5. Сегментация рынка /Учебно-методические материалы по сегментации рынка по курсам «Маркетинг», «Промышленный маркетинг», и для дипломного проектирования для студентов факультета менеджмента и маркетинга по специальности «Маркетинг» для всех форм обучения. / сост. Старостина А.А, Зозулев А.В. –К.: НТУУ «КПИ», 1999. - с.60.

Силин В.В.

МОРАЛЬНАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ПЕРСОНАЖА И СТРУКТУРНАЯ НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ СЮЖЕТА

В литературной критике приходится часто сталкиваться с крайне противоречивыми толкованиями тех произведений, в которых новаторским преобразованиям подвергается их форма. История литературы изобилует массой примеров, когда формальное новаторство резко отвергалось самыми авторитетными критиками, а писатели награждались нелестными эпитетами. Связано это с тем, что форма консервативна, но, вместе с тем, содержательна. Она содержит некую установочную информацию, которая готовит читателя к восприятию содержания произведения. И читатель лучше понимает содержание, если оно представлено в знакомой форме. Изменение формы произведения меняет установку, и, если функциональное значение нововведения не понято, то его содержание часто трактуется неверно. Иногда проходят годы, десятилетия, даже века, прежде чем критики начинают постигать и объяснять значение формальных преобразований, которые затем становятся популярными, а их авторы – знаменитыми. Проблема адекватности интерпретации новаторских преобразований формы произведений остается актуальной до настоящего времени, и будет рассмотрена в данной статье на примере формирования идейно многозначных произведений.

Французский исследователь Жильбер Дюран свел все виды сюжетов к двум основным типам [1]. Первый тип – *антитетический*, в котором силы Добра побеждают силы Зла. Это наиболее популярный тип сюжета с характерным для него « хэппи эндом ». Второй тип – *синтетический*, в котором происходит временное примирение Добра со Злом, и победа Добра переносится в будущее. Обычно это подтверждается некоторыми характерными образами : новой зарей, рождением ребенка, предсказанием счастья и даже мистическим возрождением. Этим двум типам сюжетов соответствует привычное деление персонажей на положительных и отрицательных и наличие более или менее четко выраженной главной идеи произведений. Однако в истории литературы можно найти примеры, когда писатели отступали от этих стереотипов, и в таких случаях их произведения часто не понимали и неправильно толковали.

Как известно, характерной чертой мировоззрения **Еврипида** является *религиозный скептицизм*, который проявился в его творчестве в том, что он выводил своих героев из-под влияния богов, поэтому они поступали вопреки мифологической традиции и самостоятельно распоряжались своей судьбой. Эта особенность творчества Еврипида отмечается многими исследователями. В частности, В.Н.Ярхо пишет : «Боги, по чьей воле люди без всякой вины терпят такие страдания, недостойны называться богами, – эта мысль, неоднократно высказываемая в различных трагедиях Еврипида, отражает его религиозные сомнения и скепсис » [2].

Больше всего религиозный скептицизм Еврипида проявился в трех трагедиях: *Геракл* (ок. 423-421), *Электра* (413) и *Орест* (408). Рассмотрим трагедию *Электра*, герои которой, Орест и Электра, мстят за смерть отца, убивая не только изменника Эгиста, но и Клитемнестру, свою мать. С точки зрения мифа их месть правомерна, так как их отец погиб « от сетей своей жены », но скептик Еврипид отходит от мифологической концепции. Эта особенность *Электры* верно подмечена И.М.Тронским, который пишет : «У всех трагиков Орест по приказу оракула Апполона убивает мать для того, чтобы отомстить за смерть отца. Эсхил пытается доказать правоту оракула. Софокл принимает ее без осуждения, Еврипид – с такой же решительностью ее отвергает » [3]. Для этого Еврипид переносит мифологическую ситуацию в сферу человеческой морали, в которой его герои предстают *морально неопределенными*, так как невозможно определить, положительные они или отрицательные: с одной стороны, они свершают правое дело, но с другой, они – преступники, поднявшие руку на человека, давшего им жизнь. И герои осознают это, долго не решаясь поднять руку на собственную мать. Этот прием Еврипида отмечается многими исследователями. В частности, Тронский пишет: « Еврипид снимает с матереубийства Ореста героический ореол, приближая и действующих лиц и обстановку действия к бытовому уровню » [4].

Согласно мифу решение традиционного трагедийного конфликта между долгом чести и чувством любви к матери должно быть в пользу долга, а герои трагедии должны представляться положительными и сильными, поскольку они подавляют в себе любовь к преступнице. Но, в отличие от мифологических, герои Еврипида сомневаются в своем поступке не только до совершения убийства, но и после разрешения конфликта. Их сомнение в правомерности своего поступка красноречиво выражено словами Электры,

обращенными к убитой матери: « Любимая, постылая... » [5]. И главное – Орест и Электра не предстают типичными для антитетического сюжета победителями, поскольку отныне им запрещено возвращаться на родину, и они вынуждены уйти в далекие края. Следовательно, в этой трагедии Еврипид заменил традиционный антитетический сюжет на *синтетический*, о чем свидетельствует характерный для него переносом победы Добра в будущее, так как в финале трагедии в небе появляются Диоскуры, божественные братья Клитемнестры, которые предсказывают героям лучшую судьбу : Ореста вначале будут преследовать злобные Эринии, защитницы материнских прав, но он сумеет оправдаться в ареопаге и будет счастлив после перенесенных страданий, а Электра выйдет замуж за Пилада и будет счастлива в браке.

Обычно исследователи обращают внимание прежде всего на реалистичность трагедии Еврипида в связи с переносом мифологической ситуации в сферу человеческих отношений. Например, Тронский пишет: « Еврипид словно поставил себе задачей показать, каковыми должны быть в действительности дети, убивающие мать во имя мщения за отца, и представил их не свершителями славного подвига, а несчастными людьми, нуждающимися в сожалении и утешении » [6]. А предсказания братьев Клитемнестры, свидетельствующие о возврате трагедии в русло мифа, характеризуются как отход от реалистичности. Например, А.Ф.Лосев считает, что «мифологическая концовка снижает общий реалистический стиль трагедии » [7]. Но никто из исследователей не отметил значение главного открытия Еврипида – *моральной неопределенности* героев. Суть этого открытия состоит в следующем : в художественных произведениях существует прямая зависимость между моральными качествами персонажа и его идеей – положительный является носителем положительной идеи, отрицательный – отрицательной. Причем выразителем главной, авторской идеи является положительный персонаж. А Еврипид, который представил героев *Электры* морально неопределенными, сделал их идеи также неопределенными, *двусмысленными* и создал *авторскую дистанцию*, которая выражает « невмешательство » автора в решение поставленных проблем и подразумевает предоставление этой возможности зрителям. Именно это качество трех трагедий Еврипида позволила Освальду Шпенглеру назвать их « социально-философскими трактатами » и отметить, что они « составляют знаменательное исключение » в античной литературе [8]. Следует, однако, отметить, что в финале *Электры* авторская дистанция отсутствует, так как ее героям, в полном соответствии с формой синтетического сюжета, совершенно определенно предсказано лучшее будущее.

Новаторство Еврипида, думается, не могло не затруднить восприятие *Электры* его современниками. Недаром Ярхо отмечает, что при жизни Еврипид не пользовался популярностью, и что «афинская публика не баловала его признанием » [9]. Известно также, что в соревнованиях трагических поэтов Еврипид при жизни завоевал первое место всего четыре раза, и одна победа была присуждена ему посмертно [10]. Только в эпоху эллинизма и Древнего Рима он занял известное современникам достойное место в триаде лучших трагиков Древней Греции : Эсхил, Софокл, Еврипид.

В отличие от Еврипида **Шекспир** был признан при жизни. Но споры о значении его творчества продолжаются до настоящего времени, и в основном критики отмечают неоднозначность идейного содержания его трагедий. В частности, М.В.Урнов и Д.М.Урнов считают, что «нельзя выводить из Шекспира некую однолинейную « идею » [11]. Рассмотрим подробнее трагедию *Гамлет* (1601).

Основой любого трагедийного конфликта является сложная ситуация выбора между долгом и чувственными привязанностями. Поэтому герой стадает, сомневается, но в конце концов преодолевает свои сомнения и совершает решающий поступок, выполняя, конечно же, свой долг. Гамлет находится в подобной ситуации, поэтому он долго колеблется перед принятием трудного решения. Ведь он должен отомстить за убийство отца не только дяде, но и матери, которую он подозревает в соучастии. А он, несмотря ни на что, любит свою мать. Как отмечает А.А.Аникст, « сыновья любовь Гамлета прорывается даже сквозь его негодование против ее измены » [12]. Но Гамлет отнюдь не похож на положительного трагедийного героя, который решительно отбрасывает все сомнения и свершает возмездие. Поступки героя Шекспира странны и противоречивы, потому что от его гнева страдают прежде всего невинные люди : он убил Полония, отправил на казнь Розенкранца и Гильденштерна, стал виновником смерти Офелии. Все объясняют жестокость Гамлета его безумием, но поскольку он признается Горацио, что симулирует сумашествие, то его жестокость выглядит немотивированной. В финале Гамлет свершает месть, но странным образом : он убивает Клавдия не за отца, а лишь когда узнает от Лаэрта, что Клавдий погубил его мать и его самого.

Таким образом, все события трагедии Шекспира свидетельствуют о *моральной неопределенности* ее главного героя, которая придала идейную *двусмысленность* всему произведению и создала *авторскую дистанцию*, лишившую зрителя ориентира в виде положительного персонажа. Только в финале трагедии, как в *Электре* Еврипида, авторская дистанция отсутствует, потому что *синтетический* сюжет произведения вполне однозначно выражает надежду на лучшее будущее : перед смертью Гамлет передает свой венец норвежскому принцу Фортинбрасу и дает наказ Горацио поведать миру о происшедшем.

Доказательством непонимания двусмысленности трагедии Шекспира, являются неоднозначные, противоречивые трактовки образа Гамлета. Обратимся к примерам, приведенным в книге Г.В. Аникина и Н.П. Михальской [13]. Гёте считал Гамлета слабовольным, неспособным свершить месть, Тургенев также относился к нему отрицательно, представляя эгоистом и скептиком, который во всем сомневается, Белинский же характеризовал Гамлета как сильную личность, которая преодолевает собственное слабоволие.

Такой же точки зрения придерживается Аникст, отмечая, что « слабость не есть натура Гамлета, а его состояние » [14]. Кроме того, как пишет Аникст, « существует мнение, будто Гамлет и в самом деле потерял рассудок от всех переживаний », но сам не соглашается с этим мнением [15]. Подобные противоречивые трактовки образа Гамлета – то ли он слабовольный, то ли решительный, то ли сумасшедший, то ли нормальный – вызваны, конечно, двусмысленностью трагедии, в основе которой лежит моральная неопределенность героя.

Далее следует остановиться еще на одной особенности *Гамлета*: в отличие от *Электры* Еврипида, эта трагедия многотемна. Как пишет Аникст, « *Гамлет* – произведение « многослойное ». Семья, любовь, дружба, общественные отношения, долг, месть, верность – все эти темы органически входят в сюжет » [16]. По этому поводу следует заметить, что моральная неопределенность образа главного героя оставила нерешенными, двусмысленными не только основной конфликт, но и второстепенные проблемы. Знаменитый монолог « Быть или не быть » и заявления Гамлета о том, что « Дания – тюрьма », что литература – « слова, слова, слова » только ставят сложные проблемы, но не решают. Неопределенными выглядят также персонажи, которые общаются с Гамлетом. Проницательный Аникст заметил, что даже Клавдий, вроде бы вполне однозначный образ, на деле предстает многозначным [17].

Таким образом, вполне очевидно, что неоднозначность пронизывает все содержание *Гамлета*. И Аникст прав, утверждая, что многие критики ошибались, когда « предполагали, что, поставив коренные вопросы бытия, трагедия дает на них ясные и недвусмысленные ответы ». Но он сам заблуждается, считая, что « самые большие ошибки критиков в отношении *Гамлета* проистекали из чересчур расширительного толкования ее философского и общечеловеческого смысла » [18]. Дело в том, что само « расширительное толкование » этой идейно неоднозначной трагедии стало возможно именно ввиду ее двусмысленности, созданной моральной неопределенностью героя.

Следующее открытие было сделано **Мольером** в комедии *Мизантроп* (1666). В этой комедии Мольер представил два подхода к одной проблеме, выразителями которых являются два персонажа, Альцест и Филинт. Альцест – непримиримый критик общественных пороков, он видит повсюду ложь и лицемерие, лесть и злословие. Его критика справедлива, но он возмущается по всякому пустяку, нарушает правила приличия, становится невыносимым и считается поэтому « мизантропом ». Но, главное, из-за своей мании говорить всегда правду, он попадает в комичные ситуации и становится смешным. Его антагонист Филинт, напротив, соблюдает правила приличия и терпимо относится в человеческим недостаткам, он приятен в общении, снисходителен, не всегда искренен, но зато у него нет врагов.

В этой комедии Мольер также создал *моральную неопределенность*, но в данном случае одновременно двух антагонистов. С помощью своего открытия, *комизма характера*, он придал правдолюбу Альцесту смешную манию, т.е. его привычку говорить правду в неподходящей обстановке, сделал его неудачником и таким образом лишил ореола положительного персонажа. Льстивый Филинт не может быть положительным героем, но он удачлив. В результате, моральная неопределенность уровняла героев, а вместе с тем и их идейные позиции по отношению к поставленной проблеме. Сюжет *Мизантропа*, следовательно, – *антитетический*, поскольку он основан на противопоставлении персонажей и их идей. Причем идеи противопоставляются как *рациональная*, поскольку позиция Филинта, который стремится выглядеть приятным в глазах общества, предусматривает личную выгоду, и *иррациональная*, потому что Альцест своим правдолюбием совершенно не стремиться добиваться благосклонности общества. Кроме того, сюжет комедии является *незавершенным*, так как ее конфликт не решается, а просто прекращается : Альцест уезжает, устраняется от противостояния обществу, но не считает себя побежденным и не меняет убеждений. Филинт остается, и также не меняет своего мнения. Структурная незавершенность сюжета *Мизантропа* выражается в том, что ни один из двух героев не побеждает, как в традиционном антитетическом сюжете, и победа не ожидается в будущем, как в синтетическом сюжете. Противопоставив независимых героев с их равноправными идеями и отказавшись от структурного завершения сюжета, Мольер создал полную *авторскую дистанцию*, которая позволила ему усилить *двусмысленность* своей комедии, так как драматург сознательно и полностью устранился от решения конфликта, подчеркивая сложность или невозможность его решения и предоставляя зрителям право самим сформировать свое мнение.

Современники Мольера не поняли значения структурной трансформации сюжета *Мизантропа*. Остались свидетельства, что после первой постановки этой комедии пресса, обычно неравнодушная к творчеству Мольера, молчала, зрители также остались в недоумении, напрасно пытаясь понять, кто же в комедии положительный персонаж, кто отрицательный. И после четвертого представления Мольер срочно приступил к написанию новой комедии, чтобы заменить ею *Мизантропа*. К сожалению, некоторые современные критики до сих пор ищут положительного персонажа и однозначную идею в этом двусмысленном произведении. Самой распространенной ошибкой критиков является попытка синтезировать идеи Альцеста и Филинта. Обычно исследователи отдают предпочтение одной из идей, а вторую ей уподобляют. Возьмем к примеру трактовки С.Д.Артамонова, а также Ю.Б.Виппера и Р.М.Самарина. Артамонов становится на сторону Филинта, считая его гуманистом и доброжелательным человеком и прощая ему все недостатки [19]. А чтобы сформулировать однозначную идею, подгоняет точку зрения Альцеста к мировоззрению Филинта. По его идее, мизантропия Альцеста на самом деле

также является гуманизмом, но только « фанатичным», а мизантропом этот герой становится от отчаяния. Виппер и Самарин, напротив, защищают Альцеста, но также находят сходство в позициях антагонистов. По их мнению, оба героя мизантропы, так как оба ненавидят – только Альцест открыто, а Филинт тайно – современный им общественный строй [20].

На фоне более известных произведений **Дени Дидро** его небольшая комедия *Хорош он или дурен?* (1781) остается практически незаметной, несмотря на ее новаторский характер. Главный персонаж комедии, Ардуэн, представлен филантропом, который не отказывается помогать людям, которые к нему обращаются. Но делает он это не совсем честным способом. Например, когда одна вдова просит его походатойствовать в получении пенсии для ее сына, он обманывает знакомого чиновника, сказав ему будто вдова была его любовницей, а ее сын – от него. Ардуэн – не плут по натуре, его поступок мотивирован тем, что чиновник отказывается помогать вдове, не зная в чем личный интерес Ардуэна. Когда некий молодой человек попросил его добиться согласия одной знатной дамы отдать ему свою дочь в жены, Ардуэн снова воспользовался ложью, зная, что эта дама ни за что не согласится. Он сообщил даме, что ее дочь беременна, и она сразу же дала свое согласие. В финале пьесы все персонажи собираются вместе и высказывают Ардуэну свое возмущение: и те, кто был обманут, и те, кому он оказал помощь, поскольку они считали себя униженными методами, какими он им эту помощь оказывал. Но Ардуэн заявляет им, что ни в чем не виноват, что он поступал таким образом во имя добра и справедливости, что он помогал людям не ради корысти, а из сочувствия. Подумав немного, персонажи принимают аргументы Ардуэна, считая его «ни хорошим, ни дурным», и даже признаются, что они сами – ни полностью хорошие, ни плохие.

Таким образом, в комедии *Хорош он или дурен?* соединение порока и добродетели в одном герое сделало его *морально неопределенным*, а идейное содержание произведения – *двусмысленным*. Сюжет комедии – *синтетический*, так как две идеи, филантропия и обман, сочетаются в одном образе, а не противопоставлены в двух персонажах, как в комедии Мольера; сюжет также *незавершенный*, поскольку конфликт не решается, а прекрашается, и возможность его решения в лучшие времена не обещана; *авторская дистанция* в пьесе Дидро, следовательно, полная, как в *Мизантропе*.

Критики обычно отмечают двусмысленность, спорность проблемы, поставленной в комедии *Хорош он или дурен?* Но, не понимая функционального значения незавершенности сюжета, которая эту двусмысленность утверждает, они стремятся сформулировать однозначную идею и приходят к выводу, что автор решает конфликт этой комедии традиционно – порицая порок. А.А.Акимова даже заявляет, что Дидро обвиняет современное ему общество уже тем, что подвергает сомнению его моральные ценности [21]. На самом же деле, структурная незавершенность сюжета комедии Дидро противостоит возможности решения конфликта. Поэтому, с одной стороны, можно, как Акимова, осудить героя за аморальность его методов, а с другой, можно простить за то, что он бескорыстно помогает хорошим людям.

Итак, Мольер и Дидро продолжили эксперимент, начатый Еврипидом и Шекспиром, дополнив *моральную неопределенность* героев *структурной незавершенностью* сюжета. Образно говоря, если Еврипид и Шекспир поставили в своих трагедиях точки, воспользовавшись авторским правом предсказывать возможность решения проблем в будущем, то Мольер и Дидро отказались от этого права и заменили точки вопросительными знаками. Следует также обратить внимание на принципиальное отличие *двусмысленности* незавершенного *синтетического* сюжета и *двусмысленности* незавершенного *антитетического* сюжета. В первом случае, как у Дидро, незавершенной синтез двух противоречивых идей представлен одним персонажем, который олицетворяет неопределенность выбора между двумя возможными решениями. Во втором, как у Мольера, противопоставлены идеи, персонифицированные двумя персонажами, которые не сомневаются в своей правоте и непримиримы в своем идейном противостоянии. Это позволяет сделать вывод, что Мольер стал создателем первого *диалогического* произведения, так как противопоставление персонифицированных идей *морально неопределенных*, а потому равноправных героев в произведении с *незавершенным* антитетическим сюжетом отвечает основным принципам диалогической концепции М.М. Бахтина [22].

На рубеже XIX-го и XX-го веков морально неопределенный герой и структурная незавершенность сюжета проникают в роман и получают распространение ввиду формирования в литературе тенденции идейной многозначности. И снова критики не всегда адекватно интерпретировали произведения, поскольку не понимали их функционального значения. Приведем к примеру один роман с *незавершенным*, как у Дидро, *синтетическим* сюжетом. В повести *Имморалист* (1902) **Андре Жида**, главный герой, Мишель, рассказывает о том, что, когда он заболел туберкулезом, его жена, Марселина, самоотверженно ухаживала за ним, и он выздоровел. Но когда, заразившись от него, заболела она, то ему не хотелось ухаживать за ней, и он стремился уйти из дома, чтобы развлечься. Когда же жена умерла, он стал испытывать угрызения совести, и поэтому решил обратиться к друзьям с просьбой сказать ему, виноват ли он или не виноват в смерти Марселины.

Мишель излагает свою проблему в виде внешнего монолога, предназначенного его лучшим друзьям, но, увлекаясь, он забывает о их существовании, и его монолог превращается на самом деле во *внутренний*. Присутствие друзей является здесь условным, потому что они никак не реагируют на исповедь героя и, в конечном итоге, отказываются высказать свое суждение. Таким образом, авторская дистанция в *Имморалисте* создана тем, что проблема, поставленная морально неопределенным героем осталась нерешенной, а ее двусмысленность подчеркнута незавершенностью синтетического сюжета. Причем решение Андре Жида создать двусмысленное произведение было осознанным, недаром в предисловии своей

повести он заявляет: « В конечном счете, я не стремился ничего доказывать, а только хорошо нарисовать и осветить нарисованное » [23].

В основном, критики замечают нерешенность проблемы *Имморалиста*. Например, С.Ю.Завадовская пишет, что Андре Жид, с одной стороны, « восстает против христианской морали» и декларирует «некий культ безответственности», но, « с другой стороны, он прекрасно отдает себе отчет об опасности, которую представляют эсцессы индивидуализма» [24]. Н.Ф.Ржевская констатирует, что «прямого ответа в *Имморалисте* нет» и представляет двусмысленность идеи произведения в виде риторического вопроса: « Где кончается свобода человека, должен ли он жертвовать собой, если знает, что его свобода угрожает гибелью другому» [25]. Но никто из критиков не связывает двусмысленность с моральной неопределенностью героя и незавершенностью формы его сюжета.

Диалогическая модель Мольера, в которой моральная неопределенность героя сочетается со структурной незавершенностью антитетического сюжета, в романе подверглась большей трансформации, чем модель Дидро. Во-первых, был создан т.н. *отчужденный* герой, мировосприятие которого отличается *субъективностью* и *иррационализмом*. Создателем такого героя стал, очевидно, **Федор Достоевский**, судя по характеристике такого героя, представленной в его рассказе *Кроткая* (1876) [26]. Во-вторых, события романа стали излагаться с *точки зрения* отчужденного героя, в результате чего диалогический роман стал *двуплановым*, так как иррациональное мировосприятие противопоставляется в нем *рациональной* идее, выраженной иносказательно *имплицитным* повествователем [27]. Теоретическое обоснование приема точки зрения дал **Генри Джеймс** в предисловии романа *Женский портрет* (1907-09) [28]. В-третьих, писатели обратились к мифу, который стал использоваться в двух основных формах: «литература как миф», когда современная история излагается в виде мифа, и «миф в литературе», когда в произведение вводится, чаще всего имплицитно, известный миф [29].

Рассмотрим два основных вида двуплановых романов, и заметим, что их трактовки также не всегда адекватны. Например, в романе **Франца Кафки** *Процесс* (1925) события представлены с точки зрения отчужденного героя, и выглядят они странными, фантастическими, поскольку герой, как зачарованный, ходит на судебные заседания, хотя его не принуждают, и его судят, хотя он не совершал преступлений, и заседания проходят на чердаках, где на веревках сушится белье. А когда героя приговаривают к смертной казни, он также безропотно следует за странными людьми, похожими на отставных актеров, которые приводят приговор в исполнение. Всю эту необычную историю, написанную по принципу «литература как миф», можно представить плодом болезненного воображения или страшным сном и интерпретировать как пародию на судебную систему, поскольку в ней можно усмотреть признаки черного юмора. Но судебный процесс, ключевой символический образ романа, противопоставляет этому субъективному иррациональному мировосприятию универсальное обобщающее значение, согласно которому все люди живут в кошмарной обстановке постоянного преследования за проступки, которые они не совершали. И противопоставлено это значение как универсальная рациональная идея имплицитного повествователя. Незавершенность антитетического сюжета этого романа проявляется в том, что идейный конфликт обоих планов романа не решается и не сводится в одну идею. Авторская дистанция, которая одинаково отдалила автора и от эксплицитного повествователя, излагающего точку зрения отчужденного персонажа, и от имплицитного повествователя, выражающего тайную символическую идею, не позволяет это сделать.

Заблуждения критиков по поводу произведений Кафки связаны с тем, что одни из них игнорируют символический образ романа, пытаясь вывести однозначную идею из фантастической истории. Поэтому они замечают, как Мишель Дантан, прежде всего «тайный юмор, заметный и ускользающий » [30]. Другие же считают, что идея произведения выражена в его символическом значении, и отмечают, как Морис Бланшо, что произведения Кафки являются «одними из самых мрачных, самых катастрофических » [31]. В действительности же интерпретация этого романа предполагает констатацию *диалогического*, равноправного противопоставления идейного содержания обоих планов.

В своем романе *Улисс* (1921) **Джеймс Джойс** описал один обычный день жизни трех обитателей Дублина, в котором ничего особенного не происходит, что говорит об отсутствии конфликта, важнейшего элемента сюжета. Отсутствие конфликта делает героев морально неопределенными: поскольку они просто бесцельно блуждают по городу, то невозможно определить их как положительные или отрицательные. По этой же причине сюжет, который невозможно определить как антитетический или синтетический, остается незавершенным – раз нет конфликта, то он и не завершается.

Отчужденность персонажей хорошо передает форма повествования романа – особый вид внутреннего монолога, названного *потоком сознания*. Потоки сознания трех героев показывают, что они не концентрируют свое внимание на чем-то существенном: ни на преодолении неких препятствий, ни на решении важных жизненных проблем. Напротив, их внимание рассеянно, оно постоянно перескакивает с одной несущественной детали на другую. В этом отношении *Улисс* кажется даже нелитературным. Эту черту романа отмечает Д.Г. Жантиева: «Эксперименты Джойса, – пишет она, - выходят за пределы искусства и имеют клинический интерес» [32].

С мнением Жантиевой можно было бы согласиться, если бы Джойс не применил один оригинальный прием. Озаглавив роман именем легендарного античного героя и структурно согласовав 16 эпизодов романа с соответствующим числом эпизодов *Одиссеи*, т.е. введя в произведение *имплицитный* миф в соот-

ветствии с принципом «миф в литературе», он установил конфликт между мифом и историей одного дня жизни трех дублинцев. В результате, Леопольд Блюм оказался противопоставленным Улиссу, Молли – Пенелопе, Стивен Дедалус – Телемаку, а сама история дублинцев превратилась в миф. И.В.Шабловская права, когда пишет, что «сам роман – это тоже миф, современный и древний, стилизованный и оригинальный» [33]. Это значит, что современная история стала, как в мифе, универсальной, а дублинцы стали олицетворять всех современных людей: Блюм – мещанина, Молли – женщину, Стивен – интеллигента.

Противопоставление двух мифов, античного и современного, свидетельствует о том, что сюжет романа антитетический и, вместе с тем, незавершенный, так как конфликт идей обоих мифов не решается и не сводится в одну идею. Напротив, благодаря авторской дистанции по отношению к *вездесущему* эксплицитному повествователю, излагающему потоки сознания героев, и к имплицитному повествователю, подсказывающему события *Одиссеи*, между ними устанавливаются равноправные диалогические отношения.

Критики, которые не замечают диалогической двусмысленности романа, видят в нем прежде всего пародию на современное мещанство и, понимая универсальный характер идеи романа, возводят мещанство в высшую степень. Например, В.В.Ивашева пишет: «Это роман, обнажающий низменность инстинктов и одновременно декларирующий: человек – чудовище, точнее даже – грязное и низкое животное» [34]. Осознавая, что такой вывод никак не согласуется с благородными идеями *Одиссеи*, – а монологический подход требует синтеза идей обоих мифов – Ивашева старается просто минимизировать роль *Одиссеи* в романе, заявляя, что соответствия между романом и мифом «носят чисто формальный характер» [35].

Точнее всех двусмысленность этого романа представил Клод Жаке, хотя он и не отметил его диалогизм: «В *Улиссе* отсутствует систематическая деградация настоящего по отношению к прошлому. Блюм также не героико-комический персонаж, а если он и является таковым иногда, то более двусмысленно, чем в бурлесках, поскольку сопоставление с *Одиссеей* остается имплицитным. Посредственность Блюма в сравнении с Улиссом или его беспримерная смелость перед лицом смехотворных противников не могут сделать его смешным. На самом деле, Блюм – одновременно тривиальный и мифический, современный и универсальный, параллель проходит по двойному плану, одновременно серьезному и бурлескному» [36].

Итак, отрытая Еврипидом и Шекспиром *моральная неопределенность* персонажей, которая придала *двусмысленность* их трагедиям и создала *авторскую дистанцию*, а также *структурная незавершенность* сюжета, с помощью которой Мольер и Дидро усилили эту двусмысленность, прошли долгий путь, прежде чем было понято их художественное значение, и они пополнили собой арсенал средств современной литературы, характеризующейся идейной многозначностью своего содержания.

Источники и литература

1. Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. – Paris : Bordas, 1969. – 512 p.
2. История всемирной литературы. Том 1. – М.: Наука, 1983. – с. 365.
3. Тронский И.М. История античной литературы. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 144.
4. Тронский И.М. Ук. соч. – С. 144.
5. Еврипид. Трагедии. Том 2. – М.: Искусство, 1980. – С. 59.
6. Тронский И.М. Ук. соч. – С. 144.
7. Лосев А.Ф. и др. Греческая трагедия. – М.: Госпедгиз, 1958. – С. 189.
8. Шпенглер, Освальд. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Том 1. Образ и действительность. – Минск: ООО Поплури, 1998. – С. 470.
9. История всемирной литературы. Том 1. – М.: Наука, 1983. – С. 362.
10. Античная культура. Словарь-справочник. Под ред. В.Н.Ярхо. – М.: Высшая школа, 1995. – С. 115.
11. История всемирной литературы. Том 3. – М.: Наука, 1985. – С. 327.
12. Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М.: Худ. лит., 1963. – С. 399.
13. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М.: Высшая школа, 1985. – С. 62.
14. Аникст А.А. Ук. соч. – С. 387.
15. Аникст А.А. Ук. соч. – С. 389.
16. Аникст А.А. Ук. соч. – С. 378.
17. Аникст А.А. Ук. соч. – С. 399.
18. Аникст А.А. Ук. соч. – С. 398.
19. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. – М.: Просвещение, 1988. – С. 165.
20. Виппер Ю.Б., Самарин Р.М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. – М.: МГУ, 1954. – С. 492-493.
21. Акимова А.А. Дидро. М.: Молодая гвардия, 1963. – С. 297.
22. См. подробнее о Мольере в моей статье: Диалогизм и интертекстуальность. // Культура народов Причерноморья. – Симферополь. – № 23. – 2001. – С. 120–130.
23. Gide, André. L'Immoraliste. – Paris: Mercure de France, 1902. – P. 9.
24. Zavadovskaya S.You. Littérature française: Le XXème siècle. – Moscou: Vyschaïa chkola, 1993. – P. 125.
25. Ржевская Н.Ф. А. Жид. // История всемирной литературы. Том 8. – М.: Naouka, 1994. – С. 230.
26. Достоевский Ф.М. Петербургские повести и рассказы. – Л.: Лениздат, 1973. – С. 722–733.
27. См. подробнее об имплицитном повествователе в тезисах моего доклада: Имплицитный повествователь // Когнитивные сценарии коммуникации. На перекрестке языков и культур. – Симферополь, Изд-во ТНУ, 2002. – С. 86-87.
28. Джеймс, Генри. Женский портрет. – М.: Наука, 1984. – С. 481-493.
29. Дорошевич А.А. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. – 1970. – №2. – С. 122–140.