

УДК 811.161.1'38

Т. П. Ворова

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

СТИЛЕВЫЕ ПРИНЦИПЫ ДИЛОГИИ ВС. СОЛОВЬЕВА

Аналізуються особливості авторського стилю у ділогії Вс. Соловйова «Волхвы» і «Великий розенкрейцер». Досліджується використання таких стильових доміант у вищезазначених творах, як наукообразність і монологізм оповідання, особлива мова містеріальних символів, схематизм зображення персонажів, контрасту та ін.

Анализируются особенности авторского стиля в дилогии Вс. Соловьёва «Волхвы» и «Великий розенкрейцер». Исследуется использование таких стиливых доминант в вышеуказанных произведениях, как наукообразность и монологизм повествования, особый язык мистериальных символов, схематизм изображения персонажей, контраста и др.

The particular features of the writer's style in the dilogy «Magicians» and «Great Rosenkreuzer» by Vs. Solovyov are analyzed. The use of the following style principles in the above-mentioned novels is investigated: scholarly type and monologism of narration, special language of the mystery symbols, schematism in representation of the heroes, contrast, etc.

Известно, что стиль как свойство художественной формы литературного произведения получает свое воплощение в специфике авторского индивидуального стиля и его носителях, а также в стилиобразующих факторах конкретного произведения.

Данная статья посвящена анализу стиливых особенностей напечатанного в последней четверти XIX в. философского романа-мистерии Вс. Соловьёва «Волхвы» и «Великий розенкрейцер». Нам не удалось обнаружить аналитические работы по заявленной теме; в процессе исследования использовались методы и принципы, представленные в основополагающих трудах М. Бахтина [1], П. Поспелова [2], А. Соколова [3] и других литературоведов.

Целью настоящей публикации является исследование стиливых доминант дилогии Вс. Соловьёва «Волхвы» и «Великий розенкрейцер». Следует отметить, что воплощение художественного содержания в рассматриваемой дилогии реализуется в первую очередь через нумерологический принцип и числовую комбинаторику: соединение разрозненных фрагментов в общую картину единого целого с использованием числовой основы. Этот принцип обнаруживается уже в названии I тома: введение в него множественного числа («Волхвы») должно означать многочисленность тех, о ком заявлено в заглавии. Вместе с тем единственное число в заглавии II тома («Великий розенкрейцер») символизирует объединение разрозненных фрагментов: волхвы многочисленны, но великий розенкрейцер – один.

При этом обнаруживается доминирование числа четыре и восемь, что наглядно прослеживается в системе персонажей романа: четверо главных и второстепенных героев – всего восемь; также четыре главные и второстепенные героини – всего восемь; четыре члена высшего руководящего органа розенкрейцеров, но они возглавляются «отцом» – всего пять, девять жизнеописаний персонажей. Трое мистических

персонажей четыре раза вводятся в повествование; четыре стихии в процедуре посвящения проходит один из героев; описано четыре примера соблазнения мужчин Лоренцей и один – соблазнения дамы Калиостро, всего – пять случаев. Наконец, в каждом томе по четыре части, всего – восемь. Частота повторов может указывать на значимость в авторском замысле чисел нумерологического ряда. Таким способом В. Соловьев подчеркивает неслучайность количественного критерия в системе действующих лиц и в композиции романов, так как нумерологический ряд представлен как особый шифрованный язык символов, способствующий выражению авторской мысли. Превалирующие числа 4 и 8 имеют следующие значения: земля (4) и гармония двух миров – материального и духовного (8), в целом – единство космоса в человеке.

Роман представляет усложненную композицию: части в обоих томах соединены в одно целое, но в I томе использован особый темпоритм, возникающий вследствие хронологического чередования сюжетов в прошлом / настоящем, а во II – прямая хронологическая последовательность событий. В каждом из томов содержится по одному доминирующему направлению развития событий: в I томе – постановка проблемы (великое испытание героя), во II – решение проблемы (прохождение героя через испытание). В свою очередь, каждое направление дробится на несколько тенденций – по 4 в каждом томе (по количеству в них частей). Таким образом, уже через заглавие главная цель произведения внедряется в качестве организующей основы композиции, которая имеет четырехчастную структуру в I и II томах.

Все события, о которых идет речь в двух томах, излагаются в единой повествовательной манере, без сложных пересечений сюжетных линий. Характерно присутствие повествователя, являющегося внутренней, цементирующей силой произведения, воссоединяющей дробное в единый ансамбль, хотя «я» повествователя в чистом виде появляется только на последней странице дилогии. Его образ приравнивается к творцу особого мира, демиургу, обладающему свойствами всеведения и всезнания, а потому и авторитетности. Его основная цель – помочь сделать открытие для тех, кто возьмет на себя труд прочесть и проанализировать произведение. Повествователь абсолютно уверен в необходимости и важности такого открытия, так как оно касается тайн человеческого сознания, неких духовных трансформаций, придающих человеческой жизни сакральный смысл. Повествователь нигде не раскрывает своего замысла открыто, зашифровывая идеи под покровом символов, которые в свою очередь имеют многоуровневое толкование, предоставляя читателю возможность сделать собственное открытие и приблизиться к всеведению повествователя. Поэтому художественное повествование переходит от одного уровня образов и символов к другому, приобретая способность провидения.

Несмотря на определенный трагизм излагаемых событий в романе отсутствует ощущение фатальности и обреченности: все препятствия на жизненном и духовном пути главного героя (Юрия Захарьева-Овинова) успешно преодолеваются, тупики оказываются ложными, а конфликты благополучно разрешаются либо благодаря воле и настойчивости героя, либо благодаря своевременной помощи извне, которая здесь эквивалентна божественной силе. Противоречия в романе являются не антагонизмами, но формами препятствий, которые героям необходимо преодолеть для достижения успеха. Душевный надлом или духовный крах одних представляет ориентир для тех, кто также проходит путь духовных исканий, поэтому череда смертей в финале не воспринимается однозначно трагически: все события разворачиваются в едином русле, приводя к видимым и существенным преобразованиям в жизни героев.

Механизм преобразований раскрывается исподволь, незаметно, но при этом он имеет определенно системный, упорядоченный характер, придавая всему повествованию форму научного исследования эволюции личности (например, Юрия; с этой целью вводится описание его жизни: детства, отрочества, юности, зрелости). Однако роман выходит за границу сухой отчетности о результатах научного изыскания. Повествователь рассказывает о людях, их взаимоотношениях, любви, ненависти, страстях. В ход их жизни вмешивается нечто, начинающее управлять поступками героев. Это высшее начало также имеет соответствующую символику и безошибочно узнается другими персонажами (присутствие Бога обозначается через символику «света и тепла», а прагматизм и рассудочность – через «свет и холод»). В целом это похоже на представление, где одни актеры выходят из игры в первом, другие – во втором акте, но не потому, что плохо играли свои роли, а потому что предоставляют возможность остальным актерам довести игру до конца и показать изумительные результаты зрителю. Это мистерия, которая завораживает не обещаниями блестящего будущего, а весомостью того, что можно достичь в настоящем. Поэтому такое представление не надоедает. Смерть здесь (в роман введены сцены медленного умирания отца Захарьева-Овинова, смерти Елены, главы ордена розенкрейцеров, Albus'a, Калиостро) одновременно жестока и красива. Она трагична и оптимистична одновременно, так как показывает единство жизни / смерти при переходе из одной формы бытия в другую. Поэтому антиномия «жизнь / смерть» не несет печати категоричности плохого или хорошего, а отмечена диалектикой взаимопереходов положительного и отрицательного.

Таким образом, в диалогии используется формальная наукообразность повествования в качестве стилевой доминанты – это суховатый научный доклад-исследование, анализирующий преобразование человеческой души; однако чувства, эмоции, страсти героев часто не подчиняются академической бесстрастности изложения и потому нарушают форму строгой научной отчетности, показывая тем самым, что невозможно вместить все проявления реальной жизни в абстрактные научные модели.

При анализе психологии персонажей используется стилевой принцип контраста: контрастны идеалы Юрия-розенкрейцера и Юрия после посвящения; контрастны образы двух женщин, которых он любит: мятущейся Елены и спокойной Зинаиды; контрастны впечатления окружающих о Калиостро (шарлатан / благодетель); противоположны впечатления о Потемкине: грозный сановник и покорный поклонник глупенькой Лоренцы; контрастны порывы души Елены: духовное развитие и ревность к сопернице; противоположны намерения Настасьи: бросить постылого мужа и удержать под своей властью батюшку-святого. Холодность и бесчувственность Юрия контрастны доброжелательности и сердечности о. Николая, высокая духовность Юрия – заземленности Калиостро, суровый аскетизм Юрия – фривольности Потемкина, мудрость царицы – глупости Лоренцы, агрессивность Настасьи – доброте Метлиной.

Вс. Соловьев стремится отразить в произведении многие аспекты инициационной мистерии при относительно небольшом (для объема диалогии) количестве персонажей, чтобы избежать сложностей пересечения нескольких сюжетных линий в случае введения новых действующих лиц (что было бы неизбежно при воплощении мистерии в романную форму). Писатель решает задачу, используя одних и тех же героев как носителей разных, подчас противоречивых качеств, которые противоположны тем, что уже были заявлены в характеристиках героев ранее. Поэтому ряд персонажей имеет одни свойства при их первом представлении и принципи-

ально иные в дальнейшем повествовании. Ярким примером может служить образ Калиостро. Он представлен в негативном свете в I томе: шарлатан, аферист, вымогатель, ловец человеческих душ, трюкач, человек с гипертрофированными амбициями. Во II томе этот персонаж получает другие характеристики: ученый-окультист, труженик, меценат, врачеватель немощных, благодетель человечества.

Лоренца в I томе представлена глупенькой, но очаровательной соблазнительницей мужчин, полностью подчиняющейся приказам мужа. Но во II томе она не только любимая жена, но и верховная жрица в женской масонской ложе, умная и дипломатичная помощница Калиостро, олицетворение его счастья, хранительница от бед (в образе своего двойника Серафины). Настасья первоначально изображена как домашний деспот и тиран: сварлива, мелочна, придирчива, раздражительна, агрессивна. Но неожиданно превращается в полную противоположность, когда писателю понадобилось преобразить о. Николая из священника-целителя в «святого батюшку», так как у святого должна быть соответствующая его статусу супруга. Поэтому Настасья трансформируется в нежную жену, тонко чувствующую и хорошо понимающую своего мужа.

В I томе глава ордена и другие учителя-розенкрейцеры были для Юрия примером для подражания. Во II томе они изображены как «безумные скряги», накопители непонятных и ненужных знаний, в целом – остановившиеся в своем развитии люди без будущего. В эпилоге кратко представлен их жизненный финал: трое умирают, что символизирует их нежелание менять себя и свои убеждения, а остановка – это смерть; один пропадает в Америке. Последний из них – Albus – деградирует нравственно. Все герои во II томе представлены в полярной трактовке не по принципу контраста, а в соответствии с замыслом писателя отразить новые, качественно важные аспекты мистерии на основе уже действующих персонажей, предлагая их иную интерпретацию, т. е. одни и те же действующие лица выполняют двойную функцию носителей полярно противоположных качеств двух разных людей.

При этом в качестве стилевой доминанты в изображении персонажей используется схематизм: подчас их трансформации от доброго к злему и наоборот не слишком убедительны, что наносит ощутимый ущерб художественности изображения. Подобные трансформации служат только средством максимально точной и полной иллюстрации идейного замысла Вс. Соловьева: создать в своем философском произведении умозрительно постигаемый на основе мистицизма мир как особую модель жизни. Писателя, вероятно, меньше заботила художественная сторона произведения – значительно важнее было презентовать философскую концепцию.

В портретных характеристиках также обнаруживается стилевая доминанта – выразительная деталь при описании внешности героев: холодные, «жутко блестящие» глаза Юрия, «теплый», «приветливый» взгляд о. Николая; «изумительная» красота Елены, «кристально-чистая» красота духа Зинаиды, неправильная «капризная» красота Лоренцы; «смешной уморительный» Щенятев; чарующий «мелодический» голос Калиостро; мудро-доброжелательная «матушка-государыня».

Большой объем произведения подчас приводит к замедлению динамики повествования за счет авторских отступлений чисто информативного характера: это описание современных достижений человечества, специальные вставки с перечислением паранормальных способностей Юрия и эзотерических законов, которые регулируют его жизнь, функции Юрия в качестве учителя-розенкрейцера, описание современной научной школы гипноза и некоторые другие. Но в целом произведение динамично, насыщено действием, напряженными коллизиями, статичность практически отсутствует.

Сюжетные ходы подчас неожиданны и их невозможно предугадать заранее: строгий аскет женится, а любвеобильный Потемкин внезапно охладевает к соблазнительной красавице-итальянке. Страдающий от неустроенности во взаимоотношениях с женой о. Николай быстро обретает в ней любящую нежную супругу. Елена вдруг решается на скандальный развод из-за малознакомого Юрия. Умный Потемкин становится игрушкой в руках ловкого проходимца Калиостро, а неотразимый Калиостро терпит провал, пытаясь очаровать царицу. Смена сцен происходит быстро, не позволяя читателю привыкнуть к одним и тем же ситуациям, а это служит доказательством, что нарушение логики поведения героев – знак следования идее философской, а не художественной.

Вс. Соловьев мало внимания уделяет описанию внутреннего мира героев, концентрируясь на их поступках, внешней динамике, хотя некоторые кульминационные сцены поражают накалом страстей (сцены переживаний мучимой ревностью Елены, ее смерть и похороны, сцена заточения и пыток в тюрьме Калиостро, его побег и смерть). Внутренний мир Юрия показан однобоко – почти все его монологи однотипны и касаются одной темы – не дать прельститься себя тьме материи, стать владыкой над природой. Определенный динамизм сообщен только образу Елены: она проходит через ряд трудных нравственных и духовных испытаний, которые преобразуют ее характер, душу, сердце. Ее страдания от холодности любимого показаны в несколько гипертрофированной форме, но вызывают искреннее сочувствие к героине. Однако внутренний мир остальных героев довольно статичен; они представлены как образы-символы с заранее заданным и предугадываемым набором качеств и свойств, которые, в основном, сохраняются одинаковыми до конца повествования (Зинаида, царица, Лоренца, Потемкин, о. Николай, старый князь, «отец»). Это некие модели поведения, образа жизни, мышления, типов характера. Все внимание писателя сфокусировано на сюжетности в ущерб психологизму произведения. Границы реального мира в романе довольно условны и легко нарушаются писателем: действие разворачивается как в мире людей, так и в мире духов (Юрий как управитель в неземной империи, передвижение Елены-призрака во сне, ее явление после смерти перед Юрием, появление Серафины перед Калиостро).

Вс. Соловьевым использован достаточно простой синтаксис; из средств речевой выразительности предпочтение отдается эпитетам, сравнениям и метафорам, избегается утяжеление повествования сложными фигурами; отсутствуют архаизмы и славянизмы; используется современная речь. Однако в сценах, которые связаны с описанием специфических мистических явлений или введением понятий оккультного характера, речь обогащается научной, философской и эзотерической терминологией, мистической символикой (главы о структуре и функционировании ордена розенкрейцеров; спор-диспут Юрия с о. Николаем о мироустройстве; речь главы ордена при посвящении Юрия и некоторые другие). Используются риторические фигуры в сценах, касающихся описания душевного состояния Елены в кризисные моменты ее жизни, и в авторских отступлениях, в которых писатель высказывает «правильное» мнение (описания технических достижений человечества, воздействия гипноза на психику человека, различия между официальной и эзотерической наукой и некоторые другие). В произведении отсутствует разноречие, или полифония, повествование монологично, что, с одной стороны, является упрощением, но с другой, как подчеркивал М. Бахтин, «в высшем смысле» монологизм представляет «отрицание равноправности сознаний в отношении к истине (понятой отвлеченно и системно). Бог может обойтись без человека, а человек без него нет» [1, с. 327–328]. Так как все изложенное в романе-мистории представляет некую истину, не

нуждающуюся в доказательстве, то логично использование монологизма как стилевой доминанты. Речь персонажей совпадает по своим характеристикам с речью повествователя. В I томе значительное место отведено прямой речи героев и внутренним монологам Юрия, во II томе – совместным беседам Юрия / о. Николая, Юрия / «отца», о. Николая / Метлиной / Настасьи / Зинаиды.

Речь в произведении характеризуется определенным эмоциональным рисунком, меняющимся в зависимости от описываемой ситуации: нейтральным при описании сцен чисто информативных и напряженным в кульминационных сценах, что позволяет Вс. Соловьеву влиять на эмоциональный фон повествования, удерживая внимание на ключевых моментах. Таковы, например, сцены окончательного разрыва Юрия с Еленой, суда Юрия над Калиостро, исповеди Елены. Указанные сцены представляют примеры повышенного эмоционального фона, который используется для усиления напряжения повествования, подъема накала страстей у героев.

Отметим использование деталей-символов в романе: в I томе: «последнее испытание» Юрия и его страх «падения» в «тьму материи», отсутствие у него «света и тепла», хотя он обладает «светом и холодом», богиня Изида как символ природы или материального мира. Во II томе доминирующими являются слова-символы «счастье» и «брак», а также брачная атрибутика. Темы любви, счастья и брака являются сквозными в романе. Усиление деталей-символов достигается через повторы и частоту их употребления.

Таким образом, стилевой доминантой дилогии «Волхвы» и «Великий розенкрейцер» является внешняя динамика, позволяющая воплотить основную идею писателя через калейдоскопичность сюжета в сочетании с элементами описательности и слабой психологизацией героев. Использованный нумерологический принцип и числовая комбинаторика способствует объединению частных в целое в области композиции и в системе персонажей. Статичные образы-символы героев фокусируют внимание на действиях, а не на внутреннем мире персонажей. Каждый отдельно взятый персонаж вводится по принципу контраста для выявления полярных свойств и характеристик героев. Монологизм и простота композиции при большом объеме произведения несколько снижают художественный эффект и степень эмоционального воздействия повествования.

Библиографические ссылки

1. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. **Поспелов Г. Н.** Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1970. – 329 с.
3. **Соколов А. Н.** Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
4. **Соловьев Вс.** Волхвы / Вс. Соловьев. – М. : Эврика, 1991. – 448 с.
5. **Соловьев Вс.** Великий Розенкрейцер / Вс. Соловьев. – М. : МП «МАР», 1991. – 304 с.
6. **Типология стилевого развития нового времени: классический стиль.** – М. : Наука, 1976. – 503 с.

Надійшла до редколегії 20.03.09