о Книге как универсальном хранилище истины.

Хронотоп монастыря, с его цикличностью богослужений, труда и молитвы, образует второй уровень мифотектоники. Для Хорхе из Бургоса это пространство сакрального порядка, который необходимо охранять ценой человеческих жизней. Для Вильгельма же монастырь становится ареной столкновения разума и догмы, местом, где история вступает в диалог с мифом. Таким образом, хронотоп монастыря в глазах разных наблюдателей разворачивается в противоположные мифологемы — статичности и движения, вечности и историчности.

Отдельное значение имеет вставной воображаемый мир апокалиптической символики. Серия убийств подстраивается Хорхе под ритм семи труб из Откровения Иоанна Богослова. Этот воображаемый мир, вводимый библиотекарем, накладывается на хронотоп монастыря, превращая его в поле эсхатологического действия. При этом важно, что именно Вильгельм своим наблюдением инициирует этот пласт мифотектоники. Таким образом, наблюдатель не только воспринимает миф, но и создает его внутри романа, становясь соавтором мифологизации пространства.

Если рассматривать систему архетипов, Вильгельм предстает как архетип Героя-искателя, блуждающего в лабиринте и читающего мир как книгу, тогда как Хорхе выполняет функцию Старца-хранителя, оберегающего запретное знание. Адсон же занимает место Ученика-свидетеля, который через собственные ограничения демонстрирует процесс становления наблюдателя. Все три фигуры оказываются включены в единую мифотектоническую схему, где библиотека и монастырь репрезентируют мифологический космос, а акт наблюдения выступает способом его познания и преобразования.

Таким образом, Вильгельм-наблюдатель в «Имени розы» — это структурообразующий элемент мифотектоники. Через его восприятие связываются различные простраственно-временные и мифологические структуры романа (монастырь, библиотека, апокалиптический миф), формируется динамика романа как «лабиринта смыслов», а система архетипов получает конкретное воплощение. Наблюдатель в романе становится посредником между реальным, историческим и мифологическим планами повествования, а его роль заключается в том, чтобы удерживать и интерпретировать множественность смыслов, которая в конечном счете остается открытой и недостижимой в своей полноте.

Заключительный шаг анализа касается типологического определения наблюдателя в романе. Здесь необходимо установить, относится ли он к пассивному типу — воспринимающему и осмысляющему «внутренний мир»

текста, — или же к активному типу, чья позиция связана с преобразованием и влиянием на художественную реальность.

Особенностью романа «Имя розы» является то, что позиция наблюдателя распределяется между несколькими фигурами. Помимо Адсона и Вильгельма, которые задают перспективу свидетеля и интерпретатора, в тексте можно выделить и более широкий уровень наблюдения, связанный с фигурой Бога как Творца, а также с иными субъектами, чья позиция влияет на восприятие художественного мира. В дальнейшем каждый из этих вариантов наблюдателя будет рассмотрен отдельно, что позволит уточнить их функции и место в мифотектонической структуре произведения.

Бог как активный наблюдатель.

В одной из приведенных выше цитат содержится мировоззренческая точка зрения Вильгельма-наблюдателя, в которой вводится еще один «наблюдатель» — Господь. Вильгельм в своем монологе словно протягивает ему руку, как на фреске Микеланджело «Сотворение Адама» (ок. 1511). Если Вильгельм и Хорхе смотрят на «внутренний мир» произведения с помощью прямой перспективы, пытаются улавливать приметы времени и предугадывать будущее в соответствии со своим пониманием «добра и зла», то Бог как наблюдатель обладает обратной перспективой по отношению к миру. Он творит и меняет мир из Себя, в соответствии со своей свободной волей, потому что Он — живая сущность. Этот образ Бога-наблюдателя-творца лежит в основе мировоззренческой точки зрения Вильгельма: если бы в мире был порядок, им управляли бы рациональные, неизменные, вселенские законы, похожие на законы природы, запрограммированные однажды и не терпящие изменений. Однако в этих условиях Бог сам оказался бы мертв, он ничем не отличался бы от сложной системы кодов, на которых написан мир Вильгельма и Хорхе. Так, Вильгельм подчеркивает, что подобная точка зрения оскорбительна для всемогущества Бога-наблюдателя-творца. Он смотрит на мир через призму обратной перспективы и при этом занимает позицию венаходимости. Мир наблюдателей Вильгельма и

Хорхе входит в кругозор Бога-наблюдателя и находится в полной зависимости от него. Однако этот кругозор, именуемый героями *истиной*, находится за границами возможностей познания в опыте наблюдателей-героев.

Вместе с тем Вильгельм понимает эту мысль, а потому и приходит к выводу о просветляющей силе смеха над истиной и связывает ее с любовью к человеку. Вильгельм как бы говорит вслед за Аристотелем, что над истиной можно либо смеяться, либо заблуждаться, третьего не дано. Хорхе же, ослепленный гордыней (проекцией чему является физическая слепота), возносит себя на место Бога и преисполняется ненавистью к человеку до такой степени, что не гнушается убийства, продав за роль «спасителя мира» свою душу Дьяволу. Смертный грех вошел в душу Хорхе через распахнутые ворота гордыни. Слепец до полного безумия ужасался смеха, карнавальной культуры, праздника и естественности, потому что смех за минуту разрушил бы его паранойяльное величие, иллюзорно-фантазийный бред в отношении самого себя и показал бы его таким, какой он есть — сумасшедшим, злобным и одиноким стариком.

Вильгельм Баскервилльский — пассивный наблюдатель.

Кульминация познания реальности посредством панорамно-исторического видения подводит Вильгельма-наблюдателя к следующему выводу: «Хорхе боялся второй книги Аристотеля потому, что она, вероятно, учила преобразовать любую истину, дабы не становиться рабами собственных убеждений. Должно быть, обязанность всякого, кто любит людей, — учить смеяться над истиной, учить смеяться саму истину, так как единственная твердая истина — что надо освободиться от нездоровой страсти к истине <...> Трудно смириться с идеей, что в мире не может быть порядка, потому что им оскорблялась бы свободная воля Господа и его всемогущество»⁴². Таким образом, Вильгельм Баскервилльский оказывается наблюдателем, который упирается в границы познания мира, выходит за пределы понятия «наблюдатель», сформулированного М. Бахтиным.

⁴² Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 248-249.

В «Имени Розы» наблюдатель-Вильгельм в определенный момент начинает совмещать в себе и второй тип наблюдения — активный — в результате чего начинает влиять на стратегию выбора следующих жертв убийцы-Хорхе, сам того не ведая, управляет судьбой убийцы, его жертв и всего монастыря. Так, наблюдатель У. Эко выходит за пределы пассивного типа наблюдения, тем самым позволяя исследователю сделать вывод о возможности совмещения внутри одного субъекта-наблюдателя в романе тяготений в обе стороны по типологической шкале «активности — пассивности». Бог в романе является полностью активным наблюдателем, который видит / творит мир в обратной перспективе, потому что он жив, представляет собой эту самую жизнь, обладая при этом способностью вмешиваться в ее ход и менять ее в соответствии со своей волей, тем самым влияя на волю обычных людей, движимых теми или иными внутренними побуждениями и страстями. Однако данный роман рассматривался нами в главе, посвященной изучению пассивного типа наблюдателя, потому что с точки зрения сюжета в ней доминируют фигуры Вильгельма и Адсона, представляющих собой в гораздо большей мере пассивный тип наблюдения.

Итак, применив методикку, разработанную нами и изложенную в параграфе 1.4, к анализу романа У. Эко «Имя Розы», нам удалось подтвердить гипотезу о пассивном типе наблюдателя в романе. Этот тип наиболее ярко проявляется в фигурах Адсона (наивный хроникер-свидетель) и Вильгельма (рефлексирующий интерпретатор). Их активность — интеллектуальная, а не событийная. При этом, фигура Вильгельма-наблюдателя в целом соответствует пассивному типу (созерцатель), однако его интерпретационная деятельность влияет на ход событий. Его гипотеза становится частью сюжета и направляет действия Хорхе. Это позволяет сделать вывод о «гибридной» природе наблюдателя в романе. В том числе это подтверждает условность типологического разграничения наблюдателей, которое выражает, скорее, тяготение к тому или иному полюсу на единой шкале, нежели конкретный однозначно детерминированный тип наблюдателя.

Примененная методика анализа доказала свою эффективность, позволив системно и многоуровнево раскрыть центральную для романа категорию наблюдателя. Мы установили, что:

- пассивный наблюдатель является доминирующим, но не единственным типом;
- система наблюдения в романе полифонична и иерархична;
- ограниченность зрения каждого наблюдателя — ключевой конструктивный принцип, формирующий философскую проблематику романа (относительность истины, невозможность тотального знания);
- позиция наблюдателя динамична (эволюция Адсона) и парадоксальна (непроизвольная активность пассивного наблюдателя-Вильгельма);
- наблюдатель выполняет мифотектоническую функцию, выступая связующим звеном между различными пластами реальности в романе.

Анализ романа Умберто Эко «Имя Розы» позволяет зафиксировать основные характеристики пассивного наблюдателя и тем самым подготовить почву для сопоставления с иным его вариантом, представленным в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели».

2.2. Наблюдатель в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»

Выбор романа К. С. Льюиса, представляющего собой авторский пересказ мифа об Амуре и Психее, обусловлен тем, что для Льюиса уже при рецепции мифа становится важна поэтика и эстетика визуального, зримого. Именно этот аспект лег в основу художественной стратегии автора при написании романа, в котором зрительные ассоциации читателя являются смыслообразующими. Согласно разработанной в параграфе 1.4 методике анализа, в данном параграфе рассматриваются ключевые эпизоды, иллюстрирующие логику эволюции мировоззренческой позиции главной героини романа — Оруали, связанные с преодолением героиней границ собственного кругозора и онтологическим смещением ее точки зрения. Оруаль, как будет понятно в конце этого параграфа,

является близким к эталонному примером пассивного наблюдателя, который на протяжении всего сюжета оказывается под влиянием «внутреннего мира» романа и активно воздействует на самого себя, меняя свою ценностную позицию в зависимости от того, что он познает / не может познать в опыте наблюдения.

Еще студентом К. С. Льюис по меньшей мере трижды пытался рассказать миф об Амуре и Психее в стихах (один из них — в виде пьесы). Сохранилось семьдесят с лишним строк, где сестру Психеи зовут Каспиана. Однако осуществить свой замысел ему удалось только в 1956 г.: вышедший в свет роман «Пока мы лиц не обрели» Льюис посвятил своей жене, Джой Дэвидмен. По словам автора, главное изменение, внесенное им в миф, — это «то обстоятельство, что дворец Психеи невидим для глаз прочих смертных. Впрочем, изменение не вполне точное слово; я почувствовал, при первом же прочтении книги, что именно так должно было быть. <...> Эта поправка, безусловно, изменила характер героини и сделала весь миф менее однозначным, пока в конце концов полностью не поменяла его на другой лад»⁴³.

Эта биографическая деталь позволяет нам провести параллели между романом и более поздним трактатом Льюиса «Любовь», который, по словам Натальи Трауберг, появился «сперва в виде радиобесед для Америки (1958). <...> Беседы о любви были созданы, когда начинался их (с Джой Дэвидмен. — Прим. автора) брак, изданы — когда он кончался, тем же летом, что умерла Джой (13 июля 1960 г. — Прим. автора)»⁴⁴. В этом трактате автор прямо излагает то, что в романе выражено иносказательно: «Унгит» в романе — это сперва богиня, далее — мировосприятие; «Унгит», с точки зрения трактата, — это художественно реализованная концепция «любви-нужды». Приведем обширную цитату из льюисовской «Любви» для прояснения концепции «любви-нужды» и «любви-дара»: «И я разграничил любовь-нужду и любовь-дар. Типичный пример любви-дара — любовь к своим детям человека, который работает ради них, не

⁴³ Льюис К. С. Любовь С. 307-308.

⁴⁴ Там же. С. 9-10.

жалая сил, все отдает им и жить без них не хочет. Любовь-нужду испытывает испуганный ребенок, кидающийся к матери. <...> Любовь-нужда ничуть на Бога не похожа. У Бога есть все, а наша любовь-нужда, по слову Платона, — дитя бедности. Она совершенно верно отражает истинную нашу природу. Мы беззащитны от рождения. Как только мы поймем, что к чему, мы открываем одиночество. Другие люди нужны и чувствам нашим, и разуму, без них мы не узнаем ничего, даже самих себя. <...> Я и сейчас считаю, что нуждаться в чужой любви — более чем недостаточно. Но теперь я скажу за наставником моим Макдональдом, что и любовь-нужда — любовь. <...> Кроме того, надо быть очень осторожным, называя любовь-нужду “просто эгоизмом”. <...> Конечно, любовь-нужда, как и все наши чувства, может быть эгоистичной <...>, но никогда ни в ком не нуждается только отпетый эгоист. <...> Христианин согласится, что наше духовное здоровье прямо пропорционально нашей любви к Богу; а эта любовь по самой своей природе состоит почти целиком из любви-нужды. <...> Те, кто испытывал к Богу любовь-дар, вслед за тем — нет, в то же время — били себя в грудь вместе с мытарем и зывали из своей немоци к единственному Дарующему. <...> Выходит, любовь-нужда в самом сильном своем виде неотъемлема от высочайшего состояния духа. И тут получается совсем странно. Человек ближе всего к Богу, когда он, в определенном смысле, меньше всего на Бога похож»⁴⁵. Таким образом, роман позволил художественно оформить те идеи, которые впоследствии нашли прямое, более понятное самому автору выражение в трактате «Любовь»

Прежде, чем приступить к непосредственному анализу категории наблюдателя романа Льюиса, обобщим результаты существующих исследований. Изучаемый нами роман является материалом к нескольким диссертационным исследованиям. В частности, С. В. Максимова⁴⁶ в своей работе использует

⁴⁵ Льюис К. С. Любовь. М.: Эксмо-Пресс, 2012. С. 299-304.

⁴⁶ Максимова С. В. Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40-50-х гг.: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Максимова Светлана Валерьевна; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2009. 28 с.

сравнительно-типологический метод, сопоставляя роман Льюиса с произведением Г. Э. Носсака «Некийя». А. С. Косинская⁴⁷ применяет антропологически ориентированный подход, исследуя модель человека в творчестве Льюиса. Она доказывает, что этот роман является ключевым для понимания антропологии Льюиса, так как в нем наиболее полно раскрывается путь человека от рационального самодостаточного существа (*homo sapiens*) к существу литургическому (*homo liturgicus*), чья жизнь центрирована вокруг Бога. В основе антропологии Льюиса лежит средневековая теоцентрическая картина мира, а центральным вектором развития его героев является духовная эволюция. М. В. Родина⁴⁸ отмечает, что миф для Льюиса — это «текстопорождающее ядро». Каждая из перечисленных работ сосредоточена на изучении проблем мифопоэтики романа Льюиса «Пока мы лиц не обрели». А. С. Матвеева, пользуясь биографическим, культурно-историческим, историко-теоретическим, сравнительно-типологическим методами, исследует философско-эстетические воззрения Инклингов, к числу которых относился и Клайв Стейплз Льюис. Особый интерес представляет сделанный в работе ученой акцент на идее участников литературного клуба Инклингов о важности воображения, которая легла в основу романа К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели»: «Приблизиться к пониманию основ бытия можно, воссоздавая древние сюжеты в истинном художественном творчестве (не связанном с рациональной работой сознания). Тогда Поэт, в широком смысле слова, будет выступать связующим элементом, посредником между Творцом и человеком»⁴⁹. В указанных исследованиях акцент

⁴⁷ Косинская А. С. Художественная антропология К.С. Льюиса («Космическая Трилогия», «Пока мы лиц не обрели», «Расторжение Брака»): автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / Косинская Александра Сергеевна ; Балтийский федеральный ун-т им. И. Канта. Калининград, 2021. 22 с.

⁴⁸ Родина М. В. Миф и его поэтика в цикле К.С. Льюиса "Хроники Нарнии" : проблема художественной функциональности : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Родина Мария Вячеславовна. Воронеж, 2015. С. 24.

⁴⁹ Матвеева А. С. Философско-эстетические воззрения Оуэна Барфилда в контексте мифотворчества инклингов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03. Место защиты: Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2013. С. 8.

делается на том, что мифопоэтика романа «Пока мы лиц не обрели» художественно воплощает христианскую антропологическую модель. В ее рамках человек обретает свою подлинную личность («лицо») только через богообщение, страдание и преодоление эгоцентризма.

При сделанном в работах акценте на мифопоэтике романа К. С. Льюиса, а также обилии философских обобщений антропологического, богословского характера, которые однозначно являются достоинствами перечисленных исследований, в работах отсутствует системный анализ категории визуального в романе. Выводы, сделанные исследователями, возможны только в философских или богословских терминах. При этом сам литературоведческий анализ, проведенный авторами работ, является недостаточным для целостной иллюстрации выводов и интерпретаций, произведенных в философско-богословских терминах. Так, обобщая методологические подходы исследователей к интерпретации романа, можно сделать вывод, что роман является материалом, иллюстрирующим духовно-философские изыскания автора, при этом вопрос о том, как именно эти религиозно-философские категории воплощаются в художественной ткани текста — через специфические нарративные структуры, факторы художественного впечатления — остается в тени.

Эту лакуну — мост между богословием и литературой, мифопоэтикой и мифотектоникой — заполняет наше исследование, предлагая систематическое литературоведческое обоснование тех религиозно-философских интерпретаций романа К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», к которым вполне справедливо пришли предшествующие исследователи, двигаясь скорее философским, нежели литературоведческим путем. На наш взгляд, наблюдатель в романе К. С. Льюиса является системообразующей категорией его поэтики.

I. Субъектно-объектная система

Первым шагом важно определить субъектов, чьи точки зрения формируют изображение и оценку внутреннего мира романа. Основным персонажем-рассказчиком, с чьих слов читатель воспринимает «внутренний мир» романа

является главная героиня Оруаль. Она перемещается в пространстве и времени, пересекает различного рода границы, с ее действиями и поступками связаны основные сюжетные события произведения. Оруаль совмещает роль нарратора — хроникера-рассказчика: «Вот почему я не боюсь гнева богов, и вот почему я решила написать эту книгу, ибо человек, которому есть что терять, никогда не осмелится написать подобную»⁵⁰. Обо всех событиях читатель узнает из ее дневника, за исключением одного последнего абзаца текста, написанного от лица Арнома, жреца Афродиты. Помимо психологической и речевой точек зрения, ей присуща пространственно-временная, т. е. роль фокализатора: «Наша нянька Батта была крупная женщина со светлыми волосами и грубыми большими руками»⁵¹. Оруаль является одним из ключевых субъектов оценки «внутреннего мира» романа: «В книге этой я буду обвинять богов»⁵².

Помимо нее, одним из ключевых персонажей романа является ее сестра — Психея. Она покинула родной дом, чтобы поселиться во дворце Бога, который влюбился в нее и взял жить к себе. Когда Оруаль, преодолев множество испытаний, наконец, добралась до Психеи и хотела вернуть ее домой, сестра отказалась возвращаться и решила показать свой новый дом. Остальные персонажи романа являются для рассказчика Оруали второстепенными, а потому не имеют значимых ценностных или пространственно-временных точек зрения.

Вторым шагом обратимся к анализу сюжетной функции ключевых персонажей романа. Главная героиня романа Оруаль выступает в качестве активного субъекта действия: она перемещается в пространстве и времени, принимает решения, вступает в конфликты, совершает поступки, с которыми связаны ключевые сюжетные события. Таким образом, она является действующим лицом и по формальным признакам (участие в фабульных

⁵⁰ Льюис К. С. Пока мы лиц не обрели. М.: АСТ, 2021. С. 11.

⁵¹ Там же. С. 3.

⁵² Там же. С. 1.

событиях), и по критерию субъектности: героиня меняет как свое положение в мире, так и само это «мироположение».

Сюжет романа развивается как путь героини от действия к рефлексии, что отражает переход от внешнего пересечения границ (географических, политических, семейных) к внутреннему — эпистемологическому и онтологическому. По мере продвижения сюжета она последовательно утрачивает власть, уверенность, физическую привлекательность и, в конечном итоге, представления о себе самой, но именно эти утраты становятся условиями ее подлинного самопознания. Подобный путь соответствует структуре инициационного нарратива, где субъект действия должен пройти сквозь утрату, чтобы приобрести новое «я».

На протяжении всего повествования Оруаль выступает в качестве центральной перцептивной и повествовательной инстанции, однако важно подчеркнуть, что в рамках нашего исследования она интересует нас не столько как рассказчик, сколько как персонаж-наблюдатель, совмещающий в себе функции субъекта действия, субъекта речи и субъекта оценки. В терминах Б. Успенского, это позволяет рассматривать ее точку зрения как совмещенную в нескольких планах — и психологическом, и идеологическом, и фразеологическом.

Художественная система романа подчинена логике исповеди: Оруаль пишет текст, в котором одновременно стремится оправдаться перед богами и пересмотреть свою жизнь, то есть переоценить собственные поступки с нравственной точки зрения. Эта двойная направленность делает ее субъектом действия и интерпретации. Она персонаж, который действует, чтобы затем, постфактум, осмыслить и переосмыслить эти действия. Именно в этом аспекте проявляется специфика наблюдателя в реалистически ориентированном нарративе: героиня наблюдает за самой собой в ретроспективе, придавая своим действиям новые смыслы, а значит, становится своего рода внутренним свидетелем собственной трансформации.

Наконец, обратимся к анализу системы субъектов. Композиция романа представляет собой столкновение двух мировоззренческих позиций — «Унгит» и «Психеи», которые можно условно отнести к языческой и христианской мифологическим системам. По отношению к тексту романа этот контраст проявляется в принципе его композиционного устройства: «книга 1» (21 глава) написана с точки зрения «Унгит» (жалоба и жертва), «книга 2» (4 главы) — с точки зрения «Психеи» (раскаяние и преображение).

Однако обе книги принадлежат одному субъекту речи — Оруали, героине и одновременно рассказчице, которая, ретроспективно излагая свою жизнь, постепенно переходит от обвинения богов к покаянию перед ними. Тем самым система субъектов речи в романе организована по принципу внутреннего расщепления: одна и та же героиня оказывается способна к артикуляции двух противоположных мировоззрений. Такая организация речевой системы сближает роман с исповедальными и полифоническими формами повествования, в которых один субъект демонстрирует несколько ценностных перспектив. Об этом, в частности, писал М. М. Бахтин, определяя исповедь как форму, в которой речь говорящего предстает «во всей его чистоте, без привлечения трансгредиентных моментов и ценностей, чуждых ему самому [автору исповеди]»⁵³.

По отношению к «внутреннему миру» романа обе позиции — «Унгит» и «Психеи» — свойственны нескольким персонажам, которые могут выступать в роли носителя или предмета оценки. Сюжет строится как сцепление различных речевых актов, в которых герои высказываются друг о друге и о божественной воле, таким образом формируя смысловое поле романа как пространство внутренней полемики. Кроме того, в структуру романа встроены метатекстуальные элементы: рассказ Оруали оформлен как письмо, адресованное богам, а потому изначально ориентирован на оценку и реакцию со стороны трансцендентного адресата. Это обстоятельство не только придает повествованию дополнительный регистр, но и утверждает наличие внеположного наблюдателя

⁵³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 130.

как имплицитного читателя, одновременно присутствующего и отсутствующего в художественной реальности текста.

Исходя из того, что смысло- и структурообразующей доминантой романа являются мировоззренческие позиции — одна, преобразующаяся в иную, можно отнести льюисовский роман к разряду концептуальных, то есть таких, цель которых коренится в передаче идеи, а художественный материал используется для ее доказательства или обоснования. Таким образом, в романе наблюдается не просто наличие различных субъектов речи, но внутренняя трансформация единого субъекта, демонстрирующего сложную динамику смыслов, речевых интонаций и мировоззренческих убеждений. Эта динамика в дальнейшем становится одним из оснований для выявления наблюдательской перспективы в романе — как формы внутреннего самоувиденного слова, в котором совмещаются зрение и речь, наблюдение и повествование.

II. Система точек зрения

На данном этапе выделим персонажей и субъектов речи, обладающих функцией фокализаторов. Мы видим, что в романе К. С. Льюиса Психея выполняет функцию фокализатора наряду с Оруалью:

«— Ах нет, это не был сон. Во сне такое не приснится. Он имел человеческий образ, но любой сказал бы, что это — не человек. Ах, сестра, ты бы поняла меня, если бы видела сама. Как же объяснить тебе?»⁵⁴.

Из всей субъектной структуры романа потенциально могут выступить в роли наблюдателя только два персонажа. Важно отметить, что ценностные и пространственно-временные точки зрения сестер вступают в конфликт — Оруаль неспособна видеть дворец Бога и Психеи и все дары сестры:

«— Но я дала тебе вино! Ты пила его. И медовые пряники. Ты еще сказала...

— Ты дала мне простую воду в твоих ладонях.

— Но ты восхищалась вином и тебе понравилась чаша. Ты сказала...

⁵⁴ Льюис К. С. Пока мы лиц не обрели. М.: АСТ, 2021. С. 52.

— Я восхищалась твоими руками. Ты играешь в игру и сама это знаешь. Я просто подыграла тебе»⁵⁵.

Такой визуальный эффект достигается благодаря тому, что Оруаль в этой части романа обладает определенной ценностной позицией. Картиной мира, которую автор называет «Унгит», — это своего рода вопрошание безликого, предличностного начала, не имеющего ни определенного лица, ни имени, а точнее, не знающего ничего об их существовании, т. е. о самом себе. Психея при этом наделена особой системой ценностей. «Психея» — это уже сформированная «личность», прошедшая все этапы эволюции (о них речь пойдет ниже), нуждающаяся в божественной любви.

Говоря о типах зрения персонажей, можно отметить, что Оруаль обладает прямым зрением: ее восприятие мира определяется внешними обстоятельствами, социальными ролями и телесной травмой. Она смотрит на реальность сквозь призму страха, вины и зависимости от других взглядов — от отцовского, царского, мужского. Ее зрение формируется окружением и лишено способности трансгрессировать границы видимого.

Психея, напротив, обладает трансгрессивным типом зрения: ее кругозор не только включает в себя то, что находится за пределами рационального и социального, но и формирует новую, сакральную перспективу, выходящую за границы человеческого опыта. В диалоге с Оруалью она говорит: «Если только то, что я вижу, не мираж... Мне было страшно. Я неотрывно смотрела на серую громаду, опасаясь, что она растает или начнет меняться на глазах. Затем я поднялась (ибо все это время я так и стояла на коленях там, где опустилась, чтобы напиться воды), но не успела выпрямиться в полный рост, как все пропало. Какое-то мгновение мне еще казалось, что я вижу в тумане воронки и сгустки, подобные стенам и башням, но — только мгновение. Передо мной вновь расстился один

⁵⁵ Там же. С. 56.

туман»⁵⁶. Ее способность видеть «за» границей указывает на то, что ее взгляд созидает новую художественную реальность.

Такое противопоставление типов зрения позволяет рассматривать Психею как персонажа с потенциалом наблюдателя — ее взгляд обладает способностью формировать целое, видеть большую часть «внутреннего мира» произведения.

Проанализируем полноту видения выделенных фокализаторов. Оруаль на протяжении почти всего романа ограничена в способности видеть «внутренний мир» произведения во всей его полноте. Эта ограниченность репрезентируется как в сюжетно-композиционном плане (в форме «жалобы»), так и через мотив вуали, закрывающей ее лицо. Символически вуаль выполняет двойную функцию: она скрывает Оруаль от других и одновременно затрудняет ее собственное зрение. В кульминационной сцене на суде она признается: «Я начала писать в темноте...»⁵⁷ — эта метафора тьмы указывает на изначальную ограниченность ее кругозора, как пространственно-временного, так и мировоззренческого. Она видит только фрагменты мира, а не его онтологическое или ценностное целое.

Психея, напротив, изображена как персонаж, которому доступна целостная картина «внутреннего мира» романа. Она видит не только то, что доступно чувствам и разуму, но и то, что лежит за пределами эмпирического опыта. Это знание ей «дано» — в сакральной, инициатической форме, что позволяет ей быть не просто персонажем, а своего рода метафизическим ориентиром для героини и читателя. «Отдаю себя на твой суд, читатель. То, что я увидела дворец — или подумала, что его вижу, — говорит ли это против меня или против богов?»⁵⁸. Ее способность видеть целое наделяет ее функцией наблюдателя – фигуры, сопрягающей сюжетную перспективу с авторской стратегией репрезентации художественного целого.

⁵⁶ Там же. С. 154.

⁵⁷ Там же. С. 161.

⁵⁸ Там же. С. 165.

Для того, чтобы охарактеризовать мировоззренческие позиции «Психеи» и «Унгит» в романе, следует обратить внимание на возможные векторы любви: и дар, и нужда могут быть направлены как на Бога, так и на человека. «Унгит» — это первый этап христианской концепции «рождения личности», безликий; он состоит из двух компонентов: нужды в человеческой любви и неспособности нуждаться в любви божественной; этот этап должен быть исчерпан, потребность в человеческой любви утолена для того, чтобы созрела потребность в любви божественной. «Психея» — это уже сформированная «личность», прошедшая все этапы эволюции (о них речь пойдет ниже), нуждающаяся в божественной любви. Эта любовь является для нее бесконечным источником и позволяет даровать себя людям, а не испытывать в ней нужду; позволяет «Психее» быть своего рода «проводником» любви. Так эта же идея выражена в романе словами одного из персонажей — Лиса: «Все мы, и Психея тоже, рождены в Доме Унгит. И все мы должны обрести от нее свободу. Или еще говорят, что Унгит в каждом должна породить своего сына — и умереть родами»⁵⁹.

III. Наблюдатель и «внутренний мир» произведения

На данном этапе анализа можно утверждать, что в романе наблюдателями являются обе героини — Оруаль и Психея. Однако характер их наблюдательской позиции различен: он определяется степенью связи между ценностной и пространственно-временной точками зрения, а также возможностью охвата «внутреннего мира» произведения в его целостности. В обоих случаях визуальный кругозор героинь обусловлен системой их мировоззренческих установок: они не просто смотрят, но видят так, как позволяет им их ценностная оптика.

Оруаль воспринимает происходящее сквозь призму идеологии Унгит, в основе которой лежит жертвенность, горечь, несправедливость и отсутствие доверия к божественному. Ее зрение ограничено этой системой координат: она не может различить смысл происходящего, если он не укладывается в ее

⁵⁹ Там же. С. 297.

субъективную жалобу. С точки зрения поэтики, Оруаль — наблюдатель с ограниченной модальностью видения: ее ценностная слепота препятствует целостному созерцанию художественного мира.

Психея, напротив, представляет тип наблюдателя с трансцендентной оптикой. Она способна видеть «внутренний мир» произведения не только в его пространственно-временном, но и в метафизическом измерении. Ее взгляд, лишенный страха и предвзятости, позволяет ей воспринимать смысл в том, что кажется Оруали «пустотой». Таким образом, в романе Льюиса система ценностей прямо определяет то, что героини способны (или не способны) видеть: наблюдатель — это субъект, для которого наблюдение становится не только актом перцепции, но и актом познания и преобразования.

Обобщенно мировоззренческую позицию «Унгит» можно выразить, словами К.С. Льюиса, как истинную природу человека, изначально одинокого и незащищенного, нуждающегося в покровительстве и любви Другого для того, чтобы узнать самого себя. Таким образом, позиция «Унгит» — это своего рода вопрошание безликого, предличностного начала, не имеющего ни определенного лица, ни имени, а точнее, не знающего ничего об их существовании, т. е. о самом себе.

Эта мировоззренческая позиция эксплицируется в пространственно-временной план, обуславливая визуальный кругозор персонажей. Так, главная героиня романа Оруаль, находясь во дворце Психеи в позиции «Унгит», оказалась неспособна видеть ни сам дворец, ни все дары Бога, предназначенные в пользование Психее. Часть «внутреннего мира» романа оказывается в тот момент скрытой от возможности Оруали познать ее в визуальном опыте.

Далее проанализируем этапы развития мировоззренческой точки зрения наблюдателя-объекта. Так, смена «масок» обуславливается изменением в номинации героини. Обратим внимание на эволюцию мировоззренческой позиции Оруали.

1. Имени Оруаль (профанному), как называют ее близкие персонажи, соответствуют такие мировоззренческие «маски», т. е. представления о самой себе, как: а) внучка Лиса; б) мать Психеи; в) сестра Редивали; г) мужчина, равный отцу.

2. Имени Майа (мифологическому), как называет ее Психея в моменты неспособности Оруали видеть то, что видит она, соответствуют «маски»: а) отец Психеи, имеющий на нее прямые права: «Да, она счастлива, — подумала я, — но она не имеет на это права»⁶⁰; б) мать Психеи: «Но другая часть напоминала мне, что я для Психеи — и мать, и отец, что любовь моя должна быть суровой и дальновидной, а не всепрощающей и близорукой, что иногда она должна быть даже жестокой»⁶¹.

3. Безымянному (безликому) периоду, когда Оруаль скрывается от самой себя, соответствуют «маски»: а) «Великая Царица»; в этот же период Оруаль скрывает свое уродливое лицо под платком, который снимает только ночью в своих покоях: «Царь умер. Он больше не будет таскать меня за волосы <...>. Я его убила. Я — Царица! Оруаль, я и тебя убью!»⁶²; б) «тщета и пустота»; в тот же период Оруали снится, что она замуровала не колодец со скрипящей цепью, а себя в нем: «Так кончался почти каждый вечер моей жизни: несколько шагов по лестнице из пиршественного зала, где гости прославляют величие Царицы Гломской, или из комнаты совета, где внимают моей мудрости, и я оставалась в опочивальне сама с собой. А что такое “я”, как не тщета и пустота? Хуже всего было для меня время перед сном и еще утром, когда я просыпалась, — сотни и сотни утр и вечеров. Порой я задавалась вопросом: кто и зачем посылает нам бесконечно сменяющие друг друга дни и ночи, зимы и весны, годы и десятилетия?»⁶³.

⁶⁰ Там же. С. 144.

⁶¹ Там же. С. 157.

⁶² Там же. С. 227.

⁶³ Там же. С. 237.

Вторая книга романа, как уже было сказано, написана с мировоззренческой позиции «Психеи», т. е. Оруали, которая вышла за границы позиции «Унгит», обретя при этом лицо, новое имя и красоту. Кругозор главной героини расширяется до тех пор, пока она окончательно не сменит свою мировоззренческую точку зрения с «Унгит» на «Психею», пока все фантастические пространства и случившиеся сюжетные события не станут для нее зримыми. Эта книга представляет собой развенчание масок Оруали и рефлексивное описание героиней опыта своего преображения.

4. Разочарование в маске «Великой Царицы»: дала трещину ее концепция «Я», маска «Царицы» была сорвана: «Жажда обладать тем, кому не можешь дать ничего, изнашивает сердце <...>. И когда жажда эта иссякла, все, что я называла собой, ушло вместе с нею»⁶⁴.

5. Имени или маске «Унгит», как сама номинирует себя Оруаль, соответствует: а) трансгрессивное событие (т. е. такое, в котором персонаж преодолел границы собственного визуального кругозора: увидел то, что было скрыто от него ранее, что маркировалось им как невозможное, несуществующее), в котором Оруаль попадает внутрь видения и открывает для себя свою сущность, т. е. осуществляет акт самосознания: «Это я была Унгит. Это раскисшее лицо в зеркале было моим. Я была новой Баттой, всепожирающей, но бесплодной утробой. Глом был моей паутиной, а я — старой вздувшейся паучихой, объевшейся людскими жизнями...»⁶⁵; б) смена ее онтологической точки зрения: «По-моему, единственное различие между явью и сном заключается в том, что первую видят многие, а второй — только один человек. Но то, что видят многие, может не содержать ни грана правды, а то, что дано увидеть только одному, порой исходит из самого средоточия истины»⁶⁶; в) следующее трансгрессивное событие, в котором Оруали был дан намек, что и «Унгит» тоже очередная маска: Оруаль

⁶⁴ Там же. С. 266.

⁶⁵ Там же. С. 274-275.

⁶⁶ Там же. С. 275.

услышала голос бога, который отговорил ее топиться, мотивируя это так: «— Не делай этого, — повторил бог. — Ты не скроешься от Унгит в царстве мертвых, она — и там. Умри прежде смерти, потом будет поздно. — Господин, я и есть Унгит. Бог не ответил»⁶⁷.

6. Разочарование в маске «Унгит»: а) смена своей позиции относительно этой маски (Оруаль способна к изменениям): «Но мне все-таки кажется, что под смертью, которая есть мудрость, Сократ разумел смерть наших страстей, желаний и самомнения. И тут (как я все-таки глупа!) я прозрела и увидела, что я должна сделать. Сказать, что я — Унгит, означает, что моя душа подобна ее душе, что она ненасытна и кровожадна. Но если я буду, подобно Сократу, жить в согласии с истиной, моя уродливая душа станет прекрасной»⁶⁸; б) очередное трансгрессивное событие (встреча с божественными овнами с золотым руном) повлекло за собой смену мировоззренческой точки зрения героини на Божественную природу и ее отношение к людям, т. е. на те испытания, которые боги посылают на долю человека: «Они (овны. — Прим. авт.) не хотели сделать мне больно — они просто резвились и, возможно, даже и не заметили меня. Я понимала их: они топтали меня и давили от избытка радости, безо всякого злого умысла — наверное, так сама Божественная Природа разрушает нас и губит, не питая к нам никакого зла. Мы, глупцы, зовем это гневом богов, но это так же смешно, как утверждать, что ревущие речные пороги в Фарсе поглощают упавшую в воду муху, потому что хотят погубить ее»⁶⁹; после этого у мировоззренческой маски «Унгит» осталась только одна зацепка в сознании Оруали: «Одна только мысль утешала меня: даже если Бардия и впрямь был моей жертвой, Психею я любила чистой любовью, и ни один бог никогда не докажет мне обратного. Я цеплялась за эту мысль, как больной, прикованный к постели, или узник в темнице цепляются за свою последнюю надежду»⁷⁰; в) следующее трансгрессивное событие повлекло за

⁶⁷ Там же. С. 277.

⁶⁸ Там же. С. 280.

⁶⁹ Там же. С. 282.

⁷⁰ Там же. С. 283.

собой изменение точки зрения Оруали на свою жалобу (которая и составляет содержание «книги 1»): «...это были каракули — вычурные и в то же время уродливые, как тот рык, который слышался в надменном голосе моего отца, как лики, которые можно угадать в каменной Унгит»⁷¹.

7. За пределы «Унгит»: а) ожидая суда богов, Оруаль обретает ретрохроническую точку зрения (что является маркером причастия Оруали к Божественной Природе) и становится способной видеть на живых картинах в прохладной зале мытарства Психеи: «— Дедушка, она одна подвергалась ужасной опасности, но при этом была чуть ли не счастлива. — Потому что другая взяла на себя все ее страдания и муки... — Неужели — я? Неужели? — Разве ты не помнишь, что я объяснял тебе? Мы все — члены и органы единого Целого, значит, мы — как одно тело, одно существо: боги, люди, все живое. Трудно сказать, где кончается одно бытие и начинается другое»⁷²; б) там же Оруаль меняет свою точку зрения на справедливость: «— О, великие боги! Как я благодарна вам. Значит, это и в самом деле я <...> — <...> несла ее муки. Но благодаря этому она со всем справилась <...>. — Но не о справедливости же стенала я, брюзжала какая-нибудь Батта, хныкали разные Редивали: “Почему ей можно, а мне нельзя? Почему ей дано, а мне не дано? Это нечестно, нечестно!” Фу, какая гадость!»⁷³; в) смотря на последнюю картинку, Оруаль поняла, что была самым опасным врагом для Психеи, а думала, что любит ее; так произошла смена позиции Оруали по отношению своей любви к Психее (именно в этот момент главная героиня окончательно выходит за пределы онтологической позиции «Унгит» в своем мировосприятии): «У нее не было врагов опаснее нас. И чем ближе день, когда боги <...> явят нам свою изначальную красоту, тем больше будет ревность смертных к тем, кто стремится слиться душой с Божественной Природой...»⁷⁴.

⁷¹ Там же. С. 287.

⁷² Там же. С. 296.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же. С. 300.

8. Превращение в «Психею» или становление собой: а) Оруаль констатирует свое освобождение от чувства собственности в любви к Психее: «О Психея, богиня, никогда более не назову я тебя своей, но все, что считала моим, отдаю тебе. Увы, теперь тебе все ведомо. Я никогда не желала тебе истинного добра, никогда не думала о тебе так, чтобы не думать в первую очередь о себе. Я была алчущей бездной»⁷⁵; б) Психея дарит сестре красоту Персефоны, добытую из Царства мертвых, и Оруаль утверждает в своем новом визуальном восприятии мира, в котором Психея — богиня: «От нее исходило сладкое, волнующее грудь веяние; вдохнув запах ее волос, я словно бы помолодела и задышала полной грудью. Но <...> все то, о чем я прежде лишь догадывалась, теперь раскрылось в полной мере и заполнило все существо Психеи, оставаясь зримым и очевидным каждый миг»⁷⁶; в) Оруаль формирует свое оценочное отношение к новому способу видения мира и восприятия самой себя: «Мне подумалось, что я достигла высшей, предельной радости, которую только может вместить в себя человеческая душа. Но <...> внезапно, по странному выражению глаз Психеи (я видела, что она знает что-то, чего не знаю я), <...> я поняла, что все пережитое мной до того — не более чем пролог. Близилось нечто большее»⁷⁷; г) Оруаль познает себя как Психею в зрительном опыте: «И увидела в водной глади отражение — мое и Психеи. Но что это? Это были две Психеи: одна нагая, другая — закутанная в одежды. Да, две Психеи, обе прекрасные (впрочем, какое это теперь имело значение?), обе неотлично похожие, но все же разные»⁷⁸; д) Психея (Оруаль) меняет свою точку зрения на Бога: «Моя первая книга заканчивалась словами: «Нет ответа». Теперь я знаю, Господи, почему Ты не отвечаешь нам. Потому что Ты сам — ответ. Перед Твоим лицом умирают все

⁷⁵ Там же. С. 301.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 302.

⁷⁸ Там же. С. 303.

вопросы. Разве есть ответ полнее? Все слова, слова, слова, которые спорят с другими словами. Как долго я ненавидела Тебя, как долго боялась!»⁷⁹.

Обобщенная схема эволюции мировоззрения Оруали

1. Оруаль (-2). Формирование концепции «Я» через сравнение себя с Другими.
2. Майа (-1). Конфликт между «Я» и Другим.
3. Великая Царица (0). Конфликт между «Я» и Миром.
4. Унгит (+1). Конфликт между «Я» и «Я» (критическое отношение к концепции «Я»).
5. Психея (+2). Гармония между «Я» и Миром (растворение «Я» в Мире = рождение Личности).

IV. Тип наблюдателя в романе

Итогом этого этапа является концептуальное обобщение характеристик категории «наблюдатель» романа: Психея-наблюдатель (по Льюису) — это персонаж, чье визуальное восприятие мира находится в прямой зависимости от ценностных координат его сознания, который умер при жизни (т. е. умертвил страсти, желания и самомнение), сбросил с себя все «маски» (т. е. иллюзорные концептуальные представления о самом себе и о мире вокруг), освободился от эгоцентризма (т. е. научился воспринимать точку зрения Другого), преодолел чувство собственности в любви к ближнему (т. е. перешел от жадного и властного требования любви к умеренной любви-нужде и к любви-дару) и, обретя собственное лицо, а вместе с ним и особый способ мировидения, стал способен познавать в визуальном опыте «внутренний мир» художественного целого в его полноте.

Стоит упомянуть, что главная героиня романа Оруаль, преображаясь сущностно, меняет, в том числе, и свое имя, становясь Психеей. Поэтому

⁷⁹ Там же.

наблюдателем романа в строгом смысле является именно Психея, прошедшая все испытания на пути к обретению лица и способности видеть «внутренний мир» романа в его полноте.

Определим далее, какую роль играет наблюдатель в мифотектонике романа. Для этого необходимо выяснить, как его перспектива соотносится с пространственно-временной организацией текста: входят ли все пространственно-временные структуры произведения в кругозор наблюдателя или остаются зоны, недоступные его восприятию? Важно также установить, как наблюдатель соотносится со вставными, воображаемыми мирами, и какую функцию выполняет в системе архетипов романа.

В основе романа К. С. Льюиса лежит христианский миф, облеченный в одежды мифа об Амуре и Психее. Пространственно-временная структура романа представляет собой две части — горний мир или дворец Бога, увидеть который можно, лишь став личностью, то есть обретя лицо и особую способность трансгрессивного видения; а также языческий мир (нижний), мир предличностного хорового начала, в котором нет любви в христианском понимании и нету даже устойчивого личностного начала в человеке. Оруаль-наблюдатель — это язычница, преодолевающая долгий путь к христианству, полный мытарств и духовных испытаний. Итогом ее развития становится открытие духовного взора и овладение способностью видеть пространственно-временную структуру романа во всей ее полноте, включая горний мир Бога.

Функция Оруали-наблюдателя состоит в том, чтобы осознать свою божественную природу и обрести спасение в христианском смысле, в том числе и от душевных мук и трезаний, сопровождавших ее всю жизнь, которую она провела в духовной слепоте. Она является заблудшей овечкой, потерявшей во грехе, потом кающейся грешницей, исповедующейся и проходящей сквозь порочность и духовную слепоту языческого мировоззрения и, наконец, вернувшейся в лоно христианской любви блудной дочерью, заново родившейся в духовном смысле, обретшей лицо и взор.

Грех и его следствия — пребывание в обиде, зависти, нужде от любви со стороны других людей, страхе отвержения — являются в рамках хронотопа романа последствиями духовной слепоты, которая лишает возможности видеть мир таким, какой он есть — божественно прекрасным и полным благодати, а также и самого себя как отдельную личность и в то же время часть божественного.

Подведем итоги, аргументировав соотнесенность наблюдателя в романе К. Льюиса с предложенной типологией.

Оруаль в процессе своего эволюционирования в христианском плане оказывается неполноценным наблюдателем льюисовского мира: вместо художественной действительности она видит собственную иллюзию, т. е. ложное представление о мире, построенное в ее собственном уме. Это подтверждается семантикой имени героини — «Майа» (санскр. 'видимость', 'иллюзия') — как она номинируется Психеей в данной сцене. «Я говорю о дворце. Я спрашиваю, сколько нам до него идти. <...> Психея громко и испуганно вскрикнула. Побледнев на глазах, она сказала: — Но мы уже во дворце, Оруаль! Ты стоишь на главной лестнице у самых дверей»⁸⁰. Так называемая полноценность и неполноценность наблюдателя прямо выражает систему ценностей, заложенную в мифотектоническом ядре произведения.

По выражению М. М. Бахтина, герой является ценностным центром произведения. В данном романе этот *ценностный центр* представлен в расщеплении на двух персонажей-двойников — Оруаль и Психею. Весь сюжет романа строится на изображении изменения ценностной системы Оруали, ее переходу из точки А («Унгит») в точку Б («Психею»). До тех пор, пока двое не станут одним: «И увидела в водной глади бассейна два отражения — мое и Психеи. Но что это? Это были две Психеи: одна нагая и другая — закутанная в одежды. Да, две Психеи, обе прекрасные (впрочем, какое это теперь имело значение?), обе неотлично похожие, но все же разные. — Ты теперь тоже

⁸⁰ Там же. С. 123.

Психея, — прогремел знакомый голос»⁸¹. Так, наблюдателем романа оказывается не просто герой, а герои-двойники.

2.3. Сравнение романов У. Эко и К. С. Льюиса

На данном этапе нашего исследования следует подвести промежуточные итоги наблюдений. Сопоставив романы У. Эко «Имя розы» и К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», мы можем выявить принципиально разные модели организации категории наблюдателя, которые, однако, сходятся в понимании наблюдения как особой формы познания и испытания истины. В обоих случаях наблюдатель не является нейтральным скриптором событий, но оказывается вписан в систему нарратива и мифотектоники: он либо направляет ход сюжета (как Вильгельм в монастырском лабиринте), либо претерпевает внутреннюю трансформацию (как Оруаль в ходе своего исповедального письма). Таким образом, сравнение позволяет увидеть, что различие между текстами заключается не столько в объеме и характере «видимого», сколько в том, каким образом субъект речи и субъект видения соотносятся друг с другом и как их позиция определяет границы «внутреннего мира» романа.

Уровень 1: Соотнесенность субъектов речи и фокализаторов.

1) Нарративная организация

В повествовании «Имени розы» мы обнаруживаем узловую точку наррации, представленную гетеродиегетическим хроникером: взрослый Адсон из Мелька «переписывает» и комментирует собственные юношеские записки, открывая повествование хроникальным, топографически и темпорально укорененным описанием. Речевая перспектива старца Адсона двойственна: она соединяет юношескую оптику свидетеля (диегетическая фокализация) и позднейшую рефлексивную надстройку (экзегетическая ретроспектива). В пределах «внутреннего мира» романа на правах субъектов оценки и «внутренней речи»

⁸¹ Там же. С. 137.

действуют также Вильгельм Баскервильский и Хорхе из Бургоса; голоса богословских и схоластических авторитетов (вставные цитаты, каталоги, библиотечные «глоссы») создают многоголосый диалогический фон (в терминах М. М. Бахтина).

У Льюиса структура монологична и автодигетична: «Книга 1» — письменная «жалоба» Оруали, «Книга 2» — ее же самокоррекция и пересмотр свидетельства. Здесь субъект речи и первичный фокализатор совпадают (автодигетический нарратор), однако в ткань ее повествования вплетены конкурирующие дискурсы — Психеи (пересказ/диалог), Лиса (стоическая рациональность), религиозной традиции Глому. Тем самым обе книги романа образуют эксплицитный конфликт точек зрения (по Б. А. Успенскому — в плане идеологии и психологии), где второй том выполняет функцию автоэкзегезы.

2) Типы зрения и объем видимого

В «Имени розы» преобладает «прямое» (ориентированное на внешние признаки) зрение Вильгельма: он «читает» мир как текст по следам, конфигурациям предметов, косвенным приметам; знаменитая реконструкция портрета и траектории Гнедка («лучший скакун... хвост пышный... подался он направо») демонстрирует панорамно-историческое видение, в котором пространство свидетельствует о времени. Адсон видит меньше: его кругозор ограничен статусом ученика и эмоциональной вовлеченностью. Хорхе — парадоксальный случай: физически утратив зрение («Теперь мои руки видят не хуже, чем твои глаза»), он претендует на «тотальное» знание через доктрину и превращает невидение в мировоззренческое «всеведение» с трагическими следствиями. Эпизоды сна Адсона и апокалиптической символики библиотеки привносят вспышки трансгрессивной визуальности (видение конструирует «внутренний мир», а не только фиксирует его).

У Льюиса распределение обратное: Оруаль долгое время обладает прямой, но ценностно детерминированной оптикой: она «видит» лишь холм и пустошь, тогда как Психея воспринимает «дворец бога» — трансгрессивно (фокализация

строит реальность). Лишь в «Книге 2» Оруаль переживает метаморфозу зрения, достигая опытного соответствия видимого и истинного (эпизод «суда»/теофании), где ее прежняя глоссализация разоблачается, а фокализация преобразуется.

Обратим внимание на сходство между Оруалью в начале своего духовного возвышения, лишенной духовного зрения, и Хорхе, обладающего физической слепотой, символически отражающей духовную.

3) Соотношение субъектов речи и субъектов видения

У Эко субъект речи (Адсон-редактор) чаще всего не совпадает с субъектом наиболее выразительной оптики (Вильгельм), что создает эффект «опосредованного наблюдателя», композиционно часто оформленный как несобственно-прямая речь (в фрагментах, где реплики Вильгельма графически не оформлены): читатель видит глазами ученика, но оценивает мир через аналитическую позицию учителя и слышит их диалог. У Льюиса, напротив, говорящий и видящий совмещены в Оруали; именно поэтому конфликт между «кто говорит?» и «кто видит?» организует форму романа: речь Оруали долго неадекватна истинному видению, и композиция строится как история коррекции собственного дискурса.

Уровень 2. Герой / персонаж как субъекты видения

1) Сюжетная функция фокализаторов

В «Имени розы» Вильгельм — основной двигатель расследования и активный интерпретатор, Адсон — деятель-свидетель. Хорхе — антагонист, чья «слепая» фокализация направляет сюжет преступления. В «Пока мы лиц не обрели» Оруаль — героиня действия (сестра, царица, автор текста), но ее сюжетная активность парадоксально связана с дефектом видения; Психея — «слабый» в событийном отношении персонаж, но сверхсильный субъект видения (истина/красота задают событие метафизического порядка).

2) Субъекты оценки

В романе У. Эко оценка распределена между рациональным скепсисом Вильгельма (ироническая установка, «смеяться над истиной, дабы не становиться рабами собственных убеждений») и ревниво-охранительным пафосом Хорхе («Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы»). Поздний Адсон добавляет меланхолическое «*stat rosa pristina nomine...*».

У Льюиса оценка почти полностью принадлежит Оруали (кн. 1) и подвергается ее же ревизии (кн. 2); контр-точками зрения выступают Психея (мистическое доверие) и Лис (рационалистический скепсис).

3) Развертывание сюжета в перспективе читательского видения

У Эко детективная форма замедляет повествование и располагает читателя к восприятию сюжета в детективной логике, т. н. «герменевтике следа», обращаясь к таким сюжетно-композиционным моделям, как библиотека-лабиринт и палимпсест цитат. У Льюиса композиция исповедальна: читатель проживает «ошибочное видение» вместе с Оруалью, чтобы в финале пережить анагнорисис и увидеть «тот же мир» в иной онтологии. В обоих случаях форма задает перспективу видения читателя: у Эко — аналитическая реконструкция; у Льюиса — этико-мистериальная трансформация.

Уровень 3. Сравнение наблюдателей

1) Сюжетные и нарративные функции.

Вильгельм — наблюдатель-интерпретатор: он не только распознает, но и влияет на конфигурацию событий; Адсон — наблюдатель-реципиент и нарратор-посредник, чье письмо ретроспективно упорядочивает опыт. Оруаль — наблюдатель-реципиент с переходом к самонаблюдению: ее «книга» сама есть средство превращения слепоты в зрение. Психея — наблюдатель-творец на уровне мифической реальности (ее видение конституирует дворец).

2) Зрение и мировоззрение: степень полноты «внутреннего мира»

У Эко способность видеть коррелятивна эпистемологической установке: Вильгельм видит, потому что сомневается и держит открытыми конкурирующие гипотезы; граница его кругозора — признание неполноты собственной точки зрения и свободы Божьей воли: «Трудно смириться с идеей, что в мире не может быть порядка, потому что им оскорблялась бы свободная воля Господа...». Хорхе, напротив, «не видит» из-за догматической тотальности: физическая слепота метафоризирует мировоззренческую. У Льюиса полнота «внутреннего мира» доступна Психее (видение дворца), тогда как Оруаль изначально не видит из-за ценностной фиксации («жалоба»), и лишь через опыт суда/теофании и раскаяния ее зрение становится соизмеримо истине. В обоих романах мировоззренческая позиция определяет оптический объем: не онтологическая «сила глаз», а этико-эпистемологическая диспозиция (смирение/смех у Эко; любовь/самоотвержение у Льюиса).

3) Роль наблюдателя в мифотектонике

Мифотектоника «Имени розы» опирается на христианскую апокалиптику, образ Лабиринта/Библиотеки как космоса-палимпсеста и «книги мира», читаемой разумом; фигура наблюдателя раскалывается: рациональный (Вильгельм) и мстительный хранитель запретного Слова (Хорхе). К мифологемам добавляется «обратная перспектива» трансцендентного Наблюдателя (Бога), чья воля ускользает от алгоритмизации. Мифотектоника Льюиса — вариация мифа об Амуре и Психее: Оруаль, в этом контексте, предстает как анти-Психея (любовь-собственничество), ее наблюдение становится путем к обретению «лица», где наблюдатель — фигура инициации: он входит/не входит во «дворец» согласно внутренней мере любви.

Проведенный анализ позволил установить, что в романах У. Эко и К. С. Льюиса категория наблюдателя реализуется в различных нарративных и философских конфигурациях, но в обоих случаях оказывается структурообразующей. В обоих случаях наблюдатель — это категория, через которую авторы исследуют отношение человека к истине. При этом в романе Эко

наблюдение сопряжено с карнавальной критикой истины и попыткой постичь пределы познания, а в романе Льюиса — с метафизическим поиском лица, обращенного к Божественному. Таким образом, сопоставление выявляет, что различие между активным и пассивным типами наблюдателя является мировоззренческой оппозицией: оно определяет характер нарративной организации, типологию фокализаторов и, в конечном счете, философский смысл каждого из произведений.

Для того, чтобы сформулировать определение пассивного наблюдателя, вынесем определения наблюдателей из проанализированных романов и сопоставим их.

Психея-наблюдатель — это героиня, чье визуальное восприятие мира находится в прямой зависимости от ценностных координат его сознания, который умер при жизни (т. е. умертвил страсти, желания и самомнение), сбросил с себя все «маски» (т. е. иллюзорные концептуальные представления о самом себе и о мире вокруг), освободился от эгоцентризма (т. е. научился воспринимать точку зрения Другого), преодолел чувство собственности в любви к ближнему (т. е. перешел от жадного и властного требования любви к умеренной любви-нужде и к любви-дару) и, обретя собственное лицо, а вместе с ним и особый способ мировидения, стал способен познавать в визуальном опыте «внутренний мир» художественного целого в его полноте.

Вильгельм-наблюдатель — это обладающий самосознанием и здоровой самоиронией субъект познания реальности, которая воспринимается его глазами в прямой перспективе посредством способности видеть и осмыслять приметы хода времени в пространственном целом мира, начиная от природы и кончая человеческими идеями и нравами, что позволяет ему предугадывать будущее постольку, поскольку его воля вступает в диалог и переплетается с творческой волей Бога-творца-наблюдателя, воспринимающего / творящего мир в обратной перспективе, чей кругозор остается для наблюдателя непознаваемым. Целью наблюдателя является стремление освободиться от нездоровой страсти к

познанию истины (кругозора Бога-творца-наблюдателя) с помощью смеха и самоиронии, а также постоянное сомнение в своих выводах и убеждениях о мире; отношение к знанию как к чему-то временному и относительному и бесконечное переобучение, сохранение ежеминутной гибкости восприятия.

Таким образом, выявляются общие черты наблюдателя, который условно тяготеет к полюсу пассивности:

- зависимость объема и характера видения (кругозора) наблюдателя от мировоззренческой и этико-эпистемологической позиции героя;

- отсутствие прямого воздействия на конфигурацию художественного мира при высокой степени когнитивной и перцептивной активности;

- ориентация на интерпретацию и рефлексия, в том числе на преобразование своей этико-эпистемологической позиции, а не событийного ряда;

- включенность в мифотектоническую структуру произведения в качестве фигуры испытания истины;

- стремление познать в зрительном опыте пространственно-временное целое художественного мира и столкновение с невозможностью такового познания без изменения своей этико-эпистемологической позиции;

- способность к обладанию как прямым, так и трансгрессивным зрением.

Важно отметить, что пассивность наблюдателя не обязательно является признаком вторичности. В первую очередь, такой герой-наблюдатель отличается акцентированным воздействием на свою мировоззренческую позицию для достижения такого качества своей зрительской оптики, при котором «внутренний мир» становится доступным для восприятия героя в максимально возможной полноте и истинности. Такой наблюдатель обладает особым режимом соотнесения видения и истины, при котором наблюдение становится формой этического и / или эпистемологического испытания.

Таким образом, пассивный наблюдатель в романе – это герой, стремящийся к познанию «внутреннего мира» произведения в пределах доступного ему

зрительского опыта. Его развитие связано с трансформацией собственной оптики восприятия и изменением ценностно-мировоззренческой позиции. Тем самым, пассивный наблюдатель связывает субъектную и объектную структуры романа и задает читателю определенную стратегию восприятия мифотектонического ядра произведения.

ГЛАВА 3. Активный *наблюдатель* в романе

Во второй главе на материале романов У. Эко и К. С. Льюиса было показано, как реализуется пассивный тип наблюдателя: он воспринимает и осмысляет художественный мир, но не способен влиять на развитие событий. Следующим этапом исследования становится рассмотрение противоположного типа — **активного наблюдателя**, чья позиция не ограничивается свидетельством или рефлексией, но связана с преобразованием и переосмыслением «внутреннего мира» произведения.

Задачей данной главы является выявление функций активного наблюдателя, анализ его роли в организации художественного целого и уточнение его отличия от смежных субъектных инстанций. В отличие от пассивного наблюдателя, который выступает скорее реципиентом, активный наблюдатель проявляет себя как творец или интерпретатор, способный воздействовать на пространство и время романа, трансформировать ценностные структуры и задавать новые горизонты видения.

Материалом для анализа становятся романы Г. Майринка «Ангел западного окна» и М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Структура главы, как и в предыдущем случае, строится по этапам методики, предложенной в параграфе 1.4, и позволяет выявить типологические особенности активного наблюдателя.

3.1. Наблюдатель в романе Г. Майринка «Ангел западного окна»

В романе Г. Майринка эксплицируется активный тип наблюдателя, который проявляется на разных уровнях романа, включая систему персонажей, представляющую большое количество двойников героя, и сюжет, выстроенный в соответствии с моделью великого алхимического деяния. В силу своей подчеркнута алхимической тематики, символики и идейного наполнения, роман не был принят публикой после его публикации в 1927 году, считался непонятным

и излишне мисифицированным. Его долго не читали, в том числе и в Советском Союзе, так что впервые роман был переведен на русский язык в 1992 году.

Литературная критка либо редуцировала роман к оккультизму, либо психологизировала, при этом поэтика наблюдения, субъект видения и организация «внутреннего мира» романа системно не анализировались.

Можно разделить историю изучения романа Г. Майринка на несколько блоков. В оккультном ключе интерпретировал роман Ю. Эвола в своем предисловии к итальянскому изданию романа 1949 года¹. Критик анализирует оккультные практики, изображенные в романе, сравнивает их с прообразами в культуре Европы и Азии и, опираясь на личный опыт, делает прагматические замечания автору за недостоверность изложения логики их применения и излишнюю художественность.

К. Г. Юнг в статье «Психология и поэтическое творчество»² приводит роман Г. Майринка в пример визионерского творчества, процессе которого автором задействуются и эстетизируются не только сознательные слои своей психики, но и глубинные, неосознаваемые им самим, богатые архетипами. Г. Ю. Канарш в своей статье «Густав Майринк: путь к Сокровенному»³ исследует закономерности между психологией автора и его интересом к оккультно-магическому мировосприятию, проявившемуся в том числе в романе «Ангел западного окна».

В историко-литературном ключе одна из первых анализирует роман Г. Майринка М. Вюнш⁴, предпринимая первую попытку анализа системы персонажей романа. Г. В. Заломкина в рамках докторской диссертации

¹ *Майринк Г.* Ангел западного окна / Густав Майринк; [пер. с нем., сост. вступ ст. и комент. В. Крюкова]. М. : Энигма, 2008. С. 551–559.

² *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество. URL: <https://www.peremenu.ru/blog/4430> (дата обращения: 5 июня 2020 г.)

³ *Канарш Г. Ю.* Густав Майринк: путь к сокровенному [текст] / Г. Ю. Канарш // Научный потенциал: работы молодых ученых. Чебоксары, 2006. № 1. С. 188–195.

⁴ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 560–591.

«Готический миф как литературный феномен»⁵ анализирует хронотоп романов Г. Майринка и указывает на композиционный принцип организации «события рассказывания» в форме дневника, книги или послания, который свойственен сюжетному разворачиванию готической прозы.

В русле жанрового подхода А. В. Теличко в статье «Трансформация жанра “Роман становления” в творчестве Г. Майринка»⁶ изучает романы Г. Майринка, среди которых и находится «Ангел западного окна». Исследовательница отмечает моноцентричность романов Г. Майринка как стилевую черту автора, квалифицирует романы Г. Майринка как романы-«инициации» и анализирует структуру этой инициации, которая оказывается идентичной от романа к роману. Конечной целью инициации героя Г. Майринка всегда является обретение в личном опыте единства мужского и женского начал в собственной душе, то есть единение Animus et Anima. Диссертация А. В. Теличко «Поэтологические особенности романов Г. Майринка»⁷ посвящена изучению жанровой модели «романа становления», а также трансформации систем персонажей и «сквозных» мотивов исследуемых романов, среди которых и «Ангел западного окна».

Так, в указанных исследованиях романа «Ангел западного окна» не были рассмотрены проблемы видения и наблюдения, способов организации ментального созерцания и стратегий репрезентации зримого и невидимого в романе. При этом анализ романа в указанном ракурсе продуктивен, потому что смыслообразующим компонентом романа является зависимость визуальной репрезентации «внутреннего мира» романа от ценностно-этических координат героя-наблюдателя. В том числе роман является иллюстративным материалом для

⁵ Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен [текст]: автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. филол. наук (10.01.08) / Заломкина Галина Вениаминовна; Самарский государственный университет. Самара, 2011.

⁶ Теличко А. В. Трансформация жанра «Романа становления» в творчестве Г. Майринка / А. В. Теличко // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Вып. 8. СПбГУ, 2013. С. 151–156.

⁷ Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка : дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук (10.01.08) / Теличко Анна Владиславовна; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2014. 190 с.

выявления модели активного наблюдателя, поскольку сознание наблюдателя активно творит и трансформирует художественную реальность.

После проведенного обзора научной и критической литературы, посвященной исследованию романа, сформулируем гипотезу об активном типе наблюдателя в романе, проиллюстрируем некоторые закономерности развития сюжета романа с моделью великого Магистерия алхимиков Средних веков и перейдем непосредственно к анализу в соответствии с разработанной методикой, изложенной в параграфе 1.4.

Наша гипотеза состоит в том, что главный герой (в своих ипостасях Джона Ди и барона Мюллера) выступает в качестве наблюдателя не интерпретатором готовых смыслов, а инициатором алхимического деяния (*Magnum Opus*), где его воля, ошибки и интуитивные озарения напрямую влияют на сюжет, меняя онтологический статус событий и других персонажей, и потому относится к активному типу наблюдателя. Проиллюстрируем это предположение на материале анализа сюжета романа. Для удобства восприятия в данный параграф включены только выводы. С самим исследованием можно ознакомиться в Приложении.

По итогам анализа сюжета романа было выявлено, что в основе сюжета лежат четыре витка великого Магистерия (хронос), три из которых привели героя-наблюдателя к нахождению ложных манифестаций философского камня, таких как:

1) «угольный глазок», или «черный камень» Бартлета Грина, который показывал только то, что герой хотел увидеть (такими же по функциональности атрибутами являются в романе «зеркальце Исаис», «зеленое зеркало Джона Ди», «зеленое зеркало барона Мюллера» и «Ангел западного окна»);

2) «камень в почках», «выпрошенный» Джоном Ди у Ангела западного окна по ошибке, который привел героя к физической смерти;

3) ощущение бароном Мюллером того, что человек он «конченный», т. е. полной потери смысла жизни перед самым уходом из нее.

Только последний, четвертый, цикл привел героя-наблюдателя к Алхимической Свадьбе и обретению настоящего философского камня в «вечном настоящем» (циклос).

С точки зрения инварианта, сюжетная структура представляет собой три последовательные стадии Великого Магистерия — *Nigredo, Albedo et Rubedo*. В соответствии с результатами проведенного исследования, каждая стадия (система) великого Магистерия нашла отражение в сюжете романа «Ангел западного окна» делением на несколько таких же стадий (подсистем). Схематично можно представить это так:

$$\text{I. Nigredo} = (n.1 + a.1 + r.1) + (n.2 + a.2 + r.2) + n.3 + n.4;$$

$$\text{II. Albedo} = a.3,4 + r.3,4;$$

$$\text{III. Rubedo} = n.5 + a5 + r.5.$$

Точка зрения героя-наблюдателя, предположительно, является инструментом внутренней работы, в рамках которой его способ мировосприятия сливается с процессом алхимической трансмутации, (стадии *Nigredo, Albedo et Rubedo*): переходит от прямой перспективы к обратной, способствует смене идентичности и окончательному преодолению дуальности в акте «Химической свадьбы», — все это демонстрирует, как наблюдатель становится архитектором собственной судьбы и смыслового универсума романа. Таким образом, произведение Г. Майринка представляет уникальную модель для анализа, где наблюдатель является структурным и энергетическим центром нарратива, что позволяет исследовать механизмы активного, творящего восприятия в его крайней, мистико-трансформативной форме.

Очертив границы нашего понимания связи сюжета романа с восприятием мира в обратной перспективе в рамках алхимического преобразования личности по модели великого Магистерия, а также сформулировав гипотезу об активности наблюдателя романа, перейдем к анализу факторов художественного впечатления с помощью методики из параграфа 1.4.

I. Субъектно-объектная система

Начать анализ субъектно-объектной структуры романа стоит с анализа системы связей между всеми субъектами произведения. Рассмотрим ее подробнее.

В романе «Ангел западного окна» Г. Майринка система субъектов речи и видения выстраивается как сеть отражений и удвоений, в которой персонажи оказываются связаны между собой более сложно, чем лишь через сюжетные взаимодействия. Центральная фигура романа — Джон Ди — предстает как наблюдатель, движимый внутренней, почти мистической страстью к самоутверждению: «Он пылает тем самым кармическим огнем, о котором говорится в буддийских священных текстах, — огнем влечения, огнем отвращения, огнем ослепления»⁸. Его доверчивость и готовность следовать за фантомами превращают его в субъект речи и видения, чьи оценки и восприятие постоянно колеблются между иллюзией и прозрением. Ди видит мир сквозь призму собственного стремления к власти и познанию истины, но именно эта перспектива ослепляет его и делает жертвой собственной страсти.

Однако его «внутренний мир» не исчерпывается личной оптикой. Г. Майринк выстраивает два «ряда» субъектов, сквозь призму которых показывается онтологическая структура: с одной стороны — Исаис во множестве ее обличий, с другой — потомки Хоэла Дата, формирующие единый архетип «Всечеловека». В обоих случаях речь идет о субъектных позициях, которые задают мировоззренческую перспективу романа: мир, лишенный божественной благодати, может быть воспринят только через внутренние силы героя: «Бессмертным тоже верить нельзя... только отыскав внутри себя самого ту таинственную энергию, он может обрести спасение»⁹.

⁸ Стефанов Ю. Пиромегия Густава Майринка. URL: <https://lib.ru/INPROZ/MAJRINK/angel.txt> (дата обращения: 22.06.2025)

⁹ Стефанов Ю. Указ. соч.

Особое место занимает Липотин («ничего» / *Nitschevo*), вечный спутник барона Мюллера. Его множественные воплощения (от москвитя эпохи Ивана Грозного до тибетского ламы) делают его субъектом речи и видения, который существует на границе между пустотой и формой: «В моих жилах никогда не текла эта красноватая, тепленькая жижица, которую вы гордо называете кровью»¹⁰. Липотин способен задавать перспективу восприятия: он появляется раньше других персонажей, вызывает их к жизни, инициирует действие. Через него раскрывается философская категория *шуньяты*, пустоты как основания мира, а также ее двойственность — как небытия и как метафизической основы всех форм.

Наконец, в системе субъектов романа особое место занимает Исаис, чья множественность обликов («повелительница мира сего — коварная, лицемерная усмешка на украденном лице святой»¹¹) превращает ее в искусителя, навязывающего героям собственную оптику. В противовес ей выступает образ Яны-Иоганны, воплощающей «жертвенную любовь», способную разрушить власть кармы. Она становится носителем иной, спасительной перспективы, выводящей за пределы иллюзорного круга видений.

Внутренняя структура романа задается пересечением субъектов речи и видения, чьи точки зрения то совпадают, то конфликтуют между собой. В совокупности они формируют сложную систему наблюдения, видения мира, которая позволяет Майринку исследовать не столько индивидуальную судьбу героя, сколько саму природу видения, его зависимость от иллюзий, кармических уз и возможностей духовной трансгрессии.

Мир, изображенный в романе, можно квалифицировать как воображаемый, потому что он является производной от сознания героя. В начале романа барон Мюллер видит его в соответствии со своей системой координат, с позиции обывателя, находящегося за пределами мистического опыта и духовных

¹⁰ Майринк Г. Указ. соч. С. 474.

¹¹ Там же. С. 506.

испытаний. Далее по мере разрушения его оптики под воздействием дневников Джона Ди и средневековых документов мир начинает трансформироваться и воспроизводить испытания, которые необходимо пройти посвященному. Так мир романа порожден сознанием героя и при этом становится для него более реальным и значимым, чем окружающая действительность. Действительность становится для героя-наблюдателя сном, от которого он пробудился, а личность барона Мюллера — всего лишь иллюзия, уходящая на задворки сознания деталь сна. Внутри барона просыпается Джон Ди, находившийся в забытии и ожидающий пробуждения на закате крови (барон Мюллер как раз и является последним из древнего тамплиерского рода).

Границы мира романа постоянно смещаются вместе с изменением мировоззренческой точки зрения барона Мюллера и пробуждающейся внутри него ото сна сущности Джона Ди. Герой-наблюдатель фактически выдавливает личность барона, завладевая его сознанием. Этот процесс происходит не напрямую, а через медиум — тексты и знаки (книги, рукописи, дневники), а также интуицию и иррациональное восприятие мира. Сущности из прочитанных бароном текстов начинают появляться в его реальности и испытывать его, а заметки Джона Ди помогают пройти эти испытания.

Таким образом, в центре субъектной структуры романа находится Джон Ди, который, предположительно, является героем-наблюдателем, проходящим духовные испытания. Он является ценностным центром этого мира, который разворачивается перед ним в обратной перспективе. Женские образы играют роль провокаторов и препятствий (образы Асаяи Шотокалунгиной и Исаис Черной) или дарителей (образ Яны Фромон и Иоганны Фромм). Мужские образы архетипа Тени (Бартлет Грин, Эдвард Келли, Ангел западного окна) выступают в виде врагов и препятствий на пути героя. Липотин (Маске), Теодор Гертнер, старый рабби Лев выполняют роль помощников перед самыми сложными испытаниями. Весь «внутренний мир» романа является воображаемым миром, который своей активностью творит изнутри герой-наблюдатель Джон Ди: его внутренние

границы манифестируются во внешнем мире, который в целом и является проекцией души алхимика в процессе духовного преображения.

Перейдем к рассмотрению субъектов речи романа.

Барон Мюллер — хроникер, который ведет дневниковую запись, тем самым фиксируя этапы великого алхимического Делания.

Джон Роджер — кузен барона Мюллера. Именно он отправил барону дневники Джона Ди и иные документы Англии XVI века. Его перу принадлежит несколько записок, адресованных барону, с некоторыми важными для понимания посланных им документов подсказками.

Тайный агент «+» — представитель тайной полиции Ватикана. Его перу принадлежит множество отчетов о наблюдении за Джоном Ди.

Джон Ди — автор дневников, в которых содержится хроника событий Англии XVI века.

Ги Перкинс — капитан епископальной полиции. Его руке принадлежит рапорт епископу Боннеру об аресте Джона Ди.

Сергей Липотин (один из персонажей дневника барона Мюллера) — то ли нищий эмигрант из России, то ли торговец антиквариатом, то ли верховный жрец тибетской секты «Ян», тот, в чьих жилах «никогда не текла эта красноватая тепленькая жидкость, которую вы гордо называете кровью»; имеет прозвище «Ничего»; на языке алхимии является символом изначальной пустоты, которая содержит в себе все — эфира («шуньята» на языке буддизма). Его руке принадлежит несколько записок для барона Мюллера. Также он имеет самостоятельные реплики в романе, переданные в пересказе барона Мюллера в своем дневнике, но с сохранением формы прямой речи.

Бартлет Грин (один из персонажей дневника Джона Ди) — главарь банды Равенхэдов. Ему принадлежат реплики, записанные Джоном Ди в своем дневнике.

Важная композиционная особенность: в первой части романа, когда герой-наблюдатель воспринимает происходящее в прямой перспективе, шрифт дневниковых записей о прошлом (Англия XVI века) меняется на жирный курсив;

однако, во второй части шрифт становится единым как для описания событий прошлого, так и для заметок барона Мюллера в настоящем.

Отметим, что «внутренний мир» романа для читателя представлен исключительно через дневники Джона Ди, документы Джона Роджера или Средних веков и дневники барона Мюллера. Все время читателю приходится верить рассказчикам, надежность которых остается под вопросом. Функцией документов средневековой хроники в том числе состоит в подтверждении тех или иных фактов, которые нашли отражение в дневниках Джона Ди. Это помогает усилить эффект правдоподобия.

II. Система точек зрения

Теперь, когда мы прояснили субъектно-объектную структуру романа, пришло время сосредоточиться на визуальном его аспекте, на более подробном анализе субъектов видения.

В романе Г. Майринка «Ангел западного окна» можно выделить двух ключевых фокализаторов: барона Мюллера и Джона Ди. Первый выступает основным носителем пространственно-временной точки зрения, через его сознание читатель воспринимает происходящее. Его видение тесно связано с мотивом духовного становления: именно в его кругозор попадают образы-символы, открывающие скрытые уровни реальности. Например, сцена с угольным кристаллом становится не только событием сюжета, но и призмой, через которую проявляется ограниченность и иллюзорность человеческого восприятия: «Сколько бы он ни пытался избавиться от этого сомнительного талисмана, тот вновь и вновь попадает ему в руки, можно сказать — следует за ним по пятам»¹².

Другой важный фокализатор — Джон Ди, чье восприятие отражает страсть к познанию и самоутверждению, но вместе с тем и его самоослепление. Его кругозор наполнен стремлением постичь мир рационально, но именно это стремление оборачивается подверженностью иллюзиям и фантомам. Автор подчеркивает доверчивость Ди, готового «броситься вдогонку за любым

¹² Майринк Г. Указ. соч. С. 51.

фантомом, любой химерой, если те помянут его призрачной надеждой»¹³. Через него выявляется ограниченность человеческого видения, замутненного честолюбивыми планами и стремлением к власти.

В совокупности оба фокализатора образуют диалектическое единство: Мюллер воплощает движение к внутреннему освобождению и преодолению иллюзий, тогда как Ди олицетворяет зависимость от них. При этом их «видение» задает два полюса художественного мира романа: с одной стороны, стремление к духовному просветлению, с другой — постоянное вращение вокруг иллюзорного и призрачного.

Анализ помог нам выявить субъектов видения романа, однако остается открытым вопрос о том, каким типом зрения они обладают: прямым или трансгрессивным? Фокализаторы в романе Г. Майринка обладают разным типом зрения, что определяет их роль в ретрансляции «внутреннего мира» произведения. Барон Мюллер наделен прямым зрением: его кругозор ограничен непосредственным восприятием событий и персонажей, он постепенно «учится видеть», но его способность к интерпретации ограничивается рамками эмпирически видимого. Его описание княгини Шотокалунгиной, например, фиксирует лишь внешние детали: «И еще: насколько я могу судить, платье княгини было из черного шелка с серебряной нитью...»¹⁴ — и только постепенно этот взгляд углубляется в символический план, но все же остается зависимым от внешних воздействий. Барон Мюллер начинает обладать трансгрессивным зрением, когда «вспоминает», что он на самом деле Джон Ди. Когда могучий предок просыпается в нем, барон начинает видеть в привычном ему людях и приятелях символические сущности, помогающие или препятствующие его духовному становлению на пути Великого Делания. На уровне композиции этот переход отражается в унификации шрифта текстуального полотна. Если раньше время делилось на прошлое и настоящее, и каждый персонаж принадлежал

¹³ Там же. С. 87.

¹⁴ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 509.

своему времени, то после этого перехода время становится циклом вечного становления духа древнего шотландского рода, воплощенного равно как в Джоне Ди, так и в бароне Мюллере.

В отличие от него Джон Ди характеризуется трансгрессивным зрением, выходящим за пределы эмпирической реальности. Его кругозор формирует описанную нами событийную логику романа. Ди способен проникать в потусторонний уровень мира. например, описывая свое «рождение заново» и освобождение от власти зеленого зеркала: «Я стал абсолютно другим, а тот, прежний, который был куколкой, так и остался висеть мертвой оболочкой в ветвях древа жизни»¹⁵. В то же время Ди на протяжении всего повествования видит сущности из мира невидимого наравне с обычными людьми, творит магические ритуалы и общается с потусторонним.

На данном этапе сфокусируем исследовательскую призму на объеме зримого, входящего в кругозор субъектов видения. Различие между двумя фокализаторами проявляется в объеме доступного им «внутреннего мира». Барон Мюллер ограничен восприятием лишь отдельных его фрагментов: его зрение подвержено иллюзиям и ошибкам: «Я смотрел на нее и думал, что вижу прекрасную женщину, — и только позже понял, что облик ее был лишь личиной, скрывавшей ужасающее нутро». Его кругозор сужен, а истина становится для него результатом постепенного разрушения видимости.

Джон Ди, напротив, оказывается способным охватить «внутренний мир» романа в его полноте. Его зрение трансгрессивно и выводит за пределы лишь эмпирического уровня.

Теперь сосредоточимся на анализе субъектов оценки. Здесь следует сравнить их с субъектами видения. В романе оценку изображаемому миру дают несколько ключевых субъектов, каждый из которых выражает собственную мировоззренческую позицию. Барон Мюллер интерпретирует реальность через призму личных сомнений и исканий, его суждения окрашены колебаниями и

¹⁵ Там же. С. 173.

иллюзиями: «Я верил, что нашел истину, но всякий раз передо мной вставала новая тень, разрушавшая уверенность»¹⁶. Джон Ди, напротив, предстает как субъект метафизической оценки: его высказывания носят характер окончательных и универсальных суждений, например: «Ты восстал из мертвых и стал отныне моим "я"»¹⁷, что свидетельствует о его способности к целостному видению и формированию онтологически значимых оценок. Рабби Лев вносит в роман сакрально-каббалистическую перспективу, определяя границы человеческого и божественного: «Бессмертным тоже верить нельзя: они питаются жертвами и молитвами земных людей»¹⁸. Липотин же выступает как фигура иронической, нигилистической оценки, его реплики постоянно содержат элемент пустоты и абсурда: «...я всегда одет в ту форму реальности, которая в данный момент мне к лицу»¹⁹.

III. Наблюдатель и «внутренний мир» произведения

На данном этапе у нас есть все данные, чтобы выявить в субъектной структуре наблюдателя «внутреннего мира» романа. В романе Г. Майринка «Ангел западного окна» наблюдателем выступает Джон Ди, поскольку именно его способность видеть внутренний мир романа во всей полноте соотносится с его мировоззренческой позицией и системой ценностей. В отличие от барона Мюллера, чье зрение ограничено и постепенно разрушается, Джон Ди способен выходить за рамки эмпирически данного и воспринимать действительность как целостную метафизическую систему.

Его наблюдение связано не только с пространственно-временной локализацией, но и с онтологической перспективой: Ди видит кармические и метафизические связи, скрытые от остальных персонажей. Он способен различать иллюзорное и подлинное, что подчеркивается мотивом «угольного глазка», постоянно возвращающегося к нему как символ испытания. Сколько бы он ни

¹⁶ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 304.

¹⁷ Там же. С. 174.

¹⁸ Там же. С. 435.

¹⁹ Там же. С. 473.

пытался избавиться от этого сомнительного талисмана, тот вновь и вновь попадает ему в руки. Таким образом, отсутствие ограничений его видения прямо коррелирует с его ценностной установкой: совершить трансмутацию своей души через мистический путь Великого Магистерия.

Обратим внимание на связь его мировоззренческой и пространственно-временной точек зрения. В «Ангеле западного окна» Г. Майринка наблюдатель Джон Ди предстает, прежде всего, как творец «внутреннего мира» произведения. Его мировоззренческая точка зрения основана на убежденности в возможности преобразования реальности через духовное усилие. Именно поэтому его способность видеть мир во всей полноте соотнесена с его ролью активного созидателя. Это отчетливо проявляется в кульминационных моментах повествования, когда Ди становится способным соединиться со своим потомком-двойником, обретая новое «я»: «Ты восстал из мертвых и стал отныне моим "я"»²⁰.

На следующем этапе проведем последовательный анализ всех факторов художественного впечатления, связанных с изменением психологической, пространственно-временной, фразеологической (например, изменение имени персонажа или самонаименования) и мировоззренческой (ценностной) точек зрения других субъектов произведения, на которых распространялось влияние наблюдателя-творца).

Одним из воображаемых миров является и «внутренний мир» романа «Ангел западного окна». Он явлен главному герою романа — барону Мюллеру — через дневник своего предка Джона Роджера. Барон Мюллер в первой части романа является не столько персонажем (тем, кто действует), сколько наблюдателем (тем, кто видит). Более того, в начале романа он старается быть полноценным наблюдателем воображаемого мира, чтобы получить возможность видеть этот мир во всей полноте.

²⁰ Там же. С. 174.

Барон Мюллер погружается в пространственно-временную структуру «колодца св. Патрика», становясь наблюдателем: во сне барону Мюллеру явился кристалл, превративший его в двуликого Януса, один лик которого дал барону наказ: «Не вмешивайся! Иначе все испортишь! <...> Читай то, что я вложу в твои руки...»²¹ Таким образом, герой романа получает посвящение во сне — сон является подчеркнуто иррациональным пространством-временем, нелогическим, поэтому неслучайно законы сна после этого посвящения стали распространяться сначала на воображаемый мир дневниковых записей Джона Роджера, а затем и на мир барона.

Итак, первый признак наблюдателя «внутреннего мира» романа Г. Майринка — это подчеркнутая иррациональность, опора в принятии решений не на рассудок и логику, а на интуицию и случайность: «Итак, решено: никакой систематизации, никакой хронологии — все записываю в той последовательности, в какой бумаги будут попадать мне в руки»²².

Начав действовать таким способом, барон Мюллер наугад извлекает листок и читает: «Как только я ни заклинал, но Двуликий мне так и не явился. И карбункула я никогда не видел <...> тот, кому дьявол насильно не свернет голову в обратную сторону, в своем непрерывном странствии в царство мертвых никогда не узреет восхода. Тот, кто жаждет вершины, должен сойти в бездну, только тогда низшее станет высшим»²³. Наблюдатель барон Мюллер придает этим словам следующее значение: раз ему в фамильном сне явился Бафомет (двуликий Янус), значит он — последний наследник английского рода глэдхиллских Ди, древнего рода тамплиеров. Его Кузен, Джон Роджер, как ни старался, так и не смог наладить связь с Бафометом, т. к. ему не было положено по крови.

²¹ Там же. С. 45.

²² Там же. С. 46.

²³ Там же. С. 47.

Таким образом, можно отметить, что вторым признаком наблюдателя «внутреннего мира» является принадлежность героя к древнему тамплиерскому роду «на закате крови».

Погружение в пространственно-временной пласт Англии XVI века происходит через отчет тайного агента «+» лондонскому епископу Боннеру. В нем выражена мировоззренческая точка зрения католической Церкви: тайный агент ищет улики против «еретика», «вероотступника» и «гнусного чернокнижника» Джона Ди, подозревая его в организации народных восстаний против католической Церкви. Кроме того, агент отмечает, что опознавательным знаком восставшей черни является черная голова ворона — «точное подобие тайного символа алхимиков!»²⁴ Главой шайки Вороноголовых является Бартлет Грин, награжденный Исаис Черной «серебряным башмачком» — проказой. Бартлет Грин наделяется ролью Антихриста и является «темным» двойником Джона Ди, который хитростью и обманом мешает ему совершить трансмутацию своей души и найти философский камень.

Важно отметить, что события из дневника Джона Ди происходили в страстную седмицу и после пасхального полнолуния. А первое указание на время в Англии XX века упоминается в письме Липотина барону — 1 мая, день св. Социуса. Таким образом, время обоих пространственно-временных пластах романа как бы сливается в единый поток, связывая два мира невидимыми нитями.

Вслед за нитями времени оба пространственно-временных пласта начинают объединять и предметы: барон Строганов подарил барону Мюллеру «серебряный ковчежец» и передал через г-на Липотина наказ — расположить его по меридиану. Барон отреагировал на эту рекомендацию удивлением: «До чего <...> самоуверенно все, что идет с Востока!»²⁵ После того, как дело было сделано, наблюдатель барон Мюллер вновь трансформировал свою способность видения: «Все-все мне теперь кажется каким-то косым <...> Вся улица расположена

²⁴ Там же. С. 51.

²⁵ Там же. С. 71.

“наперекосяк”»²⁶. Изменение пространственно-временной точки зрения вызывает перестройку его мировоззрения: «у него есть свой “полюс”, а <...> все мое существование беспорядочно разбросано, никакого осмысленного направления не имеет»²⁷.

Тут же барон случайным образом натывается на призыв Джона Ди воскреснуть в духе и прийти в себя. Это вызывает у барона первое изменение точки зрения на самого себя: «Что же я — отражение Джона Ли? Или свое собственное? И смотрю на себя <...> из пьяного забвения? <...> А разве это не опьянение, если <...> комната стоит — не по меридиану?!»²⁸ Так две личности и две судьбы — барона Мюллера и Джона Ди — начинают сплетаться в одну. И оказывается, что барон Мюллер лишь одна из личин, которую Джону Ди нужно отбросить, чтобы вспомнить самого себя, свою сущность.

Барон продолжает чтение дневников Ди и знакомится с легендой о «колодце св. Патрика»: «И многие сошли туда, да не многие вышли. Ибо пламя Судьбы облагораживает либо испепеляет: каждому по природе его»²⁹. После чего погружается в пространство и время лондонского Тауэра. Бартлета Грина казнят через сожжение на костре, что в картине мира наблюдателя символизирует спуск в «колодец св. Патрика». Спуск в Ад осуществлялся им с помощью волшебного предмета — «серебряного ковчега». Будучи на костре Бартлет Грин запел: «Плыву за горизонт / в серебряном ковчеге / сквозь огненный потоп»³⁰. Таким образом, Бартлет Грин навеки остался по ту сторону жизни, так и не выбравшись из «колодца», и вечно горел в адском пламени, подобно гордецу Капанею у Данте.

Так, барон Мюллер начинает интуитивно догадываться, что ему тоже предстоит пройти крещение огнем «колодца св. Патрика». Перед чтением

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 72.

²⁹ Там же. С. 73.

³⁰ Там же. С. 118.

следующего отрывка барон увидел предостережение: «Предай огню, если заметишь, что Исаис Черная подглядывает в щель ущербной луны»³¹. Чтение дневников было прервано внезапной гостьей — княгиней Асайей Шотокалунгиной, которую барон нашел одновременно и персидским, и греческим идеалами женской красоты. Кроме того, он отметил, что платье княгини было из черного шелка: «Струйки и волны <...> разбегались по платью... И мой взгляд невольно скользнул на тульский ларец. Черное серебро — думаю, именно таким было ее платье»³². Асайя попросила барона принести ей семейную реликвию — наконечник копья Хоэла Дата, при этом барон испытал непреодолимое желание во что бы то ни стало выполнить просьбу княгини. Однако, наблюдатель, второе «я» барона, начавшее пробуждаться, увидело образ: «Из ущербной луны появляется княгиня в своем платье черного серебра и шествует мне навстречу <...> Мой “другой” лик <...> хранил <...> предостерегающее выражение <...> а потом из него (из лика!) вышла княгиня»³³.

Следующее изменение точки зрения барона на самого себя произошло на прогулке: «Как будто по-прежнему сижу за письменным столом, похожий на пустую оболочку <...> приклеенную к месту своей смерти личинку, из которой <...> выполз я, веселый мотылек»³⁴. Новое представление о себе, как о ком-то большем, фиксирует в разговоре Липотин, утверждая, что наконечник копья он продал именно ему: «Сказав «давно», я имел в виду — в прошлой жизни, в другой инкарнации»³⁵. Вернувшись домой барон вновь погрузился в чтение дневниковых заметок Джона Ди, в которых Джон рассказывал историю о потере родового наконечника: он влюбился в королеву Елизавету соблазнил ее с помощью черной магии Бартлета Грина: «Ярость и долго сдерживаемая жажда мести <...>

³¹ Там же. С. 74.

³² Там же. С. 101.

³³ Там же. С. 103, 105.

³⁴ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 127.

³⁵ Там же. С. 130.

ослепили меня и сделали послушным орудием в руках Бартлета»³⁶. Однако, Джону Ди пришлось заплатить за этот ритуал потерей родовой реликвии — которую теперь так искал барон — а также жизнью своей жены Элинор. Со смертью Элинор кончилась и сила любовного зелья. Об этом проступке Джону приснился знаменательный сон: «Потомок Родерика, ты сбился с пути, предначертанного тебе Провидением <...> Ночью ты <...> наблюдаешь звезды <...> и не ведаешь, что путь к ним проходит через их подобие, кое скрыто в тебе самом»³⁷.

Очередное изменение точки зрения барона на самого себя наступает его после чтения дневников предка: «Боже <...> Я ли это пишу? Или это Джон Ди? Я что, превратился в Джона Ди?»³⁸

Итак, барон Мюллер погружается в «колодец св. Патрика. Документы Джона Роджера расширяют кругозор барона Мюллера, со временем видоизменяя саму его способность видения — переворачивая его зрение с прямой перспективы на обратную. Это подтверждается деталью на композиционном уровне произведения: в первой части романа, когда герой-наблюдатель воспринимает происходящее в прямой перспективе, шрифт дневниковых записей о прошлом меняется на жирный курсив; однако, во второй части шрифт становится единым как для описания событий прошлого, так и для заметок барона Мюллера в настоящем: «Как только я идентифицировал мое Я с Джоном Ди, меня пронзил неопишуемый ужас <...> на моем затылке <...> прорастало второе лицо... Янус... Бафомет! <...> Я и есть Джон Ди!.. <...> был им <...> изначально, только сам этого не осознавал!..»³⁹

Таким образом, можно выделить третий признак наблюдателя «внутреннего мира» романа Г. Майринка — вспомнить свое родовое предназначение и после этого начать видеть мир невидимый, а окружающий мир воспринимать в

³⁶ Там же. С. 160.

³⁷ Там же. С. 169.

³⁸ Там же. С. 173, 175.

³⁹ *Майринк Г.* Указ. соч. С. 175, 259.

обратной перспективе, интерпретируя все происходящее с точки зрения своей цели завершить преобразование своей души в светозарную ипостась, как это написано на роду.

После того как барон Мюллер окончательно изменил свою идентичность, ему открылся пространственно-временной пласт Англии XVI века, а также тот способ видения, которым обладал Джон Ди (мировоззренческая точка зрения является для наблюдателя в романе первичной по отношению к пространственно-временной). Это обстоятельство позволило барону увидеть призрак Бартлета Грина и вступить с ним в переговоры: «Из зеленого зеркала так же, как и из черного угля, тебя приветствует лик <...> доброй госпожи, которой так хочется обладать копьем!»⁴⁰ Вслед за Бартлетом Грином барону явился его старинный друг Теодор Гертнер, он рассказал барону, что тот Теодор, которого он знал, уже умер, теперь перед ним совсем другой человек, собранный уже на другом контуре: «Мое искусство — окулировка. Твой друг был здоровый дичок; <...> Я же был привит черенком на его корневую систему <...> Я был и есть — алхимик»⁴¹. Теодор предупредил барона о том, что его кузен Джон Роджер нашел смерть, пытаясь вернуть Исаис Черной родовую реликвию: «Герметическая алхимия повелевает: трансмутация или смерть. Выбирай... <...> Цель — корона и реализация Бафомета — теперь на мне!»⁴² Встреча с Теодором помогла Джону Ди (барону Мюллеру) вновь обрести путь, предначертанный ему Судьбой. Теперь ему предстояло пройти все те испытания, которые не сумел выдержать когда-то в далеком прошлом.

После совершившегося преобразования, наблюдатель становится способен интерпретировать все события не только со своей точки зрения, но и с позиции Джона Ди. А потому, когда в подаренном ему серебряном ковчеге он находит угольный глазок Бартлета Грина, то понимает, что все это время испытывал

⁴⁰ Там же. С. 177.

⁴¹ Там же. С. 194.

⁴² Там же. С. 199, 260.

влияние мира «невидимого», такое же, как когда-то четыреста лет назад. Комната была выстроена по меридиану специально, чтобы барон добыл для Асайи Шотокалунгиной родовой наконечник копья и навеки стал бы ее рабом, каким сделался его кузен Джон Роджер. Для завершения трансмутации своей души ему оставалось пройти испытание огнем «колодца св. Патрика», а потому барон приготовился к нагреванию реторты его души. Г-н Липотин раскрыл барону детали завершения алхимического преобразования: произвести бракосочетания своей мужской и женской половины, заключить их союз в герметическом круге. Исаис Черная (Асайя Шотокалунгина) олицетворяет собой самый огонь «колодца св. Патрика», а потому желает помешать барону осуществить свое предназначение — нагревает его огнем страсти: «И вновь меня захлестывает неистовое желание вцепиться в горло этой демонической женщине-кошке и наслаждаться оргией ненависти, ненависти, ненависти и... вожделения»⁴³.

После множества неудачных попыток барону наконец удалось преодолеть испытание вожделением: «Каким образом я прорвался через огненную стену, не знаю, но я прорвался!.. Выхватил кинжал из тульского ларца...»⁴⁴ Наблюдатель совершил еще один «квантовый» скачок и сменил форму своего существования на более совершенную — отправился в новый пространственно-временной пласт романа, соответствующий горнему миру (вершине «колодца св. Патрика»), в замок Эльзабетштейн. Там он одержал победу в финальной схватке с Исаис Черной, а после его встретил алхимик Теодор Гертнер, который назвал его братом и посвятил в таинства ордена Розы и Креста: «Я отчетливо понимаю, что это не какой-нибудь символический псевдоритуал <...> а совершенно реальное, непосредственное и животворящее «подключение» к миру иному <...> Я застываю, словно распятый на невидимом кресте <...> мои пальцы сплетаются с пальцами моих соседей <...> Ведь теперь я, как и каждое звено этой цепи,

⁴³ Майринк Г. Указ. соч. С. 388.

⁴⁴ Там же. С. 497.

неуязвим»⁴⁵ Новой целью героя стало умножение Света: «Здесь ты будешь готовить золото своей страсти <...> — солнце! Умножающий свет пользуется среди братии особыми почестями»⁴⁶. Так завершилась алхимическая свадьба: «Нет больше женщины! Нет больше мужчины! — гремел во мне величественный хор неземного блаженства»⁴⁷.

Таким образом, герой-наблюдатель барон Мюллер / Джон Ди, преодолев испытания с помощью трансформации своей мировоззренческой точки зрения, достиг своей светозарной ипостаси. Этапы эволюции его мировоззренческой позиции можно обобщить в следующую схему:

1. Nigredo. Отождествление себя с архетипом Персоны. Барон Мюллер и не догадывается, что внутри него живет кровь тамплиерского рода, у которой есть своя сущность и свое предназначение. Оставить попечительство над Деянием. Пребывание под влиянием Анимы и Тени. Ртуть поглощает Серу.

2. Albedo. Растворение Персоны. Встреча с Тенью. Выход из-под влияния Анимы. Барон Мюллер отождествляет себя с Джоном Ди и осознает себя частью древнего тамплиерского рода со своей миссией. Нагревание реторты на египетском огне. Сера вступает в противоборство со Ртутью. Физическая смерть барона Мюллера.

3. Rubedo. Воскрешение в новой ипостаси. Победа над Тенью. Женитьба на Аниме, которая теперь не имеет власти над Я-алхимика. «Химическая свадьба» и превращение в Золото. Джон Ди становится братом в ордене Розы и Креста.

2.4 Тип *наблюдателя* в романе

Обобщим наблюдения, собранные в предыдущем разделе, в единое понятие, характеризующее наблюдателя в указанном романе.

⁴⁵ Там же. С. 508.

⁴⁶ Там же. С. 511.

⁴⁷ Там же. С. 515.

Наблюдатель Джон Ди / барон Мюллер — это герой, который оставил контроль над деянием (полагается на интуицию и случай), позволил тьме поглотить его (черные ритуалы с Бартлетом Грином и Ангелом западного окна; оргии с Асайей Шотокалунгиной), но вновь вознесся из мертвых преображенным, без недостатков (барон Мюллер после чтения дневников Джона Ди; барон в Эльзабетштейне); преодолел испытание огнем (искушение Асайи Шотокалунгиной; пожар в доме барона), закалил мужское начало и преобразил в себе женское начало (поединок с Исаис в Эльзабетштейне), завершив деяние алхимической свадьбой; плодом его трудов и явился камень философов; он принадлежит древнему тамплиерскому роду, а его предназначением является совершение великого алхимического деяния по трансмутации своей души в ее светозарную ипостась — спуститься в «колодец св. Патрика», пройти испытание нагревания адским огнем и воскреснуть из мертвых в новой ипостаси, чтобы проводить свет вечной жизни в мир.

Теперь сосредоточимся на выявлении роли наблюдателя в мифотектонике романа. В романе представлен хронотоп великого Магистерия, то есть процесс превращение неблагородного металла, коим является первоначально душа алхимика, в золото, в свою светозарную ипостась. Персонажи внутри хронотопа являются металлами, которые взаимодействуют друг с другом в реторте в процессе ее нагревания и остужения алхимиком.

Барон закрытывается в своем кабинете, словно запечатывается в реторте алхимика. Он олицетворяет собой Серу — мужское начало, сознание алхимика, архетип Персоны. Он согласно подсказке из рукописей Джона Ди руководствуется принципом опоры на иррациональное и бессознательное, перестает действовать и поступать разумно (снижение активности Серы, чтобы активизировалась Ртуть). Вместо этого он прислушивается к интуиции и начинает слышать голос бессознательного, дает проявиться сущностям, находящимся внутри — архетипам Тени (Бартлет Грин, Эдвард Келли, Ангел западного окна) и Анимы (Асайя Шотокалунгина, Исаис Черная, Иоганна Фромон, Яна Фром).

Образ Асайи Шотокалунгиной (Исаис Черной) олицетворяет собой женское начало, Ртуть, которая призвана поглотить Серу (барона Мюллера) на первой стадии алхимического преобразования личности (Nigredo). Барон Мюллер подчиняется Асайе Шотокалунгиной и соглашается принести ей древний артефакт своего рода — наконечник копья Хоэла Дата. На второй стадии великого Магистерия реторта нагревается и раскаляется добела, отсюда и название Albedo. Огонь позволяет Сера закалиться и вновь активироваться, чтобы подавить действие Ртути. Так барон Мюллер перестает существовать (растворение в огне архетипа Персоны) и вспоминает, что на самом деле он является Джоном Ди (активированная Сера). Став своим предком, он вступает в борьбу с Асайей (Ртутью) побеждает ее, совершает таким образом «химическую свадьбу» и превращается в рыцаря ордена Ройзенкрейцеров (Золото), то есть достигает архетипа Самости.

Герой-наблюдатель видит окружающий мир в обратной перспективе и интерпретирует все происходящее как испытания на алхимическом пути, руководствуясь интуицией и опорой на случайности при принятии решений.

В его кругозор включены не только события настоящего, но и прошлого, связанные с жизнью и судьбой Джона Ди, а также три пространственно-временных пласта: Европы XVI и XX веков (срединного мира, или подножия горы), мира «невидимого» (нижнего мира, или преисподней, где обитают Исаис Черная, Бартлет Грин, Ангел западного окна) и замка Эльзабетштейн (вершины горы, куда святой Патрик забрался для поста и молитвы, где обитают братья ордена Розы и Креста).

В завершение проведенного анализа отметим, что герой-наблюдатель Джон Ди / барон Мюллер тяготеет к типу активного наблюдателя.

На протяжении всего повествования подчеркивается, что Ди наделен способностью видеть мир целостно, сквозь все уровни его реальности — от земного и материального до мистического и трансцендентного. Его видение связано с преодолением иллюзий и выходом за пределы привычного опыта. Лишь

сплавившись, сросшись со своим потомком-двойником, сумевшим разорвать кармические путы, Джон Ди обретает свое подлинное «я», а вместе с ним — бессмертие и свободу. Здесь акт видения прямо соотнесен с актом творения: наблюдатель не просто познает, но создает новое измерение собственного существования.

Подводя итог анализу романа, можно отметить подтверждение центральной гипотезы: сюжетная и мифотектоническая структура романа полностью повторяет этапы великого алхимического Деяния. Роман оказывается не просто повествованием, а литературной моделью духовной трансмутации, где каждый сюжетный поворот, персонаж и предмет наделены строгой алхимической символикой. Было выявлено пять циклов (витков) Деяния, четыре из которых завершились неудачно и принесли ложные «камни», и лишь последний, пятый цикл привел к успешной Химической Свадьбе и обретению истинного философского камня.

В отличие от пассивного наблюдателя в романе У. Эко «Имя розы», наблюдатель в романе Майринка (Джон Ди/Мюллер) является примером активного типа. Его мировоззренческая позиция и способ видения активно творят и изменяют мир, интерпретация знаков наблюдателем и следование интуиции (отказ от систематизации, чтение документов в случайном порядке) не пассивны, а являются алхимически активным методом работы с реальностью, преображающим ее. Внутренняя трансформация наблюдателя (изменение самоидентификации, переход от прямой перспективы к обратной) напрямую влияет на окружающий его художественный мир, буквально перестраивая его (изменение восприятия пространства). Если пассивный наблюдатель, например, в романе У. Эко пытался предотвратить катастрофу, но его влияния на «внутренний мир» романа не хватило, чтобы суметь осуществить своей замысел, то активный наблюдатель проходит через катастрофу (испытание огнем *Nigredo*) и возрождается преображенным (*Albedo* и *Rubedo*), тем самым преобразовав и «внутренний мир» романа.

Стоит отметить сходства этого наблюдателя с наблюдателем в романе К. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». В обоих романах наблюдатель проходит последовательную эволюцию, его мировоззренческая позиция трансформируется, позволяя наблюдателю достигнуть полноты своего влияния на «внутренний мир» романа. При этом наблюдатель Льюиса остается верным роли ученика, обучающегося правильному способу видения мира, который он в конце концов обретает путем изменения своей ценностной позиции, и становится способным видеть «внутренний мир» романа в его полноте.

Анализ роли наблюдателя в мифотектонике романа показал, что пространственно-временные пласты романа являются проекциями внутреннего состояния героя-наблюдателя и организованы по принципу великого алхимического Делания:

- мир «невидимого» (Исаис, Бартлет Грин) — это «преисподняя», Nigredo, куда душа спускается для очищения (нижний мир);

- Европа XVI/XX вв. — это «подножие горы», мир испытаний (срединный мир, Albedo, где душа проходит испытания нагревания «греческим огнем»);

- замок Эльзабетштейн — это «вершина горы», мир братства Розы и Креста, где достигается цель — Rubedo;

- горный мир (душа Яны Фромм / Иоганны Фромон) — это вечная жизнь Бога; сияющая, вечная животворящая бездна, генерирующая эманацию жизни, которую братья Розы и Креста, прошедшие трансмутацию своей души в вечную светозарную ипостась, преображают в силы, управляющие миром, в законы бытия.

Таким образом, герой-наблюдатель не просто перемещается между мирами, а последовательно погружается вглубь собственной психики, проходя духовную алхимическую трансмутацию, при этом все возникающие в процессе образы и персонажи являются проекциями его собственной души, алхимическими элементами, которые подлежат преображению.

3.2 Наблюдатель в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

История исследовательского внимания к роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» неразрывно связана с судьбой написания и публикации данного текста. Текстологический интерес к разным редакциям романа, кажется, до сих пор является первичным и основополагающим вопросом не только так называемого «булгаковедения», но и истории и теории литературы, рассматривающей произведение в рамках разных жанровых и типологических парадигм. Ознакомление же с корпусом научной литературы, посвященной поэтике романа «Мастер и Маргарита», позволяет говорить, по выражению литературоведа И. Сухих, об исторической динамике рецепции этого романа как «одного из самых значимых и судьбоносных текстов русской классики XX века»⁴⁸.

Как убедительно пишет М. О. Булатов⁴⁹, автор двух наиболее полных обзоров научной литературы по главным аспектам поэтики и текстологии романа, можно выделить три основные этапа в историографии романа, которые различаются между собой не только по хронологии, но и по уровню и степени осмысления интересующего нас жанрового, мировоззренческого и этического содержания произведения.

К первому этапу изучения «Мастера и Маргариты» относятся критические и литературоведческие работы конца 1960-х годов, появившиеся вскоре после первой журнальной публикации текста в 1966–1967 гг. и во многом представляющие собой реакцию научного и критического сообщества на факт выхода произведения в печать спустя несколько десятилетий с момента написания и смерти его автора. Отсутствие в этот период доступной

⁴⁸ Сухих И. Н. Двадцать книг XX века : Эссе / И.Н. Сухих. СПб. : Паритет, 2004. С. 284.

⁴⁹ Булатов М. О. Нравственно-философская концепция романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Дагестан. гос. ун-т. Москва, 2000. 22 с.

источниковедческой базы (черновых редакций, дневниковых записей, писем и архивных материалов М. А. Булгакова) предопределило характер и модальность научного дискурса: интерпретации опирались, главным образом, на первичное читательское впечатление и на текст как на самоочевидную смысловую целостность, еще не включенную в историко-литературный и биографический контекст в полном объеме. Исследователи стремились описать широкий круг проблематики романа, не располагая при этом возможностью реконструировать авторскую стратегию в ее генетическом⁵⁰ (в терм. Р. Леблана) измерении.

Именно на этом этапе в историографии романа оформляются два устойчивых направления интерпретации. Представители первого (В. Лакшин, И. Виноградов) акцентировали универсалистский характер ценностной структуры произведения, усматривая в нем утверждение «вечных» нравственных категорий (добра, свободы, ответственности, милосердия), выходящих за пределы конкретной ситуации. В рамках данной линии роман, пусть и в редакции, отличной от современной, интерпретировался как этико-философская притча, в которой ценностный конфликт описываемой эпохи мыслится сквозь призму надисторических гуманистических смыслов⁵¹.

Противоположную позицию занимали литературоведы и критики марксистского толка, например, Л. Скорино, М. Гус, И. Мотяшов и др., рассматривавшие роман преимущественно с точки зрения соответствия его философских и этических установок нормативам официальной марксистско-ленинской идеологии. В их статьях роман часто оценивается как идеологически «проблемное» произведение, допускающее «неприемлемые» элементы религиозного и метафизического мышления⁵².

Важно подчеркнуть, что уже на этом, раннем этапе формируется предпосылка для анализа романа с применением сформулированной в нашем

⁵⁰ *Леблан Р.* В поисках утраченного жанра: Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина. – Вопросы литературы, 1998, №4. С.81–116.

⁵¹ *Виноградов И.* Завещание мастера // Вопросы литературы. 1968 №6. С. 43-75

⁵² *Скорино Л.* Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 26.

исследовании аналитической категории «наблюдателя». Критика конца 1960-х годов демонстрирует на дискурсивном метауровне тот же эффект «полифокальности», который структурирует и сам роман: один и тот же художественный мир оказывается доступен принципиально различным стратегиям видения и понимания, что делает фигуру интерпретатора — а, следовательно, и проблему наблюдателя — не внешним по отношению к тексту фактором, а элементом его смысловой динамики.

Следующий этап исследования романа приходится на 1970–1980-е годы и характеризуется существенным расширением источниковедческой базы, а также переходом от первичных, преимущественно публицистических реплик, к систематическому научному анализу текста. В этот период активизируется работа с архивными материалами, черновыми редакциями романа и эпистолярным наследием М. А. Булгакова, что наконец-то позволило исследователям реконструировать историю написания произведения и проследить этапы его художественной эволюции. Как раз на этом фоне возрастает внимание к философской и этической проблематике романа, которая начинает рассматриваться уже не как побочная или «идеологически сомнительная», а как системообразующий уровень художественной структуры.

Вопросы мировоззренческого и философско-нравственного плана в этот период специально разрабатываются как в монографиях, посвященных творчеству М. А. Булгакова в целом (Л. М. Яновская, 1983; М. О. Чудакова, 1988; В. Я. Петелин, 1976), так и в исследованиях, сосредоточенных непосредственно на романе «Мастер и Маргарита» (Р. Эльбаум, 1981; М. Крепе, 1984; А. Зеркалов, 1984; А. П. Казаркин, 1988). Кроме того, философско-этические аспекты романа стали предметом анализа в работах О. Солоухиной (1987), Е. А. Яблокова (1988), И. Ф. Бэлзы (1989), В. Лакшина (1989), где особое внимание сосредоточено на ценностной проблематике диегетического мира романа Мастера и эпизодов московских «похождений» Воланда и его свиты.

В этом контексте труды М. О. Чудаковой, Л. М. Яновской, В. Лосева, А. Вулиса, Б. В. Соколова, исследующих художественный мир Булгакова во взаимосвязи с его биографией, оказались принципиально важными для понимания ценностной архитектоники романа.

Мариэтта Чудакова, одна из главных исследовательниц романа «Мастер и Маргарита», описывает генетическое «становление текста» через разницу в содержании разных редакций роман. Булгаков, пишет Чудакова, использует первую редакцию романа как каркас, в который вставляет новое содержание: Воланд из агента-provokatora превращается в носителя высшей миссии, связанной с судьбой Мастера, евангельская история разрастается, становясь «романом в романе»⁵³: «Фактически, Булгаков переносит в текст собственную биографию, историю своей любви и размышления о судьбе своего романа — которую он предвидит в судьбе романа, написанного Мастером»⁵⁴. Этот поток уподоблений можно объяснить свойствами самого текста, в структуре которого, как пишет Борис Гаспаров, «постоянное сходство не только не требуется, но и не допускается. Любая связь оказывается лишь частичной и мимолетно-скользящей, несет в себе не прямое уподобление и приравнивание, а лишь ассоциацию»⁵⁵.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов, на фоне объективных трансформаций общества и исследовательских сообществ, существенно изменяется и ситуация в «булгаковедении». Расширяется круг научных вопросов, связанных с творчеством писателя, а исследовательский интерес смещается от идеологически обусловленных интерпретаций к более сложному философскому, культурологическому и поэтологическому осмыслению текста, в том числе — к анализу субъектной организации романа и возможных интерпретаций его философского содержания.

⁵³ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 187.

⁵⁴ Там же. С. 202.

⁵⁵ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 109.

Проблема осмысления нравственно-философского содержания романа «Мастер и Маргарита» в этот период все отчетливее выявляется как взаимосвязанная с другими исследовательскими задачами: реконструкцией творческой истории романа, установлением его источников, определением жанровой природы и выявлением системы образов и их иерархии. В контексте этих исследований субъектная структура произведения все чаще оказывается не вспомогательным, а принципиальным аспектом анализа, поскольку именно через нее описывается механизм соотнесения индивидуальных точек зрения с общим философским замыслом романа⁵⁶, организующий художественное целое.

Как пишут И.Белобровцева и С. Кульюс, «роман отзывается едва ли не на любые исследовательские гипотезы, в нем усматривали принципы философии и этики экзистенциализма, его вписывали в эстетику символизма и постсимволизма, его философскими источниками называли труды Канта, Вл. Соловьева, Кьеркегора, находили в нем компоненты разных религиозных доктрин — зороастризма, богомилства, манихейства, альбигойства и т.п.»⁵⁷. Создается впечатление, что исследователи текста Булгакова способны найти в нем связи с любым другим существующим текстом и возвести его героев к любым литературным прототипам: «подобно солнцу в финальных сценах романа, булгаковский текст разбивается в бесчисленных отражающих его стеклах»⁵⁸.

В это же время оформляется новая тенденция в оценке мировоззренческих позиций автора «Мастера и Маргариты»: если ранее они преимущественно соотносились с марксистско-ленинской доктриной, то с конца 1980-х годов точкой отсчета для многих исследователей становится христианская традиция и ее система ценностей. С этих позиций роман интерпретируется либо как произведение, развивающее идеи христианства в условиях духовного кризиса XX века (В. Турбин, 1991; В. М. Акимов, 1995), либо, напротив, как текст,

⁵⁶ См.: *Вулис А. З.* Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991. 208 с.

⁵⁷ *Белобровцева И. З., Кульюс С. К.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб «36.6», 2007. С. 11.

⁵⁸ Там же.

вступающий в принципиальное противоречие с его основами (Н. Гаврюшин, 1991; А. Королев, 1991). Подобная поляризация интерпретаций вновь актуализирует вопрос о позиции субъекта восприятия и рефлексии в романе: различия в философских выводах оказываются во многом обусловлены тем, из какой «оптики» (веры, сомнения, иронии) описывается художественный мир Булгакова.

Особенно важной кажется всесторонняя попытка связать интерпретацию новозаветных тем в романе Мастера с образом одного из главных героев произведения — Воладна. Как однажды афористически выразился Б. В. Соколов, «это первый дьявол в мировой литературе, который наказывает за несоблюдение заповедей Христа»⁵⁹. И. Бэлза считает, что разночтения с каноническим текстом Писания связаны не с собственным «еретическим» богословием Булгакова, а скорее с его трактовкой происхождения Евангелий: «Автор романа не сомневался в историчности как Иисуса, так и Пилата, но не сомневался и в том, что все четыре Евангелия изобилуют позднейшими наслоениями, в особенности касающимися чудес»⁶⁰. Исследователи сходятся в мысли, что Иешуа у Булгакова лишен черт Бога, но и Воланд, в таком случае, не отвечает критериям образа, с которым явно пытается соотнестись. Как писал отец Александр Мень: «Ну какой он дьявол? У него нравственные понятия нормальные, он же не Варенуха, не Лиходеев — вот кто дьяволы-то, а он нормальный».

Значимую роль в систематизации накопленного материала сыграли справочные и энциклопедические издания, в частности «Булгаковская энциклопедия» (1996) уже упомянутого Б. В. Соколова, ряд разделов которой имеет прямое отношение к проблематике мировоззрения, поэтики и субъектной структуры романа. В более широком историко-литературном контексте необходимо отметить также статьи А. Вулиса, В. Я. Лакшина, И. И. Виноградова

⁵⁹ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1996. URL: <https://www.bulgakov.ru/v/voland/6/> (дата доступа 22.05.24)

⁶⁰ Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты». М.: Контекст, 1978. С. 165.

и др., где высказывается целый ряд принципиальных наблюдений, касающихся жанровой природы романа, его образной иерархии и тематических доминант.

Стоит упомянуть, что мнения указанных исследователей относительно жанровой принадлежности романа существенно разошлись, и каждый из подходов фиксировал лишь один из аспектов его сложной структуры. Так, В. Я. Лакшин определяет «Мастера и Маргариту» как философский роман⁶¹, подчеркивая прежде всего его онтологическую и этическую проблематику, выстроенную вокруг категорий истины. И. И. Виноградов, напротив, настаивал на фантастической природе произведения, усматривая в нем прежде всего разрыв с реалистической традицией и выстраивание особого «возможного мира»⁶², подчиненного законам чудесного и иррационального. А. З. Вулис характеризовал роман как сатирический, обращая внимание на гротескную деформацию советской действительности и разоблачительный пафос московских глав⁶³. Сам же М. А. Булгаков определял жанр своего произведения как «мениппею»⁶⁴, тем самым соотнося роман с традицией античной смеховой философской прозы.

Характерно, что столь разноречивые жанровые дефиниции в действительности не столько взаимоисключают, сколько взаимодополняют друг друга, указывая на принципиальную полижанровость произведения. Сочетание философского, фантастического, сатирического и мениппейного начал формирует в романе такую организацию художественного мира, в которой ни одна жанровая перспектива не обладает абсолютной доминантой. Особенно значимой становится фигура воспринимающего субъекта, поскольку жанровая «множественность» реализуется не абстрактно, а через систему различных точек зрения, каждая из которых актуализирует определенный план реальности: комический,

⁶¹ Лакшин В.Я. Литературно–критические статьи. М.: Гелеос, 2004. С. 28.

⁶² Виноградов И.И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно–критические статьи. М.: Сов. Писатель, 1987. С. 336.

⁶³ Вулис А. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Художественная литература, 1991. С. 11.

⁶⁴ Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. Письма, записки, телеграммы, заявления. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 213.

метафизический, апокалиптический или социально-критический. Таким образом, дебаты о жанре романа фактически приводят нас к более общему вопросу о структуре наблюдения в произведении: именно позиция наблюдателя, как внутри текста, так и на уровне читательского восприятия, становится медиатором между разными жанровыми чертами и условием их смыслового сосуществования в пределах единого художественного целого.

Подтверждение нашего предположения обнаруживается в работе Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века». По мнению исследователя, такие множественные взаимные отражения оказываются основным конструктивным принципом романа: одно и то же явление, предмет или человеческий характер существует в разных временных срезах, проявляясь в разных ситуациях и обличьях⁶⁵. Это сближает роман Булгакова с текстами, порожденными мифологическим мышлением: «одно из базовых свойств такого мышления — отсутствие четкой границы между «действительной», наличной реальностью и реальностью мифа, они пронизывают друг друга до степени неразличения, и каждое событие, происходящее в так называемой реальной жизни, находит свое отражение и объяснение в структуре мифа»⁶⁶.

О параллелях, которые Булгаков выстраивает между собственной жизнью и жизнью своих героев, Гаспаров пишет: «Герой окружен не просто враждебным миром, но миром, который метафизически противостоит ему как царство Сатаны. Он чувствует себя брошенным в этот мир всемогущей высшей силой, которая наблюдает за ним и в любой момент может оказать чудесную помощь, но которая оказывается также способной отречься и предать его, обрекая на гибель. Сам герой обладает чудотворным творческим даром, который делает его своего рода двойником возвышающейся над ним всемогущей силы. Благодаря этому дару

⁶⁵ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 302.

⁶⁶ Там же.

герой создает свое изобретение или художественное произведение, которое, в свою очередь, является как бы его двойником и которое он тоже посылает во враждебный мир и оказывается не в силах спасти, как сам он был послан со своей миссией и покинут верховной силой. Но существует и обратная связь: гибель созданного героем произведения прямо или косвенно вызывает его собственную гибель; в свою очередь, гибель героя служит сигналом «конца света», и в наступившем хаосе и пламени гибнет мир, созданный верховным творцом»⁶⁷.

Очень точно о жанровом своеобразии романа говорили Б. В. Соколов и американский исследователь М. Крепс, подчеркивая принципиальную «неуловимость» произведения для однозначной классификации. «Роман Булгакова для русской литературы действительно в высшей степени новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки. Только критик приближается к нему со своей стандартной системой мер, как оказывается, что кое-что так, а кое-что совсем не так. Фантастика наталкивается на сугубый реализм, миф на скрупулезную историческую достоверность, теософия на демонизм, романтика на клоунаду»⁶⁸, — пишет Крепс, фиксируя принцип «несовпадения» жанровых ожиданий и действительного устройства текста. В той же логике Б. В. Соколов подчеркивает, что «"Мастер и Маргарита" — произведение, раздвинувшее границы жанра романа, где автору, пожалуй, впервые удалось достичь органичного соединения историко-эпического, философского и сатирического начал»⁶⁹. Оба исследователя сходятся в признании того, что художественная структура романа принципиально не редуцируема к одной жанровой формуле и разворачивается как система пересекающихся смысловых регистров, каждый из которых требует самостоятельного «режима чтения».

⁶⁷ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 310.

⁶⁸ Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго» / М. Крепс. Мичиган: Энн Арбор, 1984. С. 76.

⁶⁹ Соколов Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Очерки творческой истории. / Б. В. Соколов. М.: Наука, 1991. С. 24.

Именно при таком понимании жанровой природы «Мастера и Маргариты» становится очевидной методологическая продуктивность анализа романа через категорию наблюдателя. Множественность ценностных уровней не существует в тексте сама по себе, а организуется через различные модусы видения и понимания художественного мира; так, иронически «внешняя» перспектива московских глав очевидным образом связана с метафизической оптикой иерусалимских эпизодов и творческого пути Мастера. Все эти перспективы персонализированы в наблюдательской позиции Воланда, для которого все описываемые уровни бытия формируют его собственную перспективу видения, связывающую воедино разные аспекты философско-ценностного содержания романа. Наблюдатель, таким образом, оказывается системообразующей инстанцией поэтики произведения, связывающей произведение в единое семантическое целое. Обращение к этой категории, таким образом, кажется не факультативным, а методологически обоснованным и необходимым шагом, позволяющим описать роман не как механический «монтаж» разнородных жанровых элементов, но как целостную художественную модель мира, реконструируемую через призму различных форм видения и интерпретации.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» является продуктивным материалом для анализа категории «наблюдатель», поскольку в нем представлена сложная, иерархическая и диалектическая модель наблюдения, центром которой является Воланд. Воланд является приближенным к эталону примером активного наблюдателя, наподобие Оруали из романа «Пока мы лиц не обрели» — эталона пассивного наблюдателя. Если в предыдущем параграфе мы исследовали активного наблюдателя, плавно эволюционирующего по мере прохождения духовных испытаний на пути Великого Магистерия, то в романе М. Булгакова наблюдатель не претерпевает эволюционных изменений, он всегда обладает одинаковой силой своей субъектности и предельной степенью влияния на «внутренний мир» романа.

Проанализируем роман в соответствии с разработанной методикой и рассмотрим подробнее особенности функционирования наблюдателя Воланда в романе «Мастер и Маргарита».

I. Субъектно-объектная система

Начнем анализ с выявления системных закономерностей субъектной структуры романа. Главным героем и ценностным центром романа «Мастер и Маргарита» является Воланд. Он подталкивает всех персонажей романа к нравственному выбору. С его точки зрения изображается воображаемый мир древнего Ершалаима, также его ценностная позиция воздействует на кругозор Мастера в части художественного творчества, вплоть до полного подчинения творческого воображения Мастера своей воле. Вместе с этим Воланд является субъектом нравственной оценки мотивов и поведения персонажей, находящихся в пространстве Москвы (третьего Рима). Свита Воланда представляет собой слуг сатаны, которые свою волю проявляют постольку, поскольку им разрешает царь тьмы, поэтому мы не будем описывать их ценностные позиции обособленно от Воланда. Он же — как бы заказчик «евангелия от сатаны», которое написал Мастер, находясь под воздействием ценностной и зримой точек зрения Воланда.

Берлиоз заказывает от лица советской власти произведение о Христе Ивану Бездомному. Он выражает собой ценностную позицию советской идеологии на предмет религии. Занимается пропагандой: просит Ивана Бездомного написать такое произведение о Христе, из которого было бы понятно, что никакого Христа не существовало, представить Христа как мифологему.

Он (Бог), от лица которого говорит Его посланник Левий Матвей, дает сатане поручение даровать Мастеру покой за его труд, т. е. отводит ему место в загробном метафизическом локусе. Мастера не ждут муки ада за его творчество, но и блаженство рая тоже: «Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий»⁷⁰.

⁷⁰ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Белая гвардия ; Мастер и Маргарита : романы. Мн.: Маст. лит., 1988. С. 633.

Мастер, посвятивший жизнь написанию романа о Понтии Пилате, хочет встретиться с сатаной. «Ах, ах! Но до чего мне досадно, что встретились с ним вы, а не я! Хоть все и перегорело и угли затянулись пеплом, все же, клянусь, что за эту встречу я отдал бы связку ключей Прасковьи Федоровны, ибо мне больше нечего отдавать. Я нищий!»⁷¹. Эта цитата отсылает читателя к Нагорной проповеди Христа: «Блаженные нищие, ибо ваше есть Царствие Небесное»⁷². Интересно, что в греческом переводе указано именно «нищие», а не «нищие духом». Так, Мастер упоминает в разговоре с Иваном, что он нищий, но при этом жаждет встречи не с Богом, а с сатаной. Случай помог ему преодолеть порог бедности и нищеты: он выиграл однажды сто тысяч рублей — что позволило ему все свободное время отдать литературному творчеству. «...когда я сунул руку в корзину с грязным бельем и смотрю: на ней тот же номер, что и в газете! Облигацию, — пояснил он, — мне в музее дали»⁷³. Автор намекает, что этот самый случай в том числе дело рук князя мира сего, который волен играть судьбами людей. Случайный выигрыш позволил Мастеру сосредоточить все силы на создании романа о Понтии Пилате, но редакция наотрез отказалась публиковать роман, более того, в газете вышли несколько разгромных статей литературных критиков, которые обрекли роман и вместе с ним автора на забвение. Мастер сжег свой роман и добровольно ушел в психиатрическую больницу.

Фактически, Мастер написал свое еретическое Евангелие. Почему еретическое? Потому что любой рассказ о событиях, связанных с пришествием Христа, изложенные не святым апостолом, а простым человеком, пусть и образованным историком, будет ересью по отношению к христианской вере и будут написаны под влиянием сатаны (ведь сатана — князь мира сего, а потому подталкивает души всех людей к нравственному выбору, искушает). Таким

⁷¹ Там же. С. 403.

⁷² Лк. 6:20 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. Российское библейское общество, 2011. С. 1075.

⁷³ Булгаков М. А. Указ. соч. С. 404.

образом, любой текст, сказанный святым человеком, будет пророчеством или откровением (пророк говорит не от своего имени, а именем Бога), а любой текст, сказанный несвятым автором — ересью; художественная литература в этом смысле тоже является еретической, а потому взгляд на евангельские события с точки зрения обыкновенного советского писателя принадлежит сатане. При этом официальная социалистическая идеология периода создания романа была крайне материалистической и атеистической, в своем догматизме сродни религии, и подвергала гонениям, как инквизиция еретика, любого, кто занимался бы пропагандой иной, нематериалистической идеологии (особенно религиозной). Объектом этого гонения и стал Мастер. Мастер пишет евангелие, которое повествует о том, что Иисус был не богом, а простым человеком. Этот роман Воланд называет гомункулом, а самого мастера — алхимиком: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить *нового* гомункула?»⁷⁴

Маргарита жертвует свою душу Воланду, чтобы быть королевой на балу сатаны и напитать своей энергией и любовью погибшие души находящихся в аду грешников ради любви к Мастеру. Заключает сделку с дьяволом, в результате которой возвращает себе Мастера и получает вечный покой вместе с ним. При этом, будучи королевой бала у сатаны, Маргарита спасает от вечных мук душу одной из грешниц, Фриды. Она делает это, потому что имела неосторожность подать ей такую надежду, и теперь будет лишена покоя всю жизнь, если предаст ее ожидания.

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» организован как многоуровневая структура, в которой герои распределены по иерархии мировоззренческих и онтологических центров, поэтому важно подробнее рассмотреть эту систему.

Продолжим анализ, обратив внимание на системные закономерности в сюжете романа, выделим ключевых персонажей. В романе есть параллелизм

⁷⁴ Булгаков М. А. Указ. соч. С. 655.

сюжета: Иешуа учитель Левия Матвея — Мастер учитель Ивана Бездомного; Иуда предал Иешуа за 30 серебрянников первосвященнику Иерусалима — Алоизий Магарыч написал донос на Мастера, чтобы после этого поселиться в подвальчике Мастера в одном из Арбатских переулков; Понтий Пилат струсил и из своего малодушия казнил невинного Иешуа, который до конца остался верен своим идеалам — Мастер провел три месяца под арестом, после чего выпущен на свободу, но потерял все свое имущество и рассудок, в том числе он отказался от своего имени и своей личности. После того, как Мастер выиграл сто тысяч рублей, он занялся тем, к чему чувствовал свое призвание — литературным творчеством. Он чувствовал, что обрел путь, а вместе с ним и душевный покой. Поэтому, когда советская власть заблокировала для него возможность воплотить свое предназначение — быть писателем, художником — Мастер лишился пути и покоя. Более того, три месяца мытарств Мастера по подвалам Лубянки так же является аналогией суда Иешуа у Пилата. Мастер лишился покоя, потому что больше не мог писать, больше никогда после публикации тех разгромных статей советский народ не признал бы его писателем. Таким образом, тот факт, что Бог словами Левия Матвея дал сатане поручение предоставить Мастеру покой, означает, что Он признал в Мастере предназначение писателя.

Теперь выявим субъекты речи в романе. Субъектом-дискурсантом, который рассказывает весь текст, за исключением Ершалаимских глав, является повествователь. Он изображает простарственно-временной пласт Москвы (и все ее локальные топосы), бала у сатаны и междумирья — в котором души Мастера и Маргариты путешествуют после смерти физических тел. При этом кругозор повествователя совпадает с кругозором Воланда, таким образом создавая интересную параллель. Ни Воланд, ни повествователь ничего не говорят о Свете, что сближает эти две фигуры друг с другом. Однако нарративная структура романа сложнее. Московские главы представлены через условно-объективного, но ироничного и всеведущего повествователя, чья тональность колеблется от сухого репортажа до сатирического гротеска и лирических отступлений. Его речь

стилистически чрезвычайно гибка и адаптируется под описываемый объект: она то напоминает бульварный роман, то официальный протокол, то поэтическую балладу.

Важнейшим субъектом речи является сам Мастер, чей голос вставлен в текст дважды: сначала как персонаж, рассказывающий Ивану свою историю, а затем как автор романа о Понтии Пилате. Таким образом, Воланд выступает не единственным автором ершалаимских глав; они являются продуктом «сотворчества» или даже мистической диктовки: Мастер — проводник, а Воланд — заказчик и вдохновитель. Роман в романе стилистически обособлен и выдержан в лаконичной, психологически насыщенной манере, резко контрастирующей с пестротой московских глав.

Рассмотрев субъектную структуру романа, можно отметить интересную связь: субъектами, обладающим наиболее обширным кругозором является Воланд и Бог. При этом Воланд занимает свое место в божественной иерархии, но подчиняется Богу. Бог — тот, на кого Воланд не может влиять прямо. Возможно, что в силу этого обстоятельства ему потребовался Мастер для формирования определенного «имиджа» Бога через роман в романе. Иные персонажи, оказываются под влиянием Воланда либо по собственному желанию (сделка с дьяволом), либо из-за неспособности справиться с его искушениями.

II. Система точек зрения

Начнем анализ системы точек зрения романа с прояснения субъектов видения, которые эксплицируют визуальную часть «внутреннего мира» романа.

В романе присутствует множество фокализаторов.

Воланд выступает как верховный фокализатор, чье видение является панорамно-историческим и трансгрессивным. Воланд, его свита, Маргарита и души грешников способны видеть топос бала у сатаны.

Иешуа, Воланд, Мастер, Маргарита и Иван Бездомный (а также персонажи романа Мастера) обладают способностью видеть топос Ершалаима. Жители Москвы видят только топос Москвы.

Мастер, Маргарита, Берлиоз, Босой, Варенуха, Римский, Иван Бездомный, посетители театра «Варьете» видят Воланда или кого-то из его свиты. Маргарита занимает уникальное положение «посредника». Ее фокализация изначально эмоционально-личностна (она видит мир через призму любви к Мастеру). Однако, пройдя через превращение в ведьму и став королевой бала у сатаны, она обретает расширенное видение: она видит и мир невидимый (бал, грешников), и сохраняет связь с миром человеческим. Ее взгляд смягчает и очеловечивает демоническую перспективу Воланда.

Таким образом, «внутренний мир» романа открывается читателю не как единая картина, а как мозаика взаимодополняющих, конфликтующих и иерархически выстроенных точек зрения. Столкновение этих разных «оптик» — ограниченно-бытовой, провидчески-творческой и демонически-всевидающей — и рождает философскую и художественную многомерность произведения, заставляя читателя постоянно сопоставлять разные ракурсы восприятия одной и той же онтологической реальности.

Каким же типом зрения обладают фокализаторы романа? Все персонажи обладают прямым зрением, за исключением Воланда, который оказывается способным формировать кругозор субъектов видения. Например, кругозор Мастера, жителей Москвы, душ грешников, пришедших на бал. Также Бог обладает трансгрессивным зрением, о чем свидетельствует Левий Матвей, сообщая Воланду о том, что Он прочитал роман Мастера.

Выявив фокализаторов романа, зададимся вопросом о «глубине» их фокализации и объеме их кругозоров. Во всей полноте «внутренний мир» романа способен видеть только Бог (что становится понятно лишь косвенно, т. к. он смог прочесть роман Мастера). Воланд видит мир нижний (ад, где обитают грешные души, например, на балу), земной видимый мир (например, Москва) и земной невидимый мир (например, по которому путешествуют души Мастера и Маргариты вместе со свитой Воланда). Воланду не доступен только «Свет», рай, горный мир, правителем которого является Бог. Воланд обладает не просто

трансгрессивным, а демиургическим зрением. Он не только видит все миры (кроме Света), но и активно творит иллюзорную реальность, которую воспринимают другие персонажи как подлинную (сеанс черной магии, превращение денег в этикетки и т. д.). Его зрение — это инструмент власти и испытания.

Бог обладает абсолютным и окончательным зрением, которое является высшей формой трансгрессии. Он видит не только поступки, но и глубины души, вынося окончательный вердикт о посмертной участи человека.

Мастер наделен особым провидческим, творческим зрением, позволившим ему реконструировать события в Ершалаиме. Однако его зрение — это не всеведение Воланда, а скорее трансгрессия через художественное прозрение, дар, источник которого имеет скорее демоническую природу.

Маргарита обладает эмоционально-трансформирующимся зрением. Ее способность видеть изначально обусловлена любовью к Мастеру. Однако, после превращения в ведьму ее зрение расширяется, и она обретает способность видеть потустороннее (бал, души грешников), то есть совершает акт трансгрессии, инспирированной Воландом.

Иван Бездомный — это персонаж, чье зрение претерпевает болезненную эволюцию. От примитивного, плоского, материалистического зрения он через шок и безумие (которое является формой коллапса прямого зрения) приходит к способности видеть иррациональное, что проявляется в его вещих снах. Его зрение становится травматически-трансгрессивным.

Обыватели Москвы (Берлиоз, Босой, Варенуха) — классические носители «дефектного прямого зрения». Их кругозор намеренно сужен идеологией, страхом и пошлостью. Они не способны к трансгрессии и потому становятся жертвами тех, кто на нее способен. Их прямое зрение — это иллюзия, обман, который Воланд и его свита с легкостью разоблачают и разрушают.

Теперь важно обратить внимание на субъекты оценки «внутреннего мира» романа. Воланд является одним из наиболее значимых носителей ценностной

позиции в романе. Но также еще очень важную оценку дает Бог, когда указывает, чего достойны души Мастера и Маргариты, а чего нет. Это конечный и безапелляционный вердикт, выносимый с позиции высшей, недоступной человеческому пониманию справедливости. Его критерий — не столько поступки персонажей, сколько глубина душевных страданий и искренность раскаяния.

Ценностную систему Воланда можно охарактеризовать как диалектику добра и зла: добро зачастую может привести ко злу, а зло — к добру. Эта же мысль выражена в эпиграфе романа: «Я часть той силы, что вечно хочет зла, но вечно совершает благо»⁷⁵, а также в обращении Воланда к Левию Матвею: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп»⁷⁶. Воланд жаждет делать зло, но пытаясь его сотворить, толкает людей к нравственному выбору и тем самым служит Богу, ненавидя Его за это. Мораль Воланда — это мораль провокатора и экспериментатора. Он не столько судит, сколько вскрывает и обнажает уже существующую в человеке подлинную сущность, выталкивая ее наружу через искушение и страх.

Ключевой ценностный критерий Мастера — художественная истина, найденная через интуитивное прозрение и воплощенная в творчестве. Он оценивает мир с позиции художника, для которого его роман важнее самой жизни. Его трагедия в том, что его оценка реальности (трусость литературного мира, собственное бессилие) приводит его к экзистенциальной капитуляции — отказу от своего дара и поиску покоя как высшей ценности.

⁷⁵ Булгаков М. А. Указ. соч. С. 272.

⁷⁶ Там же. С. 632.

Система ценностей Маргариты строится на любви, милосердии и личной верности. Она готова заключить сделку с дьяволом и стать королевой на балу сатаны ради спасения Мастера. При этом именно ее человеческое, женственное начало вносит коррективы в холодную машину правосудия Воланда: она, поддавшись порыву сострадания, просит избавить Фриду от душевных мук, тем самым внося в демонический мир понятие нелогичного, незаслуженного прощения.

Ценности московского общества являются хоровыми, лишёнными индивидуальности. Они построены на страхе, лжи, доносах и примитивном материализме. Они служат объектом сатиры и главным доказательством тезиса Воланда о неистребимости человеческих пороков.

Завершив анализ системы точек зрения в романе, отметим, что среди всех фокализаторов наибольшей связью между ценностной системой и визуальным кругозором обладают два носителя точки зрения — Воланд и Бог.

III. Наблюдатель и «внутренний мир» произведения

Сопоставив субъектов видения и субъектов оценки, можно выявить тех, кто мог бы являться наблюдателем в романе. На наш взгляд, ключевым наблюдателем романа является Воланд, т. к. его ценностная точка зрения воздействует на кругозор Мастера, обуславливая его способность увидеть сюжет романа о Понтии Пилате, а также влияет на других персонажей — жителей Москвы.

Вторым наблюдателем является Бог. Он является наблюдателем в романе, потому что его позиция соответствует критериям абсолютного, метафизического наблюдения. Он обладает высшей формой трансгрессивного зрения: если Воланд видит все в пределах тварного видимого и невидимого мира (Москва, бал, междумирье), то зрение Бога тотально и абсолютно. Он — единственный, кто видит и «Свет», и «тьму», и весь путь человеческой души. Тот факт, что Он прочитал роман Мастера, является ключевым доказательством этого тезиса. Он наблюдает за творением не изнутри, как Воланд, а извне, с позиции абсолютного

знания и конечной истины, выступает верховным судьей и источником окончательной оценки.

Его роль наблюдателя не пассивна. На основе своего всеведения он выносит окончательный и беспелляционный вердикт о посмертной участи души Мастера и Маргариты.

Бог не просто созерцает; его взгляд активизирует механизм мироздания. Его воля, переданная через Левия Матвея, является прямым приказом для Воланда. Таким образом, наблюдение Бога инициирует действие в мире, управляемом сатаной. Воланд, сам будучи могущественным наблюдателем-иллюзионистом, вынужден подчиниться и исполнить волю того, чей кругозор еще шире. Кроме этого, Бог занимает позицию принципиальной вневходимости. Бог никогда не появляется в московском или ершалаимском локусах, но действует исключительно через посланника (Левий Матвей). Эта дистанция подчеркивает его статус абсолютного Наблюдателя, который не вмешивается в сиюминутную борьбу добра и зла, но определяет ее конечный итог. Он наблюдает за всей системой в целом, включая и деятельность Воланда.

Таким образом, если Воланд — это наблюдатель-испытатель, активный участник событий, провоцирующий выбор, то Бог — это наблюдатель-судья, чье всеведение и абсолютная ценностная позиция являются высшей инстанцией, финальным актом мироздания, который придает смысл всему происходящему. Их диалектическое противостояние и сотрудничество («вечно совершает благо») и создает ту сложную систему наблюдения, где каждый поступок персонажа одновременно оценивается с двух уровней: уровня испытания (Воланд) и уровня окончательного приговора (Бог).

Следующим шагом отметим, как проявляется способность наблюдателей видеть «внутренний мир» романа во всей его полноте и влиять на его обитателей. Воланд-наблюдатель не подвергается влиянию «внутреннего мира» романа, однако сам на него влияет, провоцируя людей делать выбор. Воланд-наблюдатель создает иллюзии, которые могут попадать в кругозор других персонажей

(например, жителей Москвы) и которые при этом так же легко растворяются и исчезают из их поля зрения (см. сцену в театре «Варьете»). Воланд способен видеть весь «внутренний мир» романа, причем мир Москвы он видит не только в синхронии, но в диахронии, сравнивая нравы людей во временной перспективе: «Люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»⁷⁷. При этом, Воланду не доступен горний мир — Свет. Этот локус полностью лежит за пределами его кругозора, однако находится в кругозоре более сильного, обладающего целостным видением наблюдателя — Бога, который, в свою очередь, обладает властью верховного судьи, определяющего «посмертную» жизнь человеческой души.

Это противопоставление двух типов наблюдательского всеведения формирует центральный философский конфликт романа. Воланд обладает фактическим всеведением: он проникает в прошлое и настоящее, вскрывает тайные помыслы и поступки людей, демонстрируя неизменность человеческой природы. Однако его знание лишено творческой милости и эсхатологической перспективы. Его влияние на обитателей мира заключается в манифестации истинной, часто уродливой, сущности их натуры через искушение и испытание (сеанс черной магии, бал сатаны). Он не меняет людей, а лишь обнажает то, что уже есть, выступая в роли безжалостного зеркала.

Напротив, всеведение Бога — это всеведение смысла и конечной цели. Он наблюдает не только за поступком, но и за метафизической траекторией души, ее страданием и искуплением. Его влияние не манифестируется в сиюминутных чудесах и разоблачениях, а проявляется в акте окончательного суда и дарования не света (высшей награды пророкам и праведникам), но покоя — умиротворения и прощения для уставшей, искалеченной, но не ожесточившейся души Мастера.

⁷⁷ Булгаков М. А. Указ. соч. С. 392.

Если Воланд — демиург иллюзий, то Бог — верховный арбитр подлинной духовной реальности.

Следующим шагом важно провести исследование, как именно мировоззренческая точка зрения наблюдателя-творца творит / меняет «внутренний мир» произведения. Рассмотрим, как в разных главах романа, происходит трансформация восприятия Воланда-наблюдателя в кругозорах разных персонажей, а также проследим все факторы художественного впечатления, свидетельствующие о влиянии Воланда-наблюдателя на «внутренний мир» романа.

Глава 1 «Никогда не разговаривайте с неизвестными». Наименования Воланда: «иностранец», «путешественник», «заграничный чудак», «заграничный гость», «иноземец», «неизвестный», «престранный субъект» (Берлиоз), «незванный собеседник» (Бездомный), «интурист» (Бездомный), «шпион» (Бездомный), «русский эмигрант» (Бездомный), «профессор» (документ Воланда), «полиглот» (Воланд), «специалист по черной магии» (Воланд), «историк» (Берлиоз), «ученый» (Берлиоз).

Глава 3 «Седьмое доказательство»: «сумасшедший немец» (Берлиоз), «больной» (Берлиоз), «безумный» (Берлиоз), «сумасшедший» (Берлиоз).

Воланд пугает Михаила Александровича Берлиоза и Ивана Бездомного (психологическое воздействие), предсказывая будущее героев (смерть Берлиоза и сумасшествие Ивана), при этом Иван испытал отвращение при первом появлении Воланда, а Берлиоз — интерес. Таким образом, Воланд обладает панорамно-историческим зрением, в отличие от жителей Москвы, и когда он погружает их в свою точку зрения в плане пространства и времени, они пугаются и поддаются своим страстям.

В визуальном плане Воланд погрузил Ивана и Берлиоза в локус Ершалаима времени суда над Иешуа настолько, что они не заметили приближения вечера.

Глава 4 «Погоня», глава 5 «Было дело в Грибоедове», глава 6 «Шизофрения, как и было сказано»: «таинственный консультант» (Бездомный), «убийца и

шпион» (Бездомный), «ненавистный неизвестный» (Бездомный), «консультант» (Бездомный).

После смерти Берлиоза Иван Бездомный кинулся в погоню за профессором, но тот перемещался в пространстве совершенно свободно, мог телепортироваться, менять скорость, исчезать и появляться — тот же трюк могла вытворять и его свита. Это свидетельствует о том, что Воланд не только обладает панорамно-историческим видением, но и возможностью одновременно оказываться в разных местах (как минимум с точки зрения Ивана Бездомного). Фактически, Воланд и его свита оказывают критическое влияние на психологическое здоровье Ивана и приводят его к сумасшествию.

Глава 7 «Нехорошая квартира»: «профессор черной магии Воланд» (Воланд), «артист Воланд» (документы театра Варьете), «мессир» (Азazelло).

Азazelло отправил Степу Лиходеева в Ялту, буквально переместив в пространстве в одно мгновение.

Глава 8 «Поединок между профессором и поэтом»: «загадочный гражданин» (Стравинский), «страшный тип» (Бездомный), «консультант» (Бездомный).

Глава 9 «Коровьевские шутки»: «иностранный артист господин Воланд» (Босой), «иностранец» (Босой). Воланд превратил рубли, которые выложил в качестве взятки Никанору Ивановичу, в доллары.

Глава 10 «Вести из Ялты»: «профессор Воланд» (объявление), «маг» (автор), «Воланд» (Варенуха, Римский).

Варехуну поцеловала Гелла, превратив его в вампира. Варенуха перестал отбрасывать тень, что заметил финдиректор Римский.

Глава 11 «Раздвоение Ивана»: «консультант» (Бездомный).

Глава 12 «Черная магия и ее разоблачение»: «маэстро Воланд», «мосье Воланд», «господин Воланд», «иностранный артист» (Бенгальский). Воланд искушал людей, создавая иллюзию, что те могут получить деньги, предметы роскоши, богатую обувь, одежду, украшения, косметику, просто забрав со сцены

понравившийся экземпляр. Со сцены театра можно было взять что-то, только обменяв на это свою одежду. Таким образом, после того как зрители покинули зал театра, и предложенная Воلانдам и его свитой одежда исчезла, большинство из них оказались фактически голыми и пристыженными.

«— Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... — и громко приказал: — Наденьте голову.»⁷⁸

Глава 13 «Явление героя»: «сатана» (Мастер), «ваш знакомый с Патриарших прудов» (Мастер Ивану Бездомному). Мастер был уверен, что сатана знает его роман лучше него самого, поэтому и посоветовал Ивану расспросить о романе самого Воланда.

Глава 14: «Слава петуху»: Гелла и превращенный в вампира Варенуха в образе бесплотных духов напали на финдиректора Римского утром перед рассветом. Однако с появлением первого крика петуха, а значит и первых лучшей солнца, они были вынуждены с ужасом вылететь вон из помещения. Таким образом, жизнь финдиректора Римского была спасена. Однако этой встречи с нечистой силой хватило, чтобы превратить финдиректора в седовласого старика, в паническом ужасе уехавшего прочь из Москвы на ближайшем курьерском поезде.

Глава 15 «Сон Никанора Ивановича»: «иностранец» (Никанор Иванович Босой).

Никанор Иванович стал видеть Коровьева на допросе о том, откуда тот взял иностранную валюту. При этом иные персонажи Коровьева не видели. Вечером Никанора Ивановича доставили в психиатрическую лечебницу Стравинского. После того, как в лечебнице Никанора Ивановича накачали лекарствами, ему

⁷⁸ Булгаков М. А. Указ. соч. С. 392.

приснился странный сон, в котором его пригласили на сцену и попросили сдать валюту. Во сне, конечно же, никто из присутствующих в театре не верил Босому, что валюту ему кто-то подбросил, потому что «таких дураков нет».

В главе 16 «Казнь» Воланд наблюдает за историческим Ершалаимом, демонстрируя свою способность быть свидетелем событий вне времени. Его роль здесь — не вмешательство, но констатация вечных законов человеческой природы: предательства (Иуда), трусости (Пилат) и жестокости толпы.

В главе 17 «Беспокойный день» влияние Воланда на Москву достигает пика: его «шутки» (исчезновения, превращения денег в этикетки) вызывают массовую истерию, разоблачая алчность и лицемерие общества. Наблюдатель здесь становится катализатором хаоса, обнажающего пороки общества.

Главы 18–19 «Неудачливые визитеры», «Маргарита» показывают, как последствия действий Воланда распространяются на второстепенных персонажей (Босой, Варенуха), доводя абсурд до предела. При этом Маргарита, еще не встретившая Воланда, уже подготавливается к своей роли — ее тоска и любовь делают ее восприимчивой к его влиянию.

В главе 20 «Азазелло» Воланд через своего посланника предлагает Маргарите сделку, расширяя свое влияние на новый субъект. Ее согласие знаменует добровольное вхождение в кругозор демонического наблюдателя.

Глава 21 «Полет» и 22 «При свечах» показывают, как Маргарита, получив способность к трансгрессивному видению (полет над Москвой, проникновение в закрытые пространства), становится со-наблюдателем Воланда. Ее эмоциональная оценка событий («мечь» критику Латунскому) добавляет к холодной логике Воланда человеческую эмоциональность.

В главе 23 «Великий бал у сатаны» Воланд предстает как демиург иллюзорного мира, где временно стираются границы между реальностью и мифом. Наблюдатель здесь творит альтернативную реальность, подчиняя себе души грешников, но и Маргарита, выступая как хозяйка бала, проявляет милосердие (прощение Фриды), что вносит коррективы в его план.

В главе 24 «Извлечение Мастера» Воланд завершает свою московскую миссию, воссоединяя Маргариту и Мастера. Его роль здесь — реставратор справедливости, но справедливости особого рода: он награждает не добродетель, а искренность страдания и верность любви.

Глава 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду» и 26 «Погребение» возвращают нас к ершалаимскому плану, где Воланд (косвенно) и Бог (через провидение) продолжают наблюдать за последствиями выбора Пилата. Эти главы подчеркивают, что наблюдение Воланда не ограничивается современностью — оно вневременно.

В главе 27 «Конец квартиры № 50» Воланд и его свита покидают Москву, оставляя после себя разрушенные иллюзии и испуганных обывателей. Их уход символизирует завершение эксперимента: наблюдатель уходит, но последствия его вмешательства остаются.

Глава 28 «Последние похождения Коровьева и Бегемота» демонстрирует финальный акт провокации — поджог Торгсина и стрельба в черном магазине. Это последнее напоминание о том, что даже уходя, Воланд оставляет за собой хаос как форму возмездия.

В главе 29 «Судьба Мастера и Маргариты определена»: «дух зла и повелитель теней» (Левий Матвей).

Бог выносит окончательный вердикт судьбе Мастера. Воланд здесь вынужден подчиниться, что показывает пределы его власти: он может испытывать и наказывать, но не может даровать вечное спасение.

В главе 30 «Пора! Пора!» Воланд выполняет волю Бога, даруя Мастеру и Маргарите покой. Его роль здесь — посредник между высшей справедливостью и человеческой судьбой.

В главе 31 «На Воробьевых горах» наблюдатель в последний раз демонстрирует свою силу, открывая героям видение Москвы, но это уже не искушение, а прощание. Воланд исчезает, завершив свою миссию.

Финальная глава показывает, что последнее слово остается за Богом: Пилат прощен, Мастер и Маргарита обретают покой. Наблюдение здесь становится абсолютным и милосердным, но оно недоступно Воланду. Его роль исчерпана — он лишь инструмент в руках высшей силы.

Таким образом, влияние Воланда-наблюдателя всегда направлено на то, чтобы вывести персонажей за пределы привычного кругозора и заставить столкнуться с вечными вопросами добра и зла. Однако его власть ограничена волей Бога, что создает диалектику двух уровней наблюдения: испытывающего (Воланд) и окончательного (Бог).

IV. Тип наблюдателя в романе

Теперь мы готовы обобщить результаты проведенного анализа в формулировку единого понятия, выражающего категорию наблюдателя в романе М. Булгакова.

Наблюдатель-Воланд — это герой, обладающий панорамно-историческим зрением, а также способностью мгновенно перемещаться в пространстве, в том числе, как появляться в кругозоре других персонажей романа, так и исчезать из него; он чувствует и знает мотивы, желания и чувства других персонажей, лучше их самих (читает в душах людей, как в открытой книге) и при этом жаждет искусить человека, чтобы он заключил с ним сделку или дал бы ему право подчинить волю персонажа своей воле; тем самым он толкает всех персонажей романа к нравственному выбору.

Теперь сосредоточимся на выявлении роли наблюдателя в архитектонике романа. Бог как творец абсолютно не вмешивается в человеческую жизнь на земле. Человек постоянно взаимодействует с сатаной, который подталкивает его к нравственному выбору. Люди могут этот выбор делать по направлению к Свету, но если они и делают его, то точно не потому, что Бог каким-либо образом пытался влиять на их волю, напротив. Человеческая воля неприкосновенна даже для Бога, он не влияет на нее. Бог занимает в мифотектонике романа роль Судьи. Он принимает решение, чего достойна человеческая душа, а чего нет. Как Судья

Бог дает распоряжение Воланду, а тот исполняет волю Бога (см. эпизод, в котором Левий в роли ангела доставляет до Воланда судебный вердикт Бога, касающийся душ Мастера и Маргариты). Также не влияет на человеческую волю и дьявол. Зато ситуации, в которых человеку приходится совершать выбор, организует князь мира сего — это его епархия. Выбор делает человека живым. Если бы не Воланд, то у человека не было бы поводов делать выбор, он бы действовал по заложенным в него программам и алгоритмам (например, если бы не счастливый случай, позволивший Мастеру выиграть в лотерею крупную сумму денег, он бы не сделал выбор сосредоточить все силы на написании своего романа о Понтии Пилате). Таким образом, роль Воланда-наблюдателя в мифотектонике романа — подталкивать людей к нравственному выбору, искушая его сделать выбор безнравственный, и в случае, если человек поддается искушению, подчинить его душу своей воле. Он использует провокативный стиль воздействия на душу человека.

Структура романа принципиально делится на четыре части: Свет (горний мир), Москва (Третий Рим — человеческий мир, который делится на мир видимый и мир невидимый: в него, в том числе, входит пространственно-временной пласт междумирья, когда в условленную дату в году открывается портал из ада в мир невидимый и души грешников собираются на бал у сатаны), Покой (вечный дом для Мастера и Маргариты) и ад (мир грешных душ). Также есть в романе и воображаемый мир — Ершалаим.

Верхний мир	Свет (мир, где обитает Бог и души праведников)	
Срединный мир	Видимый мир (человечество, жители Москвы – земного Иерусалима)	Покой (мир, где обитают души Мастера и Маргариты)
	Невидимый мир духов (Воланд и его свита, бал сатаны, литературные герои – хронотоп романа в романе)	
Нижний мир	Ад (мир, где обитают в муках души грешников)	

Кругозор Воланда-наблюдателя

Завершим анализ традиционным отнесением наблюдателя в романе к тому или иному типу на шкале пассивности — активности. На наш взгляд, Воланд-наблюдатель относится к активному типу в силу своей способности влиять на кругозор иных персонажей романа, искушать их нравственно и управлять судьбой тех, кто искушению поддался. Важно отметить, что Воланд-наблюдатель лишен творческого потенциала, однако не лишен воображения: способен создавать ложь и иллюзии, в том числе совершать визуальные превращения предметов. В терминах литературоведческой теории можно охарактеризовать его способным создавать воображаемые миры и временно делать их частью реального кругозора иных персонажей, то есть заменять часть реальности воображаемой наблюдателем иллюзией.

Подведем итог проведенному анализу. В романе выстроена сложная субъектно-объектная система, где доминирующим субъектом речи, видения и оценки выступает Воланд. Именно его воля и его ценностная перспектива (выраженная в диалектике добра и зла) являются структурообразующим элементом, организующим повествование и подчиняющим себе творческое воображение Мастера. Система точек зрения в романе иерархична: лишь немногие персонажи (Воланд и его свита, Мастер, Маргарита, Иван Бездомный) способны видеть множество пространственно-временных пластов, в то время как большинство москвичей ограничены своим узким кругозором.

Анализ подтвердил, что Воланд является активным типом наблюдателя: он не пассивно воспринимает реальность, а активно творит ее, манифестируя свою волю через иллюзии, провокации и прямое воздействие на судьбы персонажей, тем самым выполняя порученную ему свыше функцию «вечно совершающего благо» через искушение. В отличие от пассивного наблюдателя, Воланд выступает как активный наблюдатель, чья воля и ценностная система не просто фиксируют события, но и активно формируют художественную реальность, провоцируя нравственный выбор других персонажей и изменяя их кругозор. Его способность к панорамно-историческому видению (охватывающему прошлое, настоящее и будущее) и трансгрессивному перемещению между пространственно-временными пластами (Москва, Ершалаим, бал сатаны, потусторонний мир) позволяет ему видеть «внутренний мир» романа практически во всей полноте, за исключением недоступного ему горнего мира («Света»). При этом его роль не сводится к всеведению; она функциональна: он служит инструментом провокации и испытания, выявляя истинную природу человека через искушение, что делает его фигурой ключевой для понимания авторской концепции свободы воли и нравственной ответственности человека перед лицом бытия. В мифотектонике романа Воланд выступает как провокатор нравственного выбора, в то время как Бог сохраняет позицию абсолютного Судьи.

Таким образом, категория наблюдателя в романе реализована как мощная сила, активно участвующая в судьбах человечества, буквально управляющая миром.

3.3 Сравнение романов Г. Майринка и М. Булгакова.

Приступая к сопоставлению романов Густава Майринка «Ангел западного окна» и Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», важно отметить, что оба произведения объединяет важность наблюдателя как ключевой инстанции их повествовательной и мифопоэтической структуры. Несмотря на заметную разницу референтных культурных мифологем, оба романа обладают типологически близкой конфигурацией и иерархией ценностной структуры, которая оказывается напрямую связана с границами видения каждого из субъектов. При этом способы организации субъектов речи и субъектов видения, формы проявления фокализации и сама функция наблюдателя в мифотектонике текста существенно различаются, что позволяет выявить типологические особенности поэтики романа и, в то же время, показать сходство художественных моделей.

Уровень 1. Соотнесенность субъектов речи и фокализаторов

1) Как связаны между собой субъекты, изображенные в романе?

В романе «Ангел западного окна» речевая и фокальная организация строится как «архивный» монтаж: дневник барона Мюллера (XX век), дневник Джона Ди (XVI век), отдельные записки и «голоса» (Липотин, Бартлетт Грин и др.). При этом мы отметили принципиально важную композиционную деталь: в первой части дневниковые записи о прошлом набраны жирным курсивом, но во второй части шрифт унифицируется для описания прошлого и настоящего. Такое преобразование мы интерпретируем как слияние субъектов видения и речи (Мюллер / Джон Ди). Это ведет к «замыканию» рассказчика и фокализатора в одну функциональную фигуру. Вокруг основных «носителей речи» простроены

дополнительные голоса: Сергей Липотин («Ничего») и Бартлет Грин (реплики, зафиксированные в дневнике Ди). Они включаются в повествование и как автономные дискурсы, и, одновременно, задают мотивировку для действий главных фокализаторов.

В романе Булгакова субъектная система устроена сложнее: ее составляют гетеродиегетический повествователь московских глав, книга Мастера про Иешуа и Понтия Пилата и повествовательная структура в мистических сценах, изображающих гротескно-фантастические похождения Воланда и его свиты. При этом инстанцией оценки явно оказывается Воланд, который подталкивает всех персонажей к нравственному выбору, вбирая, таким образом, их действия в свой ценностный кругозор. Этот центр, в свою очередь, «надстроен» еще более высокой инстанцией — Богом, чья перспектива задает предел всеведения и финальную безапелляционность разрешения конфликта.

2) Тип зрения и полнота/ограниченность видения.

В романе Г. Майринка два главных фокализатора строго разведены по типу видения: у барона Мюллера прямое зрение, разрушающееся в ходе инициации; у Джона Ди зрение трансгрессивно, так как его кругозор не формируется окружением, а «формирует» его, переписывая реальность под аллегоремы Великого Делания. В результате Ди, обладая подчеркнуто хонтологической позицией, наделяется способностью видеть «внутренний мир» романа в его полноте, тогда как Мюллер видит его же лишь частично. Полнота видения, в данном случае, коррелирует с охватом пространственно-временных пластов: «срединный» мир, в котором две части: Европа XVI/XX вв. (мир несчастных сынов человеческих, которые снаружи блуждают по кругу бесконечной жизни) и мир Эльзабетштейна (орден Розы и Креста, все братья которого прошли путем Великого Магистерия и оставлены здесь, на земле, чтобы превращать и пропускать через себя благодатные изливания эманации вечной жизни из мира непостижимой вечности Бога), «нижний» невидимый мир (Исаис Черная, Бартлет Грин, сам Ангел западного окна) и мир горний (вечная жизнь Бога; сияющая,

вечная животворящая бездна) образуют трехъярусную систему мировидения, к которой, за исключением горнего мира, Ди имеет доступ как активный наблюдатель с потенциалом субъекта-творца.

В «Мастере и Маргарите» фокализация также многоступенчата. Персонажи (Иван Бездомный, Берлиоз, Лиходеев и др.) обладают ограниченным «прямым» зрением лишь видимой части срединного мира; сюжетно-значимые фигуры героев (Мастер, Маргарита, Левий Матвей) обладают возможностью трансгрессии в сферу мира духов (Маргарита) и т. н. «Покоя»; объемлет срединный и нижний уровни Воланд как «квазивсеведущий» ценностный центр; при этом абсолютная полнота зрения доступна только Богу (и связанной с Ним перспективе), наблюдающего за судьбой Мастера и Маргариты и дарящего им уже упомянутый «покой». Тем самым типология зрения выстраивается по восходящей шкале духовно-онтологического статуса.

3) Соотношение субъектов речи и субъектов видения

В романе «Ангел западного окна» речевые инстанции являются одновременно и носителями видения: то, как «говорят» дневники Мюллера и Ди (и в каком графическом регистре это написано), и есть способ «видеть» мир. Интеграция шрифтовых пластов во второй части сигнализирует о том, что модусы речи/видения срастаются до неразличимости: повествовательная речь Мюллера все чаще работает как ретранслятор «Ди-видения».

В романе Булгакова гетеродиегетический повествователь (московский пространственно-временной пласт), герой-автор (Мастер) и Воланд взаимодействуют как разные режимы речи и одновременно — как разные режимы видения: каждый речевой режим задает свой фрейм фокализации, а общая композиция складывается в сверхперспективе Бога.

Уровень 2. Герой / персонаж как субъект видения

1) Сюжетная функция героев/персонажей-фокализаторов

В «Ангеле западного окна» Мюллер — ученик-инициант, чей «прямой» взгляд модифицируется по мере развития сюжета, в котором одним из ключевых

событий является самопожертвование любящей Мюллера/Ди женщины, без которого алхимик не смог бы завершить Великое Делание; Джон Ди — деятель-трансгрессор, который не только видит, но и производит конфигурации событий. Эта различие сюжетно-функционально: Мюллер «соответствует» траектории рецепции/учения, Ди — траектории творения/вмешательства.

У Булгакова персонажи-фокализаторы распределены «иерархично»: от Ивана бездомного как фигуры нерационального «прозрения» (переход от наивного восприятия к мудрости) и Пилата как носителя нравственного ослепления / прозрения в «книге Мастера», к непосредственно Мастеру, Маргарите и Воланду. Последний создает ситуации испытания для всех остальных.

Немаловажным сюжетным событием, связывающим роман Булгакова с романом Майринка, является готовность Маргариты к самопожертвованию ради любви к Мастеру (Маргарита жертвует своей душой, заключая сделку с сатаной так же, как Яна Фромм жертвует своей жизнью ради любимого). Результатом этой сделки является в том числе и возвращение «романа Мастера» из небытия аналогично тому, как Ангел западного окна вернул Джону Ди «угольный глазок» Бартлета Грина. Оба персонажа — и Мастер, и Джон Ди — имеют статус алхимиков в глазах нечистой силы, с которой они взаимодействуют, а артефакты, которые силы тьмы возвращают им по их просьбе, можно квалифицировать как гомункула (точка зрения Воланда) или псевдофилософский камень.

2) Кто в произведении дает оценку происходящему?

У Майринка субъекты оценки это: барон Мюллер, Джон Ди, Рабби Лев, Сергей Липотин. Их точки зрения образуют аксиологическую «трансгрессивность» ценностных позиций: от аскетической/инициатической (Лев), через пустотную/ироническую (Липотин-«Ничего») к демонически-искусительной (маски Исаис).

В романе «Мастер и Маргарита» субъекты оценки выстроены более иерархично: Воланд — ценностный центр срединного и нижнего миров, в т.ч.

пространственно-временного пласта Москвы; Бог выступает как надсубъект, а его перспектива — как критерий «правильности» и справедливости всех уровней мира (вплоть до эсхатологического жеста «покоя»/«света»).

3) Как разворачивается сюжет в перспективе видения читателя?

В романе Майринка графическая унификация дневниковых пластов во второй части сопровождается процессом «слияния» времен и субъектов: читатель постепенно «видит» мир так же, как Ди, т.е. в едином континууме, где прошлое и настоящее перестают различаться. Монтаж «чужих голосов» (записки Липотина и др.) расширяет диапазон видимости читателя, включая «нижний» и «горний» (в части упоминания о его существовании) планы.

У Булгакова двойная перспектива (Москва ↔ Ершалаим) порождает чтение-«диптих»: каждый пласт корректирует взгляд на другой, а демонстративные сцены «испытаний» Воланда уводят восприятие в режим моральной оптики, по итогу сводимой к высшей инстанции.

Уровень 3. Сравнение наблюдателей

1) Сюжетная и нарративная функция наблюдателей

В романе Майринка ключевой наблюдатель — Джон Ди, субъект-творец с полнотой видения: его перспективе подчинены не только сюжетные события, но и композиционная логика «слияния» планов (дневники/шрифт), что складывается в описанную нами логику развития сюжета, при которой начатое Джоном Ди Великое алхимическое Делание редуцируется и завершается бароном Мюллером.

У Булгакова функции и роли наблюдателей распределены в прямой корреляции с иерархией персонажей: от ограниченных «мирских» субъективностей к Воланду как ценностному центру; наибольшим объемом видения, при этом, обладает Бог — «наблюдатель», обеспечивающий своим незримым присутствием нормативно-телеологическую рамку и предел видения

других персонажей. Это придает повествованию не только сатирико-испытательный, но и метафизический вектор.

2) Зрение и мировоззрение: степень полноты «внутреннего мира»

В романе Майринка трансгрессивное зрение Джона Ди (в отличие от «прямого» Мюллера) коррелирует с его онтологическим статусом: чем сильнее субъект способен активно воздействовать на мир, тем шире его доступ к «внутреннему миру» текста. У Булгакова также: чем выше мировоззренческий статус наблюдателя, тем полнее его видение. Так, наблюдатель Воланд, активно испытывающий обитателей видимого мира, обладает властью и влиянием на персонажей и видит столько же, сколько и наблюдатель Джон Ди в романе Майринка. Бог, обладая опосредованной степенью присутствия в художественном мире обоих романов, имеет еще более широкий кругозор и еще большую власть, так как, в конечном счете, даже нечистые силы действуют в его ценностной парадигме.

Обратим внимание на то, что в ценностной системе романа Майринка алхимик, прошедший путь великого Магистерия, имеет более высокий мировоззренческий статус, нежели темные силы (Исаис Черная, Ангел западного окна и др.) В романе Булгакова заметна противоположная точка зрения: Бог руками сатаны вершит суд над алхимиком Мастером. Так, кругозоры наблюдателей обоих романов оказываются схожими в силу соответствия духовного статуса Воланда и Джона Ди с другими рыцарями ордена Розы и креста.

3) Роль наблюдателя в мифотектонике романа

В романе «Ангел западного окна» реализуется мифотектоника трех миров (нижний/срединный/горний); наблюдатель (Джон Ди) не просто способен проникать через границы между двумя уровнями бытия — он создает принципы их сцепления, осуществляя алхимическое деяние (инициационное «восхождение» к Эльзабетштейну при одновременной работе с демоническими масками Исаис и

«пустотой» Липотина). Тем самым наблюдатель имеет статус структурной оси мифоархитектуры романа.

Роман «Мастер и Маргарита» организован похожим образом. Сюжетно мифотектоника строится как сопряжение московского, ершалаимского и «инфернального» (бал у Сатаны) пространственно-временных пластов в креативной перспективе субъектов (Мастера, Воланда, но в первую очередь — Бога); наблюдательная инстанция так же, как у Майринка, объемлет в своем кругозоре два уровня бытия, а смысловое единство обнаруживается в перспективе высшей инстанции (Бога), с которой соотносится и «ценностный центр» повествования — Воланд.

Подведем итог. В обоих романах система субъектов речи и субъектов видения организована по-разному, что определяется логикой их нарративного и мифопоэтического построения. У Г. Майринка речевые и зрительные модусы постепенно сливаются: дневники барона Мюллера и Джона Ди перестают различаться на уровне графики, и это формально фиксирует их сближение в одном фокализаторе, чья перспектива охватывает разные уровни бытия. Видение здесь строится на противопоставлении прямого, ограниченного взгляда Мюллера и трансгрессивного, всепроникающего зрения Ди, которому открыта полнота «внутреннего мира» романа.

У М. Булгакова же наблюдается полифоническая, иерархическая организация: речь и видение распределены между «московским» повествователем, Мастером как автором «ершалаимской книги», Воландом как ценностным центром и, наконец, Богом, который воплощает предельную перспективу полноты. Таким образом, если в «Ангеле западного окна» объединение субъектов речи и видения приводит к формированию единой, интегральной оптики, то в «Мастере и Маргарите», напротив, выстраивается шкала точек зрения, от бытовой ограниченности до трансцендентной полноты.

Для того, чтобы сформулировать определение активного наблюдателя, вынесем определения наблюдателей из проанализированных романов и сопоставим их.

Наблюдатель-Воланд — это герой, обладающий панорамно-историческим зрением, а также способностью мгновенно перемещаться в пространстве, в том числе, как появляться в кругозоре других персонажей романа, так и исчезать из него; он чувствует и знает мотивы, желания и чувства других персонажей, лучше их самих (читает в душах людей, как в открытой книге) и при этом жаждет искусить человека, чтобы он заключил с ним сделку или дал бы ему право подчинить волю персонажа своей воле; тем самым он толкает всех персонажей романа к нравственному выбору.

Наблюдатель Джон Ди / барон Мюллер — это герой, который оставил контроль над деянием (полагается на интуицию и случай), позволил тьме поглотить его (черные ритуалы с Бартлетом Грином и Ангелом западного окна; оргии с Асайей Шотокалунгиной), но вновь вознесся из мертвых преображенным, без недостатков (барон Мюллер после чтения дневников Джона Ди; барон в Эльзабетштейне); преодолел испытание огнем (искушение Асайи Шотокалунгиной; пожар в доме барона), закалил мужское начало и преобразил в себе женское начало (поединок с Исаис в Эльзабетштейне), завершив деяние алхимической свадьбой; плодом его трудов и явился камень философов; он принадлежит древнему тамплиерскому роду, а его предназначением является совершение великого алхимического деяния по трансмутации своей души в ее светозарную ипостась — спуститься в «колодец св. Патрика», пройти испытание нагревания адским огнем и воскреснуть из мертвых в новой ипостаси, чтобы проводить свет вечной жизни в мир.

Сопоставим эти определения и выявим общие черты наблюдателя, который условно тяготеет к полюсу активности на типологической шкале. Перечислим эти черты:

- зависимость объема и характера видения (кругозора) наблюдателя от мировоззренческой и этико-эпистемологической позиции героя;
- прямое воздействие на архитектонику художественного мира;
- ориентация на воздействие и преобразование этико-эпистемологической позиции других персонажей и событийного ряда (при необходимости и на преобразование своей позиции);
- включенность в мифотектоническую структуру произведения в качестве фигуры носителя той или иной истины, с точки зрения которой трансформируется «внутренний мир» произведения и создаются внутри него воображаемые миры (функция демиурга);
- включенность в кругозор большей части пространственно-временного целого художественного мира без притязаний на познание «внутреннего мира» во всей его полноте (понимание своего места в мире);
- обладание трансгрессивным зрением.

Таким образом, активный наблюдатель в романе — это герой, стремящийся к созданию / творению воображаемых миров, соответствующих его этико-эпистемологической позиции, и / или стремящийся изменить ценностно-мировоззренческую точку зрения других персонажей, чтобы привести существующий «внутренний мир» произведения в соответствие со своей этико-эпистемологической позиции, тем самым упорядочивающий стратегию читательского восприятия мифотектонического ядра произведения.

Заключение

Целью настоящего исследования было теоретическое описание и обоснование категории «наблюдатель», выявление ее структуры, функций и аналитического потенциала, а также разработка и апробация методики анализа данной категории на материале романа. В рамках проведенного анализа было показано, что в существующих системах литературоведческих понятий наблюдается дефицит категорий, способных охватывать случаи пересечения **пространственно-временной**, **мировоззренческой** (ценностной) и **психологической** точек зрения внутри одного и того же субъекта (например, героя романа). Для заполнения указанной лакуны в теории литературы в настоящей работе обосновывается необходимость и продуктивность обращения к понятию наблюдателя как к интегративной категории (контрапункту), репрезентирующей особую модальность субъектного присутствия героя во «внутреннем мире» произведения. При этом наблюдатель обнаруживается не как структурная функция (в нарратологическом смысле), а как конкретный носитель перцептивной субъектности (герой), который: видит (обладает оптикой и продуктивным зрительным фокусом); оценивает (имеет ценностную и аналитическую позицию); влияет (на себя и свое мировоззрение или «внутренний мир» романа в той или иной степени); обладает потенциальной пластичностью и «незавершенностью» собственной позиции, в первую очередь, если речь идет о наблюдателе в романе; сообщает читателю внутреннюю ценностно-этическую напряженность (мифо)тектонического ядра произведения.

Проведя подробный экскурс в историю науки и философии, мы выявили, что в научной картине мира XX века «наблюдатель» перестает быть пассивным регистратором и мыслится со-конститутивным по отношению к объекту знания, то есть он действует в феноменальной реальности как организующее начало опыта. Эта линия аргументации статуса «наблюдателя» проведена нами от предвосхищения подобной логики мышления в древнегреческой философии через

теорию относительности Эйнштейна, принцип неопределенности и современные энактивистские/конструктивистские модели (Матурана, Дружинин и др.).

В современном литературоведении и эстетике XX века категория «наблюдатель» вводится через переосмысление визуальности: у Флоренского — как центр перспективы и подвижного «зрительного осязания»; у Бахтина — как субъект исторического видения; у Хайдеггера / Гадамера — как соучастник раскрытия истины, сокрытой в произведении; в нарратологии — как функциональный коррелят фокализации (Женетт, Бал, Шмид), отличимый от нарратора. Тем самым «наблюдатель» получает статус методологического медиатора между визуальным, нарративным и герменевтическим режимами описания, весьма удобно совмещающего в себе представление о диегетической природе реальности художественного произведения и позиции авторской венаходимости как принципиальной точки коммуникации с читателем.

В лингвистике траектория рефлексии интересующего нас понятия идет от «наблюдающего субъекта» (Виноградов), дифференциации точек зрения (Гуковский, Успенский), дейксиса и перцептивного модуса (Апресян, Арутюнова) к признанию наблюдателя значимым актантом и фактором перцептивной/коммуникативной организации текста (Муравьева, Верхотурова, Дружинин).

В психологии восприятия «наблюдатель» лишается нейтрального статуса, начиная с теорий о влиянии бессознательных тенденций на восприятия человека (Геймгольц), проходит красной нитью через интроспекцию Вундта и прагматизм Джеймса, отражается в психоанализе Фрейда, Юнга, Фромма и позднейших психоаналитиков, находит место в гештальтпсихологии. Внимание современных исследователей в области психологии базируется на базовом принципе о том, что прошлый опыт человека, его убеждения, состояния, цели, ценности, черты характера, его самоопределение влияют на восприятие.

Следующим шагом нашего анализа стало определение места категории «наблюдатель» в архитектонике художественного произведения. Мы

полагаем, что «наблюдатель» занимает особое и во многом пограничное место в архитектонике романа, соединяя разные уровни художественной структуры в единое смысловое целое. Следуя принципиальному разделению М. М. Бахтина между архитектоникой и композицией, можно утверждать, что наблюдатель по своему онтологическому статусу принадлежит именно «внутреннему миру» произведения, то есть архитектонике. Здесь он выступает как фигура, определяющая способ организации восприятия и созерцания: наблюдатель структурирует художественное время и пространство, задает перспективу оценки и аксиологическую рамку, в пределах которой герои и события обретают значение. В этом отношении наблюдатель становится носителем не только фокализации, но и ценностного горизонта произведения, что позволяет ему выполнять функцию медиатора между автором и читателем, между образом мира и образом слова. В этом аспекте «наблюдатель» функционально близок к герою как ценностному центру произведения по М. Бахтину и представляет собой особую модальность субъектного присутствия героя в мире романа.

Однако архитектурная роль наблюдателя не исчерпывается уровнем «внутреннего мира». Наблюдатель неизбежно проецируется и на уровень композиции, проявляясь в специфических формах организации повествования: глоссализации, ритмотектонике, выборе речевых стратегий. На этих уровнях он становится источником фразеологической и речевой перспективы, задает определенный ритм и тембр повествования, тем самым влияя на восприятие текста как эстетически целостного объекта. Мы можем сказать, что наблюдатель существует одновременно как виртуальная категория содержания и как активный принцип формы: он удерживает целостность произведения, обеспечивая сопряженность сюжета, фокализации, мифотектоники и речевых пластов. Было показано, что в рамках **поэтики**, в отличие от философской эстетики, наблюдатель может рассматриваться как изображенный субъект (например, герой), обладающий когнитивной и аксиологической активностью в пределах текста.

Мы доказали, что место категории «наблюдатель» в системе смежных понятий определяется ее способностью интегрировать и одновременно разводить те уровни субъектности, которые в традиции литературоведения и смежных дисциплин описывались отдельно. В результате проведенной теоретической рефлексии нам удалось реконструировать междисциплинарную карту понятий, близких к категории «наблюдатель»: это фокализатор (в терминах Ж. Женетта), субъект речи (рассказчик, повествователь — см. работы Б. Успенского, В. Шмида), субъект действия (персонаж), субъект оценки (в том числе «аксиологический центр» текста по М. Бахтину), образ автора (вслед за Д. Лихачевым, М. Бахтиным, Л. Гинзбург), а также адресат (на основе работ У. Эко, А. Корчинского, В. Тюпы).

Важным представляется то, что категория «наблюдатель» демонстрирует системную асимметрию в ряду этих понятий. С одной стороны, в философско-эстетическом дискурсе наблюдатель традиционно осмыслялся как виртуальный, внелитературный субъект созерцания (см. кантовская и феноменологическая традиции, где наблюдатель выступает как условие возможности опыта). С другой стороны, внутри литературного текста он оказывается представлен через конкретные формы: в виде персонажа-наблюдателя, повествователя, фокализатора или субъекта оценки. Таким образом, «наблюдатель» не совпадает ни с одним из смежных понятий, но объединяет их, выступая в качестве метакатегории, которая объединяет в себе как структурные функции, так и ценностно-смысловые позиции.

Мы считаем, что именно в этом двойственном положении — между «внешним» (онтологическим) и «внутренним» (поэтическим) уровнями — и раскрывается один из аргументов в пользу новизны категории «наблюдатель». Она позволяет увидеть, что субъектная структура произведения не сводится к набору ролей (рассказчик, персонаж, адресат), но формируется в динамике взаимодействия позиций созерцания и речи. Подобное понимание сближает исследование литературы с подходами лингвистики (субъект высказывания, точка

зрения) и психологии (наблюдатель как структура восприятия и переживания), а также делает возможным более точный анализ поэтики произведения, поскольку категория «наблюдатель» оказывается медиатором между системами понятий разных дисциплин.

Мы предлагаем рассматривать **категорию «наблюдатель»**, с точки зрения ее объема и содержания, как многомерную систему, способную объединять разные модусы субъектности, которые традиционно изучались отдельно в нарратологии, философии и психологии восприятия. В нашей модели «наблюдатель» определяется как внутритекстовая и/или проектируемая текстом модальность субъектного присутствия героя в эстетической реальности, которая связывает воедино мировоззренческую (оценочную) и пространственно-временную (визуальную) перспективы, становясь проводником между когнитивным и аксиологическим измерениями художественного текста.

Объем категории «наблюдатель» задается широтой референций, формирующих его денотат: «наблюдатель» может быть пассивным (ограниченным в способности видеть и интерпретировать, близким к «читателю внутри текста» в понимании В. Изера) или активным (влияющим на формирование «внутреннего мира» произведения, что сближает его с фигурой автора-творца в бахтинском смысле). Его зрение может быть прямым, то есть формируемым окружением и вписанным в данность хронотопа, или трансгрессивным, то есть способным расширять границы реальности и порождать новые миры (см. концепцию «трансгрессивной фокализации» у Ж. Женетта и ее современные интерпретации в постклассической нарратологии). Доступ к «внутреннему миру» может быть частичным — когда наблюдателю открыта лишь одна грань реальности, или полным — когда он обладает привилегией видеть мир целостно.

Содержательная сторона категории «наблюдатель» выражает критерии, составляющие в сумме десигнат, такие как: отношение к области эстетики, наличие дистанции и границы, производство смысловых интерпретаций

происходящего, упорядочивание эстетической информации в аспекте визуального в литературе и, соответственно, ментального видения читателя, а также соотнесенности с ценностным центром произведения.

Такое понимание позволяет нам говорить о наблюдателе как о категории, обладающей **интегративной функцией**: она объединяет традиционные представления о субъекте речи, субъекте видения и субъекте оценки в единую систему. При этом наблюдатель, в отличие от смежных категорий, обладает «объемностью» — способностью варьировать свою степень активности и масштабы доступа к миру произведения. Это делает его ключевым звеном в архитектонике текста и позволяет выстраивать типологию художественных миров не только по их структурным, но и по аксиологическим и когнитивным признакам.

Таким образом, как эстетическая категория, наблюдатель — это субъект восприятия, в перспективе которого художественный мир становится зримым и смыслообразующим, то есть приобретает ценностную оформленность и целостность в акте созерцания.

В качестве категории поэтики, наблюдатель — это внутритекстовая субъектная инстанция (чаще всего реализованная в фигуре героя), объединяющая пространственно-временную перспективу (видение) и ценностно-мировоззренческую позицию (оценку) и тем самым организующая восприятие «внутреннего мира» романа, связывая его субъектную и объектную структуры.

Результатом теоретической рефлексии в первой главе стала разработка **алгоритма анализа позиции наблюдателя в романе**. Ее методологический каркас строится на синтезе функционального прагматизма, нарратологии и теории визуального. Под функциональным прагматизмом, вслед за О. Лещаком, мы понимаем совмещение кантовской идеи обусловленности опыта личностью субъекта и функциональной установки на взаимозависимость субъекта и объекта (Ч. С. Пирс, Дж. Дьюи), что позволяет рассматривать наблюдателя как активного медиатора между структурой текста и опытом восприятия. При этом опора на

нарратологическую традицию (Ж. Женетт, М. Баль, В. И. Тюпа) помогает задать четкий инструментарий разграничения уровней повествования, субъектов речи и субъектов видения, а теория «визуального в литературе» (С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина) дает возможность описывать модусы видения как культурные и идеологические константы.

Предложенная процедура анализа носит поэтапный характер и представляет собой операционализированный ответ на вопрос «кто такой наблюдатель в романе?». На первом этапе предлагается произвести описание субъектной структуры произведения: выявляются субъекты действия, речи и сознания, а также носители различных точек зрения (психологической, мировоззренческой, пространственно-временной). Далее выделяются собственно субъекты видения, т. е. фокализаторы, формирующие оптическую перспективу текста. Третий этап связан с определением пространственно-временной позиции каждого из них и с характеристикой модуса их взаимодействия с художественным миром: активного или пассивного. На завершающем этапе проводится соотнесение функций речи и видения в кругозоре «наблюдателя»: мы уточняем, как именно он видит и рассказывает, совпадают ли эти функции или расходятся, и как это влияет на архитектонику и мифотектонику произведения.

Разработанная нами методика анализа категории наблюдателя позволяет раскрыть интерпретационный потенциал романа в части выявления его ценностного центра и (мифо)тектонического ядра, подробно рассмотреть объем кругозоров субъектов видения, включая входящие в них пространственно-временные пласты романа, связь особенностей оптики персонажей и героя с их ценностно-мировоззренческими особенностями, а также эксплицировать систему архетипов романа и глубинный миф, лежащий в основе его «внутреннего мира». Все это позволяет углубить понимание авторского мифа и / или системы ценностей экзистенциального присутствия человека в бытии в каждом конкретном романе.

Эмпирическая часть диссертации (глава 2 и 3) демонстрирует, как категория наблюдателя реализуется в рамках конкретных художественных текстов. Выявленные типы наблюдателя — **пассивный** и **активный** — позволяют классифицировать формы взаимодействия зрительной оптики и аксиологической позиции персонажа. Было показано, что в первом случае наблюдение сопряжено с **эволюцией мировоззрения** (наблюдатель «учится» видеть), во втором — с **силой влияния я-наблюдателя на кругозоры других персонажей** (наблюдатель влияет на мир).

Анализ показал, что в романах У. Эко и К. Льюиса наблюдатель предстает преимущественно в пассивной форме. Его субъектность ограничена рамками восприятия и комментирования, а полнота видения «внутреннего мира» оказывается ограничена. В них наблюдатель выступает в роли субъекта-реципиента, чья функция заключается не в продуктивном преобразовании мира, а в восприятии и интерпретации, что сближает его с позицией адресата.

В третьей главе выявлена противоположная тенденция: в произведениях Г. Майринка и М. Булгакова наблюдатель приобретает активный характер. Джон Ди у Майринка и Воланд у Булгакова не просто фиксируют или интерпретируют «внутренний мир» романа, но и изменяют его, оказывая непосредственное воздействие на мифотектонику текста и судьбы персонажей. Их взгляд становится трансгрессивным, способным выходить за пределы индивидуального опыта и проектировать новые уровни бытия, что свидетельствует о принципиально ином уровне субъектности.

Таким образом, предложенный критерий типологизации — сила влияния субъектности — позволяет разграничить наблюдателя как фигуру ограниченного, реактивного восприятия (гл. 2) и как фигуру активного, преобразующего участия (гл. 3). Если в первом случае наблюдатель зависит от архитектуры мира, которую он лишь частично включает в свой кругозор, то во втором — сам наблюдатель становится одним из факторов архитектоники «внутреннего мира» романа.

Проведенный анализ категории наблюдателя на материале четырех романов позволил рассмотреть особенности функционирования наблюдателя-героя в романе как особого типа исследуемой категории, оставляя за скобками подробное исследование манифестаций категории наблюдателя-адресата, наблюдателя-повествователя, наблюдателя-«образа автора» и др.

Новизна предлагаемых выводов, во-первых, состоит в том, что категория «наблюдатель» впервые рассматривается как особая медиативная инстанция, соединяющая субъектную и объектную структуры произведения. В отличие от традиционных нарратологических категорий (повествователь, рассказчик, фокализатор, образ автора, герой, адресат), наблюдатель не сводится ни к одной из них: он образует самостоятельный узел архитектоники, регулирующий соотношение «кто говорит» и «кто видит», формируя особый модус субъектного присутствия героя во «внутреннем мире» романа и обладая функцией актуализатора слова как объектной данности текста в речь и внутреннее видение, проектируемое читательским восприятием. Такой взгляд позволяет расширить предложенную Ж. Женеттом и У. Бутом оптику анализа субъектных инстанций и уточнить бахтинское понимание архитектоники, где важнейшее значение придается взаимоотношению «я — другой».

Во-вторых, показано, что функция наблюдателя зависит от «статуса слова»: речевая маска, регистр, уровень стилистической маркированности определяют границы видимого и мыслимого. Данный аспект перекликается с идеями М. М. Бахтина о полифонии и «стилистической маске» и развивает их, выводя анализ к связи речевых форм и визуальной перспективы.

В-третьих, в диссертации предложена типология наблюдателей, учитывающая степень их субъектности: активный (воздействующий на архитектонику) и пассивный (реципирующий, воздействующий на собственную этико-эпистемологическую позицию). Эта типология соотнесена с модусами зрения (прямое/трансгрессивное), что позволило нам уточнить функциональное распределение субъектов и выявить динамику их воздействия на внутренний мир

произведения. Важно сделать акцент на условности такой типологии, которая скорее является аналитическим инструментом, чем исчерпывающей формулой систематизации типов наблюдателя в романе. Наша типология позволяет фиксировать тяготение наблюдателя в ту или иную сторону, как тяготеет к разрешению в определенную ступень звучащая нота

Как итог, мы склонны утверждать, что без выделения героя-наблюдателя как отдельной функциональной категории теоретической поэтики и анализа художественного текста (романа), фокализация и наррация значительно теряют в объеме описываемых функций субъектности: мы сможем определить, «кто говорит» и «как изображает», но без фигуры наблюдателя не сможем удобно продемонстрировать связь между ценностной оптикой, визуальной организацией и мифотектоническим ядром. Так, категория «наблюдатель» позволяет: описывать динамику видимого на сюжетном уровне и объяснять трансформации персонажей через изменения модуса видения; сопоставлять романы по типу наблюдателя; выводить интерпретацию с уровня приемов на уровень архитектоники (как именно «внутренний мир» сконструирован и кем). Это делает реконструкцию художественного целого более доказательной.

Таким образом, цель исследования — теоретическое описание и обоснование категории «наблюдатель», выявление ее структуры, функций и аналитического потенциала, а также разработка и апробация методики анализа данной категории на материале романа — была достигнута, а все поставленные задачи решены. Во-первых, уточнено содержание категории «наблюдатель» и обосновано ее место в системе поэтики. Во-вторых, проведено разграничение наблюдателя со смежными субъектными инстанциями — фокализатором, нарратором, субъектом действия, образом автора — с выявлением пересечений и различий. В-третьих, разработана многоуровневая методика анализа наблюдателя, включающая архитектурный, композиционный, речевой и мифотектонический уровни. И наконец, на материале романов У. Эко, К. Льюиса,

Г. Майринка и М. Булгакова показано функционирование пассивного и активного типов наблюдателя, что подтвердило продуктивность предложенной модели.

Перспективы дальнейших исследований видятся в расширении охвата рассматриваемых эпических жанров литературы, что позволит проверить устойчивость предложенной методики анализа категории наблюдателя. Отдельного внимания заслуживает исследование категории наблюдателя в драме и лирике, т. к. в других родах литературы изучаемая нами категория будет другой. Также следует иметь в виду необходимость разработки многоосевой типологии наблюдателя, учитывающей его интра- и экстрадиегетическую позицию, степень слитности с героем и / или нарратором, модус зрения, полноту кругозора и речевой статус. Отдельное внимание заслуживает построение общей теории наблюдателя, манифестируемого не только героем романа, но также повествователем, рассказчиком, образом автора, адресатом и иными субъектами художественного текста. Одновременно важным представляется сопоставительное исследование культурно-исторических режимов видения, таких как панорамно-историческое и обратная перспектива, и выявление их текстовых коррелятов, а также интеграция достижений когнитивной психологии чтения, включая модели внимания и интроспекции, для эмпирической верификации «силы субъектности» наблюдателя.

Таким образом, предложенное исследование позволяет утвердить наблюдателя в качестве значимой аналитической категории, обеспечивающей интерпретацию художественного текста на пересечении его визуальной, смысловой и ценностной структуры.

Список источников и литературы

Источники

1. *Алигьери Д.* Божественная комедия / Д. Алигьери ; пер. с итал. М. Лозинского. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. — 640 с.
2. *Брюсов В. Я.* Огненный ангел / Валерий Брюсов. — М.: Эксмо, 2007. — 560 с. — (Русская классика XX века).
3. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Белая гвардия ; Мастер и Маргарита : романы / М. А. Булгаков. — Мн.: Маст. лит., 1988. — 670 с.
4. *Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 9 т. Т. 7 / И. А. Бунин. — М.: Художественная литература, 1966. — 586 с.
5. *Бунин И. А.* Солнечный удар: стихотворения, рассказы, повести / И. А. Бунин. М.: Художественная литература, 1973. — 528 с.
6. *Вулф В.* На маяк / В. Вулф ; пер. с англ. Н. Трауберг. — М.: Эксмо, 2021. — 352 с. — (Зарубежная классика).
7. *Гете И. В.* Страдания юного Вертера. — М.: АСТ, 2019. — 250 с.
8. *Гончаров И. А.* Обломов : роман. — Спб.: Лениздат, 2015. — 634 с.
9. *Достоевский Ф. М.* Бедные люди / Ф. М. Достоевский. — СПб.: Азбука, 2021. — 224 с. — (Азбука-классика).
10. *Казаков Ю. П.* Арктур — гончий пес / Ю. П. Казаков. — М.: АСТ, 2019. — 320 с.
11. *Кафка Ф.* Превращение // Малое собрание сочинений / Ф. Кафка. — М.: ЭКСМО, 2013. — 762 с.
12. *Кржижановский С. Д.* Сказки для вундеркиндов: повести, рассказы. — М.: Советский писатель, 1991. — 468 с.
13. *Кэррол Л.* Приключения Алисы в стране чудес / Л. Кэррол ; пер. Н. М. Демуровой. — М.: МИФ, 2011. — 402 с.
14. *Льюис К. С.* Пока мы лиц не обрели / К. С. Льюис ; пер. с англ. Н. Трауберг. — М.: АСТ, 2021. — 222 с.

15. *Майринк Г.* Ангел западного окна / Густав Майринк ; пер. с нем., сост. вступ ст. и комент. В. Крюкова. — М.: Энигма, 2008. — 592 с. — (Коллекция «Гримуар»: лит. фантаст. реальности).

16. *Пушкин А. С.* Выстрел // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. — Т. 6: Художественная проза. — 1978. — С. 58–69. — (Повести покойного Ивана Петровича Белкина).

17. *Сорокин В. Г.* День опричника. — М.: АСТ, 2018. — 256 с. — (Современная проза).

18. *Толстой Л. Н.* Война и мир // Полное собрание сочинений: в 90 т. — М.: Художественная литература, 1937. — Т. 9.: Война и мир. Т. 1. — С. 3–360.

19. *Чехов А. П.* Хамелеон // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. — Т. 3. Рассказы. Юморески. «Драма на охоте», 1884—1885. — М.: Наука, 1975. — С. 52–55.

20. *Eco U.* Il nome della rosa. — Milano : Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A, 1980. — 497 p.

21. *Lewis C. S.* Till we have faces – a Myth retold. — New York : HarperCollins Publishers, 2017. — 356 p.

22. *Meyrink G.* Der Engel vom westlichen Fenster : Roman / Gustav Meyrink. — München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006. — 571 s.

Научная литература

23. *Абрамович С. Д.* Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел» к 100-летию со дня рождения писателя / С. Д. Абрамович // Вопросы русской литературы. — №2. — Львов : ЛГУ, 1973. — С. 88–95.

24. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской культурной традиции / С. С. Аверинцев. — М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. — 448 с.

25. *Адо П.* Плотин, или простота взгляда / пер. с франц. Е. Штофф. — М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. — 142 с.

26. *Аксенова А. А.* Аксиологические и рецептивные аспекты визуального в литературе : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / А. А. Аксенова. — Кемерово, 2023. — 203 с.
27. *Антипов Г. Л.* Философская рефлексия и природа идеального / Г. Л. Антипов // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования / отв. ред. И. С. Нарский. — Новосибирск : Наука, 1987. — С. 20–27.
28. *Апресян Ю.Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Избранные труды: в 4-х т. — Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 606 с.
29. *Артемова С. Ю.* Внутренняя мера жанра // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / сост. и науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 40.
30. *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М.: Наука, 1988. — 438 с.
31. *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах ; пер. с нем. Ю.И. Архипова. — М.: Прогресс, 1979. — 511 с.
32. *Ахутин А. В.* Античные начала философии. — Санкт-Петербург : Наука, 2016. — 783 с.
33. *Барт Р.* Драма, поэзия, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / сост. и ред. Г. К. Косикова. — М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. — С. 312–336.
34. *Барт Р.* Критика и истина / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. — М.: Прогресс, 1989. — С. 131–133.
35. *Барт Р.* Смерть Автора // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт. — Москва : Прогресс, 1994. — 645 с.

36. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. — М.: Языки славян. культуры, 2003. — С. 69–265.
37. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. — Москва: Художественная литература, 1975. — 504 с.
38. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. — Санкт-Петербург : Азбука, 2015. — 414 с.
39. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. — Москва : Художественная литература, 1975. — С. 392–434.
40. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, прим. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
41. *Бейтсон Г.* Экология разума / пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша. — М.: Смысл, 2000. — 420 с.
42. *Бенвенист Э.* Человек в языке // Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М.: Прогресс, 1974. — С. 259–331.
43. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : статьи и эссе / пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Фигуры философии, 2018. — 240 с.
44. *Бонецкая Н. К.* Образ автора как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст. 1985 / отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1986. — С. 241–272.
45. *Бонецкая Н. К.* От «философии поступка» к герменевтике / Н. К. Бонецкая // Автор и герой в эстетическом событии / М. М. Бахтин ; сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. — СПб.: Алетейя, 2022. — С. 37–42.
46. *Бородай С. Ю.* Язык и познание: введение в пострелятивизм. — М.: Языки славянских культур, 2020. — 240 с.
47. *Валентин В.* Алхимические трактаты / Василий Валентин ; пер. с нем. В. фон Эрцен-Глерон. — Киев : Автограф, 2008. — 592 с.
48. *Валентин В.* Двенадцать ключей мудрости / Василий Валентин; пер. с франц. — М.: Беловодье, 1999. — 304 с.

49. *Верхотурова Т. Л.* Фактор наблюдателя в языке науки: монография / Т. Л. Верхотурова. — Иркутск: ИГЛУ, 2008. — 289 с.
50. *Веселовский А. Н.* История или теория романа? // Веселовский А. Н. Избранное: На пути к исторической поэтике. — М.: Intrada, 2010. — С. 593–605.
51. *Виндельбанд В.* История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками : в 2 т. — Т. 2 : От Канта до Ницше. — М.: Территория будущего, 2007. — 512 с.
52. *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971. — 240 с.
53. *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. — М.: Наука, 1980. — С. 206–230.
54. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / пер. с нем. — М.: АСТ, 2019. — 133 с.
55. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский // Предисл. А. Н. Леонтьева; Коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; Общ. ред. В. В. Иванова. — 3-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
56. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики / пер. с нем. Б. Н. Бессонова и др. — М.: Прогресс, 1988. — 578 с.
57. Гермес Трисметист и герметическая традиция Востока и Запада / сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. — Киев. : Ирис; Москва. : Алетейа, 1998. — 623 с.
58. *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. — М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. — 532 с.
59. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии (Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie) / пер. с нем. А. В. Михайлова. — Калининград : Изд-во Балтийского федерального ун-та им. И. Канта, 2024. — 798 с.
60. *Джеймс У.* Прагматизм: Лекция 2-я // Библиотека современной философии. — Вып. 1. — СПб.: Шиповник, 1910. — С. 32–55.

61. *Джеймс У.* Прагматизм: Новое имя для некоторых старых способов мышления / пер. с англ. А. С. Раппопорта. — М.: Либроком, 2006. — 232 с.
62. *Джонсон Р.* Сновидения и фантазии. Анализ и использование / Роберт Джонсон. — М. : Refl-book; Киев : Ваклер, 1996. — 288 с.
63. *Дровалева Н. А.* Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) [текст] / Н. А. Дровалева // Новый филологический вестник. — №2 (41). — М. : РГГУ, 2017. — С. 110–118.
64. *Дружинин А.С.* Язык как мир и мир как язык наблюдателя: на пути к экспериенциальному подходу к лингвистическим явлениям // Филологические науки в МГИМО. — 2020. — Т. 22, № 2. — С. 25–34.
65. *Жаринов С. Е.* Вненаучные истоки философских и научных взглядов И. Ньютона [текст]: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. философск. наук (09.00.03) / Жаринов Станислав Евгеньевич; Воен.-техн. универс. при Фед. агенств. спец. строит. РФ. — Москва, 2009. — 17 с.
66. *Женнет Ж.* Повествовательный дискурс // Фигуры : в 2 томах / Ж. Женнет — Москва : Издательство имени Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — С. 242–245.
67. *Заломкина Г. В.* Готический миф как литературный феномен : автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. филол. наук (10.01.08) / Заломкина Галина Вениаминовна; Самарский государственный университет. — Самара, 2011. — 43 с.
68. *Зенкин С. Н.* Работы о теории / С. Н. Зенкин. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 560 с.
69. *Зенкин С. Н.* Теория литературы: проблемы и результаты / С. Н. Зенкин — М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. — 305 с.
70. *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1: Философия культуры. — М.: Юрист, 1996. — 350 с.

71. *Зиммель Г.* Руина: эстетический опыт // Логос. — 2002. — № 3–4. — С. 145–160.
72. *Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. — М.: Наука, 1998. — 528 с.
73. *Иванчикова Е. А.* Синтаксис текстов, организованных авторской точкой зрения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза / отв. ред. Е. А. Иванчикова. — Москва : Наука, 1977. — С. 56–160.
74. *Изер В.* Процесс чтения : феноменологический подход // Современная литературная теория : антология / сост. И. В. Кабанова — М.: Наука, Издательство Флинта, 2004. — С. 201–226.
75. *Ильев С. П.* Блаженный Августин и Валерий Брюсов («Исповедь» и «Огненный ангел») / С. П. Ильев // Брюсовские чтения; Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Я. Брюсова. — Екатеринбург : Лингва, 2001. — С. 95–105.
76. *Каминская Ю. В.* Густав Майринк // История австрийской литературы XX века. /отв. ред. В.Д. Седельник. — Т.1. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — С. 310–327.
77. *Каминская Ю.В.* Романы Густава Майринка 1910-х гг. — СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. — 138 с.
78. *Канарш Г. Ю.* Густав Майринк: путь к сокровенному / Г. Ю. Канарш // Научный потенциал: работы молодых ученых. — №1. — Чебоксары, 2006. — С. 188–195.
79. *Кант И.* Критика способности суждения / пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367 с.
80. *Кессиди Ф. Х.* Гераклит. — М.: Мысль. — 1982. — 200 с.
81. *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале

европейской литературы первой половины XX века) / Е. Н. Ковтун. — М. : Изд-во МГУ, 1999. — 308 с.

82. *Козьмина Е. Ю.* Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа / Е. Ю. Козьмина // Новый филологический вестник. — №2 (33). — М. : РГГУ, 2015. — С. 24–44.

83. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. — М.: Наука, 1977. — 512 с.

84. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. — Москва : Просвещение, 1972. — 110 с.

85. *Корчинский А. В.* Адрес диегитический // Тезаурус исторической нарратологии / под ред. В. И. Тюпа. — М.: Эдитус, 2022. — С. 201–205.

86. *Куличева Е. В.* Быт и бытие в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел» : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук (10.01.01) / Куличева Евгения Вячеславовна; Московский государственный областной университет. — Москва, 2013. — 23 с.

87. *Куличева Е. В.* Оккультизм в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел» / Е. В. Куличева // Вестник Череповецкого государственного университета. — №4. — Т.2. — Ч. : ЧГУ, 2012. — С. 94–96.

88. *Куличева Е. В.* Тема любви в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел» / Е. В. Куличева // Вестник Тверского государственного университета. — №4. — Вып. 1. — Т. : ТвГУ, 2012. — С. 261–266.

89. *Лавлинский С. П.* Визуальные аспекты небытия в гротескно-фантастическом произведении / С. П. Лавлинский // Новый филологический вестник. — №2 (33). — М. : РГГУ, 2015. — С. 12–24.

90. *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всем : сб. статей. — Вып. 1. — Москва : Эдитус, 2020. — С. 5–38.

91. *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* Реальность и «другая реальность»: визуальные и иные аспекты // Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты : антология. — М.: Эдитус, 2022. — С. 5–13.
92. *Лещак О. В.* Основы функционально-прагматической теории языкового опыта: аналитика, критика, типология. — Тернополь : ТНПУ, 2008. — 232 с.
93. *Лещак О. В.* Проблема определения когнитивных и семиотических функций: понятие - концепт, знак - симулякр // The Peculiarity of Man. — 2017. — № 26. — С. 133-154.
94. Литерное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики : коллективная монография / Под. ред. В. И. Тюпы. — Кемерово: Издательство КемГУ, 1988. — 140 с.
95. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74–87.
96. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — 360 с. — С. 219.
97. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1978. — 623 с.
98. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 448 с.
99. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М.: Гнозис, 1992. — 593 с.
100. *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман М. Ю. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. — Таллинн, 1993. — С. 45–73.
101. *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» : вводные лекции в изучение текста // Пушкин / Ю. М. Лотман. — СПб: Университетская книга, 1997. — 550 с.

102. *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа : дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук (10.01.08) / Малкина Виктория Яковлевна; Российский государственный гуманитарный университет. — Москва, 2001. — 216 с.
103. *Малкина В. Я., Лавлинский С. П.* Наблюдатель, искаженные миры и визуальное в литературе: научные и образовательные стратегии / В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция. — М. : Эдитус, 2019. — С. 14–27.
104. *Матурана У.* Биология познания / У. Матурана // Язык и интеллект. — М.: Прогресс, 1996. — С. 95–142.
105. *Мерло-Понти М.* Око и дух / М. Мерло-Понти ; пер. с франц. В. В. Бибихина. — М.: Искусство, 1992. — 63 с.
106. *Муравьева Н. Ю.* Категория перцептивности в семантике глагола и в тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н. Ю. Муравьева. — М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2008. — 24 с.
107. *Падучева Е. В.* Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике / Е. В. Падучева // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1993. — Т. 53, № 3. — С. 32–40.
108. *Падучева Е. В.* Наблюдатель как Эксперимент «за кадром» / Е. В. Падучева // Слово в тексте и словаре : сб. ст. к 70-летию академика Ю. Д. Апресяна / отв. ред. Л. Л. Йомдин, Л. П. Крысин. — М., 2000. — С. 179–181.
109. *Панофский Э.* Смысл и толкование в изобразительном искусстве / Э. Панофский ; пер. с англ. С. А. Грединой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 352 с
110. *Парацельс Т.* Магический архидокс / Т. Парацельс. — М. : Сфера, 1997. — 400 с.
111. *Платон.* Государство / Пер. с греч. А. Н. Егунов // Платон. Сочинения в 4-х тт. — Т.3. Ч.1. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2007. — С. 425–440.
112. *Полякова Е. А.* Поэтика драмы и эстетика театра в романе : «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. А. Полякова. — М.: Изд-во РГГУ, 2002. — 328 с.

113. *Проскурякова У. В.* Роль наблюдателя в организации гротескно-фантастической реальности (роман Г. Майринка «Ангел западного окна») / У. В. Проскурякова // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция. — М. : Эдитус, 2019. — С. 95–102.
114. *Рабинович В. Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. — М.: Наука, 1979. — 388 с.
115. *Рассел Б.* Человеческое познание: Его сферы и границы / Бертран Рассел. — Киев : Ника-центр, 2001. — 480 с.
116. *Рыбалко С.К.* Интермедиаальный герой/персонаж в литературе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». — 2024. — № 3. — С. 32–41. — DOI: 10.28995/2686-7249- 2024-3-32-41.
117. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. М. Бекетовой. — СПб.: Наука, 2001. — 318 с. — («Французская библиотека»).
118. *Севальников А. Ю.* Квантово-механическая интерпретация субъект-объектных отношений: в поисках философских оснований // Естествознание в гуманитарном контексте. М.: Наука, 1999. С. 211.
119. *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр ; пер. с фр. и коммент. Е. К. Бурцева, Ю. С. Степанова, Т. А. Ежовой. — М.: Прогресс, 1997. — 435 с.
120. *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века: пробл. поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тамарченко; Рос. гос. гуманит. ун-т. — Москва : Изд. центр Рос. гос. гуманит. ун-та, 1997. — 201 с.
121. *Теличко А. В.* Поэтологические особенности романов Г. Майринка : дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук (10.01.08) / Теличко Анна Владиславовна; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. — Москва, 2014. — 190 с.
122. *Теличко А. В.* Трансформация жанра «Романа становления» в творчестве Г. Майринка [текст] / А. В. Теличко // Вестник Балтийского

федерального университета им. И. Канта. — Вып. 8. — СПбГУ, 2013. — С. 151–156.

123. Теория литературных жанров: проблемы типологии и генезиса / Под. ред. Д. М. Магомедовой, В. В. Савелова. — Москва : РГГУ, 2019. — 354 с.

124. *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — С. 52–78.

125. *Тынянов Ю. Н.* О поэтическом языке / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 185–195.

126. *Тюпа В. И.* Бифуркация культуры уединенного сознания / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой международной конференции (Москва, 5–7 марта 2003) / отв. ред. В. И. Тюпа. — М. : Изд-во РГГУ, 2003. — С. 8–19.

127. *Тюпа В. И.* Два крыла художественного письма / В. И. Тюпа // *Studia Litterarum*. — 2023. — № 1. — С. 10–45.

128. *Тюпа В. И.* Деталь / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 54.

129. *Тюпа В. И.* Диалог согласия / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. — №1 (1). — М. : РГГУ, 2005.

130. *Тюпа В. И.* Дискурс/жанр / В. И. Тюпа. — М.: Intrada, 2013. — 211 с.

131. *Тюпа В. И.* Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике / В. И. Тюпа. — М.: Языки славян. культуры, 2010. — 320 с.

132. *Тюпа В. И.* Жанр и дискурс / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. — Вып. 15. — М. : РГГУ, 2011. — С. 31–42.

133. *Тюпа В. И.* Модусы художественности / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — С. 127–128.

134. *Тюпа В. И.* Очерк современной нарратологии / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. — Вып. 5. — М. : РГГУ, 2002. — С. 5–31.
135. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 9.
136. *Уайт Х.* Против ист. реализма // Новое литературное обозрение. 2024. — № 186. — С. 49–66.
137. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Х. Уайт. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 436 с.
138. *Уиллер Дж.* Астрофизика, кванты и теория относительности / Джон А. Уиллер. — М. : Мир, 1982. — 560 с.
139. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 286 с.
140. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М.: Языки русской культуры, 1995. — 360 с.
141. *Флоренский П. А.* Имена // Сочинения / П. А. Флоренский. — М.: Эксмо, 2006. — С. 260–262.
142. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. М.: Прогресс, 1993. — 324 с.
143. *Фуко М.* Надзирать и наказывать : рождение тюрьмы. — М.: AdMarginem, 2019. — 405 с.
144. *Фуксон Л. Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д.филол.н. : 10.01.08 / Фуксон Леонид Юделевич. — Екатеринбург, 2000. — 35 с.
145. *Фуксон Л. Ю.* Толкования / Л. Ю. Фуксон. — Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2018. — 198 с.
146. *Фуксон Л. Ю.* Чтение : монография / Л. Ю. Фуксон. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2014. — 348 с.
147. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. А. В. Михайлова— М.: Академический проект, 2008. — 528 с.

148. *Чехлова Л. А.* Австрийский фантастический роман первой половины XX в. / Л. А. Чехлова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — Вятка, 2015. — С. 110–114.
149. *Шеннон К.* Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике / пер. с англ. — М.: Издательство иностранной литературы, 1963. — 538 с.
150. *Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
151. *Щедровицкий Г. П.* Путеводитель по методологии Организации, Руководства и Управления. — М.: Дело, 2003. — 318 с.
152. *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с итал. С. Серебряного. — М.: АСТ, 2016. — 480 с.
153. *Юнг К. Г.* Собрание сочинений. Дух меркурий. Парацельс как духовное явление / К. Г. Юнг ; пер. с нем. — М.: Канон, 1996. — 384 с.
154. *Юнг К. Г.* Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 544 с.
155. *Ютен С.* Повседневная жизнь алхимиков в Средние века / Серж Ютен ; пер. с франц., вступ. ст. В. Д. Балакина. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 244 с.
156. *Якобсон Р.* Основы языка // Работы по поэтике / Роман Якобсон ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. — М.: Прогресс, 1987. — С. 45–67.
157. *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель: очерки истории видения. — Москва : Ad Marginem, 2000. — 287 с.
158. *Ямпольский М. Б.* Экран как антропологический протез [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/ekran-kak-antropologicheskij-protez.html> (дата обращения: 23.06.2024).
159. *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. — 2nd ed. — Toronto: University of Toronto Press, 1997. — xiv, 254 p.

160. *Düttmann A. G.* The Memory of Thought: An Essay on Heidegger and Adorno. — London ; New York : Continuum, 2002. — vii, 296 p.

161. *Lask A., Most G. W.* Early Greek Philosophy, Volume VIII: Sophists, Part 1. — Cambridge, MA : Harvard University Press, 2016. — xxiii, 495 p. — (Loeb Classical Library; 531).

162. *Maturana H. R.* Biology of Language: The Epistemology of Reality // Psychology and Biology of Language and Thought: Essays in Honor of Eric Lenneberg / ed. by G. A. Miller, E. Lenneberg. — New York : Academic Press, 1978.

163. *Nünning A.* Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches // Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel / ed. by E. D'hoker, G. Martens. — Berlin ; Boston : De Gruyter, 2008. — P. 29-76.

164. *Palmer S. E.* Hierarchical Structure in Perceptual Representation // Cognitive Psychology. — 1977. — Vol. 9, No 4. — P. 441-474.

165. *Searle J. R.* Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World. — New York : Basic Books, 1999. — 175 p.

166. *Walton L. K.* Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, London: Harvard University Press, 1990.

167. *Wolf W.* Ästhetische Illusion und Illusionsdurhbrechung in der Erzählkuns. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993.

168. *Wundt W.* Grundzüge der physiologischen Psychologie. — 6. Aufl. — Leipzig : Wilhelm Engelmann, 1908-1911. — 3 Bd.

Словари и учебные пособия

169. *Аверинцев С. С.* Филология / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 7 / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Советская энциклопедия, 1972. — С. 973–979.

170. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие / С. Н. Бройтман — Москва : Издательский центр РГГУ, 2001. — 420 с.

171. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва : Интелвак, 2021. — 562 с.
172. Поэтика : слов, актуал, терминов и понятий / главный науч. редактор Н. Д. Тamarченко; ред. коллегия М. М. Гришман, М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова [и др.]. — М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. — 358 с.
173. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа // Под ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Академия, 2011. — 256 с.
174. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературы: Учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 тт. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Академия, 2004. — 512 с.
175. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературы: Учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 тт. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М.: Академия, 2004. — 368 с.
176. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М.: Академия, 2009. — 336 с.
177. *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Е. Фарино. — СПб, изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
178. *Фоменко И. В.* Практическая поэтика : учебное пособие для филологических специальностей. — Москва : Академия, 2006. — 192 с.
179. *Хализев В. Е.* Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.
180. *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и ройзенкрейцеровской символической философии: пер. с англ. / М. П. Холл. — М.: АСТ, Астрель, 2005. — 478 с.

Схема сюжетных мотивов романа Г. Майринка «Ангел западного окна»

В основе нашего изучения романа Г. Майринка «Ангел западного окна» лежит гипотеза о том, что Г. Майринк при компоновке сюжета романа использовал структуру великого алхимического Деяния (Magnum Opus). Это предположение родилось из наблюдений за ключевыми сюжетными мотивами романа. Само великое алхимическое деяние представляет собой духовную технику по трансмутации своей души в вечную благородную субстанцию и обретение философского камня.

Для подтверждения или опровержения нашей гипотезы мы обратились к анализу структуры великого Делания и ее последующему сопоставлению с системой мотивов, соответствующих ключевым событиям романа.

Великое Деяние алхимиков состоит из трех стадий (Nigredo, Albedo и Rubedo), состав и символический смысл которых достаточно подробно описан в уже упомянутой работе В. Л. Рабиновича «Алхимия как феномен средневековой культуры»¹.

Каким образом связаны друг с другом сюжет романа и великий Магистерий?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, мы воссоздадим в деталях схему ключевых событий романа, доказывающих принадлежность тех или иных факторов художественного впечатления на сюжетном и фокальном уровнях к той или иной стадии Великого Магистерия в согласии с общей гипотетической моделью. Как мы увидим, сюжет романа полностью повторяет структуру великого Магистерия.

I. Nigredo (инициация и смерть Джона Ди, а также инициация барона Мюллера и смерть Джона Роджера; важно, что Джон Ди, Джон Роджер и барон

¹ Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука, 1979. 388 с.

Мюллер — манифестации единого вечного «я», т. е. акциденции одной и той же субстанции, маски одной и той же личности).

1) Конфликт №1: Джон Ди совершает «выгодный обмен» с темными сущностями — Бартлетом Грином, Маске и Исаис Черной для того, чтобы стать правителем Англии в мире физическом (феноменальном), однако это приводит к получению «черного камня» Бартлета Грина, символизирующего не Истину, а желания смотрящего, тогда Джон Ди меняет вектор поиска (*Nigredo, Albedo et Rubedo — №1*);

2) конфликт №2: Джон Ди организовывает «теплые встречи с темными сущностями» (с Бартлетом Грином в манифестации Ангела западного окна, слугой Исаис Черной), которые понимает как спиритизм; он делает это для того, чтобы добиться прижизненной алхимизации плоти и стать королем не Англии «по эту сторону», но Ангелланда «по ту...», т. е. стать королем в мире трансцендентальном, виртуальном; гонка за неопределенной Истиной «по ту сторону» приводит Джона Ди к «отыскиванию» камня у себя в почках и скоропостижной смерти (*Nigredo, Albedo et Rubedo — №2 + Nigredo №3*);

3) начало инициации барона Мюллера: с того момента, как дневник Джона Ди попадает в руки барона Мюллера, начинается его инициация в Великий Магистерий, он оставляет попечительство над Деянием, дожидается появления черноты (серебряного ковчежца — одного из символов Бафомета), позволяет женскому началу поглотить мужское (барон Мюллер влюбляется и тем самым подчиняет свою волю Асайте Шотокалунгиной) и становится «свидетелем» смерти своего предка Джона Роджера от рук Исаис Черной (*Nigredo №4*); смерть Джона Ди (*Nigredo №4*) символически совпадает со смертью Джона Роджера (*Nigredo №4*) как двух различных манифестаций одной и той же сущности, что приводит к завершению первой (Nigredo) и переходу на вторую стадию Великого Магистерия (Albedo) — сущность Джона Ди и Джона Роджера воскресает в бароне Мюллере.

Nigredo №1.

1) Оставить попечительство над Деянием.

В елизаветинскую эпоху Англии XVI века читатель погружается через письмо Тайного агента «+» его Преосвященству епископу Боннеру, в котором агент сообщает о бунте протестантов — шаек Вороноголовых, — случившимся из-за попустительства дворян. Бунтари финансируются Джоном Ди, однако вскоре и он теряет контроль над мятежниками. Равенхэды символизируют появление черноты, которому алхимик перестает препятствовать, Джон Ди и протестантское дворянство полностью отказывается от попыток контролировать ситуацию, что приводит к аресту Джона Ди и дальнейшей его встрече с Бартлетом Грином — главой Равенхэдов, самой настоящей головой Ворона.

2) Дождаться появления черноты, т. е. появления темного начала, или головы Ворона.

Бартлет Грин, главарь банды равенхэдов (враноголовых), награжденный Исаис Черной «серебряным башмачком» — проказой, что в алхимическом Деянии является символом первого этапа трансмутации так же, как и черная голова ворона, наделяется ролью Антихриста. Так Густав Майринк подчеркивает принадлежность этого персонажа к архетипу Тени, темного начала.

В честь разграбления склепа святого: Бартлет Грин бросил вызов Богу и католической церкви, осквернив мощи святого, о которых в христианском мире был завет, что они останутся лежать нетронутыми до скончания века. Бартлет пародирует обращение Христа к одному из распятых вместе с ним, намекая стражнику, что власти у него (у Бартлета) обратить в свою веру не меньше, чем у его Бога. Однако, цитируя Данте, Густав Майринк дает читателю понять, что Бартлет приглашает Давида отнюдь не в райские кущи.

3) Позволить Меркурию (ртути), т. е. женскому началу, активизироваться и растворить, поглотить Сульфур (серу), т. е. мужское начало: черное обретет физический смысл гниения и метафизический смысл смерти «Короля философов».

При встрече в камере Тауэра Бартлет Грин поведал Джону Ди о своем посвящении в ряды «невидимых бессмертных», о страшном инициатическом

обряде «Тайгерме» и о том, как он присягнул на вечное служение Исаис Черной, одной из манифестаций Анимы, женского начала, которое имеет соответствие с Меркурием (ртутью) на языке алхимии.

4) Умеренно нагревать, покуда чернота оперения ворона не станет максимально концентрированной, а смерть не станет наиболее очевидной.

Для того, чтобы расшифровать символику номера камеры Бартлета Грина, мы обратились к «Божественной комедии» Данте, предположив, что число может быть зашифрованной отсылкой, и не промахнулись: число «73» отсылает нас к третьей ступени седьмого круга «Ада», к строкам: «Тогда мой вождь воскликнул с силой страстной, Какой я в нем не слышал никогда: “О, Капаней, в гордыне неугасной — Твоя наитягчайшая беда: Ты сам себя, в неистовстве великом, Казнишь жесточе всякого суда”»². Капаней был отправлен в Ад за вызов воле богов — он сказал, что возьмет стены Трои, даже если боги того не хотят; за то и был поражен молнией и убит на месте. Так же и Бартлет Грин — бросил вызов Богу, осквернив склеп святого Дунстана, читал молитвы наоборот, убил на алтаре храма своего отца и проч. Это сходство ролей подтверждается и способом наказания каждого из персонажей за свои прегрешения — Капаней вынужден вечно терпеть муки огненного ливня; а Бартлет умер от аутодафе, для которого над головой Бартлета подвесили «нимб» из серы и смолы.

Albedo №1.

1) Произвести омовение, чтобы уничтожить черноту.

Омовением перед воскресением Бартлета Грина стало испытание огнем.

2) Воскреснуть из мертвых лишенным недостатков и черноты.

«И вдруг тяжелые кованые двери распахнулись, и Бартлет Грин запросто, как к себе домой, вошел, лучась улыбкой победителя; зрелище здравствующего и даже как будто помолодевшего разбойника повергло меня в крайнее изумление»³.

² Алигьери Д. Божественная комедия /пер. с итал. М. Лозинского. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. С. 58.

³ Майринк Г. Указ. соч. С. 122.

3) Сильно нагревать на открытом «египетском огне» так, чтобы пламя белило, не сжигая, т. е. позволить мужскому началу оставаться верным своим изначальным этическим принципам.

Любовное зелье, выпитое Елизаветой у Эксбриджской ведьмы, куда ее сопровождал Маске, разделило Мужское (Джона Ди) и Женское (Елизавету) вместо того, чтобы соединить, потому что Джон Ди поступился своими принципами и с помощью темной магии захотел манипулировать Елизаветой. Это была первая ошибка Джона Ди — он угодил в ловушку Исаис Черной. С этого дня его вождение Елизаветы превратилось в настоящий «египетский огонь», которому он пытался противостоять, но, как мы увидим далее, не смог, а потому провалил третий и четвертый шаги стадии Albedo в трансмутации своей души.

4) Под воздействием Луны сочетать браком Небо и Землю.

Бартлет Грин научил Джона Ди ритуалу призыва суккуба Елизаветы, чем тот воспользовался в порыве своей страсти, ревности и жажды мести. Символом поражения Джона Ди в этой схватке послужила его потеря родового наконечника копья Хоэла Дата, который в романе символизирует Серебряный ключ Бафомета, открывающий врата «малых мистерий», т. е. позволяющий успешно пройти стадию Albedo.

Rubedo №1.

1) Химическая свадьба Короля и Королевы, или рождение Андрогина, получение философского камня: мужское начало преобразует и растворяет в себе женское.

Бартлет Грин подарил Джону Ди свой черный камень, угольный карбункул, противопоставленный символически рубиновому карбункулу в короне Бафомета. Джон Ди воспринял это как драгоценный дар, однако то была очередная уловка Исаис Черной.

I. MAGNUM OPUS	I. ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
I. Оставить контроль над Деянием	I. Джон Ди теряет контроль над Равенхэдами
II. Появление черноты, головы ворона	II. Появление Бартлета Грина, главаря шайки
III. Позволить женскому началу поглотить мужское	III. Исаис Черная поглотила Бартлета Грина
IV. Концентрация черноты, очевидность смерти	IV. Казнь Бартлета Грина
I. Омовение, уничтожение черноты	I. Омовение Бартлета Грина пламенем костра
II. Воскресение из мёртвых без недостатков	II. Воскресение Бартлета Грина
III. Раскалить добела, закалить мужское начало	III. Испытание Джона Ди страстью к Елизавете
IV. Свадьба Неба и Земли под Луной	IV. Соитие Джона Ди и суккуба Елизаветы
I. Мужское начало преобразует в себе женское, рождение философского камня	I. Потеря Джоном Ди родового кинжала-ключа от Малых Мистерий, приобретение "угольного глазка"

Рисунок 2

Nigredo №2.

1) Оставить попечительство над Деянием.

Джон Ди, оглядываясь на свою жизнь после рождения первенца, признал ошибочность своих прошлых попыток управлять ситуацией ради достижения земных сокровищ.

2) Дождаться появления черноты, т. е. появления темного начала, или головы Ворона.

Сменив вектор с завоевания земной Гренландии и обретения земной короны, Джон Ди настроил свои навигационные системы на поиск «истинного» Гренланда. Для этого проник он в таинства алхимии и решил заняться спиритизмом.

3) Позволить Меркурию (ртути), т. е. женскому началу, активизироваться и растворить, поглотить Сульфур (серу), т. е. мужское начало: черное обретет физический смысл гниения и метафизический смысл смерти «Короля философов».

Увлечшись спиритизмом, Джон Ди попадает в серьезную зависимость от Ангела западного окна, который постоянно обещает открыть Джону Ди долгожданную истину послезавтра. Как разъясняет Джону Ди его лаборант Гарднер в финале романа, за личиной Ангела западного окна скрывался никто иной, как Бартлет Грин, покорный слуга Исаис Черной, продолжавший водить Джона Ди за нос. Снова Джон Ди оказался в полной зависимости от женского начала.

4) Умеренно нагревать, покуда чернота оперения ворона не станет максимально концентрированной, а смерть не станет наиболее очевидной.

Максимальная концентрация черноты оперения ворона проявилась в символическом ключе еще и в том, что Ангелом был глава Равенхэдов, Бартлет Грин, а чернота здесь — подчеркнутая нечеловечность Ангела, подчеркнутая мертвенность его существа.

Albedo №2.

1) Произвести омовение, чтобы уничтожить черноту.

Смена ракурса Джона Ди на свою прошлую жизнь свидетельствует об омовении. Вот как перевернулась его «точка сборки»: «Мой взгляд упал на большую бурю личинку, из которой, почувствовав тепло весеннего утра, как раз вылезла новорожденная стрекоза. <...> И вдруг я вижу самого себя, многократно повторенного у меня за спиной длинной чередой образов, начало которой теряется в далеком прошлом моей жизни <...> Личинка! — Личина! — Маска! — Иллюзия! — Призрак! И все это я; нет, не я, а коричневый червь; то здесь, то там он судорожно цепляется за землю, в муках рождая другого, окрыленного, истинного Джона Ди, покорителя Гренланда, завоевателя мира, юного принца!».⁴

2) Воскреснуть из мертвых лишенным недостатков и черноты.

Свидетельством воскресения Джона Ди, а также свидетельством правильности выбранного на сей раз курса стал для него подарок Ангела, который вернул Джону Ди сожженный «угольный глазок» Бартлета Грина.

⁴ Там же. С. 136–137.

3) Сильно нагревать на открытом «египетском огне» так, чтобы пламя белило, не сжигая, т. е. позволить мужскому началу оставаться верным своим изначальным этическим принципам.

Многое пришлось претерпеть Джону Ди после того, как он попался на удочку Исаис Черной в образе своего преданного слуги Бартлета Грина, обманувшего бдительность Джона Ди с помощью перевоплощения в образ Ангела западного окна: «И вновь <...> множатся заботы и издержки, а я по-прежнему продолжаю призывать и молить ненасытного благодетеля, безоглядно принося ему в жертву все без остатка: здоровье, репутацию, состояние...»⁵. Тем временем, страдания и неудачи Джона Ди только множатся, а через некоторое время, огонь, пожирающий Джона Ди изнутри, предстал пред ним открытым пламенем: «Но очередное несчастье не заставило себя долго ждать: во время одного из экспериментов лаборатория взлетела на воздух»⁶.

4) Под воздействием Луны сочетать браком Небо и Землю.

Апогеем страданий Джона Ди и одновременно платой за его ошибку — подчинение силам Исаис Черной — стало требование Ангела положить Яну, жену Джона Ди, на брачное ложе с Эдвардом Келли. Таково было сочетание браком Неба и Земли на этой стадии Великого Деяния.

Rubedo №2.

1) Химическая свадьба Короля и Королевы, или рождение Андрогина, получение философского камня: мужское начало преобразует и растворяет в себе женское.

В результате неправильно исполненной фазы Albedo Джон Ди удостоился получению камня, но то вновь был не философский камень, а камень в почках.

⁵ Там же. С. 243.

⁶ Там же. С. 255.

II. MAGNUM OPUS	II. ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
I. Оставить контроль над Деянием	I. Джон Ди перестал желать корону Англии
II. Появление черноты, головы ворона	II. Бартлет Грин в спиритическом сеансе Дж. Ди
III. Позволить женскому началу поглотить мужское	III. Дж. Ди подчиняет волю Ангелу западного окна
IV. Концентрация черноты, очевидность смерти	IV. Встреча Дж. Ди с ангелом смерти
I. Омование, уничтожение черноты	I. Дж. Ди увидел личинку, кот. стала стрекозой
II. Воскресение из мёртвых без недостатков	II. Воскресение из мёртвых "угольного глазка"
III. Раскалить добела, закалить мужское начало	III. Испытание Джона Ди алчностью Эдварда Келли
IV. Свадьба Неба и Земли под Луной	IV. Соитие Эд. Келли и Яны, жены Джона Ди
I. Мужское начало преобразует в себе женское, рождение философского камня	I. Джон Ди получает камень в почках и оказывается при смерти

Рисунок 3

Nigredo №3.

1) Оставить попечительство над Деянием.

Джону Ди ничего не остается, как сделать самоубийство. Он отказывается прилагать дополнительные усилия к тому, чтобы контролировать ситуацию: «Откидываю голову назад, нащупываю аорту... Поднимаю ланцет...»⁷

2) Дождаться появления черноты, т. е. появления темного начала, или головы Ворона.

В ту секунду, когда он уже был готов перерезать аорту снова появляется Бартлет Грин: «Он ждет, он ободряюще кивает, он проводит ребром ладони по шее: <...> Только ланцет соединит тебя с твоей женой Яной... Она ведь тоже самоубийца!.. И ты наш! Ведь это отлично!..»⁸

3) Позволить Меркурию (ртути), т. е. женскому началу, активизироваться и растворить, поглотить Сульфур (серу), т. е. мужское начало: черное обретет

⁷ Там же. С. 433.

⁸ Там же. С. 433.

физический смысл гниения и метафизический смысл смерти «Короля философов».

Однако перед тем, как Джон Ди решился на самоубийство, рядом с ним появилась еще одна фигура — лаборант Гарднер. Она уже символизирует не архетип Тени, но Самости, его внутренней сущности: «Кто обвиняет меня во лжи? <...> Я! <...> Кто это я? <...> Я! <...> Кто заставляет меня вернуться? <...> Я!»⁹ Гарднер приглашает Джона Ди за собой, туда, где Джон Ди сможет вновь обрести потерянный им ключ от Серебряных врат Малых мистерий, т. е. наконечник копья Хоэла Дата: «Когда... где... смогу я его... обрести вновь?.. <...> По ту сторону, если будешь искать. По ту сторону, если ты его там не забудешь! <...> Так помоги же, друг, чтобы я... не... за... был!..»¹⁰ Лаборант Гарднер намекает Джону Ди о том, что тот возродится в своем потомке бароне Мюллере через четыре столетия. Джон Ди соглашается следовать за своим бывшим лаборантом.

4) Умеренно нагревать, покуда чернота оперения ворона не станет максимально концентрированной, а смерть не станет наиболее очевидной.

Заканчивается очередной этап Nigredo уже смертью Джона Ди.

Nigredo №4.

1) Оставить попечительство над Деянием.

Начинается новый виток Великого Магистерия: «Итак, решено: никакой систематизации, никакой хронологии — все записываю в той последовательности, в какой бумаги будут попадать в мои руки»¹¹.

2) Дождаться появления черноты, т. е. появления темного начала, или головы Ворона.

На следующей день после начала инициации знакомый барона Мюллера Липотин приносит ему подарок от Михаила Арангеловича Строганова —

⁹ Там же.. С. 435.

¹⁰ Там же. С. 437.

¹¹ Там же. С. 46.

серебряный ковчежец. Так в жизнь барона Мюллера впервые входит Исаис Черная: «массивный, с виду простенький ларец черного серебра»¹². На первый взгляд может показаться, что серебряный ларец не имеет никакого отношения к вечному женскому началу, к Матери Исаис, однако обратимся к уровню фокализации, чтобы доказать связь этих образов-символов.

3) Позволить Меркурию (ртути), т. е. женскому началу, активизироваться и растворить, поглотить Сульфур (серу), т. е. мужское начало: черное обретет физический смысл гниения и метафизический смысл смерти «Короля философов».

Вскоре после появления ковчежца, барона Мюллера навестила сама княгиня Шотокалунгина с просьбой-приказом добыть для нее наконечник копья Хоэла Дата. Барон Мюллер сейчас же влюбился в нее и утратил свою волю.

4) Умеренно нагревать, покуда чернота оперения ворона не станет максимально концентрированной, а смерть не станет наиболее очевидной.

Финалом первого этапа *Nigredo* для барона Мюллера становится тот факт, что его ближайший предок, Джон Роджер, от которого в наследство ему остались рукописи Джона Ди, умер из-за того, что попал в ловушку к Исаис Черной: «Мой кузен умер из-за этого?! — спросил я. — Думаю, что ради желания «таинственной незнакомки» он позабыл обо всем на свете, — ответил тот, кого я уже не решался назвать Теодором Гертнером»¹³.

II. Albedo (омовение и воскресение Джона Ди в личности своего потомка, последнего из рода Глэдхилл барона Мюллера, нагревание добела в попытке противостоять искушению поддаться управлению Анимы).

Конфликт №3: барон Мюллер, полностью осознав себя перерождением Джона Ди, решил осмыслить «духовный аспект» Великого Деяния и, учтя ошибки своего предка, решил выполнить родовую миссию — барон Мюллер

¹² Там же. С. 48.

¹³ Там же. С. 198.

стремился к «нагреванию добела», сначала он успешно сопротивлялся попыткам Исаис Черной совратить себя, однако ему не удалось выстоять окончательно, и он *теряет смысл жизни*, вместо того, чтобы его обрести, считает себя, по замечанию Липотина, человеком «конченным» (*Albedo, Rubedo №3,4*).

Albedo №3,4.

1) Произвести омовение, чтобы уничтожить черноту.

Адепты ордена Розы и Креста производят омовение над душой Джона Ди сразу после его смерти: «Белоснежный адепт слегка разворачивает грудь в направлении восходящего солнца — луч, отраженный золотым шитьем розы, падает на Бартлета Грина, и световые волны смывают его...»¹⁴

2) Воскреснуть из мертвых лишенным недостатков и черноты.

Вот, как барон Мюллер фиксирует свое воскресение, или воскресение Джона Ди: «И все же я не одинок, сомнений больше нет: мой далекий предок Джон Ди — жив! Он, мой темный двойник, присутствует в этом мире, он здесь, здесь, в кабинете, рядом с моим креслом, рядом со мной... а точнее, во мне!.. И я хочу заявить ясно и недвусмысленно: очень может быть, что... что я и есть Джон Ди!.. Не исключено также: был им всегда!»¹⁵

3) Сильно нагревать на открытом «египетском огне» так, чтобы пламя белило, не сжигая, т. е. позволить мужскому началу оставаться верным своим изначальным этическим принципам.

Разоблаченная Асайя комментировала превратное понимание бароном Мюллером символики и атрибутики Исаис Понтийской, посвящая его в мировоззренческую концепцию средиземноморской богини, которую разделяла и сама. Однако на этот раз барон Мюллер принял твердое решение выстоять в этом испытании Эросом.

¹⁴ Там же. С. 441.

¹⁵ Там же. С. 259.

Три ночи барон Мюллер практиковался в медитации и управлении своими эмоциями, три ночи Асайя не приходила к нему, он даже проник в тайны следующей стадии Великого Магистерия.

4) Под воздействием Луны сочетать браком Небо и Землю.

Успехи в тантрической практике знаменуют скорую победу барона Мюллера над ненавистью.

Rubedo №3,4.

1) Химическая свадьба Короля и Королевы, или рождение Андрогина, получение философского камня: мужское начало преобразует и растворяет в себе женское.

На сей раз «Химическая свадьба» принесла барону Мюллеру тотальное разочарование в себе, которое и констатировал Липотин, придя попрощаться с бароном и предупредить его, что вновь уходит служить Исаис Черной, потому что она вновь одержала верх.

III. ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ	IV. ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
I. Джон Ди решает сделать самоубийство	I. Барон Мюллер отказывается от систематизации
II. Бартлет Грин одобряет выбор Джона Ди	II. Барон Мюллер получает "серебряный ковчег"
III. Дж. Ди подчиняет волю Гарднеру, лаборанту	III. Барон Мюллер подчиняется А. Шотокалунгиной
IV. Барон Мюллер читает о смерти Джона Ди	IV. Барон Мюллер читает о смерти Джона Роджера
I. Братья ордена Розы и Креста производят омовение души Джона Ди перед её перерождением	
II. Барон Мюллер вспоминает своё настоящее "я", Джон Ди воскресает в бароне Мюллере	
III. Барон Мюллер противостоит эросу Асайи Шотокалунгиной и находит утерянный артефакт	
IV. Соитие барона Мюллера и Асайи Шотокалунгиной	
I. Вместо философского камня барон Мюллер принимает отставку Липотина и статус "конченного человека"	

Рисунок 3

III. Rubedo (мужское начало растворяет в себе женское, Химическая Свадьба).

Конфликт №4: Барон Мюллер вновь поддался на искушение Исаис Черной и понял, что игра полностью проиграна, однако в последний момент вспомнил о своей родовой миссии и о кинжале Хоэла Дата, символизирующем ключ от Серебряных врат малых мистерий, и перед самой смертью успел распечатать врата, после чего сгорел в пламени пожара и, омытый огнем от своей телесной оболочки, воскрес в Эльзабетштейне, где прошел последнее испытание и, растворив в себе женское начало, совершил долгожданную Химическую Свадьбу (*Nigredo, Albedo et Rubedo — №5*).

Nigredo №5.

1) Оставить попечительство над Деянием.

В четвертый раз барону Мюллеру (Джону Роджеру, Джону Ди) пришлось начинать Великий Магистерий заново: «Полная неизвестность, от которой можно сойти с ума. <...> Так и ждал я, простертый недвижно на ложе моем, наступления ночи»¹⁶.

2) Дождаться появления черноты, т. е. появления темного начала, или головы Ворона.

«И вновь во втором часу пополуночи Асайя лежала рядом»¹⁷.

3) Позволить Меркурию (ртути), т. е. женскому началу, активизироваться и растворить, поглотить Сульфур (серу), т. е. мужское начало: черное обретет физический смысл гниения и метафизический смысл смерти «Короля философов».

«Отныне суккуб безраздельно властвовал над всеми моими органами восприятия. Отчаянная борьба моей души и разума с чувствами, отравленными очаровательным фантомом, ввергла меня в страшное горнило искушения, без

¹⁶ Там же. С. 493.

¹⁷ Там же. С. 494.

всякого снисхождения заставив испытать на себе то, что отшельники и святые называли огненным крещением»¹⁸.

4) Умеренно нагревать, покуда чернота оперения ворона не станет максимально концентрированной, а смерть не станет наиболее очевидной.

«Тогда Асайя-Исаис начала окутывать меня в свою ауру, в свое астральное тело... Я оцепенел от патологического ужаса, когда встретился глазами с неумолимо жестоким и невинным взглядом гипнотизирующей меня рептилии, для которой убийство — это естественный образ жизни, природный долг»¹⁹.

Albedo №5.

1) Произвести омовение, чтобы уничтожить черноту.

Омовение огнем барона Мюллера рифмуется с аутодафе Бартлета Грина (*первый шаг Albedo №1*), но если антихрист прорастал в «жизнь вечную» обманным путем темного культа Исаис Черной, что представляло собой извращенный ритуал Великого Магистерия, то барон Мюллер является в этом эпизоде антиподом Бартлета Грина, а потому совершает истинное омовение пламенем перед воскресением своей души.

2) Воскреснуть из мертвых лишенным недостатков и черноты.

«Я возвращаюсь, и у меня в руке то, что он потерял и что меня, подобно магнитной стрелке, привело в мой родной дом: наконечник копья! Слава тебе, Джон Ди, что ты восстал во мне из мертвых и стал отныне моим «Я»²⁰.

3) Сильно нагревать на открытом «египетском огне» так, чтобы пламя белило, не сжигая, т. е. позволить мужскому началу оставаться верным своим изначальным этическим принципам.

Пересечение границы Эльзабетштейна указывает на успешное завершение бароном Мюллером Малых мистерий. Теперь перед ним осталось последнее

¹⁸ Там же. С. 494.

¹⁹ Там же. С. 496.

²⁰ Там же. С. 499.

испытание: встретиться со своей Анимой в обликии и Исаис Черной, и своего женского идеала Елизаветы единовременно.

4) Под воздействием Луны сочетать браком Небо и Землю.

После успешной встречи со своей Анимой, с вечным женским началом, барон Мюллер открыл Золотые врата Великих мистерий и, войдя в них, стал одним из членов братства Розы и Креста.

Rubedo №5.

1) Химическая свадьба Короля и Королевы, или рождение Андрогина, получение философского камня: мужское начало преобразует и растворяет в себе женское.

«Елизавета предо мной... Близко... совсем близко... Кажется, мы вот-вот коснемся друг друга губами... И наконец ближе ее нет для меня во Вселенной больше ничего: она становится невидима для моих глаз... Бафомет тоже ее не видит... Каждым нервом, каждой клеткой моего сознания я знаю, что кометы встретились и свадьба состоялась. Больше мне нечего искать, больше мне нечего находить... Королева во мне — моя дочь, моя жена, моя мать... Я в королеве — ее сын, ее муж, ее отец... Нет больше женщины! И нет больше мужчины, гремел во мне величественный хор неземного блаженства»²¹.

²¹ Там же. С. 515.

V. MAGNUM OPUS	V. ВИЗУАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
I. Оставить контроль над Деянием	I. Барон Мюллер погрузился в ожидание
II. Появление черноты, головы ворона	II. Асайя Шотокалунгина появилась перед ним
III. Позволить женскому началу поглотить мужское	III. Асайя подчинила себе барона Мюллера
IV. Концентрация черноты, очевидность смерти	IV. Асайя начала убивать барона Мюллера
I. Омовение, уничтожение черноты	I. Омовение барона Мюллера пламенем пожара
II. Воскресение из мёртвых без недостатков	II. Воскресение из мёртвых барона Мюллера
III. Раскалить добела, закалить мужское начало	III. Барон Мюллер преодолевает искушение Исаис
IV. Свадьба Неба и Земли под Луной	IV. Бафомет и Елизавета сливаются воедино
I. Мужское начало преобразует в себе женское, рождение философского камня	I. Химическая свадьба состоялась, Джон Ди обретает камень философов

Рисунок 4

С точки зрения инварианта, сюжетная структура представляет собой три последовательные стадии Великого Магистерия — *Nigredo, Albedo et Rubedo*. В соответствии с результатами проведенного анализа, каждая стадия (система) великого Магистерия нашла отражение в сюжете романа «Ангел западного окна» делением на несколько таких же стадий (подсистем). Схематично можно представить это так:

$$\text{I. Nigredo} = (n.1 + a.1 + r.1) + (n.2 + a.2 + r.2) + n.3 + n.4;$$

$$\text{II. Albedo} = a.3,4 + r.3,4;$$

$$\text{III. Rubedo} = n.5 + a5 + r.5.$$