

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Деменюк Вероника Максимовна

**ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДНОСТИ
В МАЛОЙ ПРОЗЕ АМБРОЗА БИРСА**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(американская)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Меньщикова Мария Константиновна

Нижний Новгород

2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПЕРЕХОДНОСТИ В ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ США.....	22
§1. Основные подходы к понятию переходности в современном социо-гуманитарном знании	22
§2. Значение феномена фронта в формировании национального самосознания США.....	33
§3. Генезис американской национальной философии: идеи пуританства в контексте теории переходности	41
§4. Преодоление оппозиций традиционной европейской философии в трансцендентализме.....	55
ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ АМБРОЗА БИРСА	67
§1. Фронт в творчестве Амброза Бирса	68
§2. Переходность как структурообразующий принцип хронотопа в малой прозе А. Бирса	85
§3. Особенности изображения А. Бирсом пограничных состояний и состояния перехода	116
ГЛАВА 3. МЕТАЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ АМБРОЗА БИРСА	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
БИБЛИОГРАФИЯ.....	160

ВВЕДЕНИЕ

Амброз Бирс (Ambrose Bierce, 1842–1914?) – американский писатель, принадлежащий рубежному историческому периоду XIX-XX вв. и переходной эстетической эпохе смены литературных парадигм, в чьём творчестве феномен переходности проявляется особенно сильно, как в содержательном аспекте – изображение переходных исторических эпох (Гражданская война), пограничных состояний человека и его сознания, – так и в формировании особой структуры метажанровой малой прозы. Во многом это объясняется историческими и культурологическими условиями формирования американской ментальности и философско-эстетическими предпосылками литературы рубежа веков.

Статус мастера короткого рассказа ужасов А. Бирс получает еще при жизни после публикации сборника «Tales of soldiers and civilians»¹ («Рассказы о гражданских и военных») в 1891 году. Уже в следующем, 1892 году он переиздает сборник, реструктуризовав его содержание и присвоив новое заглавие «In the midst of life»² («В гуще жизни») – именно в таком виде он наиболее известен русскоязычной публике, поскольку на русский язык сборник переводился фрагментарно под названием «В гуще жизни» в изданиях «Словарь Сатаны и рассказы»³, «Заколоченное окно»⁴ и «Страж мертвеца»⁵. При этом А. Бирс являлся ярким представителем своей страны и носителем всех характерных для типичного американца качеств: неуемная энергия заставляла его все время находиться в движении, буквально переезжая из одного города в другой (он даже успел пожить несколько лет в Англии), где устраивался в различные издания, такие как Californian, The Golden Era, News-Letter, а также редактором Argonaut и Wasp (на протяжении всей своей жизни А. Бирс не оставит своего публицистического поприща и, несмотря на бесконечные переезды, успеет поработать также в San Francisco

¹ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. 312 p.

² Bierce A. In the midst of life. Leipzig, Bernhard Tchnitz, 1892. 288 p.

³ Бирс А. Словарь Сатаны и рассказы. М.: Художественная литература, 1966. 288 с.

⁴ Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. 272 с.

⁵ Бирс А. Страж мертвеца. СПб.: Азбука, 1999. 352 с.

Examiner, New York Telegraph, Hearst's Cosmopolitan Magazine). В двадцать лет он отправляется волонтером в ряды северян, где служит в течение четырех лет, принимает участие в большом количестве сражений и даже переживает попадание в плен, а уходит в отставку только после получения тяжелейшего ранения в голову.

А. Бирс обладал удивительным чутьем своего времени: он пробовал себя в разных творческих практиках от публицистики и художественного перевода до поэзии и «смехоризмов» (перевод наш – от авторского неологизма *laughorisms* – В.Д.), освещая как остросоциальные проблемы в конкретной исторической реальности, так и вечные экзистенциальные вопросы общечеловеческого масштаба. Впитывая в себя самый разнообразный жизненный опыт и трансформируя его в действующее слово, А. Бирс в своем творчестве аккумулирует как основные тенденции своего времени, так и архетипические паттерны американской культуры, определяющим свойством которых является переходный характер и эстетика пограничья, движение по пределу которого составляет основу не только его художественного письма, но и житнетворчества в целом, под которым мы понимаем семиотику художественного творчества и поведения в процессе самоидентификации⁶. И.А. Кашкин⁷ определяет писателя как мятущегося деятельного творца, не способного обрести истинный покой, что прослеживается в первую очередь в разнородности материалов его творческого наследия, а также буквально внутренней противоречивостью отстаиваемых позиций. Почувствовав угасание собственного таланта, А. Бирс отправляется на войну в Мексику, где исчезает, оставляя целый веер различных домыслов относительно случившегося там, за границей, интерес к феномену которой определял его творческие искания при жизни.

⁶ Ерохина Т.И. Житнетворчество символистов в аспекте самоидентификации. Вестник Вятского государственного университета, 2009. С. 70-74.

⁷ Кашкин И.А. Амброз Бирс // Для читателя-современника: статьи и исследования /под ред. В.П. Балашова. М.: Советский писатель, 1977. С. 93–124.

Вся художественная словесность США, отличающаяся интересом к пограничным явлениям на стыке искусства, философии, психологии, социальных и политических наук, неизменно тяготела к формированию принципиально флюидных, синтетических моделей. Особенно явно этим маркируется искусство Америки XIX века – здесь сыграли свою роль, в первую очередь, конкретные исторические катаклизмы, запустившие череду изменений общественных парадигм: начиная с Войны за независимость на рубеже предыдущего столетия, завершается формирование собственно государственности в современных континентальных границах США, в том числе за счет войны с Мексикой. Начинается освоение Дикого Запада, взбудоражившего общественность «золотой лихорадкой», формируется модель коммуникации с коренным населением, столкновение с которым обнажает культура фронтального быта. Вместе с тем вскрывается конфликт, связанный с разложением рабовладельческой системы, который запускает череду социальных изменений, ставшей источником событий Гражданской войны, которая повлияла на определение внутренних границ американской нации, представители которой разделились на победивший Север, пытающийся произвести затем реконструкцию поверженного Юга.

Эпохи бесконечных исторических переворотов неизбежно погружают воспринимающее сознание человека в состояние тревоги из-за нестабильности окружающего его хаоса, заставляют обратить внимание не только на глобальные исторические события, но и на место отдельного субъекта в них, на его внутренние переживания, остро ощущается потребность сопоставления общего и частного. Искусство в данном случае становится попыткой декодирования эпохи, отличаясь многоплановостью и многообразием одновременных семантических и формальных сдвигов, «наслаивающихся» один на другой. Потерявшийся в исторических коллизиях человек пытается сфокусировать свое внимание на поиске возможной опоры в ориентации в мире, рефлекторно дистанцируется от идеи поступательного

линейного развития, крах которого демонстрирует окружающая его реальность, где какая бы то ни было попытка системной организации осмысления происходящего становится возможной только с дистанции исторической перспективы и памяти. Само движение смещения, смены актуализирует скорее саму его проблематику, представляя собой буквально колебание между точками «до» и «после».

Движение эпохи в значении изменения и фиксации определенного умонастроения только косвенно связывается с конкретикой времени, приобретая размытые формы и черты, обнаруживая себя процессом, не ведущим к завершению в принципе; осознаваемое неким промежуточным состоянием, оно являет себя во всех его стадиях одновременно и преодолевает их, вместе с чем актуализирует проблему традиции и инновации, старого и нового, между которыми это движение колебания и происходит. С одной стороны, опорные точки такого смещения выявляются как наиболее резонансные, как например, предпосылки Гражданской войны, первые военные столкновения в качестве зоны «до» – и ее формальное завершение с установлением нового типа общественного порядка в качестве зоны «после». С другой стороны, совершенно очевидным становится тот факт, что его специфика не исчерпывается только этими «исходными данными»: переходная эпоха как определенный событийный отрезок времени оставляет вокруг себя «след» перемен, продолжающих разворачиваться каждый в своей естественной динамике, направляя наш взгляд одновременно в условия прошлого и будущего. Об этом отзвуке, резонирующем вне времени в условно-собрательном мире Соединенных Штатов, пишет Амброз Бирс почти два с половиной десятилетия спустя Гражданской войны – причем эти ноты видятся им не просто как актуальные, устанавливающие последствия прошлого в настоящем, но являющие собой одновременно с этим и причины произошедшего в прошлом, по сути своей – исследование онтологической бытийности человека в пространстве

постоянного присутствия, свидетеля.

Переходный период характеризуется тем, что одни и те же ориентиры обретают разные оценки и возможность разных точек зрения на происходящее в воспринимающем сознании, стимулируя тем самым неустойчивость общества как единой системы с условно существующей канонизацией нормы и разрушая его внутренний порядок, – эту же турбулентность восприятия можно отследить, рассмотрев пунктир философских концепций, возникающих в США на протяжении всего становления государства и реактуализирующихся в поствоенный период, к которому относится творчество исследуемого автора. Здесь также важно подчеркнуть, что для колонизаторской культуры Штатов, обретающих свой собственный голос в историческом процессе, отличительным становится принцип трансгрессии, смешения, в котором в синтетическое единство сливаются разнородные элементы, переплавляясь в некое новое данное, третье из двух первых исходных. С одной стороны, мы наблюдаем с точки зрения исторического развития закономерность выделения определенных идей и концепций на ландшафте общественной мысли, фиксируемой в художественной практике письма в разных формах, как художественного, так и не связанного с собственно литературными задачами. С другой стороны, обнаруживаем их внутреннюю противоречивость в непосредственной точке момента (с такой позиции, например, можно рассуждать о тенденциях, которые привели к формулированию тезисов американского трансцендентализма, объединяющего в себе ярко выраженное метафизическое ядро самой концепции, желающее при этом проявиться в физической обыденности, от которой само же стремится оттолкнуться).

Переходность, на наш взгляд, можно в таком случае определить как само свойство а) эпохи в историческом развитии, выраженное в способности выступать в качестве характеризующего признака, и тогда его сущность – синтез содержания и формы, разворачивающиеся во времени и пространстве

тенденции культуры; б) американской ментальности, к моменту активной творческой деятельности А. Бирса еще не сформировавшей представления о себе как о государственности, то есть культуре, сформировавшей некую устойчивую данность, стабильность, прошедшей некий этап «после события» и остановившей это колебание.

В переходный период, к которому относится все девятнадцатое столетие в истории США, осуществляется смена данного, изначального типа устройства, осмысляемого в качестве исходного порядка и системы, на нечто иное, отличное, формирующееся и выплавляющееся в самом процессе, и от того еще лишенное четких очертаний. Культура, артефактами которой является творчество и, в том числе, художественное письмо – поэзия, проза, эссеистика и нон-фикшн как сфера задокументированного в словесном акте накопленного человеком знания о себе и мире – также является сложной, открытой и динамической системой, в которой проявляется интенция эстетического сознания своего времени, осмысляемого в том числе как времени своего физического бытия, своих пределов жизни; выводится некий срез общественного целого, тяготеющего к архетипизации сознания массы, репрезентирующего себя и явления действительности в художественных образах посредством представлений, чувств, потребностей, интересов, суждений, взглядов и теорий.

Основной период творческой активности американского писателя и публициста Амброза Бирса приходится на переворотный исторический промежуток начала девяностых годов XIX века. После Гражданской войны, ликвидировавшей условное разделение на Север и Юг, происходит, с одной стороны, углубление региональной дробности, где каждый штат стремится к самостоятельности и обретению собственной неповторимой идентичности, с другой, – стандартизация и консервация: переселение рабочих в крупные индустриальные центры приводит к появлению феномена среднего класса и массовой культуры как унифицирующего элемента. Исторические

потрясения рубежа XVIII–XIX веков в виде войны за независимость (1775–1783), в результате которой происходила ментальная ломка колониального сознания, резонируют на протяжении всего последующего века. Так называемое столетие Декларации независимости стало неоднозначным, сложным для Америки временем, когда фактически происходила реконструкция страны после Гражданской войны: вся политическая система США находилась в нестабильном состоянии, будоража широкую общественность регулярными скандалами, в том числе коррупционными. Молодая американская литература, прежде всего, должна была отразить изменения в общественном сознании и утвердить собственную новую идентичность, в которой отчаянно нуждалась американская общественная мысль. Отсюда проистекает естественная потребность коллективного сознания в констатации и документализации происходящего с целью дальнейшего отстраненного препарирования и анализа. Получают развитие разнообразные симбиотические практики, в том числе в художественном письме, среди особенностей которого исследователи выделяют одновременное сосуществование таких модальностей, как романтическая и реалистическая (Я.Н. Засурский⁸, В.В. Брукс⁹), неоромантические тенденции в поэтизации «местного колорита» (Г. Хикс¹⁰) и даже отдельные натуралистические черты (Р.Э. Спиллер¹¹).

До Гражданской войны бурное развитие литературы романтизма привело к формированию творчества прозаиков и поэтов, которые тесно взаимодействовали с английской культурой и, прислушиваясь при этом ко внутренним американским традициям, которые только начинали оформляться, следили за достижениями современной английской литературы и втирали им. Одновременно с этим активно развивалось и «доморощенное

⁸ История литературы США. Т.4. / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького Рос. акад. наук; Редкол.: Я.Н. Засурский (гл. ред.) и др. М.: Наследие, 1997. 990 с.

⁹ Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. Избранные статьи. М.: Прогресс, 1971. Т.2. с. 60.

¹⁰ Hicks G. The Great Tradition. An Interpretation of American Literature Since the Civil War. N. Y., 1933, pp. 62-63.

¹¹ Спиллер Р.Э. К вопросу о натурализме в прозе // Литературная история США. М.: Прогресс. Т.3. с. 101-102.

творчество газетчиков, выпускавших свои листки в походных типографиях, юмористов, странствующих "чтецов", выступавших перед аудиториями фермеров, золотоискателей, жителей затерянных среди бескрайних лесов или прерий крошечных городов и развлекавших их своими устными рассказами и историями»¹², – происходило активное освоение самобытных новых литературно-художественных практик медийного пространства прессы¹³.

Актуальность исследования определяется, в первую очередь, спецификой современной эпохи, которая, так же как и исследуемый период рубежа XIX–XX веков, проблематизируется как кризисная и переходная (в первую очередь в связи с развитием и внедрением в жизнь человека медиа-технологий, влияющих на скорость восприятия и деформирующих принципы коммуникации, известные до настоящего момента) и, как следствие, требующая сопоставления с опытом прошлого. Во-вторых, переходность как особенность синтетического творческого метода важна для изучения национальной специфики художественного осмысления человеком собственной бытийности в традиции литературы Соединенных Штатов, что позволяет поместить данную работу в контекст исследований национальной идентичности, ставших одной из центральных проблем современного литературоведения и являющихся одним из основных научных направлений кафедры зарубежной литературы ННГУ им. Н.И. Лобачевского, на которой выполнена данная работа. Обращение к творчеству Амброза Бирса в контексте американской литературной традиции также оказывается чрезвычайно востребованным: интерес к его художественному наследию в том числе в массовом сознании возрастает, образы и сюжеты, разрабатываемые еще двести лет назад автором, красной нитью проходят в произведениях массовой культуры последних лет, начиная от литературы («The Assassination of Ambrose Bierce: A Love Story» Дона Суэйма, 2015; «El

¹² Засурский Я.Н.: Введение // История литературы США. Т.4. / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького Рос. акад. наук; Редкол.: Я.Н. Засурский (гл. ред.) и др. М.: Наследие, 1997. с. 6

¹³ Горбуненко А.Ф. Модернистские «малые» журналы Нью-Йорка начала XX века: специфика формирования и развития. Автореф...к.филол.н. Краснодар, 2019. 27 с.

Paso» Уинстона Грума, 2016) и телевизионных сериалов («True Detective», производство HBO, 2014; «Chilling Adventures of Sabrina», производство Netflix, 2018; «Good Omens», производство Amazon Video, 2019) и заканчивая современными философскими работами, концептуализирующими «ужас» как онтологическую категорию¹⁴.

Амброз Бирс является весьма показательным для своей эпохи писателем, хотя его творчество часто незаслуженно отодвигается на второй план по сравнению с его соотечественниками данного периода – Уолтом Уитменом и Марком Твенем. Чаще всего в научных дискуссиях А. Бирса относят к продолжателям традиции «страшного рассказа» Эдгара По, считая вторым после великого американского романтика (подробнее об этом, например, в исследованиях К.Д. Холла¹⁵, А.А. Миллера¹⁶ и Р.А. Уиггинса¹⁷).

В зарубежном литературоведении представлено достаточное количество работ, рассматривающих житнетворчество Бирса в целом, суммирующих некоторые поэтологические особенности творчества автора, взаимосвязь с литературными традициями и писателями современниками (в первую очередь, с Марком Твенем, которого наравне с Бирсом, например, Дэвид Мэйсон называет двумя величайшими циниками Америки¹⁸). В ряде исследований анализируется поэтика «страшного рассказа» и особенности черного юмора на примере отдельных текстов или всего корпуса коротких рассказов, начиная с главного сборника «О солдатах и гражданских» (Tales of

¹⁴ В первую очередь, трехтомное исследование литературы и кинематографа в жанре ужасов «Ужас Философии» (2011, 2015) Юджина Такера, обосновывающее философскую концепцию спекулятивного реализма, работы которого используются в данной диссертации; идеи спекулятивного реализма также развивают Квентин Мейясу «Метафизика и вненаучная фантастика» (2015) и Мэтт Розен «Спекулятивный аннигиляционизм. Пересечение археологии и вымирания» (2018). Все вышеупомянутые работы, как и многие другие в этом же ключе, выпускаются современным издательством, популяризирующим современную философию, Hyle Press, город Пермь.

¹⁵ Hall Carroll D. Bierce and the Poe Hoax. San Francisco: The Book Club of California, 1934.

¹⁶ Miller A.A. The Influence Of Edgar Allan Poe on Ambrose Bierce // American Literature. Vol. 4, 1932. Pp. 130-150.

¹⁷ Wiggins R.A. Ambrose Bierce: A Romantic in an Age of Realism // American Literary Realism, 1870-1910. Vol. 4, 1971. Pp. 1-10.

¹⁸ Mason D. The dark delight of Ambrose Bierce. The Hudson Review, vol. 65, no. 1, Hudson Review Inc, 2012. Pp. 81–89.

soldiers and civilians, 1891)¹⁹. Одним из магистральных тезисов исследователей творчества автора является внутренняя противоречивость позиции и, как следствие, художественного метода Бирса: так Джон Р. Брэзил называет авторскую манеру Бирса «между Сциллой и Харибдой»: «с одной стороны, он писал увесисто, на диалекте, используя синтаксис разговорной речи, со всей ее гиперболичностью и грубоватостью. С другой, наслаждался сдержанным и изысканным высоким регистром и сентиментальными излияниями» (перевод наш – В.Д.)²⁰. Фундаментальный обобщающий труд об основных поэтологических доминантах творчества Бирса опубликовал Лоуренс И. Берков «Prescription for adversity: the moral art of Ambrose Bierce», где попытался «написать об авторе, не будучи заложником его личностных качеств или образа, который они могут сформировать»²¹ и рассматривал творчество автора в контексте его биографии, уделяя большое внимание теме и образам войны. Здесь же Л.И. Берков обращает внимание на то, что, несмотря на художественную природу его текстов, «Бирс являлся почти что философом», балансируя на граници дисциплины рациональной логики и поиска веры.

Существует ряд работ узкоспециализированного характера, касающийся отдельных образов и их функционирования в отдельных текстах²². Большое количество работ посвящено его самому известному тексту «Случай на мосту через Совиный ручей» (An Occurrence at Owl Creek

¹⁹ Например, см.: Bolinger D.L. Ambrose Bierce and 'All Of.' College English, vol. 2, no. 1, National Council of Teachers of English, 1940, pp. 69–70; Walker Fr. Ambrose Bierce: The wickedest Man in San Francisco. SF.: 1941; Berkove L. Ambrose Bierce: the braver man that anybody knew. 1981; Davidson C.N. Critical Essays on Ambrose Bierce. Boston. 1982 и др.

²⁰ Brazil J.R. Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context. American Literary Realism, 1870-1910, vol. 13, no. 2, University of Illinois Press, 1980. Pp. 225–37.

²¹ Berkove L.I. Prescription for adversity: the moral art of Ambrose Bierce. Ohio State University Press, 2002. 248 p.

²² Например, см.: Roth R. Ambrose Bierce's 'Detestable Creature.' Western American Literature, vol. 9, no. 3, University of Nebraska Press, 1974. Pp. 169–76; Cauty D. The Meaning of 'Moxon's Master.' Science Fiction Studies, vol. 23, no. 3, SF-TH Inc, 1996. Pp. 538–41; Berkove L.I. Two Impossible Dreams: Ambrose Bierce on Utopia and America. Huntington Library Quarterly, vol. 44, no. 4, University of California Press, 1981. Pp. 283–92; Davis D.B. Violence in American Literature. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol. 364, [Sage Publications, Inc., American Academy of Political and Social Science], 1966. Pp. 28–36 и др.

Bridge)²³ и анализу нарративной структуры этого текста: например, Д.Т. Блюме²⁴ обращается к субъективности восприятия времени главным героем, Х.К. Линкин отталкивается от лингвистических особенностей речи повествователя и ее кинематографического построения²⁵. Существует корпус научных исследований о связи творчества автора с топосом Сан-Франциско²⁶, «худшим человеком» среди жителей которого Бирса называет М. Клейн²⁷.

В отечественном литературоведении исследований, анализирующих творчество А. Бирса, немного: среди них выделяются работы А.Б. Танасейчука²⁸, который одним из первых пытается осмыслить этапы изучения творчества Бирса в американском и отечественном литературоведении и предлагает в первую очередь проанализировать творчество автора через литературно-исторический контекст собственно американской литературной традиции. А.Б. Танасейчук, во-первых, сопоставляя ранние тексты с поэтикой регионалистов, видит один из важных источников его творчества в желании ухватить собственно калифорнийскую специфику, а также отмечает его полижанровый интерес. Во-вторых, ученый пишет о сильнейшем влиянии романтической традиции на прозу Бирса, но

²³ Например, см.: Ames C. R. Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story, 'An Occurrence at Owl Creek Bridge.' *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 19, no. 3, University of Illinois Press, 1987. Pp. 52–67; Cheatham G. Point of View in Bierce's 'Owl Creek Bridge.' *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 18, no. 1/2, University of Illinois Press, 1985. Pp. 219–25; Owens D.M. Bierce and Biography: The Location of Owl Creek Bridge. *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 26, no. 3, University of Illinois Press, 1994. Pp. 82–89; и др.

²⁴ Blume D.T. 'A Quarter of an Hour': Hanging as Ambrose Bierce and Peyton Farquhar Knew It. *American Literary Realism*, vol. 34, no. 2, University of Illinois Press, 2002. Pp. 146–57.

²⁵ Linkin H.K. Narrative Technique in 'An Occurrence at Owl Creek Bridge.' *The Journal of Narrative Technique*, vol. 18, no. 2, Department of English Language and Literature, Eastern Michigan University, 1988. Pp. 137–52.

²⁶ Из исследований на эту тему можно выделить Degnan J. P. On Career Drinking in San Francisco. *The Hudson Review*, vol. 29, no. 1, Hudson Review, Inc, 1976. Pp. 72–78; Grenander M. E. California's Albion: Mark Twain, Ambrose Bierce, Tom Hood, John Camden Hotten, and Andrew Chatto. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 72, no. 4. University of Chicago Press, Bibliographical Society of America, 1978. Pp. 455–75 и др.

²⁷ Klein M. San Francisco and Her Hateful Ambrose Bierce. *The Hudson Review*, vol. 7, no. 3, Hudson Review, Inc, 1954. Pp. 392–407.

²⁸ Танасейчук А.Б. Традиции литературы США XIX века и творчество Э. Бирса: дисс. ... канд.филол. н. Л., 1989. 206 с.; Танасейчук А.Б. Восприятие творчества Амброза Бирса в России // Вестник Мордовского ун-та. 2003, №3-4. С. 88- 94; Танасейчук А.Б. Амброс Бирс. Ранние годы: творчество 1860 – 1880 гг. в контексте региональных и национальных литературных традиций. Саранск, 2006. 168 с.; Танасейчук А.Б. Амброс Бирс. От полудня до заката. Творчество второй половины 1880-х-1900-х гг. в контексте региональных и национальных литературных традиций. Саранск, 2006, 216 с.

что более важно в русле данного исследования – обозначает потенциал исследования влияния самого Бирса на последующую эпоху.

Кроме монументальных по своему охвату работ А.Б. Танасейчука, существует также ряд диссертаций, посвященных более конкретной и узкой тематике исследования Амброза Бирса: Л.Т. Тетерева рассматривает его сугубо как писателя-новеллиста²⁹, А.Б. Кривенко исследует публицистическую составляющую его творческого наследия³⁰, также существует две диссертации об отдельных чертах поэтики текстов А. Бирса³¹. Существует ряд менее крупных литературоведческих материалов, обзорно включающих творчество автора в рамки существующей мировой и национальной литературной традиции³².

Новизна данного исследования определяется методологическим подходом к анализу малой прозы Амброза Бирса с точки зрения категории переходности, которая рассматривается как центральная для декодирования текстов автора. В данном исследовании впервые структурируются магистральные черты философии и поэтики А. Бирса через призму феномена переходности, что позволяет рассматривать творчество автора как эстетическую систему, вырабатывающуюся в непрерывном движении от более ранних и менее структурированных сборников к основному произведению, книге, принесшей ему литературную славу – «О солдатах и гражданских» / «Tales of soldiers and civilians» (1891). К комплексному анализу малой прозы А. Бирса привлекаются не переведенные ранние тексты

²⁹ Тетерева Л.Т. Амброз Бирс-новеллист. Дисс. ... канд.филол. н. М., 1975, 189 с.

³⁰ Кривенко А.Б. Творчество Амброза Бирса-журналиста: дисс. ... канд.филол. н. М., 1987. 200 с.

³¹ Тарасова Е.В. Традиции готического романа в прозе США XIX – первой трети XX веков (Э.А. По, А. Бирс, Г.Ф. Лавкрафт): автореф. дисс. ... канд.филол. н. Минск, 2018. 24 с.; Михалева Е.С. Концепт «страх» в рассказах А.Бирса: автореф. дисс. ... канд.филол. наук. Мытищи, 2020. 28 с.

³² Например, см.: Кашкин И.А. Амброз Бирс // Для читателя-современника: Статьи и исследования. М., 1977. С. 93-123; Левидов М. Рассказы Амброза Бирса // Литературное обозрение. 1939 №7. С. 41-43; Зверев А.М. Амброз Бирс // Бирс А. Избранное. М., 1982. С.7-38; Ковалев Ю.В. Послесловие // Бирс А. Страж мертвеца: Рассказы. СПб, 1999 С. 336-343; Балдицын П.В. Новеллистика Амброза Бирса // История литературы США. Т.4. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2003. С. 565–590; Архангельская И.Б. Тема войны в рассказах Амброза Бирса «Что я видел при Шайло» и «Убит под Ресакой» // Вестник НГЛУ. 2020. № 50. с. 111–121; Архангельская И.Б. Женщины в рассказах Амброза Бирса // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации: коллективная монография. Часть 2. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 27–32 и др.

(включенные в состав сборников «Наслаждение изверга» (*The Fiend's Delight*, 1872)³³, «Самородки и пыль, вымытые в Калифорнии» (*Nuggets and Dust Panned Out in California*, 1873)), практически не изученные в литературоведении, поскольку они были написаны под псевдонимом (Дод Грайл / *Dod Grile*), и возникали сомнения в авторстве А. Бирса, а затем эти тексты рассматривались как результат «ученического» периода³⁴.

Объектом исследования выступают тексты сборников Амброза Бирса, написанные под псевдонимом Дод Грайл, – «Наслаждение изверга» (*The Fiend's Delight*, 1872) и «Самородки и пыль, вымытые в Калифорнии» (*Nuggets and Dust Panned Out in California*, 1873), а также основной сборник «О солдатах и гражданских» (*Tales of soldiers and civilians*, 1891) в первой редакции, которая, на наш взгляд, является показательной с точки зрения феномена переходности. Таким образом, вместе с анализом первых двух сборников автора, где только намечаются все те паттерны, которые характеризуют основной этап его творчества (основные образы и мотивы, используемые в текстах, христианская символика и философский подход к взаимоотношениям человека, общества и мира, жанровая размытость в рамках малой формы и т.д.), исследуется и наиболее известный и признанный среди читательской аудитории сборник в качестве своеобразной вершины творчества А. Бирса.

Предметом исследования становится феномен переходности и формы ее репрезентации в вышеназванных сборниках Амброза Бирса.

³³ На данный момент не существует единого варианта перевода названия сборника (встречаются варианты «Восторг злодея» (Балдицин П.В., 2003), «Утехи Дьявола» (Кашкин И. А., 1977) и т.д.), поэтому в контексте проведенного в данном исследовании анализа, нам кажется уместным предложить и придерживаться варианта перевода – «Наслаждение изверга».

³⁴ В данном исследовании мы опираемся на хронологию жизни и творчества А. Бирса, опубликованную на интернет-платформе <https://donswaim.com/bierce-chronology.html> и составленную в соответствии со следующими биографическими источниками: *Ambrose Bierce: A Biography* by Carey McWilliams (Albert and Charles Boni 1929); *Bitter Bierce* by C. Hartley Grattan (Doubleday, Doran) 1929; *Life of Ambrose Bierce* by Walter Neale (Walter Neale, Publisher) 1929; *Ambrose Bierce: The Devil's Lexicographer* by Paul Fatout (University of Oklahoma Press) 1951; *Letters of Ambrose Bierce*, The edited by Bertha Clark Pope (Gordian Press) 1967; *Ambrose Bierce: A Biography* by Richard O'Connor (Victor Gollancz 1968); *Ambrose Bierce: An Annotated Bibliography of Primary Sources* by S. T. Joshi and David E. Schulz (Greenwood Press 1999). *Ambrose Bierce and the Period of Honorable Strife* by Christopher Kiernan Coleman (University of Tennessee Press 2016).

Цель исследования: проанализировать тексты сборников «Наслаждение изверга» (The Fiend's Delight, 1872), «Самородки и пыль, вымытые в Калифорнии» (Nuggets and Dust Panned Out in California, 1873), «О солдатах и гражданских» (Tales of soldiers and civilians, 1891) в контексте теории переходности.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) Определить границы понятия «переходность» в сфере философии, эстетики, искусства и научном социо-гуманитарном знании.

2) Рассмотреть феномен переходности в контексте философских и литературно-эстетических исканий Соединенных Штатов Америки эпохи рубежа XIX–XX веков.

3) Проанализировать основные образы переходности, используемые Амброзом Бирсом в сборниках «Наслаждение изверга» (The Fiend's Delight, 1872), «Самородки и пыль, вымытые в Калифорнии» (Nuggets and Dust Panned Out in California, 1873), «О солдатах и гражданских» (Tales of soldiers and civilians, 1891).

4) Исследовать категорию переходности как центральный структурообразующий элемент организации хронотопа в малой прозе Амброза Бирса.

5) Проанализировать жанровые особенности произведений А. Бирса с точки зрения теории переходности.

Методологической базой исследования являются работы по философии, культурологии, эстетике, исследующие переходность как комплексное явление, характеризующее трансгрессивную зону между двумя фазами, сформированным опорным «до» и формирующимся в процессе «после». В первую очередь это работы В.Л. Лехциера³⁵, Т.А. Яковлевой³⁶,

³⁵ Лехциер В.Л. Переходность как философская проблема: феноменологический анализ опыта «пере». Автореф. дисс.... д. философ. н. Самара, 2007. 40 с.

Н.А. Хренова³⁷ и И.В. Кондакова³⁸. Основными работами по истории становления национальной идентичности в США стали исследования Дж.Ф. Тернера³⁹, Р. Слоткина⁴⁰ и С. Хантингтона⁴¹ и др. Опорными трудами для литературоведческого анализа текстов автора стали работы В.И. Тюпы⁴², Ж. Женнета⁴³, Л.Я. Гинзбург⁴⁴ и др.

Методами исследования являются культурно-исторический, историко-генетический, мифологический, структурный, формальный методы, а также метод литературной герменевтики.

Теоретическая значимость исследования связана с изучением феномена переходности применительно к художественному тексту в диахронном и синхронном аспектах, а также с уточнением терминологических особенностей самого понятия. Теоретическая значимость также заключается в отборе, формировании и введении в отечественное литературоведение текстов Амброза Бирса, не переведенных на русский язык, но показательных для изучения переходного периода в истории литературы и важных для выявления особенностей национальной американской идентичности. Концепция автора и выводы по работе могут иметь значение для дальнейших исследований феномена переходности в литературе, а также жанровых модификаций малой формы.

Практическая значимость работы определяется тем, что материалы исследования могут быть использованы при чтении курсов по истории зарубежной литературы рубежа XIX–XX веков и спецкурсов по теории и

³⁶ Яковлева Т.А. Культура и культурология в хронотопе переходности. Автореф. дис... к. культурологии. Челябинск, 2004. 24 с.

³⁷ Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.

³⁸ Кондаков И.В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.

³⁹ Тернер Дж.Ф. Значение фронта в американской истории, 1893. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turner_f_d/text_1893_the_frontier_in_american_history.shtml (дата обращения 18.02.2022)

⁴⁰ Slotkin R. Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. University of Oklahoma Press, 2000. 610 с.

⁴¹ Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М., 2004. 635 с.

⁴² Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. – 58 с.

⁴³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

⁴⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1971. 449 с.

истории американской литературы, при проведении дальнейших исследований в области американистики и изучении творчества А. Бирса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Переходность определяется как онтологическая категория, преломляемая человеком в индивидуальный опыт переживания, непосредственного чувствования в ситуации изменения. Таким образом, переходность в тексте – попытка фиксации подобного переживания, влекущая за собой ряд формальных и содержательных характеристик самого текста как вербального артефакта, не позволяющих поместить его в существующую четкую систему координат по принципу полного соответствия, но позволяющих при этом говорить о принципе сочетания, смещения и связей взаимовоздействия.

2. Способы воплощения феномена переходности в творчестве Амброза Бирса связаны с американской национальной философией как совокупностью ценностных и познавательных ориентаций и интенций нации. Восходя в своем источнике к религиозной этике пуритан, несмотря на практическую направленность и синтетическую природу текстов данной культуры, оказывающихся на стыке публицистической, социологической, политической и историко-культурологической тематики, американская национальная философия оказывается живым свидетельством значимости самой феноменологии перехода, ключевого для понимания любого текста данной культуры. Американская философия актуализирует в творческом сознании Бирса концепцию границы в соответствии с уникальным феноменологическим опытом фронта, ставшим центральным для самоопределения данной нации. В русле философских концепций конца XIX века А. Бирс проблематизирует человеческое познание, центрируя свое внимание вокруг вопроса идентификации истины и процесса ее верификации, деконструирует идею сообщества/community, в котором из-за преграды человеческой субъектности становится невозможна истинная

коммуникация и, как следствие, настоящее объединение, и потому утверждает человеческое бытие как онтологическое в разрыве между человеком и Богом, Другим, истиной и миром.

3. Концептуальными смысло- и структурообразующими элементами творчества А. Бирса являются фронтир и связанная с ним фронтирная мифология, позволяющая рассматривать конкретный исторический опыт событий Гражданской войны в качестве архетипического опыта нарушенной коммуникации человека с миром. Фронтир в малой прозе А. Бирса является воплощенной границей перехода, мыслительной универсалией, лежащей в основе всего коммуникативного опыта американца с бытием, строящегося на диалогической респонсивной конструкции с Я и Другой, одновременно проявляющей две контрастные точки здесь/там и до/после, но акцентирующей саму зону перехода, где обе равноудалены от двух контрастов, а центр рассматривается как принципиально нерасторжимое их единение.

4. Конкретные образы перехода, используемые А. Бирсом, включаются им в контекст фронтирной мифологии. Деконструируются традиционные коннотации образа первопроходца-фронтисмена: в его образе персонализируется идея оправданного насилия, а движение оказывается принципиально бесцельным и циклическим. В связи с этим разрушается классическая парадигма фронтирного перемещения, что накладывает отпечаток на пространственно-временную организацию текстов А. Бирса: ситуация освоения чужеродного пространства оказывается нереализуема, поскольку весь мир представляется подобным вечному фронтиру враждебным человеку пространством. Ситуация фронтирной встречи с Другим в лиминальных пространствах (как внешних (локации военных столкновений и заброшенные, затемненные интерьеры домов), так и внутренних (пространство воспоминания героя, его болезненного сознания на пороге смерти)) обнаруживает неспособность героев А. Бирса постичь

истину происходящего, что приводит к обнажению перед читателем искаженности восприятия человеком бытия в целом. Из этого следует циклизация времени постоянно повторяющегося столкновения с внечеловеческим, ощущаемого как перманентный ужас «на пороге перед концом», изображаемый А. Бирсом через эсхатологическую символику.

5. Для творчества А. Бирса переходность является основополагающей категорией, определяющей не только поэтику текстов, но и феноменологию творческого метода автора. Проблематизируя феномен границы, он представляет ее как некое третье процессуальное состояние между двумя пространствами: с точки зрения теории текста такой границей оказывается сама переходная малая форма его произведений, синтезирующая в себе разнообразные малые жанры и имеющая при этом интенцию к трансформации в эпическое высказывание; с точки зрения авторской философской концепции, такой границей является сам человек как единое движущееся пространство субъективного и внесубъективного (общественного), психического и физиологического (телесного), логоцентрического (осознанного) и дорационального (бессознательного), создающего своей напряженной и неразрешаемой дихотомичностью пространство за пределами собственно человеческого опыта.

Достоверность выводов основана на результатах тщательного анализа первоисточников, при котором использовались как традиционные, так и современные подходы к изучению литературного процесса, на обобщении широкого круга художественных, историко-литературных и теоретических трудов. Содержание работы прошло обсуждение и апробацию на конференциях и семинарах различного уровня.

Апробация исследования проводилась на конференциях и семинарах Международного и Всероссийского уровней, таких как: Поволжский научно-методический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла (Нижний Новгород, 2019, 2021); Международная научная

конференция «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2019, 2020, 2021); «Донецкие чтения: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности» (Донецк, 2020); Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых с международным участием «Детская литература — территория мира» (Тверь, 2021); «Образ отца в литературе, культуре и языке» (Седльце, Польша, 2021), а также на заседаниях кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского.

Основные положения работы изложены в 10 публикациях. **Структура работы** включает введение, три главы с параграфами, заключение, библиографию, насчитывающую 254 позиции.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПЕРЕХОДНОСТИ В ФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ США

§1. Основные подходы к понятию переходности в современном социо-гуманитарном знании

Современный человек оказывается вынужден переопределять границы собственного бытия в ситуации глобального трансформационного перехода, где всё вокруг становится одновременно многосоставным, полифоничным и взаимозависимым, при этом принципиально раздробленным и конфликтогенным. Скорость изменений в различных сферах его жизни настолько велика, что не позволяет больше устанавливать хотя бы минимальную определенность относительно чего-либо в качестве однозначного и достоверного, она вызывает ощущение тотального недоверия и дезориентированности: при отсутствии ярких определяющих и заземляющих границ настоящего человеческое сознание пытается определить свой нынешний статус через соотнесенность с прошлым и будущим. Таким образом, настоящее приобретает характеристику *движущегося* – пограничного и трансгрессивного, в связи с необходимостью преодоления некоего предела, переходного, как прошедшего или проходящего качественно маркируемые изменения.

В англоязычном гуманитарном знании таким подходам соответствуют используемые термины «transgression» и «liminality». Первый, трансгрессия, чаще помещается в контекст постмодернистской философии, в частности разрабатывается Ж. Батаем и М. Фуко, фокусирующими свое внимание на выходе за предел и нарушении границы⁴⁵. Философия Батая строится на идее социального дозволения и табу. Запрет является границей между человеком и

⁴⁵ К литературоведческим исследованиям, оперирующим термином transgression, можно отнести, например, Humphreys K. The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's 'La Comtesse Sanglante.' // The French Review. vol. 76, №4, American Association of Teachers of French, 2003. Pp. 740–751; в контексте феминистского письма исследует трансгрессию Gallagher S. Literature of Transgression // Counterpoints. vol. 95, 2003. Pp. 21–36; в контексте психоаналитического письма исследует трансгрессию Smith A.-M. Transgression, Transubstantiation, Transference // Paragraph. vol. 20, №3, Edinburgh University Press, 1997. Pp. 270–280 и др.

чистой тотальностью дочеловеческого, а трансгрессия выступает актом пересечения этой границы и постижения одновременности отрицания дочеловеческого и возвращения к нему⁴⁶. У М. Фуко понятие трансгрессии расширяется до онтологических границ человека, а следственно предел – это то, что выводит его из социума. М. Фуко отмечает также связь трансгрессии с безумием, поскольку оба восходят к животному порядку, тому, что лишает человека всего человеческого и делает его преступником, тем, кто буквально преступает границу дозволенного⁴⁷. Тем самым *трансгрессивное – подчеркнуто двойственное*, снимающее возможные бинарные оппозиции пограничья.

Второй термин, лиминальность, используется в работах об антропологическом переходе в процедуре ритуала⁴⁸, о чем впервые пишет А. ван Геннеп⁴⁹. В. Тёрнер вслед за ним развивает мысль⁵⁰ о сущности перехода в процедуре ритуала, но фокусируется на лиминальной двойственной персоне, которая утратила собственный статус, отделяясь от группы, не осуществив при этом свое возвращение к ней. По теории Тёрнера, *лиминальное есть бесстатусное*, спонтанное состояние своеобразного сакрального «аутсайдерства», дающее возможность выступать в качестве посредника.

Постоянно дополняющийся терминологический ряд свидетельствует о потребности современного научного аппарата в более тонком лингвистическом и непосредственно понятийном определении феномена

⁴⁶ Об этом подробнее: Батай Ж. Внутренний опыт. СПб: Аксиома Мифрил, 1997. 336 с.; Батай Ж. Жертвоприношения // Locus Solus: Антология литературного авангарда XX века. СПб: Амфора, 2006. С. 101-110.; Батай Ж. История эротизма. М.: Логос, Европейские издания, 2007. 200 с.

⁴⁷ Фуко М. О трансгрессии // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб: Мифрил, 1994. 346 с.; Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ, 2010. 698 с.; Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб: А-сad, 1994. 405 с.

⁴⁸ Из литературоведческих работ, использующих термин liminality или производное от него прилагательное liminal, можно выделить: Gadoin I. Ramel A. LIMINALITY – INTRODUCTION // The Hardy Review, vol. 15, №1, 2013. pp. 5–10; Greenstein M. LIMINALITY IN ‘LITTLE DORRIT // Dickens Quarterly, vol. 7, №2, The Johns Hopkins University Press, 1990. Pp. 275–283; Gilead S. Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel // ELH, vol. 53, №1, Johns Hopkins University Press, 1986. Pp. 183–197.

⁴⁹ Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.

⁵⁰ Тёрнер В. Символ и ритуал. М.: «Наука», 1983. 277 с.

переходности, служащего одновременно и орудием исследования бытийности для человека, с помощью которого он познает пределы мира, и способом его нахождения внутри данной ему бытийности и определения собственных границ.

Потребность осмысления *переходности* как специфического *этапа* в развитии истории культуры возникает в научном поле при попытке сформулировать особенности эпохи Возрождения в качестве определенного этапа в духовном развитии человечества, логику которого исследуют П.С. Гуревич⁵¹, Л.М. Баткин⁵², А.Ф. Лосев⁵³, что открывает новый взгляд на сходные характеристики типологически подобных культурных эпох: эллинизма (Г.С. Кнабе)⁵⁴ и романтизма (А.В. Михайлов⁵⁵).

Существует значительное количество работ, пытающихся сформулировать трактовку *переходной культуры* на сопоставлении: например, работы А.С. Ахиезера⁵⁶ о переходной культуре как кризисе воспроизводства упорядоченности социальных связей, Н.А. Хренова о переходном процессе как смене жизненных циклов культуры⁵⁷, А.М. Кантора о переходном процессе как способе перекодирования культуры⁵⁸; междисциплинарные исследования на стыке культурологии, социологии и экономики разрабатывали И.Г. Багно⁵⁹, И.В. Кондаков⁶⁰, И.М. Дьяконов⁶¹ и другие, достигая в вопросе определения достаточной степени теоретического

⁵¹ Гуревич П.С. Возрожденческий идеал человека // Гуревич П.С. Философское толкование человека. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 120 – 138. (Серия «Humanitas»)

⁵² Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 448 с.

⁵³ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.

⁵⁴ Кнабе Г.С., Протопопова И.А. Культура античности // История мировой культуры. Наследие Запада. М., 1998. 428 с.

⁵⁵ Михайлов А.В. Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987.

⁵⁶ Ахиезер А.С. Социокультурные подходы к исследованию переходных процессов (на материале России). // Вестник российского гуманитарного научного фонда. 1996: 41-46; Ахиезер А.С. Переходные процессы как культурно-психологическая проблема. Культура в эпоху цивилизационного слома. М., 2000: 128-146.

⁵⁷ Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.

⁵⁸ Кантор А.М. О кодах цивилизации // Цивилизации / ред. МА Барг. М.: Наука, 1993. Вып. 2. С. 148-157.

⁵⁹ Багно И.Г. Социокультурный подход в исследовании переходных процессов в современной России. Автореф. дисс. . к. философ. наук. - Омск, 1998. - 25 с.

⁶⁰ Кондаков И.В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.

⁶¹ Дьяконов И.М. Пути истории. М., 1994, с. 27-53.

обобщения. Попытку систематизировать существующие походы к исследованию переходности предпринимает Т.А. Яковлева, работа которой является важной для понимания полисемантической природы самого феномена, конкретные подходы к трактовке которого, с одной стороны, разнятся в зависимости от сформулированных исследовательских задач, а с другой стороны – перекликаются друг с другом, оперируя схожим понятийным аппаратом⁶².

Культурологически переходность можно характеризовать как зону выхода за границы существующей культурной реальности прежнего определенного типа культуры, но при этом все еще не сформированной в качестве характеристики целостного нового типа и новой системы, самоидентичности новому принципу. Такое определение естественным образом проистекает из необходимости представить историю как линейное поступательное развитие, в том числе культуры, с логическими причинно-следственными связями прогресса и, следовательно, эволюции.

Философско-исторический подход к изучению проблемы переходности, фокусируясь на эволюционной динамике культуры, представляет переходное состояние как самостоятельный тип культуры, характеризующийся диалогичностью прошлого и будущего. Критерием самостоятельности здесь становятся такие факторы, как изменение ядра культуры – мировоззрения и языка, утрата культурной самоидентичности, контрапункт форм и культурных практик, ранее находившихся на периферии. Об этом пишет Т.Г. Фурман в работе о развивающейся переходной культуре русского символизма⁶³, где рассматривает деятельность символистов не только как литературное творчество, но и способность социального и социокультурного творчества, в связи с чем символисты находились в поиске компромисса между существующими традициями и

⁶² Яковлева Т.А. Культура и культурология в хронотопе переходности. Автореф. дисс... к. культурологии. Челябинск, 2004. 24 с.

⁶³ Фурман Т.Г. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты. Автореф. дисс. . к. культурологии. Нижневартовск, 2009. 23 с.

новыми веяниями. Таким образом, потребность очерчивания пределов самого феномена переходности в научном пространстве объясняется самой спецификой человеческого восприятия, стремящегося одновременно к вычленению основных паттернов и целостному осмыслению действительности, где сопрягаются опыт предшествующего и зарождающегося перспективного состояний. На это указывает Ю.В. Жикривецкая, обозначая подвижный зазор между идеальным проектированием в сознании человека и действительной реализацией его на практике⁶⁴.

Антропологический и гносеологический подходы к исследованию феномена переходности подчеркивают соединение в ней двух уровней бытийности: личностного и культурного. Будучи субъектом культурного творчества, человек отказывается от автоматизма мышления и стремится к пониманию новых, незнакомых содержаний, тем самым – к обретению смысла. Об этом пишет Е.Ю. Шаммазова⁶⁵, определяя такого субъекта как трансгрессивного маргинала в переходе, отличающемся синергией оппозиции регресса и прогресса. На состояние маргинальности в условиях всеобщей трансгрессии, становящееся атрибутом бытия личности, указывает С.С. Кирилук⁶⁶. Переходное явление здесь осмысляется как пороговое, связанное, во-первых, с человечностью, во-вторых, с ожиданием предстояния, встречи. Переходность тем самым выявляется как катализатор «подлинного бытия», соединяющего на одну ось мышление и поступок, представляя собой одновременно и состояние, и процесс, отражая конкретные перемены и динамику изменения как такового. На это обращает внимание Н.К. Петрук⁶⁷, отмечая исключительную важность в переходные

⁶⁴ Жикривецкая Ю.В. Правосознание россиян в переходный период развития общества (социально-философский анализ). Автореф. дисс. . к. философ.н. Нальчик, 2004. 28 с.

⁶⁵ Шаммазова Е.Ю. Переходный период как социальный феномен: проблема концептуализации. Автореф. дисс... к. филос. наук. Казань, 2013. 30 с.

⁶⁶ Кирилук С.С. Феномен маргинальности: проблема устойчивости бытия личности. Автореф. дисс. . к. филос. наук. Челябинск, 2006. 28 с.

⁶⁷ Петрук Н.К. Роль неформальной организации в духовной деятельности переходной эпохи (на материале истории итальянского Возрождения XIV – XV вв.). Автореф. дисс... к. филос. Наук. Ленинград, 1989. 20 с.

эпохи активной деятельности субъекта, заинтересованного в преобразовании. Подчеркивает в своем определении понятия «переход» двуплановость конечного результата изменения и процессуального континуума, актуализирующего перевод одного состояния в другое, В.И. Ионесов⁶⁸.

Структурно-семиотический аспект проблематики переходности осмысляет переходность как актуализацию в культуре ситуации множественности смыслов, сосуществующих как диалогически, так и в конкуренции друг с другом. Знак выступает в данном случае как посредник, а следовательно, расширяет понятие переходности до любых форм медиативности, предоставляя возможность объединения существующих бинарных оппозиций в рамках метасистемного перехода. На эту невозможность разрыва между оппозициями обращает внимание Е.С. Валеви⁶⁹, концептуализируя массовое общество как промежуточную стадию между двумя единицами, традиционного типа и современного типа, формируемую изначально как особенную индивидуальность, порождающую затем массу. На противоречивость социальной действительности, неоднозначность взаимодействия духовной и социально-политической сфер жизни общества в переходный период указывал К.Н. Костриков⁷⁰. О невозможности изучения переходных состояний в соответствии с исследовательской программой классического знания с установкой на поиск единственно верного ответа писал И.В. Леонов⁷¹, отмечая необходимость признания качественного своеобразия и важности переходных периодов в культурно-историческом процессе. Близкой к ракурсу данного исследования

⁶⁸ Ионесов В.И. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса. Автореф. дисс. . д. культурологии. Самара, 2011. 40 с.

⁶⁹ Валеви Е.С. Феномен массы в переходный период общественного развития: методологический анализ. Автореф. дисс. . к. филос. Наук. Омск, 2008. 18 с.

⁷⁰ Костриков К.Н. Феномен переходности в развитии художественной культуры. Автореф. дисс. . д. филос. наук. М., 2005. 40 с.

⁷¹ Леонов И.В. Феномен «переходности» в макродинамике культуры: парадигмальное осмысление. Автореф. дисс... к. культурологии. СПб., 2008. 22 с.

видится точка зрения А.Ю. Бизеева⁷², определяющего переход как постоянное состояние культуры.

В литературоведении можно встретить значительное количество работ с использованием различных определений феномена переходности или синонимичных ему терминов, однако систематизация таких исследований оказывается достаточно затруднительной из-за широкого охвата включаемых в спектр самого понятия тем: одна из самых распространенных среди подобных работ рассматривает переходность как один из этапов творческой эволюции того или иного автора, который уходит от некоей доминирующей тенденции своего времени и пытается обрести собственную художественную идентичность. Здесь можно назвать исследования И.Б. Толасовой⁷³, М.М. Полехиной⁷⁴, С.Ж. Макашевой⁷⁵ и других.

Переходность включается в контекст сложной формальной классификации тех или иных свойств литературных текстов: переходные тексты между художественной литературой и беллетристикой рассматриваются А.В. Шунковым⁷⁶, переходные жанровые модификации исследуются А.Н. Пашкуровым⁷⁷, Ю.В. Верховской⁷⁸ и Ф.Б. Бешуковой⁷⁹, о переходном типе героя пишет Ю.Е. Павельева⁸⁰, о сюжете перехода говорит Л.Д. Бугаева⁸¹, переходность как синоним незаконченности в качестве

⁷² Бизеев А.Ю. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре. Автореф. дисс. . к. фил. наук. М., 2010. 25 с.

⁷³ Толасова И.Б. Творчество Артюра Рембо: движение к символизму. Автореф. дисс. . к. фил. н. СПб., 1997. 23 с.

⁷⁴ Полехина М.М. Поэма "Про это" в идейно-творческой эволюции В. В. Маяковского. Автореферат дис. ... к. фил. н. Москва, 1989. 16 с.

⁷⁵ Макашева С.Ж. Творческая эволюция М.И. Цветаевой: онтология, концепция личности. Автореферат дисс. ... д. фил. н. Москва, 2006. 39 с.

⁷⁶ Шунков А.В. «Переходный текст» русской литературы второй половины XVII – начала XVIII века: проблемы поэтики. Автореф. дисс. . к. фил. наук. Томск, 2015.

⁷⁷ Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного. Автореферат дисс. ... д. фил. н. Казань, 2005. 44 с.

⁷⁸ Верховская Ю.В. Шотландский миф в английской литературе XVIII - начала XIX вв. Автореферат дис. ... к. фил. н. Москва, 1997. 17 с.

⁷⁹ Бешукова Ф.Б. Медиадискурс постмодернистского литературного пространства. Автореферат дис. ... д. фил. н. Краснодар, 2009. 50 с.

⁸⁰ Павельева Ю.Е. Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма : автореферат дис. ... к. фил. н. Москва, 2008. 19 с.

⁸¹ Бугаева Л.Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени. Автореферат дис. ... д. фил. н. Санкт-Петербург, 2012. 42 с.

жанрового маркера описывает Н.С. Бочкарева⁸². Частотным является термин не собственно переходность, но переходная литературная эпоха или помещение исходного термина в конкретный историко-литературный процесс. Об этом пишет А.В. Михайлов, используя синонимический термин «диалектичность»⁸³, В.М. Акаткин⁸⁴, Т.В. Венхвадзе⁸⁵, использующая термин переходный период, Ю.В. Локшина⁸⁶, К.Н. Савельев⁸⁷, М.М. Репенкова⁸⁸ и многие другие.

Систематизирует применительно к анализу литературы и искусства концепции переходности А.А. Степанова⁸⁹, отмечая среди всего прочего переход как культурный феномен, особенно явственно маркирующий рубеж XIX–XX веков, который, с одной стороны, предполагает некое кризисное ощущение конца самого мироощущения эпохи, но, с другой стороны, определяет и задает вектор путей развития литературы и искусства уже первой половины XX века. По мнению исследовательницы, в переходный период в связи с ощущением надвигающихся катаклизмов значительно возрастает ответственность литературы и искусства за социокультурные и исторические процессы, причем литература, являясь субъектом перехода, пытается выработать собственные принципы восприятия действительности, которые становятся затем общими, универсальными для всей историко-культурной парадигмы в целом. Здесь А.А. Степанова выделяет такие характеристики, как изменение в отношении к пространству и времени,

⁸² Бочкарева Н.С. Роман о художнике как "Роман творения", генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв. Дисс. ... д.фил.н. Пермь, 2001. 390 с.

⁸³ Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы. Автореф. дисс. . д. фил. наук. М., 1989. 44 с.

⁸⁴ Акаткин В.М. А.Т. Твардовский и действительность переходной эпохи (1925-1935). Формирование художественного мира поэта. Автореф. дисс. . д. фил. н. Свердловск, 1988. 34 с.

⁸⁵ Венхвадзе Т.В. "Переходный период" грузинской литературы и русско-грузинские литературные взаимоотношения : автореферат дис. ... к. фил. н. Тбилиси, 1990. 25 с.

⁸⁶ Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза. Автореф. дис. ... к. фил. н. Москва, 2015. 23 с.

⁸⁷ Савельев К.Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия. Автореф. дис. ... д. фил. н. Москва, 2008. 34 с.

⁸⁸ Репенкова М.М. Постмодернизм в литературе Турции. Автореф. дис. ... д. фил. н. Москва, 2010. 37 с.

⁸⁹ Степанова А.А. Феномен перехода: культурно-эстетические аспекты и литературоведческий смысл // Уральский филологический вестник, № 3, 2017. С. 8-22.

активизация мифа и архетипа, и особенно – эсхатологических мотивов, культ творчества, а также тенденции к синтезу искусств. Кроме предложенных А.А. Степановой характеристик, кажется важным дополнить этот список категорией игры, введенной в исследование переходности в литературе Л.В. Сапегинной⁹⁰, рассматривающей ее в качестве метапринципа, то есть важного внетекстуального свойства. Игра выступает способом мировосприятия (мир-театр) и основой художественного языка (игра жанрами, стилями, приёмами, мотивами, образами).

Природа феномена переходности, на наш взгляд, кроется в ее движущейся характеристике, в свойстве, которое она в себе содержит. В этой связи наиболее продуктивной, на наш взгляд, является попытка определения специфики переходности в области философии, поскольку фактически любые исследования переходности, конкретные и институциональные, опираются в основе своей на философский фундамент, то есть определенное понимание человеческого бытия: неважно, говорим мы об этой категории в русле антропологии, этнологии и обрядов перехода, или о перемещении по социальной лестнице и об исторических переходных эпохах, или о переходных состояниях человеческой психики в психологии. Человек как центральный элемент, объединяющий все эти подходы, является существом, способным к трансформации, развивающимся,двигающимся и, как следствие, переходным по своей природе. Переходность (здесь мы следуем за концепцией Виталия Леонидовича Лехциера, 2007⁹¹) в данном аспекте представляется как априорный экзистенциальный человеческий опыт переживания: существования и осознания своего существования в качестве бытия-в-переходе, в изменении. В.Л. Лехциер пишет, что переход реализуется как респонсивная структура вопроса-ответа, а сама переходность подразумевает некое вторжение в существование человека – событие,

⁹⁰ Сапегина Л.В. Поэтика переходности в английском романе начала XX века (на материале ранней прозы Комптона Маккензи). Автореф. дисс. к. фил. н. Донецк, 2020. 33 с.

⁹¹ Лехциер В.Л. Переходность как философская проблема: феноменологический анализ опыта «пере». Автореф. дисс. д. философ. н. Самара, 2007. 40 с.

вносящее принципиальное различие по сравнению с данной ему изначально действительностью, ставящее тем самым само бытие под вопрос, ответ на который не может быть дан как окончательный.

Переходность как философская категория в таком случае оказывается сложно уловимым и расплывающимся понятием. С одной стороны, это наблюдаемая онтологическая категория бытия, которое в различных своих проявлениях осмысливается как изменяемое, с другой стороны – ощущаемый человеком опыт переживания как непосредственно чувствующего в ситуации изменения. Переходность включает в себя и абстрактный смысл перемещения как явления, то есть онтологической процессуальной изменчивости бытия, находящегося в движении «от чего-то к чему-то», но помещается при этом в феноменологический контекст явленности, то есть включенного в сплетение внутреннего опыта человека, в его интимную и уникальную соразмерно его индивидуальному восприятию связь со всей целостностью жизненного процесса⁹², самоданностям сознания в единстве опыта усматривания и переживания.

Художественное письмо как воплощенная вербализация человеком собственного переживаемого опыта в таком случае способно ухватить и зафиксировать одновременность двух этих регистров и выступить в качестве объединяющего их артефакта. Художественная практика письма является попыткой транскрипции внутреннего опыта автора, трансформирующегося в художественное переживание: из индивидуально обретенного (для пишущего) оно приобретает силу априорности (для читателя), где сама жизнь приобретает статус становящегося смысла. «Художественные смыслы именно как художественные существуют в форме своего становления и перестают быть таковыми, если это становление принципиально прекращается, если из него извлекается какой-либо определенный смысл или

⁹² Там же, с.27.

ряд смыслов»⁹³. Сама практика письма в таком случае определяется как инструмент ориентирования в мире, а речь, как пишет М. Мерло-Понти, становится сравнима с жестом, где тождественны креация и рецепция, то есть творение и восприятие, где одновременно значимыми становятся как процесс письма, так и текст как его артефакт и результат.

Способность говорить, как форма обладания языком в качестве навыка, не есть сумма собственно лингвистических значений – морфологических, синтаксических и лексических, этих знаний оказывается недостаточно для говорения как обретения языка. «Сигнификативная интенция дана телесно и познается как поиск ее эквивалента в системе наличных значений, представленных в моем разговорном языке, в письменном ансамбле и в той культуре, которую я наследую. Для того бессловесного, немомого желания, каким и является сигнификативная интенция, речь в данном случае идет о реализации некоторой комбинации уже значащих орудий или уже говорящих значений (лексический, морфологический и синтаксический инструментарий, литературные жанры, типы повествования, способы репрезентации событий и т.д.), которые, с одной стороны, вызывают у слушателя предчувствие иного, нового значения, а с другой скрепляют невысказанные значения с уже имеющимися у того, кто говорит или пишет»⁹⁴. Следуя за логикой М. Мерло-Понти, обнаруживаем все художественное письмо – то есть литературу, публицистику, любое словесное творчество, – актом вторичной, то есть обработанной сознательным вниманием автора, фиксацией в творческой практике понимания человеком собственной бытийности, предопределенной самой существующей языковой структурой и вместе с тем развивающей и дополняющей ее, объединяя в вербальных актах через своеобразный мостик говорения уже существующий контекст коллективного знания и нового индивидуального опыта познания. Так становится необходимым включение в

⁹³ Там же. С. 30.

⁹⁴ Мерло-Понти М. О феноменологии языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20091119202847/http://anthropology.rinet.ru/old/6/merlo.htm> (Дата обращения: 04.04.2022)

интерпретацию письма способы репрезентации императива пишущего субъекта в текст, его художественного метода, который является одновременно и объектом, интегрированным в высказывание, и субъектом коммуникации.

Собственный опыт бытийности переживается субъектом в конкретном времени и пространстве, которые он формирует, и одновременно с этим под влиянием которых он сам оказывается, выступая одновременно и актором смещения настоящего, наблюдаемого сущего, и его жертвой, наблюдая и отслеживая опыт изменения в первую очередь в себе самом. Для американской культуры проблема бытия как становящегося настоящего является одной из центральных в силу самой специфики ее образования и последующего развития в качестве колониального государства, осуществившего на практике ситуацию пространственного перемещения из Англии в так называемую Новую Англию будущего. Феноменология движения в культуре США через переселение пуритан приобретает статус априорного опыта, аффектирующего как говорящего субъекта, так и специфику проговариваемого им, и укореняется в последствии в коллективный национальный код в культуре движущейся границы осваиваемого пространства, *фронтира*, через который происходило осмысливание нового пространства и собственной бытийности в нем. Фронтир как специфический опыт коммуникации формирует один из базовых уровней познавательного аппарата, свойственного американской нации, моделирующих впоследствии ее способы осмысления собственной бытийности в вербальной практике и само письмо как ее результат.

§2. Значение феномена фронтира в формировании национального самосознания США

Пытаясь определить феноменологические границы такого понятия, как фронтир, исследователи неизбежно сталкиваются с его сложновыразимой в лаконичной форме комплексностью: во-первых, фронтиром обозначается

определенный этап в истории США в период освоения континента первопоселенцами; во-вторых, фронтиром обозначается само пространство перемещения в освоении так называемого Дикого Запада, зона между знакомым пространством и принципиально неизвестной дикостью; в-третьих, фронтир – это особый тип организации жизни, связанный с тяжелейшими условиями этого пространства и образа жизни в нем, определяемый культурой постоянного преодоления и сопротивления; в-четвертых, что особенно важно в русле нашего исследования, фронтир является также способом коммуникации с внешней средой в стратегии определенной этической программы, миссией цивилизации, которая создается и функционирует для собственного подтверждения и оправдания. Исходя из методологии той или иной научной дисциплины, будь то история, география или культурология, мы обнаруживаем только одну из граней этого понятия, верхушку айсберга, оставляя в тени прочие коннотации, необходимые для истинного проникновения в суть данного феномена.

Самые ранние формы употребления термина «фронтир» относятся к XIV веку и синонимичны понятию границы, это «преграда нападению или линии боевого порядка». Данное понятие в период после Великих географических открытий постепенно расширяется, добавляя значение «область взаимовлияния народов, населяющих пограничные зоны». Феномен фронта на территории освоения Дикого Запада США – это зона постоянного смещения: в момент прибытия «Мэйфлауэра» фронтир проходил по Атлантическому побережью (граница с Европой), в XVII веке по линии водопадов плато Пидмонт, в XVIII веке по Аллеганским горам. За девятнадцатый век представления о границе фронта стали еще более флюидными в связи с массовыми перемещениями даже внутри освоенных территорий: они варьировались от линии долины Миссисипи или реки Миссури до Скалистых гор и прилегающих к ним земель. Принципиально важно отделить фронтир от границы, которая существует как разделяющая

линия – территориальная и социальная в первую очередь – маркирующая существование двух зон, по эту и по другую ее стороны, порождающий создание образа «другого», находящегося по ту сторону линии, который отличен от образа «меня» и поэтому воспринимается как угроза. Уже с XIX века под фронтиром понимается и место, фиксируемое в пространстве, и процесс, протяженный во времени, обретающий собственный символизм⁹⁵. Поворотным этапом в изучении фронта становится фундаментальная работа Фр. Джексона Тёрнера «Значение фронта в американской истории» 1893 года, которая осмысляет теорию фронта как мифа и феномена, формирующего идентичность американской нации. Фронт для Фр.Дж. Тёрнера – место складывания нового общества, принципиально динамичная граница-линия, обладающая при этом зональностью, существующая в качестве географического, политического и социального явления *освоения*. Это гораздо больше, чем разделяющая линия границы – полоса поселений фронта постоянно передвигается, и ее жители постоянно цивилизуют на первичном уровне дикие земли (политико-географическая точка зрения); вместе с этим фронт есть не антонимия, но зона смешения и взаимодействия двух или более народностей, одна из которых обычно представляется менее развитой, «варварской» (социально-антропологическая); а также территория формирования нового общества на основе адаптации народностей друг к другу (социокультурная).

Современная исследовательница фронта И.П. Басалаева выделяет следующие его критерии:

1. этнокультурная неоднородность групп и территорий, имеющих неравный статус;
2. неравная численность фронтирующих групп, изначально меньшая у доминантной группы, позже – у коренного этноса;

⁹⁵ Панарина Д.С. Фронт как один из факторов и мифов американской истории / Вестник Московского университета, №4, 2010. С. 80 – 88.

3. амбивалентно-конфликтное взаимодействие в форме военной экспансии;
4. изначальная гендерная диспропорция в доминантной фронтирующей группе, способствующая метисации, с ярко выраженным маскулинным характером;
5. дальнейшая социокультурная и этническая ассимиляция фронтирных групп – «не только фронтисмен преобразует дикую местность, но и дикая местность подчиняет себе колониста»;
6. маргинальное геополитическое расположение фронтирной территории, удаленность от мировых центров, причем, как правило, фронтирная зона так и не становится полноценным центром, претендуя на символическую «центральность» места;
7. отсутствие четких границ (государственных, внутренних);
8. квазиграничность (наличие «естественных пограничных рубежей», зонирующих пространство фронта), превращающая местность фронта в сложное поле уже имеющихся зон;
9. центрирование фронтирной зоны очагами «городской жизни» (путем «собираения» локальных центров имперского влияния);
10. де-факто колониальный статус территории;
11. отсутствие теоретически осмысленной региональной политики;
12. номинальный характер государственной власти без реальной возможности полного контроля над меняющейся территорией;
13. отличие системы управления от таковой в метрополии, рыхлость административно-управленческой структуры, являющейся следствием и причиной неразвитой коммуникации;
14. компрадорская по своей сути «местная» элита-нерезидент, «нежелательное место для жизни столпов общества»;
15. «административное бесправие» и произвол, к которому приводит индивидуализм фронта;

16. более высокая, чем в метрополии, степень горизонтальной и вертикальной мобильности, несформированность постоянного (местного) населения, постоянная готовность к смене места⁹⁶.

Фронтир представляется как «зона неустойчивого развития»⁹⁷, являясь не просто линейным административно-географическим рубежом государства, но переходным явлением между «своими» и «другими» в зоне взаимодействия, которое вовлекает обе стороны в пограничные обмены; в терминологии А. Рибера это «пористая граница»⁹⁸. Но, что наиболее важно, именно в США феномен фронта приобретает статус вектора для определения национальной идентичности, накладывая отпечаток не только на физические границы их государственности, но и на границы самоопределения культуры, менталитет.

Уже первые переселенцы, составившие ядро будущей американской нации, ощущали острую потребность в формировании четких контуров собственной идентичности: миссионерский путь к новому земному раю требовал не только буквальной практической решимости, но и ярко сформулированной идеологии, позволившей бы преодолевать физические и моральные испытания нового невероятно тяжелого быта. С. Хантингтон пишет, что для американцев как для нации переселенцев менее характерно определение собственной идентичности через географические или климатические характеристики определенной местности, на которой они проживают⁹⁹, и в этой связи принципиальное значение приобретают культура и особенно – христианская религия, которая сохраняет огромное влияние на души людей и по сей день¹⁰⁰.

⁹⁶ Басалева И.П. Критерии фронта: к постановке проблемы // Теория и практика общественного развития. 2012, №2. С. 46-49.

⁹⁷ Баева Л.В. Зона северного Прикаспия и Нижнего Поволжья как фронт: классификация и характеристика // Материалы Всероссийской научной конференции «Границы и пограничье в южнороссийской истории». Южный федеральный ун-т. Ростов-на-Дону, 2014. 54-62.

⁹⁸ Рибер А. Меняющиеся концепции и конструкции фронта // Новая имперская история постсоветского пространства: Сборник статей. Казань: Центр исследований национализма и империи, 2004. 652 с.

⁹⁹ Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М., 2004. 635 с.

¹⁰⁰ Коммейджер Г.С. Американское сознание // США: экономика, политика, идеология. 1993. № 9. с. 85.

Фронтир как сформированный американцами инструмент познания бытия тесно переплетается с историческим контекстом религиозного мировоззрения первооселенцев. Пилигримы-пуритане, пионеры будущего фронта, считали себя приверженцами «истинной» веры: само понятие, возникшее изначально «как насмешка» и затем трансформировавшееся в «средство самозащиты»¹⁰¹, семантически восходит к постулированию самых строгих, «чистых» принципов морали, применяемых к церкви, обществу, государству. Создание нового государства, идеальной пуританской общины, «где жизнь каждого человека будет лучше, богаче и полнее, где у каждого будет возможность получить то, чего он заслуживает»¹⁰², должно было буквально перевернуть весь мир своим примером. Таким образом, достаточно категоричная и консервативная форма религиозного мировосприятия, встречая сопротивление местного коренного населения, только укреплялась в национальном сознании: в условиях тяжелого климата и кровопролитного продвижения фронта вглубь континента ключевая идея богоизбранности нового народа приобретала поистине трагическое звучание.

Путеводителем для первых переселенцев стала Библия Короля Джеймса (King James Bible), привезенная в Америку, в соответствии с текстом которой Земля Обетованная – место, на котором всего в достатке, где люди не будут знать ни бед, ни смерти, и, согласно точке зрения А.П. Журавлевой¹⁰³, с которой мы склонны согласиться, собственно библейское значение этого понятия в культуре американского фронта приобрело обобщенный смысл и сформировало представление о Новой Англии как о буквальном его воплощении, дополняемое ощущением богоизбранности. В результате осмысления фронта через призму религиозного мироощущения формируется комплекс коллективных

¹⁰¹ Галкина Е.В. Политико-религиозные и экономические причины переселения пуритан в Северную Америку. // Общество: политика, экономика, право. 2016. №7. С. 8-14.

¹⁰² Truslow J. The epic of America [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/epicofameric00adam/page/416/mode/2u> (дата обращения: 09.03.2022).

¹⁰³ Журавлева А.П. Переосмысление мифа о Земле Обетованной в творчестве Джеймса Фенимора Купера. Москва, 2016. 33 с.

бессознательных представлений в национальном сознании о природе конкретного феномена, который мы будем обозначать термином *американский фронтирный миф*, становящегося в свою очередь основой для более широкого комплексного представления о мире и специфике восприятия собственной бытийности в нем.

Начиная с романтиков¹⁰⁴, миф понимается как особый мир со своими внутренними законами развития, как правда и реальность, а не плод фантазии или вымысел древнего человека. Существует огромное количество различных теоретических исследований, подтверждающих, что миф – это особое порождение культуры, рассматривающих его особенности с лингвистической точки зрения (как «болезнь языка» – М. Мюллер, А. Потебня, А. Кун), в сравнительно-этнографическом аспекте (через осмысление феномена ритуала – Л. Леви-Брюль, Дж. Фрэйзер и К. Леви-Стросс), в психоаналитическом ключе (З. Фрейд, К. Юнг) etc. Начиная с работ А.Ф. Лосева, миф исследуется не только как состояние мысли первобытного дологического сознания, но и как явление современности. Вслед за последователями мифологической школы, работающих через метод мифокритической герменевтики, идею которого составляет генетическая связь между мифологией и литературой, мы полагаем, что миф является важнейшим модусом художественной литературы, из которого развивается вся последующая литература, возвращаясь на определенном витке к своим первоисточкам, поскольку является формой сознания синкретической формы существования и функционирования, порождающей бессознательно-художественное творчество¹⁰⁵.

Американский фронтирный миф как комплексное представление о мире и его устройстве, по мнению одного из современных исследователей

¹⁰⁴ Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии. Сочинения в 2 томах. Т2. М, 1989. 636 с.

¹⁰⁵ Сахарова Е.Б. Миф в истории культуры. Душанбе, 1995. 23 с.

фронтира Р. Слоткина¹⁰⁶, включает в себя протагониста, живущего в некоем подобии укрытия, убежища от темных сил, ассоциируемых с чужим и неопознанным пространством фронтира. Именно дикая стихия, которая не только позиционируется как хаос, сметающий все на своем пути, но как греховное пространство, разрушает первозданный покой фронтисмена и требует от него решимости очистить его от греха и порока. Тем самым, пишет Р. Слоткин, на фронтисмена божественным промыслом налагается задача помочь этой дикой и греховной реальности фронтира совершить нравственное и духовное перерождение. К обобщенным характеристикам фронтисмена относятся следующие доминантные признаки: человек, который является одним из первых в открытии новой территории, исследует и развивает новую область знаний и культуры, открывает путь для последователей. Его жизнь и быт свидетельствуют о тяжелом труде и суровых условиях, а, следовательно, подразумеваем маскулинную парадигму преодоления – движения к своей цели, причем, как отмечает ряд исследователей, сфера деятельности американского первопроходца не имеет четких границ: от освоения новых территорий до новаторства в технической, медицинской, политической и многих других сферах жизни. Таким образом, репрезентируемые фронтисменом ключевые ценности американской культуры – активная преобразовательная позиция деятеля, готовность идти на риск и нацеленность на успех, индивидуализм и миссионерство¹⁰⁷.

Фронтирная мифология, на наш взгляд, определяет специфику мышления, кристаллизированную в виде опорных паттернов, свойственных данной культуре в целом, то, что мы будем обозначать термином *национальная философия*¹⁰⁸ – философскую культуру как совокупность ценностных и познавательных ориентаций и интенций конкретной нации,

¹⁰⁶ Slotkin R. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. University of Oklahoma Press, 2000. 610 p.

¹⁰⁷ Валяйбоб А.В. Лингвокультурный типаж «Американский первопроходец»: символические характеристики. Автореф... к. фил. наук. Волгоград, 2013. 20 с.

¹⁰⁸ Лазаревич А. А. Национальная философия как феномен культурно-цивилизационного развития // Журн. Белорус. гос. ун-та. Философия. Психология. 2018. № 2. С. 4–9.

передающихся от поколения к поколению, обосновывающих коллективную идею, идеологию государственного и культурного развития и служащих гарантом преемственности духовных традиций данного социума, фиксируемую в текстах данной культуры. Национальная философия является одновременно и процессом обозначения и утверждения себя тем или иным этносом в вербальном пространстве, где он формирует собственную уникальную идентичность через транслируемые идеи в регулярных повторяемых формах выражения, и результатом этого процесса, отделением от и противопоставлением себя другому этносу. В контексте американского самосознания основой национальной философии становится «вера в Америку» и «гражданская религия»¹⁰⁹, терминологически использующиеся в качестве синонимов и определяющиеся как комплекс специфических качеств духовной жизни общества США, становящиеся уникальной формой национального общественного самопознания. Учитывая определенный синкретизм философского мышления, в его ареал включаются не только религиозная, но и общественно-политическая, эстетическая, экологическая мысли, закрепленные в соответствующих памятниках словесности. Именно по этой причине нам представляется, что особенно важно при разговоре о переходности поместить творчество А. Бирса в контекст не только собственно литературной художественной практики письма, но и исследовать транслируемые в его текстах смыслы с точки зрения философских исканий его эпохи в контексте его национальной принадлежности.

§3. Генезис американской национальной философии: идеи пуританства в контексте теории переходности

Философская мысль и самоопределение нации никогда не рождаются беспочвенно, в вакууме: они всегда «наследуют определенной интеллектуальной традиции и обращаются к вопросам и проблемам,

¹⁰⁹ Задорожнюк И.Е. Гражданская религия в США: социально-философский анализ. Автореф. дисс.. д. филос.н. М.: 2008. 55 с.

обусловленным интеллектуальным окружением и экономическим, социальным и политическим контекстом того периода, в котором они зарождаются»¹¹⁰. К раннему историческому этапу существования американской нации принято относить колониальный период и период революции, то есть временной промежуток с XVII века до первых десятилетий XIX века, в который происходит формирование того, что впоследствии можно обозначить как собственно национальная философия Соединенных Штатов.

Принципиальным в русле данного исследования феномена переходности в американской философской мысли нам кажется подчеркнуть саму специфику происхождения государственности в США, а именно процессуальность колонизации, в ходе которой здесь происходило формирование гражданского общества и государства. Пуритане привезли с собой на материк ряд философских учений, базирующихся, в первую очередь, на религиозных идеях, воплощением которых они собирались заняться «с Божьей помощью» на территории Нового Света и которые послужили источником духовной жизни и идеологии этой страны, ставящей впоследствии акцент на своей богоизбранности и репрезентации себя миру как «нации под Богом»¹¹¹. В такой риторике легко можно вычленив стартовую для культуры пуритан идею о будущем, которое необходимо создать, но которое пока еще выглядит достаточно смутным и туманным, оттолкнувшись от идей прошлого – мысль, в корне своем базирующуюся на совершении своего рода ритуального перехода.

Пуритане были членами одного из многочисленных религиозных течений, образовавшихся в Англии в период Реформации в XVI веке как ответ на установление диктатуры англиканской церкви во времена правления

¹¹⁰ Американская философия. Введение. М.: Идея-Пресс, 2008. 576 с.

¹¹¹ Задорожник И.Е. Гражданская религия в США: социально-философский анализ. Автореф. дис.. д. философ. н. М., 2008. 55 с.

Елизаветы I¹¹². Пуританизм представлял собой конгломерат разнородных религиозных общин, представители которых считали реформы по «очищению» церкви от влияния «папизма» и богословия Римской церкви недостаточными, в результате чего оказывались в конфронтации с современными политическими и социальными устоями общества в борьбе против его « пороков » и « язв ». Таким образом, пуритан на родине в Англии преследовало правительство и англиканская церковь, поскольку еще не существовало концепта свободы веры и терпимости к различным вероисповеданиям – то есть и изнутри этого государства сами пуритане чувствовали неудовлетворенность действиями установленной церкви, осознавали, что в пределах этой существующей страны они никогда не смогут осуществлять свою религиозную практику, и ощущали потребности создания собственного общественного строя. Отсюда естественным итогом становится переселение их в начале XVII века сначала в Голландию, а затем в Северную Америку, где обосновываются первые колонии, затем образовавшие колонию Массачусетс.

Концептуально важным базовым паттерном национальной философии США, сформированным, по сути, еще до определения самих государственных границ страны, можно обозначить представление о *богоизбранности американского народа и его высшей судьбе*. Через него осмысляется особая миссия народа не только в масштабе конкретной исторической хронологии, но и в онтологической перспективе существования человечества в целом, что будет манифестироваться как в художественных, так и внелитературных текстах. Подкрепленные идеей о проявлении и выражении воли Бога, политические власти первых пуританских общин позиционировали себя как ее проводники в общественной жизни, и, следственно, в общине подобного рода не

¹¹² Галкина Е.В. Политико-религиозные и экономические причины переселения пуритан в Северную Америку. // Общество: политика, экономика, право. 2016. №7. С. 8-14.

существовало возможности для отхода от господствующей в ней точки зрения.

Кальвинизм служит исходной базой для философской мысли, формирующейся в среде первопоселенцев, где центральным мотивом является сюжет о грехопадении, являющимся своеобразной отправной точкой человеческой истории; она разворачивается как пространство для вечной борьбы добра со злом, в которой люди выполняют роль инструментов, которыми оперируют эти силы. Таким образом, вторым концептуальным ядром в национальной картине мира США, формирующим последующую риторику молодого государства, становится фатализм, проявляемый в *идее о предопределенности человеческой судьбы*, принимающийся как абсолютная истина, которая полностью детерминирована Богом, изображаемым как абсолютное всемогущее Добро.

Однако, если вернуться к ситуации образования государственности в США, становится очевидно, что *религиозная природа мышления* первопоселенцев здесь причудливым образом прорастала сквозь сугубо *практическую необходимость* освоения нового пространства: пуританская мысль тем самым сталкивалась с необходимостью решения вполне конкретных проблем, среди которых основными были социальные и политические. Участники «великого исхода» считали, что в условиях антипуританского террора в Англии, побег от которого и был предпринят в ходе переселения первых американцев, недостаточно одних проповедей – вместо этого необходимо было продемонстрировать превосходство своих идей на практике¹¹³. Создание нового государства, идеальной пуританской общины, должно было буквально перевернуть весь мир своим практическим примером, превратить в жизнь утопическую модель действительности. Этим обусловлено причудливое *соединение в культуре США священного, сакрального и секулярного, профанного*, между которыми вынужден был

¹¹³ Miller P. Errand into the Wilderness. Cambridge. 1956. 244 p.

балансировать уже первый представитель Новой Англии на ранних этапах формирования представления о собственной идентичности, ликвидируя тем самым конфликт между этими двумя составляющими. Все теоретические и в том числе философские разработки мыслителей Соединенных Штатов обязательно должны были находить непосредственное выражение на практике, срабатывать не только как умозрительная концепция, но демонстрировать практическую целесообразность и продуктивность, неизбежно приобретая пограничные формы. Сама потребность вербализации переживаемого опыта должна была отвечать одновременно двум задачам, что формировало высказывание неоднозначного, переходного типа – именно поэтому философская мысль в США в корне своем трансгрессивная, стремящаяся преодолеть собственные границы и реализовать себя одновременно во множестве сфер.

Третья отличительная особенность генезиса самоопределяемой мысли пуритан – социальная и политическая детерминированность и апробация, в ранней теории сформулированная как *ковенант*. Это постоянная потребность диалога, своеобразное соглашение между членами общины, социумом, – и Богом, покровительствующим им, ставшее ядром последующей демократической ориентации американской мысли. Любая метафизическая теория должна быть пропущена через идею сообщества, которое является одновременно и ее воплощенным представителем, объектом, о котором говорится, и манифестатором, субъектом, который говорит. В силу мнения о собственной богоизбранности, пуритане считали естественной мыслью о правильности индивидуальной траектории развития общества, разработанной первоначально в качестве альтернативы центральной англиканской церковной власти, где община сама в диалоге между своими членами определяла и осуществляла собственную жизнедеятельность. Наиболее известным примером подобного ковенанта может служить «Соглашение на Мэйфлауэре», демонстрирующее прямую связь абстрактной теологической,

философской мысли с конкретным социально-политическим строем государства, который становится ее прямым отражением и фиксатором. Важным является не только то, что представителями нового государства, которое должно воплотить в себе реально сконструированный в мирской действительности духовный идеал, руководит некая высшая сила, которой ее представители внимают и волю которой исполняют – это коллективный субъект, действующий в едином порыве реализации ее на практике, принципиальным вектором апробации умозрительной концепции является ее прямой перенос в сферу реальной человеческой бытийности.

Естественным образом, по мере освоения континента, у переселенцев появляется собственный специфически трансгрессивный опыт, интерпретация которого копится в зарождающемся собственно национальном сознании. Ранняя американская словесность, представленная преимущественно проповедями и трактатами англичан Дж. Уинтропа, Дж. Коттона, Р. Уилльямса и др.¹¹⁴, формировала своеобразную вербальную манифестацию новых религиозно-гражданских принципов жизни. Отталкиваясь от английской традиции, представителями и носителями культуры которой являлись переселенцы, она трансформировалась в соответствии с реалиями окружающей новой действительности. Уже в конце XVII века пуританская мысль сталкивается с интеллектуальным вызовом, вызванным мощным научным развитием и конкретно с учениями Исаака Ньютона и Джона Локка, постулировавшими диаметрально противоположную картину мира, определяющуюся категориями физики, математики и оптики, где все явления бытия можно объяснить рационально как механические процессы, а человека – как продукт окружающей среды. Исконно религиозная мысль первых американских философов, англичан по происхождению, была вынуждена лавировать на границе между радикальной иррациональностью, определявшей мир и познание как Божественное

¹¹⁴ К примеру, Winthrop J. A modell of Christian Charity, 1630; Cotton J. An Abstract of the Laws of New England, 1641; Williams R. The Bloody Tenent of Persecution for Cause of Conscience, 1944 и др.

откровение, и новыми открытиями, требующими диалогического ответа извне государства, возникающими на горизонте Европы, дистанцироваться от которых не представлялось возможным даже в самых закрытых колониях. Так, Самуэль Джонсон (Samuel Johnson; 1696–1772) начал заменять пуританские идеи о предопределении и грехе идеями о стремлении к счастью в своих проповедях¹¹⁵ и саму философию определять как «стремление к истинному Счастью в *Знании вещей* как в том, что они есть на самом деле, и в действиях или практике в соответствии с этим *Знанием*»¹¹⁶. Тем самым, С. Джонсон устанавливает одним из первых идеи *восприятия*, ориентированного на практику человека, ведущую к действию, и модель людей со свободной волей и системой ценностей, ориентированной на *стремление* к счастью, согласно Истине вещей и основанном на ней законе правильного разума: «Truth must be distinguished into Natural and Intellectual, and Good, into Natural and Practical» (Истина должна быть разделена на Естественную и Интеллектуальную, а Благо на Естественное и Практическое). Его концепция тем самым сочетает в себе идеи одновременного действия, активного созидательного начала, и восприятия, творческого активного потребления, сочетание метафизического и прагматического начал, причем зоной перехода одного в другое является человеческая субъектность. Естественная Истина, она же Реальная Истина, есть ничто иное, как сама реальность существования, Интеллектуальная Истина же – знание о вещах, какими они в действительности являются. Естественное Благо – это вещи и люди, Естественным Благом людей является их удовольствие или счастье, а также *средства*, будь то вещи или действия, *необходимые для его достижения*. С другой стороны, Боль или Беспокойство со средствами, которые их вызывают, являются тогда Естественным Злом.

¹¹⁵ Schneider. Volume III, Sermon IV. Pp. 315–326.

¹¹⁶ Johnson S. An Introduction to the Study of Philosophy. Электронный ресурс [Режим доступа]: <https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N04235.0001.001/1:2?rgn=div1;view=fulltext> (Дата обращения 04.04.2022)

Одновременно с этим, усиливая значение человека в этой коммуникации с миром и по сути своей рассматривая его существование как процесс коммуникации, С. Джонсон пишет о человеческом бытии как о бесконечном взаимопроникновении друг в друга Тела (Bodies: «того, что мы воспринимаем нашими Чувствами и как таковое просто пассивное и инертное») и Духа (Spirits: «воспринимающие, разумные и активные Существа, поскольку мы сознаем, что мы сами обладаем способностями Отражать, Думать, Рассуждать, Понимать, Желать, Любить, Воспринимать и Действовать»), причем оба элемента оказываются под «Моральным Управлением Божества», некоей третьей данности вне человеческого индивидуума вообще – тезис, на котором строится особая форма телесного у А. Бирса. Таким образом, Джонсон утверждает, что существование объектов восприятия основывается тем не менее на божественных образцах, познание которых невозможно без помощи интеллектуальной интуиции, углубляя тем самым существующую религиозную парадигму мира, наполненного символами Бога, к прочтению которых человек может приблизиться благодаря своему Духу. Иерархичность и диктатура Божественного смягчается за счет соизмерения с человеком, философ стремится вывести некую гармонию между универсумом и человеком, одной из задач которого становится само восприятие, слушание и созерцание мироздания. Человек выступает уже не просто слепым исполнителем Божественной воли, но ее активным участником, от его чуткости напрямую зависит проявление ее в его земной мир.

Философия, изначально фокусирувавшаяся на том, чтобы равномерно удовлетворить разнонаправленные потребности американца – от религиозной этики и эстетических ориентиров до конкретной социальной прагматики – все глубже проникает тем самым в остальные сферы его жизни. В этом аспекте важно также учитывать все смежные, пограничные к собственно философской мысли тексты, в фундаменте своем соотносящиеся напрямую с национальным представлением о бытии. Важнейшим в данном аспекте

становится наследие одного из так называемых Отцов-Основателей США Бенджамина Франклина (Benjamin Franklin; 1706–1790), чья деятельность и авторские труды синтезировали в себе причудливым образом мысль политическую, то есть ориентированную на дидактическую задачу по социальному трудоустройству, научную методологию и четко структурированную логическую аргументацию, и концепты, явно соотносимые с наследием пуританского первоисточника.

Стоит отметить, что специфическая система культа, сформированная вокруг обожествления всей жизни американского государства и образа жизни его граждан, имеющих в мироздании особый путь, «освещает авторитетом Всевышнего все политические процедуры, придавая глубокий религиозный смысл чисто гражданским церемониям»¹¹⁷, что особенным образом трансформирует риторику центральных политических фигур в истории данного государства. Б. Франклин оставил след в первую очередь своими разработками в области политического устройства североамериканских колоний и, как следствие, формулировкой проблемы философии в аспекте общественной мысли: он представлял в своих работах рациональное систематическое рассуждение о вопросах и проблемах общества, вопросах этики, полагая все же при этом, что единственно имеющие значение идеи – это те идеи, которые что-то существенно изменяют, претворяются в жизнь и имеют практическую значимость. Его философию отличает стройная линейность, центральной фигурой которой является человек действия, который одновременно и совершает его, и тем самым манифестирует. Так его «Автобиография», представляющая квинтэссенцию его творческой и философской мысли, адресована напрямую в будущее, его сыну, произрастая при этом не только из его личной биографии, но и истории его семьи, ближайших родственников и предков. Б. Франклин часто рассматривается как человек, сформулировавший постулат типичного американского успеха,

¹¹⁷ Задорожник И.Е. Гражданская религия в США: социально-философский анализ. Автореф. дис.. д. философ. н. М., 2008. С. 21.

полагаясь в первую очередь на себя самого (self-reliance)¹¹⁸, все же важнейшим аспектом этого процесса для Б. Франклина является нравственное самосовершенствование индивидуума. По замечанию некоторых исследователей, здесь прослеживается связь идей просветителя от учения деизма – учения, которое на первый взгляд представляется как далекое от пуританской этики, базирующееся на представлении о мире как продукте Божественного создания, механизме¹¹⁹, тем самым его программе трудящегося человека придаются элементы нравственно-этической концепции, что подтверждает ее пограничную природу.

Сама значимость труда, превозносимая Б. Франклином, безусловно, имеет в том числе европейские протестантские корни, но на американском континенте обретает новое звучание. Бог американских деистов, с одной стороны, в данный конкретный момент устраняется от управления миром, автономно стройно работающим механизмом, закономерно работающим, но, с другой, все еще признается как его единственный, пусть и обезличенный, автор-демиург и впоследствии отождествляется с самим мировым законом. «Постепенно я начал убеждаться, что истина, искренность и честность в отношениях между людьми имеют громадное значение для счастья жизни... Откровение как таковое, действительно, не имело для меня самодовлеющего значения; но я пришел к мнению, что хотя определенные действия могут и не быть плохими только потому, что они им запрещаются, или не быть хорошими только потому, что они им предписываются; однако вероятно, что эти действия могли быть запрещены, потому что они плохи для нас, или предписаны, потому что они полезны нам по своей собственной природе, при учете всех обстоятельств»¹²⁰. Б. Франклин выступал против религиозных суеверий и ханжества, предоставляя тем самым человеку еще большую

¹¹⁸ Баранова К.М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII – XVIII веков. Становление традиций в литературе США. Автореф. Дисс... д. фил. наук. М., 2011. 47 с.

¹¹⁹ Литвинова Т.В. Религиозная ментальность в культуре западноевропейского романтизма. Автореф. дисс... к. философ. н. Ростов-на-Дону, 2004. 24 с.

¹²⁰ Франклин Б. Автобиография Бенджамина Франклина. Электронный ресурс [Режим доступа]: https://librebook.me/the_autobiography_of_benjamin_franklin/vol1/1 (Дата обращения 04.04.2022)

акторскую силу в формировании собственного жизненного пути, при этом же ограничивая ее контуры теми же христианскими добродетелями, позиционирующимися им как некий ориентир, норма. Источник счастливой жизни человека в таком случае – в жизни по нормам благодетели среди людей, ориентированных на эти же нормы, утопия. По сути своей, Б. Франклин решает задачу по созданию идеального гражданина своей нации, новой страны, «которая может появиться только в том случае, если людям показать, каким путем этого следует добиваться»¹²¹, продемонстрировать пример. Таким образом, модель, казавшаяся весьма условно соотносимой с идеалистической парадигмой или духовными потребностями национальной мысли, стремится фактически обосноваться с помощью метафизического выхода за собственные границы.

В этот период прослеживается тенденция усиления социального обоснования человеческой жизни, в кульминационный момент американского Просвещения оформляющейся в концепцию естественного права, на практике утвержденной подписанием Декларации независимости Томаса Джефферсона (Thomas Jefferson; 1743–1826). Она буквально и формально провозглашает и закрепляет право человека на жизнь, свободу и стремление к счастью, и фундирует последующую Конституцию, ставшую своего рода символом американской нации. Однако в данном ключе безоговорочным является естественное происхождение этого права, данное человеку по праву божественного определения: «Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди *созданы* равными и наделены их *Творцом* определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью»¹²². Совершенно очевидно, что права, манифестирующиеся в тексте декларации, не определяют человека с точки зрения природы как биологической среды, а даны Божественной

¹²¹ Там же.

¹²² Декларация представителей Соединенных Штатов Америки, собравшихся на общий конгресс // Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство. Под ред. О.А.Жидкова. Перевод О.А.Жидкова. М.: Прогресс, Универс, 1993. С. 25-28.

волей, которую он обязан реализовать в ходе своей жизни, в том числе – социально благополучной. Здесь же обосновывается значимость для политической жизни молодого государства народного суверенитета, где источником политической власти служит гражданское население, находящееся в прямой зависимости от власти, и наоборот: целью правительства устанавливается защита прав своих граждан, и, соответственно, его роль – обеспечивать гражданам своего государства доступ к необходимым для счастья благам. Таким образом, благосостояние человека в самом широком смысле напрямую зависит от его социальной жизни, гражданского статуса и политической действительности, неразрывно определяя все его существование в мире. Представление американца о счастье определяется не только метафизическим существованием человека, но вполне конкретным социальным конструктом, ведущим к реализации определенного демократического государственного устройства. Так называемый Парадиз, или Земной рай, который собирались основывать на берегах Северной Америки пуритане, больше не умозрительная метафора, но вполне конкретная инструкция по организации жизни в коллективе и жизни самого коллектива, общества: «...с твердой уверенностью в покровительстве Божественного Провидения мы клянемся друг другу поддерживать настоящую Декларацию своей жизнью, своим состоянием и своей незапятнанной честью»¹²³. По сути своей, Соединенные Штаты представляются с этого момента не только неким политически идеальным государством, но сообществом нравственного роста и служения всех его членов, объединением единоверцев, что сохраняется в коллективном самоопределении до сих пор – судьи до сих пор открывают свои заседания словами «Боже, спаси Соединенные Штаты и этот суд»¹²⁴.

¹²³ Там же. С. 28.

¹²⁴ Задорожнюк И.Е. Гражданская религия в США: социально-философский анализ. Автореф. дис.. д. философ. н. М., 2008. С. 23.

Концептуально термин *community* (сообщество), аккумулирующий представление об идеальной *коммуникации*, в которой равноправно находятся все его члены – друг с другом, мирозданием и Богом – напрямую произрастает из нравственного мировоззрения раннего пуританства, аффицирующего все сферы человеческой жизни: философию, политику, социум. В дальнейшем философия идеализма в форме специфического литературно-философского течения американского трансцендентализма получит столь мощное влияние в США именно благодаря почве тех особенностей религиозного мышления, определивших изначально само выдвижение пуритан в поисках *новых рубежей*. Наполняясь новым практическим и прагматическим содержанием, основные для переселенцев пуритан идеи *богоизбранности* и *божественной протекции всех причастных* к этому великому построению нового идеального для человеческого счастья и благополучия мира укреплялись в массовом сознании как первая коллективная мифология, национальное представление о мире и судьбе народа в нем, определяя дальнейшую траекторию развития творческой мысли в США.

Все анализируемые философские концепции, получившие ту или иную степень распространения на континенте до XIX века, абсорбируют разнородный *опыт человека в его процессе непосредственного освоения действительности* и ориентированы на его будущее, горизонты и пределы которого они пытаются прочертить в туманной, постоянно изменяющейся действительности, образы которой закрепляются одновременно с этим в опыте практического освоения материка – движения фронта. Коллективный образ американца еще со времен первопоселенцев конструируется через ответственность за возложенную на него миссию освоения строящегося мира, которого вместе с тем он принципиально страшится как неизведанного предела, пытаясь установить в нем хотя бы какие-то ориентиры и следы существования Другого – в первую очередь Бога

– которых, однако, постоянно оказывается недостаточно. Сама точка отсчета, от которой отталкивается в попытке самоопределения американец, лежит на границе междисциплинарности: его волнует одновременно этика и мораль, но применимая в жизни, иначе она словно не оправдывает сама себя.

Точно так же, как теория определяется невозможностью отделения от практики и органическим единством с ней, национальная философская мысль с самого начала основания цивилизации пытается преодолеть границы религиозной патетики, риторики, художественного слова, социальной этики и являет себя как принципиально нестатичный феномен переходного характера. Оглядываясь на самые ранние тексты философской мысли, можно обнаружить, что, во-первых, ни один из них не имеет четко очерченной жанровой природы, а, во-вторых, тематически связаны с одними и теми же принципами и фиксируют их.

Следовательно, по существу вся американская мысль предоставляла плодородную почву для бурного развития идеализма в XIX веке, причем, что любопытно, как субъективного (более частно, как следствие других философских течений, например, скептицизм), так и объективного (более монументально, как результат глубокого влияния кальвинизма). Идея о дуалистичности бытия, лежащая в основе христианского вероучения, обрела плотью реальности в условиях колоний Новой Англии, за счет чего только укреплялась в национальном сознании и располагала к дальнейшему развитию идеалистических по своей природе концепций в национальной философии. Следствием этого в конце предыдущего столетия стал уже упомянутый разворот в сторону индивидуума, который все больше получал автономию от слепого религиозного патроната и приобретал собственный голос и значимость за счет воли к выбору, и именно поэтому возникновение трансценденталистского движения первой половины XIX века – это не только результат внешних внеамериканских влияний, но и логичный этап

развития философской мысли, определяющей границы духовных и эстетических ориентиров Соединенных Штатов.

§4. Преодоление оппозиций традиционной европейской философии в трансцендентализме

Исторически девятнадцатый век в культуре Соединенных Штатов буквально является переходным столетием, за которое происходит существенное количество исторических событий, знаменующих кардинальные изменения общественного сознания. Эта турбулентность самой эпохи определяет колебание человека, который пытается прочерчивать собственные границы идентичности в условиях бесконечно меняющегося калейдоскопа окружающей реальности, где, с одной стороны, сама изменяемая действительность провоцирует постоянно искать новые точки фокуса и внимания, а, с другой стороны, все отчетливей звучит тенденция к саморефлексии, своеобразному оглядыванию назад и большему заземлению через уже существующие паттерны.

Наиболее яркими представителями американского трансцендентализма (от лат. *transcendens, transcendentia, transcendentalis* — перешагивающий, выходящий за пределы) являются Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson; 1803–1882), Маргарет Фуллер (Sarah Margaret Fuller Ossoli; 1810–1850), Генри Торо (Henry David Thoreau; 1817–1862), Э. Бронсон Олкотт (Amos Bronson Alcott; 1799–1888) и Элизабет Пибоди (Elizabeth Palmer Peabody; 1804–1894), входившие в состав так называемого «Клуба Хеджа» или «Трансцендентального клуба», организованного в 1836 г. в Бостоне, штат Массачусетс, Новая Англия. В целом задачи данного *сообщества* в большей степени касались обсуждения новых теологических и философских проблем среди его участников, нежели формирования некоей философской системы или учения. Участники превыше всего ценили свою общность взглядов и пристрастий в области искусства (ориентация на Карлейля,

Кольриджа, Гете)¹²⁵, а также восприятия современной эпохи с ее падением духовности и грубым материализмом. В первом же году участниками клуба был опубликован ряд ключевых теоретических работ, в том числе центральный манифест трансцендентализма авторства Р.У. Эмерсона «Природа». Тексты трансценденталистов были встречены общественностью достаточно прохладно. Сложность изложения первых трансцендентальных трактатов и отсутствие прозрачной формулировки центральной идеи движения вызывали неприятие широких общественных масс, поэтому понятие «трансценденталист» фигурировало в том числе в качестве презрительной клички для молодых людей, стремящихся следовать новым модным туманным ориентирам.

Некоторые исследователи¹²⁶ считают, что американский трансцендентализм нельзя назвать философией, но религиозно-социальным движением, что подтверждает вышеозначенный тезис о синкретической природе национальной философской мысли в США, которую невозможно рассматривать вне контекста политической и социальной жизни государства. Трансценденталисты заимствовали и переосмыслили философию Платона, средневековых мистиков, Канта и посткантианцев – такая выборка объясняется необходимостью решения на практике вопросов, касающихся управления жизнью, потребностью «дать выражение тому духу, который... делает жизнь более цельной и осмысленной... и примиряет практические и умозрительные способности»¹²⁷. Практически все трансценденталисты посвящали себя воплощению собственных идей на практике в сфере образования, борьбе за права рабочих и права женщин, движении аболиционизма, поскольку трансцендентализм стремился к объединению идей об общественном и индивидуальном, традиционном и радикально демократическом. В культе самопознания трансценденталисты продолжали

¹²⁵ Осипова Э. Ф. Трансценденталисты // История литературы США. Т.2. М.: Издательство Наследие, 1999. С. 182 – 211.

¹²⁶ Gray H.D. Emerson. A statement of New England Transcendentalism as expressed in the philosophy of its chief exponent. Stanford : Stanford University Press, 1917. 110 p.

¹²⁷ Hochfeld G. Selected writings of the American Transcendentalists. NY: The New american library, 1966. P. 295.

ориентироваться на общественное – все человечество как *сообщество индивидуумов*. В эссе «Реформатор» (“Man the Reformer”, 1841) Р.У. Эмерсон напишет, что за всю историю существования мира доктрина реформы не имела такого охвата, как в настоящее время¹²⁸. Так, сам Р.У. Эмерсон присоединяется к движению по отмене рабства и становится активным участником движения аболиционизма, Г. Торо выступает в качестве своеобразного борца за экологию¹²⁹ и манифестирует гражданское неповиновение, а М. Фуллер становится одной из самых ярких представительниц борьбы за права женщин в США – никакая философия не является самодостаточной без прагматических задач, которые она должна решить на практике, переплетаясь с политической и социальной риторикой.

Сама суть трансцендентальной идеи определила активную социальную позицию авторов – это «идеализм, каким он представляется в 1842 году»¹³⁰, то есть его задача буквально реализоваться на практике, в действии, осуществить переход из мира концепций в мир, которому требуются изменения. Р.У. Эмерсон пишет, что трансценденталист смотрит на материальный мир с физической стороны, но в то же время он смотрит на эти объекты как на обратную сторону гобелена, как на другой конец, каждый из которых является продолжением или завершением духовного факта. Согласно представлениям трансценденталистов, физический мир природы является отражением мира божественного, и каждый из нас может найти «Бога» в природе, для этого нет необходимости в обращении к духовным практикам, поэтому нет нужды в молитвах и посещении церкви. Являясь частью универсума, выраженного в терминологии трансцендентализма Природой, человеческий разум божественен по своей сущности, поэтому центральным аспектом понимания мира является понимание себя и своих собственных мыслей, чувств и эмоций как его прямого транслятора. Каждый

¹²⁸ Emerson R.W. Nature; Addresses, And Lectures. Boston: James Munroe and company, 1849.

¹²⁹ Соломатина С. Ю. Художественное своеобразие натурфилософской эссеистики Генри Дэвида Торо. Нижний Новгород: Удмуртский Государственный Университет, 2008. 22 с.

¹³⁰ Emerson R.W. Nature; Addresses, And Lectures. Boston: James Munroe and company, 1849. P. 316.

объект мира природы в таком ключе трансформируется в нечто означаемое, символ, хранящий в себе ее тайный шифр.

Это был принципиальный шаг вперед по сравнению с существовавшей концепцией человека в американской философской мысли, которая по-прежнему до этого момента базировалась на религиозном восприятии – субъективизация, дававшая привилегию человеческой интуиции по отношению не только к рациональной мысли самого человека, но и к Божественному замыслу. Испытав влияние духовных движений, таких как бостонское унитарянство (рационалистическое прочтение Библии для получения ответов на вопросы в поисках истины, идея самосовершенствования, взаимосвязь здоровой духовной и интеллектуальной жизни etc.) и движение квакеров (идея «внутреннего света» и социальной справедливости), трансценденталисты выдвигают новое прочтение проблемы взаимосвязи Бога и человека. С одной стороны, они подтверждали своей теорией саму возможность существования вселенской истины, которая управляет миром, Божественного провидения и воли, исходя из той же религиозной патетики, но при этом лишали ее строгой вертикальности. Человек у трансценденталистов может прийти к правде через свой личный опыт, разум и интуицию, а значит сам становится частью Божественной сущности, демиургом *не только своей жизни, но и самого мироздания*, что способствует развитию американского индивидуализма и естественным образом вплетается в литературную практику романтизма, центрирующуюся вокруг фигуры творца, выходя тем самым как за пределы метафизики, так и за границу сугубо социально-политического отнесения. По их мнению, необходим только внимательный взгляд внутрь себя, в свои субъективные верования для того, чтобы раскрыть своё собственное понятие правды, сформировать свои собственные духовные и моральные взгляды, требующие реализации и практического применения.

Также значимыми для формирования трансценденталистской мысли оказались взгляды и идеи представителей английского романтизма, таких как

Уильям Вордсворт (William Wordsworth; 1770–1850) и особенно Сэмюэль Тейлор Кольридж (Samuel Taylor Coleridge; 1772–1834), через работы которого в американское сообщество проникали идеи немецкого идеализма (Канта, Фихте, Шеллинга, под влиянием которого он писал *Biographia literaria* ("Литературную биографию") и "Пособие к размышлению"). Именно отсюда американские трансценденталисты заимствуют систему парных категорий, которая стала основой их этических и эстетических построений: Рассудок, Фантазия, Талант, Время, Благоразумие, Целесообразность из сферы чувственной, земной, и соответствующие им «благородные двойники» — Разум, Воображение, Гений, Вечность, Мудрость, Высший закон. Казалось бы, уход к горизонтальности взаимодействия человека с Богом и поворот в сторону кардинальной индивидуализации, где человек – есть сам свой Бог и Творец, должен был привести к окончательному разрыву с существовавшим первоначально религиозным мировосприятием. Однако заимствованием идеалистической философии, уже пропущенной через английскую романтическую парадигму, американский трансцендентализм лишь углубляет свою парадоксальную прото-религиозную основу. Разум трактуется как способность понимания без использования чувств, и именно через это отделение от земного, временного и профанного возможно «прорваться» к моральным и эстетическим вечным истинам, храня своеобразную аскезу собственного духа. Одновременно с тем, что внимание концентрируется на человеке и его индивидуальности, она представляется как некий оторванный от физической прагматики бесплотный дух, лишенный по факту таким образом индивидуальных черт, находящийся в зависимости от прямого соответствия некоему представленному идеалу благодетели, опять же возвращающий нас скорее к религиозному консерватизму морали и нравственности. Человек, таким образом, *есть сам Бог и должен соответствовать представлению о Боге.*

Одновременно с восточным трансцендентальным идеализмом Новой Англии, исходившим из национальной модификации посткантианства, на

Среднем Западе происходили похожие процессы, связанные уже с «перенесением философии Г.В.Ф. Гегеля на американский опыт», с центрами в Огайо (Дж.Б. Сталло (John (Johann) Bernhard Stallo; 1823–1900), Монкур Конвей (Moncure D. Conway; 1832–1907) и Август Виллих (Johann August Ernst von Willich; 1810–1878)) и Сент-Луисе (Сент-луисское Философское Общество и сообщество вокруг журнала «Журнал спекулятивной философии» под управлением Уильяма Торрея Гарриса (William Torrey Harris; 1835–1909)). Западная идеалистическая ветвь являлась более доступной для широкой аудитории: именно в журнале У.Т. Гарриса, который по совместительству явился первым собственно философским журналом в США, публиковались переводы и интерпретации немецких философов, а также труды американских современных мыслителей, таких как Джон Дьюи, Чарльз Питерс, Уильям Джеймс и Джосайя Ройс, которые, как ни удивительно, в последнее десятилетие XIX века станут основателями сугубо американского философского учения *прагматизма*, манифестирующим вслед за открытиями дарвинизма логику и истину, которую необходимо установить эволюционным путем.

Кристаллизуется идеализм в США в работах Джосайи Ройса (1855–1916), соединенный в особой форме религиозной философии с реализмом Ч.С. Пирса, интерпретатором которого Дж. Ройс в первую очередь считается. Он синтезировал существенные черты концепций бытия реалистов, мистиков и критических реалистов, объединяя парадоксальным образом этику и логику, с одной стороны, оставаясь в русле существующей вслед за дарвинизмом научной методологии, а, с другой, поэтизируя жизнь интеллекта по сравнению с жизнью как цепочкой внешних событий, представляя своим творчеством показательный для своей эпохи переход. Его главные труды: «Религиозный аспект философии» (The religious aspect of philosophy, 1885), «Концепция Бога» (The conception of God, 1897) и «Проблема Христианства» (The problem of Christianity, 1913) выходят в одно время с первыми публикациями анализируемого нами Амброза Бирса и, на

наш взгляд, напрямую перекликаются с его творчеством. И Ройс в своих философских трудах, и А. Бирс в своем творческом осмыслении бытия человека вырастают из опыта социальных источников религии, граничащего с опытом отдельного уникального индивидуума. По сути, именно Дж. Ройс в переходе между прагматизмом и идеализмом в философии обнаруживает возможность разрешения конфликта взаимоотношений, в которых находился в американской философии человек и универсум, персонифицированный в Боге, сформулировав теории *Интерпретации, Лояльности и Сообщества*.

- Человеческое-Я по Дж. Ройсу обладает индивидуальностью в Боге и для Бога, тем самым образуя с ним *вечный союз*. Бог как абсолютный любящий арбитр является гарантом существования и заблуждения, и истины, поскольку объединяет в себе все другие мысли: соответственно, если существуют две конкурирующие точки зрения, они должны подвергнуться оценке со стороны третьей, находящейся в стороне, но включающей в себя оба взгляда, перемещая тем самым традиционный взгляд с познания как субъектно-объектного (дидактического) отношения, которое задействует восприятие-перцепцию и осмысление-концепцию, на *познание как триадический процесс*: знак-отправитель, знак-медиатор (интерпретатор) и знак-получатель, где логос-дух должен играть фундаментальную роль интерпретатора вселенной.
- «Философия Лояльности» Дж. Ройса заложила основы для понимания *нравственного принципа психоповеденческой интегрированности* человека в некую группу. Мотивационное основание имеет для лояльного человека *субъективную ценность*, которая и мотивирует его быть лояльным, при этом оно же объединяет служащих ему, выступая их *общим качеством*.

- Для создания здоровой философии, по мнению Дж. Ройса, необходима идея сообщества (community), уравнивающая метафизику индивидуума и сообщества, поскольку «реальность, истина и знание неизбежно социальны», а следовательно и реальность, и сознание есть величины двухуровневые, где происходит движение от человек-индивидуум к человеку-сообществу – динамической коллективной личности, которая подобна человеческому индивидууму, обладающая собственной волей, стремящейся к интерпретации всего для всех, каждого индивидуума – миру и мир духов – каждому человеку.

По сути своей концепция Дж. Ройса на рубеже XIX–XX веков сочетает в себе одновременно три эпистемы, парадоксальным образом связанных в единое полотно национального самосознания от отголосков ранних религиозно-философских воззрений колонизаторов Новой Англии, прошедших через прагматическую направленность учений американского Просвещения и дуализм литературно-философского трансцендентализма: фундаментальная религиозная мысль, априори подразумевающая существование некоего Божественного Другого и пытающаяся установить и конкретизировать дистанцию коммуникации с ним, акт творения и творчество как продукт активного проявления высшей воли в сочетании с конкретной человеческой индивидуальностью в бытии, а также социальная природа человеческой жизни, его реализация не внутри себя или наедине с миром/Богом, но внутри коллектива единомышленников: «как нет alter без Ego, так не Я без Ты... аналогичным образом вклад, сделанный памятью и ожиданием, обогащает настоящий момент»¹³¹, являя пример подлинной «жизни в единстве духа». В это же время в художественной практике А. Бирс препарирует всю ту же проблематику: существование провидения и Божественного вмешательства, его роль и влияние в жизни человека, место

¹³¹ Американская философия. Введение / Под редакцией Т. Марсубяна и Джона Райдера. М.: Идея-Пресс, 2008. С. 190.

человека в социальной парадигме и возможность построения идеального комьюнити взаимопонимания и преданности, базируясь на одних и тех же принципах истинности.

Сама *проблема верификации* чрезвычайно важна в русле исследования творчества А. Бирса, проблема процесса установления истины и разграничения собственно истинного и ложного, особенно остро встающая в философии рубежа XIX–XX веков. Изначально предлагаемая Дж. Ройсом (вслед за концепцией *сомнения* (doubt) Ч.С. Пирса) как возможность *Ошибки* (error), она выдвигается в качестве основания для установления существования абсолюта, который по Дж. Ройсу является судьей всех истинных заявлений: обнаруженное противоречие раскрывает между ними для интерпретатора неопровержимые и абсолютные истины. «Интерпретация зависит от данных, поставляемых перцепцией и концепцией, кроме того, она входит в разумные существа и производимые им знаки. В этом процессе посылающий сигналы разум направляет информацию, которую настроенный медиатор (или интерпретатор) аккуратно модифицирует с тем, чтобы согласовать с потребностями и соотношениями знака-получателя»¹³².

Однако сама истина – не есть верификация, не есть процесс ее установления и подтверждения, *а выход за ее пределы*: интерпретация бытия тогда осуществляется через любящую лояльность миру, составляющую третью сторону, подчеркивает одновременно и его уникальную реальность, и все уникальности его индивидуумов. И хотя через познание мы способны потенциально приближаться к истине, на самом деле никогда полностью не понимаем ее загадочной реальности, являясь созданиями фрагментарного сознания и неудовлетворенной воли. Дж. Ройс здесь продолжает триаду *синехизма* Ч.С. Пирса: первичность – качество как таковое, само по себе, вторичность – оппозиция, дружность, и троичность – сеть связей, через которую и в которой любая реальность обретает свои характерные черты.

¹³² Там же. С. 197.

Сомнение в терминологии Ч.С. Пирса, оно же *Ошибка* у Дж. Ройса, и дает то самое колебание в действии, сигнализирующее о потере верования, и, как следствие, выход за пределы дуалистической системы, приобретая статус онтологического аргумента, оказывающееся активной движущейся границей между бинарными оппозициями, истиной и ложью, верой и неверием. «Независимо от того, истинно или ложно мнение субъекта, он оказывается вовлеченным в телеологическую ситуацию, которая в определенный момент приводит его мысль к соприкосновению с видом сознания, не являющимся чисто человеческим»¹³³.

Попытки формулирования тезиса о возможности существования мысли вне человеческой формы показательны не только в русле развития американской философской традиции, но и в общей культуре рубежа веков в преддверии *fin de siècle*: они, в первую очередь, указывают на критический предел, который философской мысли США еще только предстоит преодолеть в грядущем XX веке, выражают общее настроение тревоги, нарастающее в обществе, с одной стороны, ликвидируя иерархическую зависимость человека от Божественного промысла, разрушают идеалистическую вертикаль и выводят человека на горизонтальность взаимодействия с бытием, однако. Вместе с тем, в этом процессе формулирования обнажается бесконечная инвариантность этого взаимодействия за счет введения третьего элемента, непричастного ни к одной из сторон, опосредованного медиатора.

В условиях возникновения и развития США как государства колонизаторов, вынужденных в буквальном смысле находиться постоянно в этом перемещении в ходе расселения по континенту, переходность как свойство самого человеческого восприятия становится определяющей категорией национальной философии как вербализированных принципов мировосприятия, рецептивно проявляющейся во всех сферах данной

¹³³ Американская философия. Введение / Под редакцией Т. Марсубяна и Джона Райдера. М.: Идея-Пресс, 2008. С. 185.

культуры, в том числе – в литературе и искусстве. Переходность для американской мысли становится характерной формой вербализации и проявляется во всех видах художественного письма как формы фиксации субъектом его бытийности, которая выходит за пределы какой-либо унифицирующей системности и тяготеет к мультижанровому высказыванию, стараясь охватить максимально обширный пласт человеческого бытия: от экономики и политики до метафизики и теологии. Следы данного явления, которое мы обозначаем как национальную американскую философию, обнаруживают себя в самых разных памятниках словесности на различных уровнях: от специфики языковой, например, в фольклорных анонимных образованиях, и репрезентирующих не индивидуальное, но коллективное переживание (например, трудовые песни, спиричуэлс, баллады – блюзовые, фронтирные, ковбойские)¹³⁴, до более локальных особенностей поэтики отдельных авторов, в текстах которых отражаются единые философские паттерны, связанные с особенностью мировосприятия и самоидентификации американской нации, трансформируемые в соответствии с авторским замыслом, особенно остро встающие перед пишущим сознанием в переходный исторический период XIX века. Среди примеров авторской рецепции национальной философии в литературе данного периода можно выделить творчество Дж.Ф. Купера (James Fenimore Cooper, 1789–1851)¹³⁵ и Дж. Лондона (Jack London, 1876–1916)¹³⁶, проблематизирующих

¹³⁴ Об этом подробнее – Олейник Ю.С. Языковая картина мира американской фольклорной баллады. Автореф. Дис. К.фил.н. СПб., 2010. 21 с.

¹³⁵ Трансформацию фронтирной мифологии в творчестве автора исследует Журавлева А.П. Переосмысление мифа о земле обетованной в творчестве Джеймса Фенимора Купера. Автореф.дис...к.фил.н. М.:2016. 33 с.; исследуется в контексте национальных особенностей мировосприятия творчество автора, помещаемое в ряд с его современниками, Уракова А.П. Репрезентация дара в американской литературе XIX века. Авт.дисс...д.фил.н. М.:2019. 52 с.; центрирует свое внимание на конкретных образах дома, центрирующем картину мира в рамках американской национальной философии Розе Е.Е. Художественные особенности диалоги Д.Ф. Купера о современности «Домой» и «Дома». Автореф.дисс...к.фил.н. Великий Новгород, 2004. 24 с. и многие другие.

¹³⁶ Отдельные наблюдения об этом можно подчеркнуть из работ Duneer A. Last Stands and Frontier Justice: In Jack London's Pacific and Ernest Hemingway's Key West // Studies in American Naturalism, vol. 11, №1, University of Nebraska Press, 2016. Pp. 23–42; Bembridge S. Jesus as a Cultural Weapon in the Work of Jack London // Studies in American Naturalism, vol. 10, №1, University of Nebraska Press, 2015. Pp. 22–40; Лунина И.Е. Художественный мир Джека Лондона: человек – природа – цивилизация. Автореф.дисс...д.фил.н. М.: 2010. – 43 с. и др.

феноменологию фронта, литературу местного колорита¹³⁷, литературу Юга¹³⁸ – традиций, напрямую связанных с осмыслением национальной (и локальной) специфики США. Отдельные тексты авторов данной эпохи, таких как Э. По¹³⁹, Н. Готорн¹⁴⁰, Г. Мелвилл¹⁴¹ и др., также обнаруживают тонкую связь с основными паттернами национальной американской философии. Систематизирующее исследование рецепции национальной философии в текстах американской литературы на данный момент в литературоведении не было предпринято, но может послужить вектором развития настоящей работы в последующем, поскольку позволит обнаружить и подтвердить не только общие тенденции национального мышления, но и дополнить существующие интерпретации художественных текстов, обогатив их металитературным контекстом.

¹³⁷ Подробнее об отдельных чертах репрезентации национальной философии в текстах писателей местного колорита можно ознакомиться в исследованиях Солодовник В.И. Американский реалистический роман конца XIX века. Проблемы становления метода и жанра. Автореф...дисс.д.фил.н. М.:1992. 39 с.; Павленко Е.А. Национальное своеобразие новеллистики Брет Гарта. Проблема «местного колорита» в американской литературе 1830 – 1870-х годов. Автореф...дисс.к.фил.н. СПб., 1994. 21 с. и др.

¹³⁸ Например, работы Морозова И.В. Дискурс старого Юга в «романе домашнего очага: творческое наследие писательниц США первой половины XIX века. Автореф...дисс.д.фил.н. СПб.: 2006. 62 с.; Юрьев А.Б. Национально-культурная специфика американского Юга и ее отражение в художественной литературе как переводческая проблема. Автореф...дисс.к.фил.н. М.: 2007. 25 с.; Тлостанова М.В. Художественный мир Юдоры Уэлти и специфика послевоенной прозы юга США. Автореф...дисс.к.фил.н. М.: 1994. 26 с. и др.

¹³⁹ Исследования Lopez R.O. The Orientalization of John Winthrop in 'The City in the Sea // The Edgar Allan Poe Review, vol. 10, №2, Penn State University Press, 2009. Pp. 87–103; Zitter E.S.. Language, Race, and Authority in the Stories of Edgar Allan Poe // Studies in Popular Culture, vol. 21, №2, Popular Culture Association in the South, 1998. Pp. 53–69; Whitley E. The Southern Origins of Bohemian New York: Edward Howland, Ada Clare, and Edgar Allan Poe // Poe Studies, vol. 49, The Johns Hopkins University Press, 2016. Pp. 35–49 и др.

¹⁴⁰ К примеру работы Johnson C.B. Hawthorne's Hannah Dustan and Her Troubling American Myth // Nathaniel Hawthorne Review, vol. 27, №1, Penn State University Press, 2001. Pp. 17–35; Davis D.A. The Myth of Hester Prynne // Nathaniel Hawthorne Review, vol. 31, №1, Penn State University Press, 2005. Pp. 29–43; Baym N. HAWTHORNE'S WOMEN: THE TYRANNY OF SOCIAL MYTHS // The Centennial Review, vol. 15, №3, Michigan State University Press, 1971. Pp. 250–272 и др.

¹⁴¹ Например, Fisher M. Melville's 'Tartarus': The Deflowering of New England // American Quarterly, vol. 23, №1, Johns Hopkins University Press, 1971. Pp. 79–100; Zaller R. Melville and the Myth of Revolution // Studies in Romanticism, vol. 15, №4, Boston University, 1976. Pp. 607–622; Lawrence N. [R]eaders Who Are Sick at Heart': Melville's Typee and the Expansion Controversy // South Central Review, vol. 26, №3, The South Central Modern Language Association, The Johns Hopkins University Press, 2009. Pp. 61–71 и др.

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ АМБРОЗА БИРСА

Для Амброза Бирса американский фронтирный миф становится основным источником при создании монументального полотна о современных нравах Америки, позволяющим представить читателю некий срез социокультурного пространства США, осуществить переход от личностного, проявленного в историческом контексте, к общечеловеческому, вневременному. При этом нельзя сказать, что А. Бирс использует национальную мифологию как некую «чистую» систему образов или мотивов, для него гораздо более значимым оказывается возможность проникнуть с ее помощью в суть национального мышления, попытаться через нее прочесть историческое развитие американского самосознания. Более того, благодаря использованию фронта как источника архетипических моделей А. Бирс расширяет пространство повествования от конкретного исторического контекста до общечеловеческих масштабов – его тексты содержат в себе единую метатекстуальную концепцию о существовании человека в мире.

В этой связи нам кажется важным рассмотреть рецепцию фронтирной мифологии на примерах образности в текстах А. Бирса (в первую очередь в деконструкции образа патриарха, связанной с фигурой фронтисмена, религиозную символику), концепцию встречи с Другим и взгляда как формы столкновения с ним в пространстве фронта. Возникающая в связи с парадигмой встречи акцентуация пространственной ориентации располагает к анализу в этой связи особенностей организации хронотопа в его текстах, также определяемых сильным взаимодействием с колонизаторским процессом освоения фронта.

§1. Фронтир в творчестве Амброза Бирса

В первую очередь, нужно сразу обозначить, что связь современного жителя Соединенных Штатов с историей первопроходца во времена освоения фронта за более, чем двести лет до настоящего момента, для А. Бирса является не умозрительной, но буквально причинно-следственной, о чем он неоднократно пишет: например, в более позднем эссе «Some features of the law»¹⁴², рассуждая о современном праве и искажении морали, он называет современного американца «thoughtless children of the frontier», что буквально переводится как «бездумное дитя фронта». В своих художественных текстах автор часто отсылает к наследию фронтисменов прошлого для объяснения мотивации его героев в настоящем: «Его охватило раскаяние, запоздалое и бесполезное, а потому особенно глубокое. Ему [главному герою] уже чудилось, что вот-вот набросятся на него бесплотные жители потустороннего мира, которых он оскорбил, нарушив их покой и целостность их приюта. И все ж упрямый мальчишка не отступил, хоть и дрожал всем телом. В его жилах текла здоровая кровь, горячая кровь фронтисменов. Всего два поколения отделяли его от покорителей индейских племен. Он снова двинулся вперед»¹⁴³.

Будучи непосредственным участником боевых действий во время Гражданской войны (в том числе крупных сражений при Шайло 1862, Стоун-Ривер и Чикамога 1863, сражение у горы Каннесо 1864), А. Бирс являлся свидетелем огромного количества насилия, которое человек физически проявлял к другому человеку. Дважды он рисковал своей жизнью, спасая раненных сослуживцев, и вышел в отставку в чине майора, но, как пишут современники, никогда не позволял к себе так обращаться¹⁴⁴. А. Бирс не был поэтом, романтизирующим подвиг войны, и его тексты наполнены имплицитно антимилитаристским пафосом. Нигде он не артикулирует

¹⁴² Входит в состав *The Shadow On The Dial, and Other Essays*. 1909.

¹⁴³ Бирс А. *Заколоченное окно*. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 142.

¹⁴⁴ Bertha Clark Pope. *The introduction. The Letters of Ambrose Bierce*, 1922. 256 p.

явственно свою авторскую позицию, тем самым не навязывая ее читателю (подробнее об этом – Глава 3), но конструируемые им образы и ситуации, в которых оказываются герои, наполнены трагическим отзвуком последствий разрушительной для цельности существования человека войны, рождаемой страстью к насилию и животным желанием власти.

Наиболее ярко А. Бирс изображает историю человеческого насилия в текстах, напрямую посвященных военной тематике – в первую очередь, в текстах сборника «О солдатах и гражданских». Наглядно и очень детализированно он описывает деформированное восприятие человека, постоянно окруженного смертью, который не только десакрализирует ее, воспринимая уже как часть собственной ежедневной рутины, но и деперсонализирует, превращая убийство человека в неосмысленный акт инстинктивного рефлекса: «Nothing had appeared quite familiar; the most commonplace objects--an old saddle, a splintered wheel, a forgotten canteen--everything had related something of the mysterious personality of those strange men who had been killing us. The soldier never becomes wholly familiar with the conception of his foes as men like himself; he cannot divest himself of the feeling that they are another order of beings, differently conditioned, in an environment not altogether of the earth»¹⁴⁵ [Даже самые привычные предметы вроде старого седла, разбитого колеса, забытой фляги – все таило в себе ауру тех непонятных людей, что убивали нас. Солдат никогда не поверит до конца, что его враги такие же люди, как он сам, и не избавится от чувства, что они существа другого порядка, иначе воспитанные и живущие не совсем в земных условиях]¹⁴⁶. Его персонажи тем самым дистанцируют себя от собственного действия, уже не придавая убийству никакого значения, вплоть до того, что с легкостью приносят в жертву собственных родственников: Картер Дрюз хладнокровно убивает собственного отца, когда узнает его в фигуре шпиона на противоположной стороне воюющих: «He was calm now.

¹⁴⁵ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.56.

¹⁴⁶ Бирс А. Словарь Сатаны. М.: АСТ, 2020. С. 29.

His teeth were firmly but not rigidly closed; his nerves were as tranquil as a sleeping babe's--not a tremor affected any muscle of his body; his breathing, until suspended in the act of taking aim, was regular and slow»¹⁴⁷ [Он был спокоен, как спящий ребенок, - никакой дрожи; дыхание, задержанное на мгновение, пока он брал прицел, было ровным, неучащенным]¹⁴⁸; а капитан Коултер по приказу военного руководства расстреливает собственный дом с женой и ребенком. Насилие становится настолько естественной частью жизни человека на войне, что он уже не способен различать, что истинно, а что ложно: для него не принципиально, должен он убить неизвестного ему противника или лучшего друга, оказавшегося по ту сторону баррикад, – угроза опасности, источаемая любым внешним раздражителем, воспринимается им как прямой вызов к агрессии. Так герой Брейнерд Байринг, оказавшись ночью на посту, вступает в абсурдное сражение с трупом, который он принимает за активного врага, затаившегося в темноте: «With a cry like that of some great bird pouncing upon its prey he sprang forward, hot-hearted for action!»¹⁴⁹ [С криком гигантской птицы, бросающейся на свою жертву, он устремился вперед, охваченный жаждой битвы]¹⁵⁰. Единственный инстинкт, проявляемый в подобных условиях, это насилие, и как способ защиты, который становится привычной моделью поведения.

Естественным образом религиозные мотивы, сопутствующие праведному террору фронта и оправдывающие его, находят свое выражение в образной системе военных текстов сборника. Говоря о специфике изображения батальных сцен, стоит сразу сказать о субъективизации описания, которое дает А. Бирс, поскольку пытается показать ужас войны именно изнутри, глазами ее прямого очевидца (подробнее о нарративе – Глава 3). Здесь основной используемый художественный прием – литературный монтаж – им обозначается как

¹⁴⁷ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.17

¹⁴⁸ Бирс А. Заколенное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 29

¹⁴⁹ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.135

¹⁵⁰ Бирс А. Заколенное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.193.

способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты¹⁵¹. Литературный монтаж позволяет, с одной стороны, рассказчику зафиксировать картинку максимально вещественно, во всех ее ярких деталях, а, с другой стороны, автору продемонстрировать через нанизывание раздробленных изображений хаотичность человеческого потока сознания в минуты эмоционального накала. А. Бирс переключает внимание читателя с визуальных образов на аудиальные, со статичности на динамическое движение, создавая при этом максимально раздробленное изображение, например: «With the ruined guns lay the ruined men—alongside the wreckage, under it and atop of it; and back down the road—a ghastly procession!—crept on hands and knees such of the wounded as were able to move»¹⁵² [Вперемешку с останками орудий лежали останки людей. Трупы были под грудями обломков, поверх и рядом с ними. А по дороге в сторону тыла двигалась страшная процессия – на руках и коленях ползли раненные, которые еще в силах были передвигаться]¹⁵³. А. Бирс использует здесь постепенное расширение плана – сначала дается статичная картинка, набор крупных планов: «ruined guns» и абсолютно идентичные им «ruined men», пассивно фиксирующие своим присутствием следы разрушения и насилия, в оригинальной авторской пунктуации сопровождаются далее разрывом типа « — alongside the wreckage, under it and atop of it», который заостряет внимание читателя на смене плана. Все это нагромождение обезличенных тел и оставленных вещей и орудий будто бы множится, разрастаясь до бесконечных масштабов, и разрешается в самостоятельном, но принципиально *безжизненном движении*: «a ghastly procession!», призрачная (этимологически родственное слово ghost – от англ. приведение, дух), ужасающая в своем нечеловеческом облики процессия живых мертвецов. Это буквально бытовое и максимально приземленное

¹⁵¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

¹⁵² Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 117.

¹⁵³ Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 65.

описание апокалипсиса сегодня, в реальной действительности, очевидцами и инициаторами которого являются современные американцы.

Весь комплекс эсхатологических образов и мотивов соединяется в неразделимое художественное единство в тексте «Чикамога», описывающем опыт восприятия военного столкновения глухонемым ребенком. Один из самых чудовищных примеров искажения реальности в сознании человека, который в силу своих возрастных и психических особенностей не может постичь его ужасающую природу, наполнен библейской символикой. Встречая изувеченных отступающих с поля сражения солдат, ребенок с трудом идентифицирует их как людей, себе подобных, принимая за диковинных миксантропических чудовищ – «странный движущийся предмет», похожий «не то на собаку, не то на свинью». Анафорически А. Бирс описывает хаотичное движение массы существ, которая подчеркнута лингвистически в прошедшем времени была людьми – «were men». «They crept upon their hands and knees. They used their hands only, dragging their legs. They used their knees only, their arms hanging idle at their sides. They strove to rise to their feet, but fell prone in the attempt. They did nothing naturally, and nothing alike, save only to advance foot by foot in the same direction. Singly, in pairs and in little groups, they came on through the gloom, some halting now and again while others crept slowly past them, then resuming their movement. They came by dozens and by hundreds; as far on either hand as one could see in the deepening gloom they extended and the black wood behind them appeared to be inexhaustible»¹⁵⁴ [Они ползли на руках, волоча за собою ноги. Они ползли на коленях, а руки их плетью висели вдоль тела. Они пытались подняться, но тут же, как подкошенные, падали ничком на землю. Они вели себя крайне неестественно каждый по-своему, если не считать того, что все они шаг за шагом продвигались в одном и том же направлении. В одиночку, парами, небольшими группами возникали они из мрака; время от времени некоторые

¹⁵⁴ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 45.

из них застывали в неподвижности, между тем как другие медленно проползали мимо них. Затем отставшие возобновляли движение. *Они появлялись дюжинами, сотнями, распространялись вокруг, насколько их можно было различить в сгустившейся тьме. Конца им не было видно, черный лес позади них казался неистощимым¹⁵⁵].* Дробя изначально хаотическое появление отдельных героев на обезличенные единичные вспышки, которые успевают отдельными урывками ухватывать зрение ребенка, А. Бирс нагнетает масштаб ужасающей картины до бесчисленного абсолюта, уподобляя катастрофическое бедствие священным текстам: «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих»¹⁵⁶. Наивное повествование, простроенное через оптику беззащитного ребенка, усиливает трагический диссонанс с апокалиптическими событиями, в которые он оказывается втянут. Одним из излюбленных образов военных текстов А. Бирса, имеющих безусловную религиозную семантику, является образ всадника, часто становящийся главным действующим героем и буквально предвестником смерти, вокруг которого закручивается бесконечный цикл убивания и умирания в ходе военных действий. В «Чикамоге» этот образ усиливается, поскольку ребенок, не способный понять происходящее на его глазах и идентифицировать существо перед ним как человека, решает оседлать его в чудовищно трагической игре: «He had seen his father's negroes creep upon their hands and knees for his amusement—had ridden them so, “making believe” they were his horses. He now approached one of these crawling figures from behind and with an agile movement mounted it astride. The man sank upon his breast, recovered, flung the small boy fiercely to the ground as an unbroken colt might have done, then turned upon him a face that lacked a lower jaw—from the upper teeth to the throat was a great red gap fringed

¹⁵⁵ Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 34.

¹⁵⁶ Откровение Иоанна Богослова. Глава 7, стих 9. Новый Завет: Откровение святого Иоанна Богослова (Апокалипсис). Вита Нова, 2015. 287 с.

with hanging shreds of flesh and splinters of bone»¹⁵⁷ [Ребенок видел, как дома, на плантации, негры ползали на четвереньках, чтобы позабавить его, и не раз ездил на них верхом, играя в лошадки. И теперь мальчик подкрался сзади к одному из ползущих людей и миглом вскочил ему на спину. Человек припал грудью к земле, а затем, собравшись с силами, приподнялся и, точно необъезженный жеребенок, яростно сбросил мальчика на землю. Он обратил к ребенку лицо, на котором не доставало нижней челюсти, — от верхних зубов до горла зияла огромная красная рана, окаймленная по краям клочьями мяса и раздробленными костями¹⁵⁸]. Показательным в этом эпизоде является момент *взгляда*, столкновения лицом к лицу с истиной смерти и ее узнавание, после которого ребенку уже не кажется происходящее таким смешным — так бесформенное существо в его сознании принимает очертания человека, при этом искаженного и обезображенного болью и страданием.

А. Бирс усиливает разрыв между религиозной патетикой библейской символики и реальной физиологической жизнью умирающего человека, оставленного наедине с ужасающим миром вне Бога, прибегая к своеобразной трагедии (пародирование известного «высокого» образца и помещение его в несоответствующий контекст) легенды об исходе евреев из Египта. Кроме прямого цитирования («шум битвы, громкие голоса вождей и крик»), на которое указывает сам автор, фигура пророка Моисея, выступающего в изначальном сюжете в качестве предводителя и проводника, замещается фигурой заблуждающегося ребенка-инвалида.

Тот фронтисмен, наследником которого А. Бирс открыто называет своего маленького героя в тексте, действующий якобы по воле Божьей, оказывается на деле абсолютно поглощен своей иллюзией миссионерства, не имеющую ничего общего с реальной окружающей его действительностью. Его представления о мире сталкиваются в финале текста с истиной о мире: ребенок обнаруживает собственный дом разрушенным после взрыва боевого

¹⁵⁷ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 47.

¹⁵⁸ Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 35.

снаряда и оказывается совершенно беспомощен перед этой истиной о мире – ни о спасении людей, ни о спасении своих близких, ни о спасении самого себя здесь принципиально невозможно говорить. Более того, в финале текста главный герой уподобляется встреченным им обезображенным солдатам, лишенным человеческих черт: «The child moved his little hands, making wild, uncertain gestures. He uttered a series of inarticulate and indescribable cries—something between the chattering of an ape and the gobbling of a turkey—a startling, soulless, unholy sound, the language of a devil»¹⁵⁹ [Ребенок задвигал руками, делая отчаянные, беспомощные жесты. Из горла его один за другим вырвались бессвязные, непередаваемые звуки, нечто среднее между лопотаньем обезьяны и кулдыканьем индюка, — жуткие, нечеловеческие, дикие звуки, язык самого дьявола¹⁶⁰]. Присутствие Бога в такой реальности принципиально невозможно.

Подчеркивает эту богооставленность человека и его принципиальная обезличенность: в условиях войны не существует имен, близких связей, личных целей и задач. Большинство персонажей не имеют никаких индивидуальных черт, они существуют и действуют внутри ужасающей военной рутины по инерции. Некоторые из них при этом могут обладать некоей яркой запоминающейся чертой характера, выделяющей героя среди других действующих персонажей, может даваться при этом краткая информация о происхождении и семье, но при этом каждый из таких героев оказывается принципиально обезличен и даже не называется по имени, которое читатель так и не узнает.

Герои А. Бирса перманентно находятся в состоянии тревоги, готовые среагировать на минимальную угрозу неизвестности насилем – в борьбе, но зачастую с противником без внешнего воплощения. Чувство опасности, угрозы, висящей над миром, становится определяющим для художественного мира А. Бирса – война, которую ведут его персонажи, не заканчивается

¹⁵⁹ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 53.

¹⁶⁰ Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 38.

конкретным историческим событием, а продолжается экзистенциальной войной с мирозданием, становится непреходящим состоянием. Незримо присутствующий в текстах А. Бирса неумолимый рок жизни настигает каждого героя по-своему, но абсолютно неизбежно каждого, и не оставляет ни малейшей надежды: ни у одного героя А. Бирса нет семьи или потомства, что символически показывает пессимистическую позицию автора по отношению к будущему как этой страны, так и человечества в целом. Герои Бирса оказываются не миссионерами фронта, за спиной которых высится та самая божественная вертикаль и благословение на распространение «веры цивилизации» среди дикого и необузданного хаоса мира, но наоборот – богооставленными людьми, оторванными от какого-либо возможного Бога, света и смысла, вне каких-либо нравственных ориентиров.

Но более любопытную трансформацию претерпевают патриархальные паттерны фронта вне ситуации войны, особенно – в текстах мало изученного сборника «Наслаждение изверга», опубликованного А. Бирсом в период жизни в Англии в 1872 году.

На раннем этапе творческого становления и в рамках своего первого сборника А. Бирса интересовали злободневные этические вопросы общества, летописцем которого он сам себя обозначил уже в предисловии к книге: «ужасы, составляющие эту «холодную подборку» дьявольщины, взяты в основном из различных калифорнийских журналов»¹⁶¹, обозначив тем самым свою принципиальную позицию непричастности к процессу создания текстов. Скрывшись за псевдонимом Дод Грайл, который А. Бирс использует в том числе при издании публицистических текстов в журнале Fun, он увеличивает тем самым дистанцию между фигурой автора и самим повествованием, выступая лишь в качестве своеобразного собирателя историй: подтверждают это и подзаголовки частей сборника, «some fiction», «talk, talk», которые можно перевести как рассказы, истории, услышанные

¹⁶¹ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P.7.

между делом, болтовня. В данном сборнике мы не встретим ни одного мистического текста: все сюжеты, описываемые в «Наслаждении изверга», представляют из себя сугубо бытовые зарисовки о ежедневной рутине типичного представителя американского среднего класса, наполненной странными стечениями обстоятельств: здесь жена может узнать, что ее супруг делает предложение другой женщине («A Kansas Incident»), учителя, пожаловавшегося на издевательства со стороны учеников, руководство школы отправляет на расстрел («The Root of Education»), а сын крадет имущество собственного отца («The Scolliver Pig»).

В жестких условиях освоения фронта естественным образом центральной фигурой становился мужчина, отец-основатель, который целиком сосредоточивается на хозяйственных и социальных функциях, получающих теперь принципиальное значение для выживания. В центре идеологической картины мира фронтисмена тем самым оказываются присваивание себе, богоизбранному пионеру, пространства и формирование на нем нового, идеального общества и, что закономерно, нового, идеального человека. Фигура первопоселенца и впоследствии фронтисмена тем самым очевидным образом героизируется – подавление коренных жителей Америки и освоение чужого, враждебного природного пространства, синтетически связанного в сознании первых поселенцев с приручением самой стихии, стали основой фундамента будущей концепции *self-made man*, несокрушимым усилием воли берущего верх над обстоятельствами. Эта патриархальная по своей природе ориентация на героическую личность становится закономерным следствием потребности сформировать национальную мифологию, попросту отсутствующую в виде некоего единого корпуса уникальных символических ориентиров и паттернов, поскольку на фронте оказывались люди с совершенно разным культурным багажом, вынужденные сосуществовать при этом в одном социокультурном поле. Принципиально важно, что именно в этот момент начинает формироваться

национальное самосознание будущих Соединенных Штатов, не имеющих единой ментальной картины мира: вплоть до современности одной из опорных траекторий развития культуры Америки является принцип плавильного котла (англ. «melting pot»), где в синергии сталкиваются разнородные элементы различных культурных традиций, позволяющий обеспечить общность социального этоса и сформулировать всеобщее, национальное кредо. «Здесь (прим. – в Новой Англии) представители всех национальностей смешиваются в новую расу людей, чьи потомки однажды изменят мир»¹⁶².

Мифологизация жителей со всей присущей им спецификой создает не только некий объединяющий архетип для новой зарождающейся нации, но использует при этом базовые мифологические структуры. Например, А.Ф. Лосев пишет о развитии античной мифологии как о движении от матриархата, где природа и стихия воспринимается как хаотичное, таинственное и непонятное, к патриархату, когда хаос оказывается упорядочен и вписан в некую космическую структуру порядка. Именно патриархальный этап классической мифологии знаменует и появление героя, «который теперь расправляется со всеми теми чудовищами и страшилищами, которые прежде рисовались воображению первобытного человека, задавленного непонятной ему и всемогущей природой»¹⁶³. Он принципиально деиндивидуализирован, поскольку репрезентирует человечество в целом – человечество, одерживающее победу над темной загадкой этого враждебного мира, который с каждым новым деянием героя становится все более известен, понятен, очерчен в своих пределах. Таким образом, изначально ориентированное на подчеркнута маскулинный образ фронтисмена коллективное сознание США типизирует его, вписывая в один ряд с архаическими мифологическими героями, за счет чего он проникает

¹⁶² Crèvecoeur J. Letters from an American Farmer. New York: Fox, Duffield, 1904.

¹⁶³ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., Мысль. 1996. 978 с.

еще глубже в национальную картину мира и становится ее определяющим семантическим центром.

Персонажи так же доподлинно не конкретизированы и по ходу событий почти не разговаривают между собой, но истории, которые с ними происходят и которые фиксируются рассказчиком, а также поступки, которые они по ходу изложения совершают, красноречиво характеризуют их моральные качества, открывая на обозрение читателя принципиальный надлом: оказывается, что в реальности нет никакого социального равенства и свободы, царит беззаконие, запущенное безразличным к происходящему государственным аппаратом, способствующее падению нравов. При этом имитируя плотное полотно повествовательной ткани, где перечисляемые действия персонажей нанизаны одно на другое, А. Бирс по факту не изображает здесь никакого события, они служат застывшим вневременным описанием быта и нравов типичного представителя Америки. Пространство дома его героев, наполненное раньше буквально одушевленными деталями, завершавшими своеобразную космогонизацию этого микромира частной жизни семьи, теперь изображается в серой полутьме, нищете и беспорядке, – теперь стены дома не защищают его жителей от опасностей внешнего мира, а охраняют неприглядную правду происходящего внутри его стен от посторонних ушей.

Центром мифологизированного пространства домашнего очага, где разворачивается незамысловатый сюжет рассказов Бирса, становится мужской персонаж, маркируемый повествователем часто по его прямой функции – отца или мужа. В патриархально ориентированном западном мире с усилением маскулинной героики мифологического фронта за каждым из таких персонажей подразумевается вполне определенный ряд характеристик, таких как сила, воля к действию и высокие моральные принципы, однако буквально каждую из них Бирс в своих героях последовательно разрушает. Особенно абсурдным в данном ключе видится текст «The head of the family»

(Глава семейства), обыгрывающий эту двойственность в названии – глава семейства и голова человека. Именно отрубленную голову отца приносит собственной матери главный герой повествования, на что она реагирует странным образом: ссылаясь на запрет отца брать что бы то ни было без разрешения, она просит ребенка вернуть голову на место. Таким образом, внешний авторитет властной фигуры отца, конечно, формально остается не тронут и все «заветы» патриархальной фигуры выполнены, но для читателя становится очевидным их абсолютное непонимание и неприятие героями, которые даже после его смерти, своеобразного свержения, продолжают по инерции с ним взаимодействовать в прошлой парадигме.

Женщины в художественном мире А. Бирса находятся в принципиальном разрыве с пониманием реальной действительности: с одной стороны, они совершенно не способны на самостоятельное существование, поскольку по природе своей персонифицируют иррациональное начало, не позволяющее им обрести свое место в материальном рационалистическом социуме. С другой стороны, они оказываются не способны служить своей природе в качестве матери и жены, поскольку институт священного брака в настоящем оказывается лишь формой физического сосуществования людей противоположного пола, принципиально не слышащих друг друга и в виду этого не способных друг друга понять. Уже в предисловии главной героиней авторского посвящения становится «неизменная и непогрешимая богиня Хорошего вкуса», маркируемая автором как принципиально феминная фигура, «она/her». Следующий за предисловием открывающий текст сборника, «One More Unfortunate» (Еще один несчастный), строится вокруг загадочного сюжета о преследовании женщины офицером полиции и метафорически развивает заданную предисловием траекторию противопоставления этих двух начал: *Out along the deserted wharf to its farther end fled the mysterious fugitive, the guardian of the night vainly endeavouring to*

overtake, and calling to her to stay¹⁶⁴ [Вдоль пустынной пристани в ее дальний конец бежала таинственная фигура, которую страж ночи тщетно пытался догнать и призывал остановиться (прим. – перевод наш. В.Д.)]. Два контрастных образа, мужского и женского начал, оказываются неспособны к истинной коммуникации, поскольку олицетворяют собой два разнонаправленных импульса: эмоционально резонирующий женский и приземленно материалистический мужской, которые обречены не вступать в открытую коммуникацию друг с другом, но строить некие ожидания от потенциальной коммуникации, иллюзии, и неизбежно разочаровываться в ней. Незнакомка, драматично намеревавшаяся покончить с собой, бросившись с пирса, быстро перестает быть объектом внимания и сопереживания офицера полиции – в погоне, поскользнувшись, он падает и больно ушибается: «...he felt angry and misanthropic. Instead of rising to his feet, he sat doggedly up and began chafing his abraded shin. The desperate woman raised her white arms heavenward for the final plunge, and the voice of the gale seemed like the dread roaring of the waters in her ears, as down, down, she went—in imagination—to a black death among the spectral piles. She backed a few paces to secure an impetus, cast a last look upon the stony officer, with a wild shriek sprang to the awful verge and came near losing her balance. Recovering herself with an effort, she turned her face again to the officer, who was clawing about for his missing club. Having secured it, he started to leave»¹⁶⁵ [...чувствует злобу и ненависть. Вместо того, чтобы подняться на ноги, он по-собачьи упрямо сел и начал растирать исцарапанную голень... Отчаявшаяся женщина подняла свои белые руки к небу, готовясь к последнему нырку/прыжку, и звуки бури слышались ей ужасающим рычанием водной стихии, пока она падала вниз, вниз – в своём воображении – к чёрной смерти посреди призрачных груд/массивов. Она сделала несколько шагов назад, чтобы обеспечить достаточный импульс, задержала взгляд на неподвижном офицере, с диким

¹⁶⁴ Grile D. *The fiend's delight*. NY, A.L. Luyster, 1873. P.9.

¹⁶⁵ Grile D. *The fiend's delight*. NY, A.L. Luyster, 1873. P.10.

воплем рванулась к самой границе пристани и чуть было не потеряла равновесие. С трудом восстановив его, она обернулась к офицеру, который ползал в поисках пропавшей дубинки. Найдя её, он двинулся к выходу (прим. – перевод наш. – В.Д.)]. Ситуация заканчивается неоднозначно: дается ремарка о настоящей судьбе загадочной незнакомки, которая каждый раз, встречая теперь офицера полиции, демонстрирует молчаливую гримасу отвращения. Таким образом, конфликт неоправданных ожиданий двух героев друг от друга не получает разрешения, оставляя перед читателем открытый вопрос: способны ли мужчина и женщина в принципе по-настоящему понять друг друга или это только иллюзия понимания, заблуждение, в котором оказались оба? Апофеозом этой искаженной коммуникации становится текст «A Bit of Chivalry» (Немного рыцарства), где рассказчик становится невольным очевидцем диалога между женщиной и женской статуей, от которой он пытается добиться ответа в своих настойчивых ухаживаниях, обреченных остаться не услышанными.

Любопытно, что статуя из данного рассказа носит имя Пандоры, ставшей в древнегреческой мифологии причиной существования смерти и болезней в человеческом мире. На иррациональную, хтоническую природу женской натуры рассказчик сборника обращает внимание особенно часто на контрасте с мужской прямолинейной логикой: например, безымянная женщина из текста «A Tale of the Great Quake» (История Великого Землетрясения) во время жуткого катаклизма отказывается от спасения из разрушающегося дома, а героиня «The Heels of Her» (Следы ее), застряв каблуками в решетке водостока, предпочитает отодрать от туфель подошву, чем согласиться на помощь мужчины. Независимость, проявляемая героинями А. Бирса, кажется немотивированным и даже театрализованным жестом, изображаемым рассказчиком в ироническом ключе: «Heaven only knows why that entrapped female had declined the proffered assistance of her species—why she had elected to ruin her boots in preference to having them

removed from her feet. Upon that day when the grave shall give up its dead, and the secrets of all hearts shall be revealed, I shall know all about it; but I want to know now»¹⁶⁶ [Одному Богу известно, почему эта пойманная самка отказалась от помощи, предложенной ее же расой, — почему она предпочла испортить свои ботинки, вместо того чтобы снять их с ног. В день, когда восстанут мертвецы из могил своих и откроются тайны всех сердец, я узнаю об этом все; но как я хотел бы узнать это сейчас» (прим. – перевод наш. В.Д.)]. К подобным снижениям женских образов через аналогии с животными повествователь Дод Грайл обращается достаточно часто, особенно, когда говорит о женском поведении в социуме: он называет женщин змеями, стремящимися поглотить зазевавшегося мужчину («The Strong Young Man of Colusa» (Силач из Колузы)), муравьями, способными напасть на представительниц своего же вида из-за понравившегося наряда («Insects» (Насекомые)), а суффражисток и вовсе сравнивает с пьяным носорогом среди грядок тюльпанов («Le Diable est aux Vaches» (Дьявол у коров)). Одинокая женщина будто бы утрачивает собственное человеческое лицо, в чем слышатся, безусловно, консервативные ноты позиции повествователя, показывающего в подобных комических ситуациях ее несостоятельность и глупость.

Однако вторая линия женских персонажей в сборнике полностью уничтожает эту ироническую дистанцию: большинство женщин в браке, которые должны были бы стать в контексте изображаемой социальной несамостоятельности представительницами счастливой тихой участи под покровительством патриархального супруга, оказываются фигурами глубоко трагичными. Одной из наиболее шокирующих сторон семейной жизни, которую демонстрирует А. Бирс в сборнике, становятся ужасающие сцены домашнего насилия, например, в текстах «A Comforter» (Утешитель), «A tale of two feet» (История двух стоп) или «A retribution» (Воздаяние), где

¹⁶⁶ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P. 24.

женщина оказывается заложницей своего брака и подавляется агрессивным мужским началом. В центре мифологизированного пространства дома, где оказываются замужние героини А. Бирса, находится патриархальный мужской персонаж, отец или муж, превращающийся в тирана, который пользуется своим физическим превосходством над женой и своим положением в семье. Несмотря на аморальность его поведения, с социальной точки зрения он остается доминирующей фигурой, а само утопическое пространство дома трансформируется в ширму, за которой скрывается неприглядная, ужасная истина. Предпочитают придерживаться этого заблуждения и партнеры внутри пары, и общество, консервативно поддерживая это представление о «хорошей жизни» и благостном «семейном очаге», где покладистая жена ждет в окружении детей своего супруга-защитника. Именно о таком трагическом заблуждении А. Бирс пишет в тексте «Margaret the Childless» (Маргарет Бездетная), где рассказывается история бесплодной женщины, муж которой подбирает на улице бездомных детей и приводит домой, бросая на воспитание несчастной супруги. Имя супруга остается неназванным и заменяется на лаконичное *her lord and master* [ее господин и повелитель], чем А. Бирс демонстрирует одновременно безоговорочный статус супруга в семье, правила игры в которую принимает женщина как заложница своего статуса. Неслучайно в этом чувствуются и нотки религиозной символики: в безразличии героя к чувствам собственной супруги намекается и на безразличие Бога к происходящему в этом обществе, допускающему катастрофическое искажение главных человеческих ценностей.

Мир обыденной реальности вне военных действий, прорисованный в текстах А. Бирса, оказывается не менее ужасен в своем бесконечном и безразличном насилии, которое сопутствует человеку еще с первобытных времен до настоящего момента – и на фронте, и в ежедневной рутине. С одной стороны, автор, принципиально устранившийся от оценки, не

артикулирует тем самым никакого однозначного вердикта Америке его дней. Но символически показательным становится эта циклическая повторяемость ситуаций в каждом очередном доме этого пространства вечного фронта Соединенных штатов, в которой могут чуть меняться конкретные герои и обстоятельства, но сущность остается неизменной с момента основания на этой земле государственности – всеуничтожающая ненависть, взрожденная годами практики насилия к Другому, к человеку как таковому, и, как следствие, к миру.

§2. Переходность как структурообразующий принцип хронотопа в малой прозе А. Бирса

Фронтир как парадоксальный пример движущегося пространства изначально располагает к пристальному внешнему изучению мира, процессу исследования субъектом, оказавшемся в подобной ситуации: представляя из себя стык, в котором образуются некие собственные знаки с собственным содержанием. Он искусственно помещен между двумя краями, составляющими диалектическую антиномию – *здесь* и *там*, в которой действует сознание субъекта, трансформируется в пространство *свое* и *чужое*, с одной частью которого субъект себя идентифицирует и которому доверяет, а другой – инстинктивно противопоставляет, осознавая это как нечто враждебное к себе, неизвестное, и, следовательно, бросает вызов самим прецедентом столкновения с ним.

Американский фронтир исторически – не просто зона передвижения вглубь континента, но буквально освоение некоего пространства, присвоения его себе через физическое прощупывание. Отсюда очевидным образом происходит означивание как двух «полюсов», здесь, уже известного, и там, еще неосвоенного, а также самой зоны перехода. «Самая глубокая метафизика, таким образом, укоренена в имплицитной геометрии, в геометрии, которая — хотим мы того или нет — придает мысли

пространственность»¹⁶⁷. Пространство тем самым не только наполняется символическим значением, но мифологизируется, предлагая определенный механизм действия субъекту внутри исходя из этого мифологизированного образа. Субъект как реагент, проявляя пространство, проявляется сам – так формируется представление о буквально живом пространстве и происходит его психологизация.

Пространство вне зоны моего знания – есть враждебное ко мне, поскольку самим процессом его освоения я бросаю вызов его автономности и изначальной закрытости. Отсюда, безусловно, при перемещении возникает семантика «темной» неизвестности, в которой скрыта неименуемая опасность для моих собственных границ, которые она претендует поглотить и тем самым уничтожить их и мою собственную самостоятельность. Отсюда населяемые это пространство объекты концептуализируются как опасные и даже зловещие, в первую очередь – по отношению к моей субъектности, а затем и абстрагируясь от моего присутствия, самостоятельно.

На попытку интерпретировать этот опыт влияет не только собственно данность социально-исторического контекста, но и опыт художественной традиции, проникающей в формирующееся пространство мысли становящегося государства США. В первую очередь, как уже было отмечено выше, огромное влияние имеет опыт английского искусства, которое Америка, стремящаяся к отделению (это явственно манифестирует Г. Мелвилл в своей статье о творчестве Н. Готорна: «Нам не нужны американские голдсмиты; о нет, нам не нужны американские мильтоны..., ни один американский писатель не должен писать как англичанин или француз; пусть он пишет как человек, и можно не сомневаться, что в таком случае он будет писать как американец»)¹⁶⁸, тем не менее имплицитно использует, в том числе обращаясь к наследию готической литературы. Типичный топос

¹⁶⁷ Башляр Г. Поэтика пространства. М: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 285.

¹⁶⁸ Эстетика американского романтизма. М., Искусство, 1977. С. 383—387.

готического романа включает в себя ряд таких элементов, как лабиринт, лестницы, часто ведущие в подземелье, комнаты с секретом – тайны, скрытые в недрах готического замка, особняка или монастыря, следы чудовищных преступлений или потустороннего вмешательства, свидетельства родовых проклятий, связанных с познанием героем самого себя, своих корней, происхождения и подлинного характера¹⁶⁹.

Герои текстов А. Бирса объединены сквозным мотивом движения при парадоксальной статике самих образов: с одной стороны, мы наблюдаем их в некотором динамическом действии, с другой, воспринимаем скорее как некий условный типаж, нежели развивающийся характер (что соответствует основному принципу малой формы, такой как новелла, tale или short story).

Тексты первых сборников, «Наслаждение изверга» и «Самородки и пыль», кажутся далекими от фронтальной тематики, гораздо более очевидно проступающей в архитектонике военной части «О солдатах и гражданских». А. Бирса в ранний период творчества под псевдонимом Дод Грайл занимают проблемы общественного устройства, иллюзии социального благополучия, абсурдность тех ценностей, доминирующих в американском обществе, которые были сформированы устремлением к «американской мечте», несостоявшимся идеалом с полностью противоположным содержанием. Пространство, в котором разворачиваются сюжеты этих текстов, – это вполне конкретный географический топос, рассыпанные по карте штата Калифорния углы и закоулки: например, Lone Mountain cemetery (из текста «Mr. Hunker's Mourner» (Скорбящий по мистеру Ханкеры)), Woodward's Garden, in the city of San Francisco (из текста «A Bit of Chivalry» (Немного рыцарства)), Leavenworth (из текста «A Kansas Incident» (Инцидент в Канзасе)) [из сборника «Наслаждение изверга»], и Saint Paul's (из одноименного текста), Vallejo (из текста «Hanner's wit» (Остроумие

¹⁶⁹ Разумовская О.В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury/viewer> (дата обращения: 09.03.2022)

Ханнера)), along the sands of Oakland (из текста «The classical cadet» (Типичный кадет)) [из сборника «Самородки и пыль»] – все это реально существующие точки на карте Соединенных штатов. Внедрение их в текст связано в первую очередь с тем, что материалы для сюжетов, по словам А. Бирса, он брал из текстов скетчей, опубликованных им самим ранее в периодической печати – «it was merely a compilation of some of the paragraphs from the Town Crier's page with a few new pieces»¹⁷⁰.

Однако прежде чем переходить непосредственно к анализу текстов, важно отметить, что публикация обеих книг происходит, когда А. Бирс живет и работает в Англии, а не в США, о проблемах которых непосредственно он пишет. Соответственно, дистанция между текстом и предполагаемым читателем изначально предстает как некий разрыв – реалистическое пространство отдалается от реальной исторической действительности, превращаясь в полусон-полуявь. Английской публике «калифорнийские журнальные заметки» Дода Грайла казались забавной диковинкой, странностью: «The western journalist was, during this period, something of rare avis in London life... London society simply doted on these queer and eccentric fellows... People had heard fascinating stories about life in far-away California, and it was but natural that they were interested in writers who made a living by telling gorgeous lies about the region»¹⁷¹ [Западный журналист был чем-то сродни редкой птице в этот период в жизни Лондона – местное общество просто обожало этих эксцентричных и странных ребят. Люди уже знали какие-то обрывки историй про то, как устроена жизнь в далекой Калифорнии, и поэтому были заинтересованы в писателях, которые бы зарабатывали на жизнь, рассказывая небылицы про тот далекий регион (прим. – перевод наш В.Д.)]. Поэтому реалистическое пространство современности, изображение которого пытается в тексте сымитировать автор, и художественное пространство, формирующееся у реципиента как

¹⁷⁰ McWilliams C. Ambrose Bierce: a biography. Albert & Charles Boni, 1929. 108 p.

¹⁷¹ Там же.

единая конструкция во время чтения текста, изначально плотно граничат друг с другом – даже при условии, что читатель может номинально знать о существовании конкретных географических объектов, он не знает их доподлинно, только припоминает силуэт, не имея полноценной возможности сопоставить описываемый объект с оригиналом в реальной действительности. Такая конкретная достопримечательность, как, к примеру, собор Святого Павла из текста «Saint Paul's», предстает читателю как абстрактное сооружение, схема пространства, которое А. Бирс наполняет символической семантикой в соответствии с собственными художественными задачами – в моделируемом им повествовании собор функционирует как очередной аттракцион для развлечения среднестатистического американца, вся структура которого репрезентирует национальный образ мысли: посещение собора здесь не религиозный акт, а предоставляемая услуга, со своим преискурантом и расписанием. Поэтому несмотря на обилие деталей описания, создающих ощущение достоверности, сам образ пространства условно размывается, поскольку не находит точности референса в читательском сознании, которое доверяется рассказчику.

В данном случае это соответствует авторскому замыслу создания своеобразного коллажа в изображении пространства – А. Бирса не интересует здесь формирование целостного, четко прописанного мира, который при этом заявлен в предисловиях к самим текстам (условное название «*Калифорнийские сюжеты*», то есть происходящие в разных отдельных уголках штата Калифорния). Действие небольших зарисовок А. Бирса происходит в разрозненных крошечных пространствах будто бы нарочито раздробленного мира: где-то в пригороде небольшого городка, где-то на вокзальной станции, где-то в темном закоулке порта etc. Герои разных текстов кажутся никак не связанными между собой, как и целостное пространство будто бы само тяготеет к распаду; более того, в силу сжатой лаконичной формы малого жанра их характеристика (в том числе, например,

происхождение персонажей и окружающая их обстановка) дается в виде обрывочных сугубо функциональных маркеров возраста, пола, профессии, статуса в семье или на службе. Однако именно главное действующее лицо таких текстов «собирает» вокруг себя повествование, за счет чего дает изображение самого действия, совершенного героем или совершаемого над ним, которое служит своеобразным неожиданным переломом, меняя что-то в его жизни. Герой А. Бирса – человек во взаимодействии с неким обстоятельством, которое провоцирует его на ответную реакцию, бросая ему своеобразный вызов коммуникации.

Такая ситуация оказывается своеобразным отражением фронтального столкновения с Другим, который несет угрозу самой противоположностью, полярностью за-граничного мира, в котором он обитает – он неизбежно присутствует там, за границей *этого* пространства, переходящего в *другое*, неважно, происходит ли формально или физически это столкновение или нет. Герои раннего А. Бирса стремятся к движению, которое каким-то образом связано с топосом дома, выступающим своеобразной центрирующей осью их движения: герой «The Child's Provider» выходит из дома на работу, оставляя под присмотром пса собственного ребенка, и скоропостижно нелепо умирает, так и не возвратясь обратно; герой «A Tale of the Great Quake» вынужден покинуть собственный дом, поскольку начинается разрушительной силы землетрясение; герой «Deathbed Repentance» дома готовится принять смерть, но слушая священника, наставлявшего его в последний путь, возмущается его пренебрежением к своей персоне и встает с кровати, чтобы его убить; герой «A Tale of Two Feet» возвращается домой и, готовясь ко сну, начинает разговор с супругой, которая оказывает ему невиданное доселе сопротивление etc. Мы наблюдаем, во-первых, всегда принципиальную фазу *выхода*, старта, некоего начала движения: это может быть физическое движение, в буквальном и конкретном пространстве, а может быть движение фигуральное, осмысляемое как *метафора движения*, например,

возникновение и развитие некоего размышления в сознании героя: текст «The Discomfited Demon» начинается с воспоминания, к которому обращается рассказчик: «I never clearly knew why I visited the old cemetery that night»¹⁷² [Я никогда до конца не знал, зачем я пошел на это старое кладбище той ночью (прим. – перевод наш. В.Д.)], которое открывает рассказ о странной встрече героя. Домом, безопасным локусом в таком случае выступает не конкретное физическое пространство, а сама граница моего осознания себя, пространство моих воспоминаний, моя собственная идентичность, маркируемая как ситуация «до встречи», то есть «до изменения».

Поскольку топос дома, исходное «здесь», ассоциируется всегда с чем-то не только безопасным, но и репрезентирующим идентичность того, кому это пространство принадлежит, А. Бирс показывает его читателю в качестве дополнительной характеристики героя. Пустынный темный дом с угасшим камином, куда возвращается герой, не столько описательная ремарка, сколько образ пространства, дополняющий образ главного действующего лица – дом, где отсутствует человек, *покинутый* героем, *оставленный* им. С помощью таких маркеров А. Бирс деконструирует саму антонимию фронта, размеченную границей здесь и там – для его героев фактически *не существует никакого своего пространства*, именно здесь, в зоне героя, обнаруживается его истинная неприглядная сторона: безразличие к близким, неспособность в принципе к близости, жестокость и насилие к окружающему миру, которая в последствии замыкается на самом себе, – все, что вступает в разнообразные формы коммуникации с героями А. Бирса, естественным образом проявляет их собственные границы и их настоящее лицо, неприкрытое социальной маской.

Ситуация фронтальной встречи окончательно разрушается в каноническом сборнике А. Бирса «О солдатах и гражданских», где даже на

¹⁷² Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P.53.

уровне названия заявлена та же контрастная антонимия война / мир, смерть / жизнь, насилие / любовь. Любопытно, что контраст на самом деле нивелируется уже в самом заглавии через вводное объединяющее слово: буквальный и более точный перевод звучит как «*Истории о солдатах и гражданских*», причем подразумевается, что это не какие-то разные истории о разных типах героев, но *единое пространство рассказывания*, объединяющее самые разнородные элементы в своем составе в единый текст. В первую очередь, действительно, *встречаются* сами части в структуре сборника, которые разводятся подзаголовками «Солдаты» и «Гражданские» соответственно и тем самым противопоставляются тематически: первая часть исследует эпизоды жизни персонажей на фронте, в военное время, вторая – в мирное, уже после событий Гражданской войны, причем подобная структура формирует у читателя свой горизонт ожиданий, в том числе в области топонимики.

Пространство войны действительно является областью интереса А. Бирса, причем не только как историческое явление прошлого, но и как состояние, которое витает в воздухе эпохи. Любопытно, что, несмотря на эпический потенциал темы, Гражданская война А. Бирса не представляется неким монолитным полотном, а дробится, подобно изображению городского пространства ранних текстов первых сборников, по принципу калейдоскопа, мозаики: хаос сознания человека, помещенного в подобные условия, фиксируется хаотичным наложением различных перспектив, выхваченных в странных пограничных пространствах. Не стремясь к централизации и глобализации впечатления, А. Бирс помещает своих героев будто бы на *периферию* основного военного сражения: железнодорожный мост, где-то в штате Алабама («Случай на мосту через Совиный ручей»)¹⁷³, заросли лавровых деревьев у обочины одной из дорог западной Виргинии¹⁷⁴

¹⁷³ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 15.

¹⁷⁴ Там же. С. 25.

(«Всадник в небе»), траншея на границе с лесом в горах Кенесо¹⁷⁵ («Без вести пропавший»), ущелье в горном хребте где-то на Юге¹⁷⁶ («Бой в ущелье Коултера») etc. Все его герои этой части формально «выходят» в некое новое для себя пространство, которое позиционируется как некая нейтральная зона – в единичных случаях может упоминаться открытая зона боевых действий (как в тексте «Сын Богов»), но все-таки самой частой ситуацией здесь становится подготовка к сражению или, наоборот, отступление после. В обоих случаях изначально дифференцируются две сражающиеся стороны, вступившие в непосредственный конфликт; более того, А Бирс часто подчеркивает принадлежность героя к той или иной стороне («плантатор»¹⁷⁷, «офицер федеральной армии»¹⁷⁸, «южанин»¹⁷⁹ etc). Картина, открывающаяся взору рассказчика и читателю вслед за ним – разложение местности на мелкие пограничные пространства, описываемые в том числе через расколотые объекты реальной действительности: «The fighting had been hard and continuous; that was attested by all the senses. The very taste of battle was in the air. All was now over; it remained only to succor the wounded and bury the dead--to "tidy up a bit," as the humorist of a burial squad put it. A good deal of "tidying up" was required. As far as one could see through the forests, among the splintered trees, lay wrecks of men and horses»¹⁸⁰ [Сражение продолжалось долго, это ощущалось всеми органами чувств. Сам вкус битвы витал в воздухе. Сейчас все было окончено, сейчас требовалось только помочь раненым и похоронить мертвых – немножечко «прибраться», как это называли местные юмористы. Здесь явно требовалась хорошая уборка: весь лес насколько хватало человеческого взгляда *среди расщепленных деревьев был усыпан обломками людей и лошадей*]¹⁸¹. Возвращаясь к актуальной в системе образов войны эсхатологической символике, А. Бирс показывает мир

¹⁷⁵ Там же. С. 39.

¹⁷⁶ Там же. С. 58.

¹⁷⁷ Там же. С. 16.

¹⁷⁸ Там же. С. 30.

¹⁷⁹ Там же. С. 50.

¹⁸⁰ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.139.

¹⁸¹ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 68.

вокруг человека как принципиально раздробленный, но, что более важно, раздробленный именно *после вмешательства человека*, то есть в результате его действий: мироздание не сходит с рельс само по себе, этот когда-то единый пазл действительности разбит именно насильственным присутствием человека. Словно небольшая трещина, приводящая в последствии к разрыву, насилие, запущенное человеком, обращается против него самого – совершенно не ясно, *кто* в итоге должен ликвидировать последствия этого разрыва, *прибраться* – человек или Бог, или Другой?

Подразумеваемое фронтальной антонимией различие своего «упорядоченного» и чужого «хаоса» за-границей трансформируется в открытое буйство мелких осколков мира, в которых с трудом узнаются какие-либо черты чего-то целого – целого мира, целых пространственных объектов и даже целой фигуры человека. Встреча с неизвестностью за-границей в данном случае – перманентное состояние, в котором находится человек в ситуации войны, где отменяются таким образом любые маркеры в принципе. Совершенно не важно, на какой стороне сражается герой, из какого пункта он выходит и к какому пункту, как он думает, он движется – его движение является только нанизыванием идентичных эпизодов «встреч» с неизвестным. В ситуации войны, заключает А. Бирс, само различие оказывается невозможным: пространственные ориентиры лишаются своего исходного значения, превращаясь в событийные точки военных столкновений, где даже если и существует некое исходное «здесь», то только в качестве фазы продолжающегося движения, в котором оказывается человек. Он может быть южанином и выступать против северян, а может, наоборот, выступать против Армии Конфедерации, но принадлежность ни к одной из сторон на самом деле не дает устойчивой опоры, от которой может оттолкнуться герой, почувствовать себя ее органическим элементом.

Мир тем самым утверждается А. Бирсом принципиально непознаваемым, закрытым и опасным по отношению к человеку, что

напрямую соотносится с его магистральным тезисом о невозможности существования объективной истины и субъективности восприятия действительности в сознании каждого отдельного индивидуума. В этом хаотическом враждебном мире человек оказывается подобен первопроходцам фронта – вечным странником, всегда и везде чужаком, к которому этот универсум безразличен. Не имея никакой четкой траектории движения, он обречен лишь продолжать его дальше, снова и снова приходя из ниоткуда и уходя в никуда в циклической метаморфозе жизни и смерти на поле сражения. Человек войны так и не способен обрести ничего подлинно своего, а, следовательно, и познать и утвердить собственную идентичность, потерянную в раздробленности бытия; все попытки преодоления этого приводят героев А. Бирса к трагическим последствиям – бесславная смерть в качестве еще одного безымянного солдата, разорванного на части очередным боевым снарядом. Пространство войны принципиально неживое и чужеродное всему человеческому, неважно, на какой стороне человек может воевать, победившей или проигравшей. Люди в его художественной реальности взрощены насилием фронта, укрепленным в национальном сознании разрушительной кровопролитной Гражданской войной, они не способны наладить связь с миром так же, как и друг с другом, поскольку не могут преодолеть свой страх перед чужим, осмысляя все вокруг как опасное и чужеродное. Тем самым идея о постоянном освоении не-моего пространства из масштабов национального характера у А. Бирса расширяется до общечеловеческого, философского ракурса, придавая ему вневременные черты.

Анализируя тексты гражданской части сборника при подразумеваемом контрасте по отношению к ситуации войны, можно обнаружить внутренний параллелизм с ней. Здесь представлена бóльшая пространственная вариативность по сравнению с первой частью, однако структура происшествия, случающегося с главным героем, идентична: это

столкновение с Другим, опасным, за-граничным, который здесь наделяется ореолом таинственности, необъяснимости происходящего с рациональной точки зрения (именно поэтому тексты этой части иногда еще называют «мистическими», а творчество А. Бирса исходя из этого связывается с традицией Э.А. По).

Сама феноменология Другого становится одним из наиболее острых вопросов философии начиная с рубежа XIX–XX веков¹⁸², поскольку становится важным осмыслить не только сущее в его бытии, но *бытие как таковое*, все чаще в преддверии исторических катаклизмов нового столетия звучит зачастую невербализированный вопрос о его природе – бытие это утраченная человеком целостность, его восприятие этой утраченной целостности, его единение и растворенность в ней или нечто иное? Собственный артикуляционный аппарат эта проблема получает в XX веке в философии феноменолога Эдмунда Гуссерля и затем в философии экзистенциализма, особенно ярко – в работах Мартина Хайдеггера, Жана-Поля Сартра и Эмманюэля Левинаса. По Э. Гуссерлю, отношение к Другому формируется через специфику плотского сознания и возникает вследствие анализа человеком кинестетического чувства, то есть Другой – тот, кто есть в восприятии чувств, схватываемый как нечто в некотором предметном смысле. Другой, тем самым, – перенос своего кинестетического сознания на другое тело, а, следовательно, мое собственное сконструированное *alter ego*. Об этом же пишет затем М. Хайдеггер, говоря о неустранимой экстатичности присутствия по отношению к миру, мир как горизонт наших целей и устремлений, реализованных в предметах, бытие как всегда собственное присутствие. Для Ж.-П. Сартра Другой, наоборот, лучше всего ощутим, когда человек один, становится «направленным на меня взглядом»¹⁸³, то, что ставит под сомнение мою собственную субъектность и тем самым обращает

¹⁸² Мановас Я.Э. Бытийно-историческое мышление Хайдеггера: философия другого начала. М.: 2021. 27 с.

¹⁸³ Балонова М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40-50-е гг.). Дисс...к.фил.н. Н. Новгород, 2002. С. 106.

меня в объект, угрожает моему бытию. Другой таким образом превращается в апофатическую конструкцию принципиального *не-меня*, позволяя проявить мысль о мире-в-себе, а не мире-для-меня. В таком случае мысль о жизни в мире антропоморфизированного космоса, упорядоченного по образу и подобию *моей мысли*, оказывается иллюзией, скрывающей разлом между человеческим бытием и миром самим по себе, вне рамок антропоморфизма. Другой – это нечто, не только несущее угрозу моей безопасности; это нечто, принципиально подчеркивающее ее несостоятельность.

Пространство дома – излюбленный топос гражданских текстов А. Бирса, вероятно, вследствие логики (по М. Башляру) изначальной предполагаемой защищенности и сокрытости человека в его чреве. Частотным является топос «оставленного» дома, заброшенного, пустынного, лишённого предполагаемой жизни, которая, реализуя поворотный пункт новеллистической структуры, впоследствии все-таки внезапно обнаруживает себя в этом безжизненном пространстве – происходят встречи со сверхъестественным, призраками, дикой природой, смертью иными словами – *не-человеческим*. Встречаются на территории заброшенного дома спорящие Мэнчер, изображающий мертвеца, и Джерет, полагающий, что сможет пробыть возле трупа целую ночь, – герои текста «Страж мертвеца». Пространство маркируется двумя принципиальными характеристиками: *silence*, то есть *тишиной*, отсутствием звукового полотна, которое звуком нарушается, например, *a sound of retiring footsteps*, и *затемненностью*, которая, однако, не является абсолютной темнотой: *dimly lighted* – неясно освещенный, *pretty thickly coated with dust*¹⁸⁴ – достаточно плотно прикрытый пылью, которая репрезентирует в том числе затемненность восприятия главного героя, его неспособность ясно и четко видеть и воспринимать мир. Описание заброшенного дома Ментонов, в котором, как полагают местные жители, живут приведения, открывает текст «Средний палец правой ноги»

¹⁸⁴ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.165.

(где встречаются те же описательные принципы, как и в «Страже мертвеца»: dimly lighted, a thick carpeting of dust, cobwebs in the angles). Но таким же таящим полумрак неизвестности и опасности оказывается и дом, принадлежащий кому-то из героев, *кажущийся живым и принадлежащим живому* – obscure corner, in the shadow etc.

Особенно важны в контексте переходной границы образы двери и окна, судя по всему, имеющие в художественной системе А. Бирса особое значение. Если рассматривать всю художественную практику автора как попытку фиксации и осмысления различных переходных фаз, представляющих из себя жизненное пространство человека, то в таком случае оба образа имеют прямую семантику порталности, границы, через которую непосредственно возможен переход из одного пространства в другое. В западной науке также встречается термин «лиминальное пространство» для обозначения подобных рубежей; это пространство уже утрачивает свойства того, откуда оно выходит, но еще не успевает овладеть свойствами того, куда оно ведет, явственно маркируя при этом саму фазу перехода, перемены, ведущей в неизвестное.

Дверь в гражданских текстах А. Бирса является своеобразным якорем, фиксирующим определенную паузу в перемещении героя: почти все его персонажи стараются задержаться у входа, будто бы пребывая в неуверенности от собственного следующего шага, за которым определенно последует новый виток событий, но вот будут ли они готовы к нему – вопрос, остающийся без ответа. Успевает добежать до калитки собственного дома в своих фантазиях Пэйтон Факауэр, задерживаясь у ворот своего дома. Через мгновение герой «Случай на мосту через Совиный ручей» осознает, что этот побег домой – только плод его фантазии. За целым лабиринтом дверей внутри заброшенного дома встречаются герои «Средний палец правой ноги» на ночную дуэль со сверхъестественным вмешательством, у двери настороженно останавливаются секунданты, боясь мрачной обстановки дома.

Там, за порогом, явно что-то скрыто; именно в силу способности к сокрытию-открытию человек обретает возможность познания через разоблачение. Именно в скрытом этот Другой, представитель не иного мира, но сам мир-в-себе являет себя, не становясь при этом доступным, продолжая безлично сопротивляться человеку. Дверь, таким образом, – точка явления этого мира нам как человеческим существам. Любопытно, что у А. Бирса эти двери не являются «магическими» местами, то есть пройдя через дверь, герой не оказывается в итоге в *ином* или *потустороннем* мире, а лишь свидетельствует его проявление в *своем* мире, демонстрируя тем самым лишь его наличие, без относительно существования человека. То есть в логике текстов А. Бирса переходность человеческого бытия на самом деле – постоянное состояние, не фаза, свидетельствующая смену статуса; перемена попросту невозможна, скрытый не-антропоморфный мир в себе безразличен к человеку, который может только по случайности увидеть его мерцание в своей обыденной жизни.

Еще интереснее А. Бирс работает с семантикой окна: если дверь – это буквально портал для физического пересечения некоей границы, то окно – пересечение границы взгляда. Мы смотрим в окно – за черту своего места нахождения, пытаюсь обозначить внешний предел, горизонт за этим, существующим для нас здесь пределом комнаты. Взгляд имеет огромную роль для осмысления феноменологии Другого, в контексте которого существует фронтальная мифология. Взгляд – это вызов, бросаемый границам вовне, открывающий, с одной стороны, мое существование, с другой стороны, проявляющий существование Другого, не-меня.

Персонажи гражданских текстов через взгляд в окно пытаются ощутить существующие вокруг них координаты действительности: Джерет, которому предстоит на спор всю ночь находиться в одной комнате с трупом, первым делом подходит к окну, чтобы выглянуть наружу и увидеть там непроглядную темноту («Страж мертвеца»). Проходя мимо зловещего

заброшенного дома старого Брида, безымянный сын фермера улавливает движение в темном окне и сворачивает со своего пути, чтобы узнать загадочный источник света («Соответствующая обстановка»). Наиболее ярко этот образ разворачивается в тексте «Заколоченное окно»: у главного героя Мэрлока умирает жена, над телом которой он засыпает во время ночного бдения дома. Он просыпается от шума возле окна, через которое в дом пробирается дикая пантера: вцепившись в труп, она пыталась вытащить его наружу. Финал остается неоднозначным: с одной стороны, Мэрлок, со сна принявший шум в доме за восставшую из мертвых жену, обнаруживает его реалистическое объяснение, с другой – замечает в зубах у трупа кусок уха пантеры, что намекает, вероятно, на то, что все-таки его супруга не была мертва. Семантика названия репрезентирует, во-первых, саму структуру текста: повествование открывается с описания угрюмого дома Мэрлока, которое все односельчане обходят стороной: *The little log house... had a single door and, directly opposite, a window. The latter, however, was boarded up - nobody could remember a time when it was not. And none knew why it was so closed*¹⁸⁵ [«В хижине имелась единственная дверь, а напротив двери — окно. Последнее, впрочем, было заколочено еще в незапамятные времена. Никто не знал, почему это было сделано»¹⁸⁶], – и в последствии история объясняет, почему это окно было заколочено. Во-вторых, А. Бирс помещает в одну образную линию и окно, и дверь в пространстве жизни персонажа, с которым происходит необъяснимое мистическое событие, не получающее рационального объяснения, демонстрируя тем самым присутствие по-ту-стороннего бытия, возможность перехода в которое открывается такими лиминальными порталами. Герой так и не производит выход за границу своего мира – объяснения произошедшего так и не происходит, ни рационального, ни мистического, оставляя при этом дух присутствия тайны совсем рядом с человеческой жизнью. В-третьих, само название становится

¹⁸⁵ Bierce A. *Tales of soldiers and civilians*. San Francisco, 1891. P.250.

¹⁸⁶ Бирс А. *Заколоченное окно*. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 150.

своеобразным свернутым символом мира-в-себе (boarded в исходном заглавии имеет множество значений, одно из которых напрямую связано с понятием границы, черты, этимологически родственно borderline – с англ. граница, черта), от которого отгораживается герой, переживший прямое столкновение с ним. Тьма, неизвестность за границами этого окна угрожает герою своим постоянным присутствием, но при этом не пытается воздействовать на него агрессивно, не нападает в открытую – из нее не выходят монструозные миксантропические создания, как в последующей литературной традиции ужасов. Даже привидениями *потусторонние* сущности в текстах А. Бирса сложно назвать таковыми – они на самом деле не проявляют себя, но *оставляют следы своего присутствия*. Ни в одном тексте мы не встретим прямого описания призрака или злого духа со всей присущей ему фольклорной атрибутикой, только отметины в мире *по эту* сторону о том, что есть что-то, выходящее за его границы.

Фронтир определил важнейшие особенности менталитета США – начиная с работы Ф.Дж. Тёрнера его огромное значение в формировании образа национальной идентичности не ставится под сомнение. Имевший почву религиозного мышления пуританства, он стал прекрасной основой для дальнейшего процесса мифологизации, т.е. трансформации конкретного исторического события во всех сопутствующих ему атрибутах в культурный текст, наделяющийся символическим устойчивым значением. Бесспорно, сейчас фронтир – это целый символический комплекс, который порождает все новые и новые коннотации, усложняется, приобретает все большую глубину и многоплановость. Фронтир – это синтетическое единство движущегося пространства. Однако уже сама природа движения является темпоральной, оно маркируется как таковое только на сопоставлении определенных отрезков своего бытия. Таким образом, движение как изменяемое перемещение осмысливается только а) при наличии субъекта,

который может в принципе его осмыслить, и б) в условиях включенности в некий временной континуум.

Возвращаясь к фронтиру и его религиозному базису, нужно отметить, что жизнь пуритан была изначально направленной в будущее – движение их переселения в Новую Англию было мотивировано надеждой на реализацию Божественного плана по сотворению земного парадиза. Миссионерство фронтисменов определяется демиургической целью, а не изгнанническим прошлым – по сути своей приобретая Новую Землю, они лишаются тем самым какого-то ни было прошлого, отказываются от него. Именно отсутствие самостоятельной истории (о чем речь шла в Главе 1) вынуждало первопоселенцев так ревностно отстаивать собственную национальную идентичность, в том числе проявляемую в художественном слове: философии, риторике, литературе.

Время как физическая категория интересовала человека на протяжении всего существования научной мысли: об абсолютном времени писал в «Математических началах натуральной философии» И. Ньютон, теорию структуры пространства-времени формулирует в «Специальной теории относительности» А. Эйнштейн, где время – это измерительная категория, часть целой физической пространственно-временной модели; оно мыслится как непрерывное и измеримое. Особенно пристальное внимание время вызывает, конечно, на рубеже XIX–XX веков, когда буквально меняется скорость восприятия: увеличивается объем информационных потоков, возникает то, что сегодня мы называем массовой культурой, развивается реклама и пропаганда, которая становится одним из мощнейших орудий наступающей эпохи. Становятся возможны перемещения в пространстве, какие до сих пор были просто не мыслимы – скоростной транспорт, в том числе самолет, позволявший совершить то, что ранее называлось бы буквально «чудом», а сейчас – лишь естественным развитием техники и

механики. Представление о времени деформируется вместе с эпохой, за которой человеческое сознание просто не в силах угнаться.

О природе времени задумывались художники с самых ранних эпох, уже у Святого Августина в тексте «Исповеди», написанной в IV веке, возникает мысль о напряженной связи между сознанием человека и тем, что он считает временем. Казалось бы, классическая христианская перспектива (Божественное как вечное и человеческое как переходящее, то есть временное) у Августина усложняется за счет индивидуального человеческого опыта и его возможности к перцепции: «Так что же такое время? Если никто меня о нем не спрашивает, то я знаю — что, но как объяснить вопрошающему — не знаю»¹⁸⁷. Мысль его развивается в синтетическом единстве сакрального и бытового, исследуя в первую очередь его собственные закоулки души: Августин утверждает, что время — это категория, которая стремится исчезнуть, ускользнуть от категоризации как таковой; человек стремится расчертить некую таблицу временных промежутков, сопоставляя их по длительности и краткости, в то время как пока эти промежутки продолжаются в настоящем, они не осознаются как длительность в принципе: «Долгое прошлое стало долгим тогда, когда его уже не стало, а не тогда, когда оно еще было настоящим. Но как может быть долгим то, чего нет? Поэтому правильно говорить не "долгое прошлое", а "долгим было это настоящее", ибо оно тогда только и было, когда оно было настоящим»¹⁸⁸.

Настоящим прорывом в осмыслении специфики времени становится Кантовская «Критика чистого разума», которая развивает тезис Р. Декарта о различении времени как меры, оплетающей вещи реальной действительности, удобной для человеческого осмысления себя в мире вещей, а не априорной константе, данной этому миру («Чтобы объять длительность всякой вещи одной мерой, мы обычно пользуемся

¹⁸⁷ Августин Бл. Исповедь. Книга 11. М.: Дарь, 2005. 544 с.

¹⁸⁸ Там же.

длительностью известных равномерных движений, каковы дни и годы, и эту длительность, сравнив ее таким образом, называем временем, хотя в действительности то, что мы так называем есть не что иное, как способ мыслить истинную длительность вещей»¹⁸⁹). В «Трансцендентальной эстетике» И. Кант дает метафизическое истолкование понятия времени, трактуя его в априорных принципах чувственности. Пространство и время по И. Канту — это свойство, которое дано именно нам, а не миру, поскольку акты мысли выполняются физическим существом и пространственно-временным действием. В отличие от божественного созерцания, физическое познающее существо локально ограничено, то есть всегда само со своими естественными приспособлениями есть пространство и время мысли; это то, что соотносится с познанием и представляет из себя схему чувственного созерцания, поскольку выполняется конечным физическим существом¹⁹⁰.

Совершенно не удивительной кажется связь концептуализации времени в текстах А. Бирса, формировавшего свой творческий метод в период огромного увлечения И. Кантом в американской художественной мысли, тяготевшей в силу религиозного фундамента к постоянному смещению в область идеалистической парадигмы, с актуальной философией своей эпохи. Но, пожалуй, еще более важным оказывается его «зона прозрения», в которой он, безусловно, предвосхищает будущие открытия науки и более радикальные индивидуалистические концепции философии XX века. Одной из фундаментальных работ переломной эпохи рубежа веков становится открытие французского философа Анри Бергсона, сформулированное в работе, которая выходит одновременно с главным текстом А. Бирса «О солдатах и гражданских», – «Опыт о непосредственных данных сознания» 1889 года. Философия А. Бергсона интерпретирует время как динамику, полемизируя с теориями психологического детерминизма и

¹⁸⁹ Декарт Р. Начала философии // Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950. С. 451.

¹⁹⁰ Торубарова Т.В. Понятие пространства и времени в философии И. Канта // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право 2015 . Т. 32 , № 8(205) . С. 23 – 30.

психофизики, и описывает человеческое сознание в первую очередь как непрерывно меняющуюся творческую реальность, на которую необходимо направлять усилия самонаблюдения и интуиции. Поток сознания ни в коем случае не может быть приравнен к хаотическому изменению, а является свидетельством целостности сознания, каждое его состояние выражает всю личность человека. Интервал длительности, категория реальности существуют только для нас и вследствие взаимного проникновения наших состояний сознания, следовательно длительность есть время сознания, содержащее в себе развитие. Таким образом, время А. Бергсона – динамичное, изменчивое и качественное, а, следовательно, время, как единство прошлого, настоящего и будущего исчезает, в результате чего человек переживает время как длительность, материал, который находится в вечном становлении и никогда не является чем-то законченным¹⁹¹.

При этом уже в следующей работе «Материя и память» 1896 года А. Бергсон развивает свое исследование феномена сознания, пытаясь ухватить и описать его ускользающую самобытность, постоянную изменчивость. Так он обращается к концепции памяти, так как, по его мнению, именно там прошлое продолжает существовать в настоящем, обнаруживая себя как длительность. Истинная память – не моторный механизм, а отпечатки действия материи; А. Бергсон использует образ музыки для описания внутренней интенсивности – воспринимая музыкальное произведение в моменте, мы сосуществуем с прошлой памятью о его начале и одновременно с надеждой, направленной в будущее; без этого синтеза музыка является разобраным звуковым набором.

А. Бирс, вероятно, не вполне осознанно артикулирует в своих текстах проблему времени, представляющую имплицитно одну из центральных тем его творчества в принципе. Время – своего рода бесплотный персонаж, соседствующий с антропоморфными героями наравне.

¹⁹¹ Новиков Ю. Ю. Концепция времени в философии А. Бергсона // Пространство и Время. 2011. № 1(3). С. 63—67.

В текстах более раннего английского периода время как внешняя категория исчисления отсутствует – есть несколько конкретных дат, заземляющих повествование к конкретной исторической эпохе, но они скорее маркируют некую событийность, нежели формируют некую продолжительность внутри текста. Обобщая, можно говорить о происшествиях в текстах как о том, что создает эту продолжительность и линейность: есть некое событие в траектории движения, разрушающее нить повествования на «до» и «после», которые представляют из себя своеобразные узлы, за их пределами – неизвестность, ограниченная пространством самого текста (герои, приходящие из ниоткуда в никуда, с которыми случается некое событие). Эта направленная линейность резонирует с геометрически расчерченным восприятием фронтального взгляда, упирающегося в неизвестность за пределом настоящего момента, воспринимающего мир освоенной зоны как присвоенное «после», своеобразное прошлое, которое в моменте «до» этого брезжит желаемой надеждой присваивания. Конструируемый тем самым образ размывается, возвышаясь сам над собой – падение нравов, занимающее А. Бирса / Дода Грайла, это свойство не эпохи, а свойство человека, живущего в конкретном времени; первичен не упадок духа как результат постепенного разложения общественной морали, а как отражение самой природы движения человеческого духа.

Именно поэтому конкретные вводные данные для А. Бирса здесь не так важны – маркеры эпохи, локации, характеристики героев стираются для достижения максимальной абстракции. Описываемые ситуации нанизываются одна на другую в результате чтения сборника, семьи, страдающие от внутреннего насилия, социальные институты, которые не работают априори как структуры организации человеческой жизни, приобретают онтологический статус абсолюта. С одной стороны, из-за использования фронтального дуализма, накладываемого на саму структуру

новеллистического события, разрывающего течение обыденного времени, А. Бирс акцентирует эти точки «до» и «после», то есть прошлого и будущего. С другой стороны, уравнивая их выдвигаемой непротивопоставленностью и выходом на нечто третье, объединяющее, он тем самым разрушает саму его линейность и циклизирует время как некоторого рода постоянно данную изменяемость идентичных обстоятельств.

Цикличность бытия наиболее ярко артикулируется им в текстах сборника «О солдатах и гражданских», где сам образ войны восстает перед читателем в эсхатологических символах перманентной константы. Читатель так и не узнает, кто все эти герои, действующие на той или иной стороне фронтовой черты, они сменяются перед ним один вслед за другим на бесконечно продолжающемся поле сражения. Относительно времени как внутреннего ощущения длительности героев написано достаточно работ, поскольку они посвящены исследованию принципам построения субъектности в нарративе. В основном они посвящены тексту «Случай на мосту через Совиный ручей», *opus magnum* А. Бирса, благодаря которому он вошел в историю литературы как мастер игры с кульминационным пуантом новеллы, переключающим оптику с внешнего события на внутреннее. По такому же принципу строится текст «Пропавший без вести», где главный герой мучается неисчислимо количество времени под руинами пострадавшего от снаряда дома, надеясь выбраться, в то время как в финале, при обнаружении его трупа третьей, внешней стороной, становится очевидно, что смерть героя произошла мгновенно в момент обрушения дома. Но по сравнению с аналогичным «Случаем на мосту» этот текст более скрупулёзно исследует вместе с читателем ощущение времени героя как психологическое явление, проявляемое в том числе в его физиологии. Разрушение объективной безапелляционности времени в жизни Джерома Сиринга, главного героя, вовлекает тем самым читателя в процесс осознания

собственного ощущения темпоральности, собственного непрерывного ощущения себя *в пространстве времени*.

А. Бирс вводит главного героя в текст без лишних деталей, упоминая, что он является по службе ординарцем, что включает в себя огромный спектр разных возможностей, но никаких конкретных обязательств: «An orderly may be a messenger, a clerk, an officer's servant - anything. He may perform services for which no provision is made in orders and army regulations. Their nature may depend *upon his aptitude, upon favor, upon accident*»¹⁹² [Ординарец может быть связным, писарем, денщиком — кем угодно. Иногда он исполняет обязанности, не предусмотренные военными приказами и уставами. Характер поручений зависит от его личных способностей, от расположения к нему начальства, наконец, просто от случая¹⁹³]. В контексте службы, долга, обязанностей Джером Сиринг – абсолютный пример человека без свойств, чья жизнь зависит от обстоятельств, в которых он вынужден лавировать, доверяясь *случаю* (статус героя в общем наглядно вербализирует статус любого, оказавшегося в мясорубке Гражданской братоубийственной войны). Получая очередное задание – выйти на разведку к неприятельским рубежам – он слышит в спину от своих однополчан: That is the last of him, said one of the men; I wish I had his rifle; those fellows will hurt some of us with it¹⁹⁴ [Только его и видели, — заметил один из солдат. — Оставил бы лучше свою винтовку мне — из нее еще немало наших уложат¹⁹⁵], – которые, провожая взглядом его удаляющийся силуэт, уже видят его как мертвеца. Для них, как и для читателя, следующего логике текста, Сиринг уже не живой, во-первых, в силу своего положения «еще одного» безымянного солдата, чья жизнь в масштабах войны совершенно ничего не значит в своей ничтожной единичности, во-вторых, следуя семантике заглавия «One of the missing», что можно было бы дословно перевести как «*Еще один из пропавших*»,

¹⁹² Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.69.

¹⁹³ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.39.

¹⁹⁴ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.71.

¹⁹⁵ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.40.

усиливающего ощущение бесконечности этой цепочки смертей, которую представляет из себя война. В-третьих, как затем будет установлено в финале текста, Сиринг действительно уже, на момент чтения этого текста читателем, мертвец, что звучит в начале не столько как абсурдная шутка, подсвечивающая деформацию ценностей, которая происходит с человеком, изуродованным войной, но как зловещее пророчество, от которого невозможно укрыться.

Пробираясь сквозь звенящую тишину вражеской линии, Сиринг замечает: «It seems a long time, he thought, but I cannot have come very far; I am still alive»¹⁹⁶ [Времени прошло как будто много, — подумал он, — но я, должно быть, ушел недалеко — ведь я еще жив¹⁹⁷]. В одной этой формуле А. Бирс мастерски сплетает в единый узел ощущение жизни человека, его понимание времени и пространства — буквально герой отмеряет пространство, пройденное им физически, временным промежутком собственной жизни; для него его жизнь становится абсолютным свидетельством существования времени как такой же объективной константы, как и весь внешний вещественный мир. Однако затем Сиринг сталкивается с чем-то за границей собственного ощущения времени: «But it was decreed *from the beginning of time* that Private Searing was not to murder anybody *that bright summer morning*, nor was the Confederate retreat to be announced by him. *For countless ages* events had been so matching themselves together in that wondrous *mosaic to some parts of which, dimly discernible, we give the name of history*, that the acts which he had in will would have marred the harmony of the pattern»¹⁹⁸ [Но в начале начал было предрешиено, что рядовой Сиринг никого не убьет *в то солнечное летнее утро* и никого не известит об отступлении южан. События *неисчислимыми веками* так складывались *в удивительной мозаике, смутно различимые части которой мы именуем*

¹⁹⁶ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.71.

¹⁹⁷ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 40.

¹⁹⁸ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.74.

историей, что задуманные Сирингом поступки нарушили бы гармонию рисунка¹⁹⁹]. Создается впечатление, что времени Сиринга как «еще одного» из ряда подобных безымянных солдат противопоставляется некое вневременное, абсолютное и объективное время вечности провидения, которое складывает все человеческие жизни в большой гармоничный узор бытия. Однако уже в следующем отрывке А. Бирс переворачивает этот тезис о некоем абсолютном времени: оказывается, что на другой стороне баррикад оказался «еще один» из скучающих солдат, выстреливший от нечего делать в дом, рядом с которым находился главный герой, что и привело к обрушению всей конструкции и впоследствии – смерти самого Сиринга под руинами. А. Бирс здесь одновременно вторит существующим концепциям времени своей эпохи и яростно сопротивляется им. Выходит, раз не существует никакого абсолютного данного всем единого времени, то не существует никакой сакральной бесконечности за границей моего субъективного ощущения темпоральности, как мельчайших отрезков существования человека в этом мире. Мое пребывание в мире – встречи и обнаружение собственных пределов в результате этих болезненных столкновений. Другой, возвращаясь к терминологии экзистенциализма, это тот, кто проявляет не только мои границы, но и границы моего времени, демонстрируя своим присутствием собственные. Об этом почти полвека спустя напишет Э. Левинас в своей работе «Время и другой» 1948 года: «Связь с будущим, присутствие будущего в настоящем свершается лицом к лицу с другим. Тогда ситуация лицом к лицу есть само свершение времени. Захват настоящим будущего – не акт жизни одинокого субъекта, а межсубъектная связь»²⁰⁰.

Именно столкновение с Другим Левинас приравнивает к столкновению со смертью, единственным событием, которое открывает нам сущность

¹⁹⁹ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 41.

²⁰⁰ Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая Религиозно-Философская Школа, 1999 г. 266 с.

времени. В столкновении с чужим временем происходит смерть главного героя, как мы узнаем в финале текста: от выстрела безымянного стрелка южан рушится здание, под обломками которого умирает главный герой, однако в его внутреннем ощущении его жизнь еще продолжалась, причем в удивительных и ужасающих картинах. Сирингу казалось, что он сначала побывал на собственных похоронах, где слышал слова собственной жены, после чего, как ему кажется, бесконечно долго изнывал под руинами дома, застряв в чудовищном положении напротив собственной винтовки, которую так хотели забрать у него однополчане в начале текста. В результате мучительного выбора герой принимает решение спустить курок и прекратить тем самым собственную агонию умирания: «No thoughts of home, of wife and children, of country, of glory. The whole record of memory was effaced. The world had passed away – not a vestige remained. Here in this confusion of timbers and boards is the sole universe. Here is immortality in time--each pain an everlasting life. The throbs tick off eternities»²⁰¹ [Он не думал ни о доме, ни о жене, ни о детях, ни о родине, ни о славе. Все изгладилось из летописи его памяти. Мир перестал существовать — от него не осталось и следа. Здесь, в этом хаосе досок и бревен, сосредоточилась для него вселенная. Здесь заключена бесконечность; каждый толчок пульсирующей боли — бессмертная жизнь. Каждый из них отбивал вечность²⁰²]. И снова, меняя оптику повествования, А. Бирс сталкивает внутреннее время своего героя с временем Другого: его труп в финале обнаруживает его брат и одновременно с этим однополчанин, Адриан Сиринг, констатировавший время смерти по своим наручным часам – с момента обрушения дома, прогремевшего разрывом снаряда в тишине, до момента обнаружения тела прошло ровно 22 минуты. Чрезвычайно важна здесь параллель этих двух встреч – первой, с безымянным южанином, и второй, с собственным братом, которые проявляют себя как своеобразные отражатели времени, в котором живет и

²⁰¹ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.87.

²⁰² Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.48.

одновременно умирает главный герой. После встречи с первым Другим внутреннее время Джерома Сиринга очевидным образом сгущается, он переживает внутри разные стадии принятия столкновения со смертью, которое становится для него актом принятия собственной смерти. После встречи со вторым Другим, после физической смерти, с одной стороны, происходит утверждение остановки течения времени Джерома Сиринга, сознания которого больше не существует, но вместе с тем она стыкуется с внешним временем, продолжается в течении жизни его брата, Адриана Сиринга, своеобразным способом принявшего на себя роль следующего, «еще одного» после Джерома Сиринга.

Семья, как уже было отмечено выше, – один из важнейших образов для А. Бирса, мерцающий на разных этапах его творчества и в разных художественных контекстах. Семья в его текстах – некая априорная связь людей, во многом определяющая их в том числе с точки зрения физически проявленного в мир времени. Постоянным маркером героев А. Бирса является их принадлежность к той или иной традиции – Северян или Южан – причем именно по родовой соотнесенности: Пэйтон Факауэр – плантатор из старинной алабамской семьи («Случай на мосту через Совиный ручей»), Картер Дрюз – сын состоятельных родителей-южан («Всадник в небе»), капитан Коултер – уроженец юга («Бой в ущелье Коултера»). Многие из его персонажей напрямую называются наследниками фронта и тех самых жестоких первопроходцев: Мэрлок («Заколоченное окно»), безымянный мальчишка сын фермера («Соответствующая обстановка»), глухонемой ребенок («Чикамога»). Таким образом, семейная наследственность становится воплощением концепции явленного прошлого и будущего, которая имплицитно вшита в жизнь человека и проявляется в нем как данность настоящего: оправданное насилие фронтисмена перманентно присутствует в жизни любого американца, к которому он стал привычен и которое он проявляет как на фронте, так и в миру по праву наследования тем

самым фронтисменам, преемником которых он является, просто рождаясь в этой стране и на этой земле. Прошлое фронта всегда возвращается в жизнь героев А. Бирса даже спустя два с половиной века – оно определяет и формирует тот опыт, который является существующим настоящим этого пространства вечного движения, вечного циклического перехода.

В данном аспекте особенно резонируют многочисленные детские образы, к которым обращается автор: А. Бирс рисует читателю целую галерею детских персонажей, одиноких, брошенных своими родителями, потерянных без их истинного наставничества. Фигура ребенка важна при моделировании поколенческого представления о семье, поскольку именно в ребенке сохраняются и развиваются родовые качества, передаются традиции и, самое главное, формируется будущая перспектива семьи и нации, соответственно. Детские персонажи в текстах А. Бирса не только служат усилением общей удручающей картины распада настоящего американской нации, но также выносят ей неутешительный и зловещий прогноз: дети изображаются абсолютно оторванными от родителей, семьи, чуждые какой-либо преемственности в принципе. Показателен в этом плане текст «Johnny» о четырехлетнем малыше прекрасных манер и удивительного интеллекта [«little four-year-old, of bright, pleasant manners, and remarkable for intelligence»²⁰³], который на семейном празднике замешкался с ответом на банальный вопрос родителей «if he knew who made him?»²⁰⁴ [знает ли он, кто его создатель]. А. Бирс сразу отмечает, что подразумевался родителями односложный ответ *Dod*: здесь он, вероятно, обыгрывает особенности воспроизведения детской речи, поскольку слово очевидно является составным из двух производящих: *Dad* как отец и *God* как Бог. Герой, однако, не дает никакого ответа, чем вызывает бурное недовольство родителей, почувствовавших в этом нарушение субординации. Ребенок, символически собирающий в себе лучшие черты своих родителей,

²⁰³ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P. 37.

²⁰⁴ Там же.

продолжающих традицию семьи в условное будущее, на практике отказывается признавать эту традицию даже вербально, своеобразным образом отрекаясь от фигуры отца, в данном тексте безусловно запараллеленной с фигурой Отца-создателя, Бога. Тотальная богооставленность человека утверждается как через его прошлое, фронтир, так и в будущем, через образы детей.

Таким образом, А. Бирс рисует художественный мир своих произведений в атмосфере замкнутой процессуальности, свойственной фронтису. Цикличность, присущая мифологическому времени априори, в текстах автора ярко подчеркивается и наделяется негативной коннотацией, создающей атмосферу безысходности: порочное, бесконечное движение фронта никогда не закончится, определяя сущность героев А. Бирса как одновременно потерянных и обреченных на вечное скитание людей. В первую очередь это проявляется в «действующих» героях, персонажах военных рассказов, фактически проявляющих унаследованную от фронтисменов тягу к насилию. Однако циклическое движение американской жизни влияет и на рядового человека, замкнутого в пределах его ежедневной рутины, таким образом, в представлении А. Бирса фронтир – не столько этап в истории государства, но роковая предопределенность, бессознательно присутствующая в жизни и судьбе любого, по крови связанного с этой землей, своеобразное эстетическое наследие, полученное любым американцем вне зависимости от его нынешнего социального статуса и индивидуальности.

Перемещение, переход является стержневым сюжетом всех текстов сборника: герои А. Бирса активны и деятельны, однако все их действия не приводят ни к какому результату, потому что в масштабе макрокосмоса человек незначителен, неважен. Его герои переживают в своей голове целую историю, которая оказывается лишь плодом его собственной фантазии, мгновением, прожитым в его сознании. Герои условно вечного фронта

А. Бирса даже на пороге смерти не способны обрести покой, они постоянно движутся в поисках чего-то, что в процессе поиска и вовсе утрачивает для них смысл. Даже когда формально их тело умирает, их сознание продолжает свой путь, как происходит с героем из части «Гражданские» в тексте «Житель Каркозы», историю которой рассказывает сам дух, вызванный на спиритическом сеансе. Тем самым А. Бирс снова отсылает нас к фатальной цикличности фронта – заканчивая один этап передвижения, его герои не способны подлинно остановиться, а лишь запускают тем самым новый виток своего бесконечного движения; гибель одного персонажа в мире художественных текстов автора лишь вызывает на его место другого, такого же обезличенного героя без имени.

В художественной реальности А. Бирса таким образом религиозно обоснованная миссия фронтисмена оказывается принципиально невыполнима, поскольку внешняя цикличность бытия человека оказывается плотно связана с его истинной природой – по сути А. Бирс отсылает нас здесь к понятию первородного греха и актуализирует его в новом контексте. Кризис нравственности, демонстрируемый А. Бирсом на примерах его героев, оказывается мотивирован не только исторической зависимостью от жестоких условий фронта, сформировавших в человеке тягу к насилию, но и собственно природой человека, которую невозможно преодолеть.

Фронтальная мифология, используемая А. Бирсом, становится не только важным элементом поэтики его сборника «О солдатах и гражданских», но и формирует его авторскую философско-эстетическую программу. Используя ряд ключевых для фронтального мифа паттернов, автор производит исследование не только национальных особенностей современных ему американцев, переживших монументальное потрясение событиями Гражданской войны, но и общечеловеческой природы, создает универсальный образ человека, утратившего связь с миром и с собственной идентичностью.

§3. Особенности изображения А. Бирсом пограничных состояний и состояния перехода

Об А. Бирсе как о преемнике Эдгара По и традиции американской литературы ужаса написано большое количество работ, равно как и о связи творчества автора с литературой романтизма. Это объясняется тем, что существенное количество его текстов оперирует такими категориями, которые можно было бы обозначить «за пределами» человеческого понимания, загадочными и необъяснимыми вещами и обстоятельствами, соотносимыми с тем, что в романтической теории можно назвать проявлениями идеального *потустороннего* мира.

Поэтика романтизма зиждется на дуализме, который репрезентируется через двоемирие: идеальное и обыденное, на разрыве которого оказывается герой-медиум. Иногда это разрыв оказывается настолько велик и болезнен для героя, что он решает отдаться власти грезы как единственной возможности соприкоснуться с этим высоким идеалом – тема сна, видения, миража одна из излюбленных в творчестве писателей-романтиков, граничащая часто с темой безумия. Особенно сильно это заметно в текстах немецких романтиков: Новалиса, Э.Т.А. Гофмана, В. Гауфа, чьи герои часто оказываются неспособны различить сон и реальность; отдельные тексты, пытающиеся осмыслить эту дихотомию, встречаются у американцев В. Ирвинга и Э. По, с наследием которых особенно плотно взаимодействует А. Бирс.

Интерес к человеческому уму, его пограничным состояниям и «темным» глубинам в эпоху рубежа XIX–XX веков связан с рядом факторов, среди которых важными становятся исследования австрийского ученого З. Фрейда – именно в конце девятнадцатого столетия он формулирует свою теорию психоанализа (1890), столь срезонировавшую в массовом сознании, где утверждает в человеке, кроме рационального сознания, существование бессознательных психических процессов. Теория Фрейда, в концепции

которого бессознательное не просто существует, но управляет жизнью человека и определяет его психические особенности, стала таким же потрясением эпохи, как и научно-технические изобретения – авторитет интеллекта, познающего мир логически и рационально через опыт и эксперимент, пошатнулся. Если человеком руководит не он сам, а что-то, сидящее в глубинах его сознания, о чем он может даже сам не подозревать, то как он может доверять сам себе? Представление о мире становится все более расплывчатым, начинают меняться не только внешние границы бытия, но и внутренние границы самоощущения человека, пребывающего перманентно в состоянии сомнения.

Состояние сомнения моделируется и поддерживается не только на тематическом уровне текстов, но и с точки зрения самого построения – один из излюбленных приемов А. Бирса, прием ненадежного рассказчика как результат рецептивных стратегий чтения. За счет этого А. Бирсу-писателю удается приобщить читателя к активному домысливанию кроющихся в тексте потенциалов и обратить его внимание на противоречие между тем, что выстраивает повествователь текста, создающий непротиворечивую картину мира, и тем, что складывается в результате читательской рецепции²⁰⁵, то есть вскрыть зазор между границей знания героя-рассказчика, автора-демиурга и читателя-реципиента. Таким образом, целостная картина действительности остается не доступна никому из них, в результате чего сомнение приобретает онтологический статус – поскольку это в том числе рецептивное сомнение читателя, усомнившегося в реальности текста, который строится по принципу максимальной достоверности и подрывается внезапным сюжетным поворотом, его сомнение обращается к его собственной внетекстуальной реальности.

Заблуждение, понятие, выведенное самим А. Бирсом, аккумулирует в себе весь надрыв контрастов и внутренних противоречий, разрывающих его

²⁰⁵ Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»). Самара, 2007. 20 с.

и как писателя, и как мыслителя, и в том числе как человека своей эпохи: I know the strength and sweetness of the illusions (that is, delusions) [Я знаю, какими сильными и сладкими могут быть иллюзии (тогда они становятся заблуждениями)]²⁰⁶, – напишет он в личном письме. Если иллюзия в данном контексте выступает для него как переходящее свойство, что-то сродни мечтаниям, грезам, дымке дремоты, в которой человек отдает себе отчет и тем самым не позволяет ей нарушить собственную целостность, то заблуждение предстает онтологической константой, сомнением, не обнаруживающим себя, превратившимся в убеждение, причем *ложное*.

Антонимия истинное / ложное представляет центральный нерв всех текстов А. Бирса, и обнаружение тонкой размытой границы между этими категориями приводит его героев в состояние катастрофического ужаса. Это не просто эмоция, не страх и его проявления в художественном произведении и человеческом мире, в котором мыслит себя сам субъект; это граница человека, которому открывается мир вне его собственного восприятия, загадочная мысль о неведомом, где он встречается с самим пределом мысли²⁰⁷. Заблуждение таким образом и есть форма прочерчивания этой границы: одновременно с тем, что это состояние веры, это также процесс ее крушения, финальный аккорд, который звучит на горизонте события с самого начала. Заблуждение становится своеобразной метафорой жизни, в которой очевидна дезориентированность человека, о которой он не подозревает, но присутствие которой незримо ощущается.

Человек в художественной системе А. Бирса абсолютно ограничен своей человеческой природой и в первую очередь – собственной телесностью и органами чувств, которым он доверяет и которыми он воспринимает мир, именно они не позволяют ему двинуться за собственный предел и вступить в истинную коммуникацию с миром; «человеческое, слишком человеческое»

²⁰⁶ The Letters of Ambrose Bierce / The introduction by Pope B.C. San Francisco The Book Club of California, 1922. 256 p.

²⁰⁷ Такер Ю. Ужас философии: в 3 т. Т.1: В пыли этой планеты. Пермь: Гиле пресс, 2017. С.16.

становится своеобразным барьером, делающим процесс «чистого» познания невозможным. Особенное место в творчестве А. Бирса занимает взгляд и его различные формы: наблюдение, вглядывание и рассматривание, сознательное закрывание глаз и отведение взгляда, причем это функционирует и в качестве образа взгляда внутри текста, и как взгляд повествователя и вслед за ним читателя поверх текста.

Два сборника английского периода представляют собой некий панорамный взгляд: все тексты объединяются в один долгий план, скользящий между определенных ситуаций и конкретных персонажей. Взгляд рассказчика очевидно наблюдающий – он предпочитает не всматриваться в подробные детали одной разворачивающейся во времени ситуации, а ухватывать центральные эпизоды жизни, нанизывая их один за другим. Однако важно понимать, что этот взгляд не просто присутствует, а *формирует повествование*: именно под прицелом наблюдения рассказчика начинают обретать символическое значение предметы, оказавшиеся вдруг под рукой у действующих героев, а слова – дополнительный смысл, второе дно. Именно рассказчик обращает внимание на изгиб кочерги, запечатлевшей следы домашнего насилия («Наслаждение изверга»: The Comforter), именно он замечает на руке главного героя кольцо, подаренное его супругой другому («Самородки и пыль»: Somebody's arms) etc. Взгляд рассказчика – собирающая нить для объединения разрозненных текстов в единое повествование.

Взгляд в главной книге А. Бирса, «О солдатах и гражданских», продолжает линию, заданную первыми сборниками, с одной стороны, а с другой – развивает совершенно новый регистр восприятия уже внутри самих текстов. Взгляд становится причиной заблуждения героев с первого текста сборника и до последнего: именно оптической иллюзии поддаются его герои, в результате чего открывают ту самую границу неведомого, нечеловеческого, которая вскрывает их ложное существование. Первый текст

сборника «Всадник в небе» начинается с внешнего взгляда рассказчика, направленного на главного героя, изображаемого как мертвеца: One sunny afternoon in the autumn of the year 1861 a soldier lay in a clump of laurel by the side of a road in western Virginia... for the somewhat methodical disposition of his limbs and a slight rhythmic movement of the cartridge-box at the back of his belt he might have been thought to be dead²⁰⁸ [В один из солнечных осенних дней 1861 года у обочины дороги на западе штата Виргиния в тени благородного лавра лежал солдат... Если бы не его поза и не едва заметное ритмичное подергивание висящего сзади на ремне патронташа, солдата можно было бы принять за мертвого²⁰⁹]. Затем по ходу повествования взгляд переключается внутрь текста, и герой встречается с Другим, по ту сторону фронтовой линии, и в этом силуэте главный герой узнает собственного отца. Узнавание здесь не утверждается как единственно верная истина – конец текста не дает однозначного ответа, была ли фигура всадника действительно отцом главного героя или он так *увидел* человека, которого ему по долгу службы пришлось застрелить:

"See here, Druse," he said, after a moment's silence, "it's no use making a mystery. I order you to report. Was there anybody on the horse?"

"Yes."

"Well?"

"My father."

The sergeant rose to his feet and walked away. "Good God!" he said²¹⁰.

[— Смотри, Друз, — сказал он после минутной паузы. — Бесполезно что-то скрывать от меня. Доложи все, как есть. Сидел ли кто-нибудь на лошади?

²⁰⁸ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.9.

²⁰⁹ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 25.

²¹⁰ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.20.

— Да.

— Кто?

— Мой отец.

Сержант поднялся на ноги и быстро зашагал прочь. «О Господи!» — чуть слышно пробормотал он]²¹¹.

Появляющийся в финале Сержант, которому отчитывается главный герой, предстает как человек со сторонним взглядом подобно тому, которым смотрит на описываемую ситуацию читатель. Последняя реплика в тексте отводится именно ему, усиливая двойственность производимого впечатления: либо главный герой вынужденно убил собственного отца, что является безумием, диктуемым военной ситуацией, либо он просто сошел с ума и в фигуре вражеского всадника визуализирует собственную вину перед семьей, которая оказалась по ту сторону баррикад.

Точно так же, как Картер Дрюз, герой «Всадника в небе» является *стрелком* – один из частых в галерее персонажей автора, помещаемых в гущу военных столкновений. Любопытно, что все стрелки, задачей которых является увидеть цель и выстрелить на поражение, у А. Бирса в том или ином виде промахиваются. Не реализует свой выстрел Джером Сиринг, в итоге оставшийся наедине с собой в завалах руин в «Пропавшем без вести», капитан Коултер вынужден стрелять в собственное поместье в «Бою в ущелье Коултера». Взгляд здесь хоть и претендует на точность, не достигает своей цели, становится проводником к иллюзии, ложному.

Видимое как ложное – сквозной мотив всей первой части сборника, в заблуждении видимого находятся все, кто вышел на поле фронта, какими бы идеалами он ни руководствовался. Демонстрирует никому не нужный вычурный подвиг уличенный в трусости собственной возлюбленной герой «Убит под Ресакой», изображает из себя героя струсивший на посту

²¹¹ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 31.

персонаж «Жестокая схватка» – персонажи, которые пытались выглядеть в глазах других и для самих себя теми, кем они не являются. Апофеозом этого становится текст «Паркер Аддерсон, философ», закрывающий первую часть сборника, повествующий историю шпиона северян, попавшего в плен к южанам. Хладнокровно рассказывающий об отсутствии страха перед лицом неминуемой казни, герой понимает, что на рассвете его повесят, и открыто смеется над предрассудками человека относительно мифологизации смерти: «You fire, and I have in my stomach what I did not swallow. I fall, but am not dead. After a half-hour of agony I am dead. But at any given instant of that half-hour I was either alive or dead. There is no transition period»²¹² [Выстрел – и я получаю пулю в живот. Я падаю, но я еще не умер. Проходит полчаса мучительной агонии, и я умираю. Однако в каждый отдельный момент этого получаса я либо жив, либо мертв. Переходного периода не существует²¹³]. Весь текст, построенный в форме диалога между пленным Паркером Аддерсоном и генералом, ведущим допрос, формирует представление о первом как о бесстрашном цинике, который смирился с собственным положением и не испытывает ни следа страха, и втором, как о молчаливом скептике, испытывающим безоговорочную симпатию к остряку-пленнику. Поворотным пунктом становится неожиданный приказ о сиюминутном расстреле главного героя – вся философия, которую так долго расписывал Аддерсон своему визави, ничего не стоит перед реальностью встречи со смертью: «"Good God!" he cried hoarsely, almost inarticulately; "you do not mean that! You forget - I am not to die until morning"... The prisoner hesitated; the officer grasped him by the collar and pushed him gently forward. As he approached the tent pole the frantic man sprang to it and with cat-like agility seized the handle of the bowie-knife, plucked the weapon from the scabbard and thrusting the captain aside leaped upon the general with the fury of a madman, hurling him

²¹² Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 156.

²¹³ Бирс А. Заколенное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 77.

to the ground and falling headlong upon him as he lay»²¹⁴ [Боже мой! – закричал он хриплым, невнятным голосом. – Вы не сделаете этого. Разве вы забыли, ведь я не должен умереть до утра... Пленный медлил, и офицер, взяв его за воротник, стал подталкивать к выходу. Но в тот момент, когда они поравнялись с подпирающим палатку столбом, обезумевший пленник подпрыгнул и с кошачьей ловкостью выхватил из ножен охотничий нож. Оттолкнув капитана, он бросился на генерала, повалил его на землю и в безумной злобе кинулся на него сам²¹⁵]. Заявленный в названии тезис оказывается ложным – это обнаруживают как герои повествования, так и читатель.

Если в первой части сборника взгляд – это то, что приводит к ложному восприятию действительности смотрящего, то во второй части сборника он становится инструментом перехода за пределы человеческого восприятия. По-прежнему герои А. Бирса всматриваются – только теперь не в разорванное полотно военных действий, а в не менее ужасающие детали окружающей обыденности. Первый текст второй части так и называется *A Watcher by the Dead*, что в дословном переводе означает *Наблюдатель мертвеца*, где описывается буквально ситуация *pari наблюдения*: возможно ли выдержать целую ночь в комнате наедине с трупом. Причем любопытно обыгрывает в названии текста А. Бирс сюжет – до конца так и не ясно, кто за кем наблюдает – мертвец за главным героем или главный герой за мертвецом, который оказывается так же ложным, притворным и с которым в результате помешательства героя они меняются местами.

Безумие как одна из форм заблуждения заложена уже в самой семантике понятия *delusion*, выделенного когда-то А. Бирсом – существует форма употребления данного термина в англоязычной традиции в области клинической психиатрии как соответствующего термину «бред», расстройству мышления, а также симптому, об этом свидетельствующему,

²¹⁴ Bierce A. *Tales of soldiers and civilians*. San Francisco, 1891. P.156.

²¹⁵ Бирс А. *Заколоченное окно*. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 78.

возникающему при принципиальной несоотнесенности объективной реальности и субъективного убеждения больного²¹⁶. Если о герое «Стража мертвеца» можно говорить, что до безумия его доводят внешние обстоятельства (а именно встреча с «ожившим» мертвецом), то в случае с Харкером Брайтоном, персонажем текста «Человек и змея», до пограничного состояния героя доводит исключительно внутренний иррациональный импульс. За чтением фрагмента книги «Чудеса науки» о змеях герой наталкивается взглядом на темное пятно под диваном, в котором, ему кажется, затаился хищный силуэт: «Its horrible head, thrust flatly forth from the innermost coil and resting upon the outermost, was directed straight toward him, the definition of the wide, brutal jaw and the idiot like forehead serving to show the direction of its malevolent gaze. The eyes were no longer merely luminous points; they looked into his own with a meaning, a malign significance»²¹⁷ [Омерзительная плоская голова лежала от внутреннего кольца к внешнему и была обращена прямо к Брайтону. Очертание нижней челюсти – широкой и грубой – и дегенеративный, приплюснутый лоб позволяли определить направление злобного взгляда. Глаза змеи были уже не просто светящимися точками; *они смотрели в его глаза взглядом осмысленным и полным ненависти*²¹⁸]. Во-первых, любопытным здесь оказывается встреча, являющаяся ложной – вместо реальной змеи, как обнаруживается в финале, герой встречается взглядом с чучелом змеи. Во-вторых, рассказчиком подробно визуализируются образы, порождаемые этой встречей в сознании героя: он начинает воображать размер рептилии, ощущать запах ее дыхания, просчитывать дальнейшее ее поведение исходя из его жестов и движений. Постепенно в нарастающем напряжении от нависшей опасности, герой сходит с ума и умирает от разрыва сердца, извиваясь в конвульсиях подобно змее, с которой, как он думал, он встретился: «He bent himself at the waist,

²¹⁶ Оглобличева А.И. Роль заблуждения в структуре культуры // Вестник Омского университета, Т. 24, № 2, 2019. С. 151-156.

²¹⁷ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 188.

²¹⁸ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 134.

shifting his legs from side to side. And every movement left him a little nearer to the snake»²¹⁹ [По телу его пробежала судорога, оно извивалось по-змеиному. Он прогнул поясницу, передвигая ноги из стороны в сторону. Каждое движение все больше и больше приближало его к змее²²⁰].

А. Бирс таким образом делает удивительное открытие – выходя за рамки рассудка, герой так же утрачивает контроль над собственным телом, которое оказывается для него также скрыто и анонимно, неизвестно, как и Другой, с которым у него произошла встреча взглядом. Многие исследователи указывают на натурализм физиологических описаний телесного в текстах А. Бирса, его пристальное внимание к процессу жизнедеятельности и разложения плоти, особенно, естественно, в контексте безличной «мясорубки» войны, где каждый солдат представляет из себя обезличенное тело, брошенное на поле сражения, будущий труп, живого мертвеца. С другой стороны, гораздо более интересным в рамках концепции заблуждения и перехода является, на наш взгляд, анализ гражданских текстов автора, где телесность присутствует в несколько ином аспекте. Совершенно очевидно, что человек в концепции А. Бирса – подобие марионетки, манекена, считающего себя полноценным одушевленным существом свободной воли; им управляют инстинкты, которые он не способен сам отрефлексировать, и стечения странных обстоятельств, формируемые встречами с Другим. При этом он оказывается включен в гораздо более монументальные процессы, организующие хаотическое мироздание. Достаточная степень абстрактности его персонажей свидетельствует о том, что в сущности своей даже люди из разных социальных слоев, штатов и регионов, временных эпох – абсолютно одинаковы, ни в ком из них нет ничего уникального или выделяющегося на фоне всего человечества.

Несмотря на то, что в общем и целом эта позиция может быть справедливо отмечена большой долей мизантропии, в этой концепции

²¹⁹ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P. 197.

²²⁰ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 139.

слышатся отзвуки важнейших паттернов национальной философской мысли – поразительным образом эта обезличенность позволяет объединить всех людей в единый континуум человечества как видовой категории, живого слоя, населяющего это пространство, в котором каждый продолжает существовать как заблуждающийся странник, прохожий, неспособный даже минимально прикоснуться к истине его организации. Нечто запредельное для сознания человека присутствует в его настоящем, отделяя его от субъектности Я и соединяя с неким изначальным бытием, представляя тело человека как двойственное пространство: субъективное Я, характеризующееся опытом ощущения здесь и сейчас, и некое Я вне-себя, которое дано ему как неотделимая часть человеческой природы, его предыстория, объединяющая его с тем запредельным, которое рационально постичь он не способен. Особенно ярко А. Бирс артикулирует этот тезис в тексте «Житель Каркозы» – пожалуй, одном из самых популярных его текстов в современном пространстве художественной словесности.

Текст рассказывает историю некоего субъекта, который, очнувшись от размышлений о природе переживания смерти человеком, обнаруживает себя в незнакомом ему пространстве, которое кажется ему зловеще угрюмым: молчаливым, безлюдным, где «во всем присутствовала угроза, недобрые предзнаменования – вестники злодеяния, признаки обреченности»²²¹ [In all this there was a menace and a portent – a hint of evil, an intimation of doom²²²]. Словно пытаюсь припомнить очертания кошмарного сна, я-повествователь пытается понять, как он здесь оказался и что это за местность *здесь*, смутно припоминая, что еще недавно он бился в тяжелейшей лихорадке. Болезненность ощущений подчеркивается самим героем, медленно впадающим в истерический ступор, в котором он тщетно начинает звать на помощь.

²²¹ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.227.

²²² Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.242.

В ответ на его вопли из ниоткуда появляется дикая рысь – эмблематический образ, отсылающий нас к встрече Данте со зверем чувственности и сладострастия в самом начале «Божественной комедии», который преграждал ему путь к свету. Однако еще более любопытная параллель, напрашивающаяся в соответствии с эпохой и ближайшей литературной традицией – рысь, возникающая в конце притчи Э.А. По «Тишина», в которой рассказывается история Демона, наславшего на мир сначала проклятие безумной стихии, а затем проклятие тишины. Ощущение полусна-полуяви, образы пустынной границы самого мироздания где-то в скалистых горах, где не ступала нога человека, взгляд, который направляет Демон на бесконечный творимый мир под своими ногами и с которым встречается человек-повествователь – мотивы, напрямую связывающие текст «Жителя Каркозы» с «Тишиной». Для предшественника А. Бирса романтика Э. По рысь также является носителем *особого взгляда*, единственного равного творящему взгляду демиурга Демона: «And the lynx which dwelleth forever in the tomb, came out therefrom, and lay down at the feet of the Demon, and looked at him steadily in the face»²²³ [И рысь, что вечно живет в могиле, вышла и простерлась у ног Демона и неотрывно смотрела ему в лицо²²⁴]. Некоторые исследователи проводят аналогию ответного взгляда рыси Э. По с человеком-творцом, обладающим «силой слов» – единственной силой творчества, позволяющей ему преодолеть страх неизведанного и самому становиться демиургом²²⁵: фонетически слово lynx (рысь) соответствует слову links (связи) в английском языке, то есть творец это тот, кто эту связь способен установить.

Однако у А. Бирса герой оказывается не способен на эту связь: рысь, встречаемая героем, отказывает ему в ответном взгляде и исчезает, а вслед за ней проходит мимо некий человек, говорящий на незнакомом рассказчику

²²³ Poe E.A. Sixty-seven tales. New York: Gramercy Books, 1990. P.140.

²²⁴ По Э.А. Падение дома Ашероу. Спб., Азбука-классика, 2008. С. 60.

²²⁵ Cantalupo B. The lynx in Poe's Silence. Poe Studies/Dark Romanticism Vol. 27, No. ½, 1994. pp. 1-4.

языке, а за ним жутким предзнаменованием над героем звучит вопль совы, тонущий в «заунывном волчьем хоре». Все эти разрозненные встречи, звуки и ощущения указывают герою на его паталогическую болезненность, в которой он обнаруживает себя сидящим на плите собственной могилы на руинах родного города Каркозы, куда он так стремился вернуться. Заканчивается повествование внезапным: «Such are the facts imparted to the medium Bayrolles by the spirit Hoseib Alar Robardin»²²⁶ [Таковы факты, переданные медиуму Бейроулзу духом Хосейба Аллара Робардина]²²⁷. Болезненность героя таким образом замыкается на образе проявленной жизни после смерти – путешествие, описываемое рассказчиком, это, вероятно, его путь агонии умирания, фаза перехода в лихорадке между этими двумя контрапунктами.

Переход между жизнью и смертью, фаза неизвестности, отделяющая два полюса, на границе которых оказывается человек – метафора всего жизненного пути для героев А. Бирса. В этом блуждании от рождения до умирания человек натывается на вопросы, ответы на которые дать не может, но чувствует нечто большее, нечто надчеловеческое и, что более важно, вне-человеческое, присутствующее как в окружающем его мире, хранящим вечную недоступную тайну, так и в нем самом. Именно поэтому пробуждаются в его героях предки фронта – следы связи с вневременным и дочеловеческим опытом, дремлющим под оболочкой человеческого субъективного Я все это время. Тело, от которого отчуждается в ходе повествования Хосейб Аллар Робардин, это одновременно и *тело встречи* – взгляд, направленный на могильную плиту с высеченным поверх собственным именем, для героя становится своеобразной аналогией взгляду в зеркало, в котором мы обнаруживаем одновременно себя как субъекта, смотрящего, так и объект, на который направлен взгляд. Идентифицируя внутри себя все еще как носителя субъектности, герой уже субъектом по сути

²²⁶ Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. P.247.

²²⁷ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С.229.

не является, пережив буквально физическую смерть. Болезнь, как лакмусовая бумажка, на протяжении всего повествования напоминает герою о своем присутствии в его теле, которое фактически уже мертво. Тело героя, с которым происходит встреча, здесь становится разложенным элементом разлагаемого мира: «A great root of the giant tree against whose trunk I leaned as I sat held enclosed in its grasp a slab of stone, a part of which protruded into a recess formed by another root... Glittering particles of mica were visible in the earth about it-vestiges of its decomposition. This stone had apparently marked the grave out of which the tree had sprung ages ago. *The tree's exacting roots had robbed the grave and made the stone a prisoner*»²²⁸ [Обнаженные корни могучего дерева, к стволу которого я прислонился, сжимали в своих объятьях гранитную плиту, уходившую одним концом под дерево... Возле плиты на земле блестели чешуйки слюды – следствие разрушения. Плита когда-то покрывала могилу, из которой много веков назад выросло дерево. *Жадные корни давно опустошили могилу и взяли плиту в плен*²²⁹]. Образ надгробной плиты как пленника природной хаотической среды, дикого бытия, поглощающего со временем все предметы и вещи, абсорбирующего их в некую новую странно синтетическую форму, служит своеобразной метафорой человека (ведь могильная плита поставлена телу героя, который на нее смотрит), являющегося элементом мира, но отчужденный вместе с тем от него ввиду наличия субъектности.

Так вскрывается второе значение понятия *delusion* – религиозное заблуждение, о котором в 1907 году З. Фрейд напишет как об одном из проявлений невроза, называя его системой желаемых иллюзий, объединенных с отрицанием реальности, самой частотной формой выражения которого становится чтение себя как Бога или святого. Богооставленные персонажи А. Бирса в своем стремлении преодолеть смерть лишь сталкиваются с ее инаковой непостижимой природой, преодолеть

²²⁸ Bierce A. *Tales of soldiers and civilians*. San Francisco, 1891. P. 246.

²²⁹ Бирс А. *Заколоченное окно*. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 229.

границу которой в силу их антропоцентричности оказывается невозможно – человек, мыслящий себя хозяином собственной судьбы, пытается рассмотреть в ней упорядоченные черты проявления собственной воли. Именно поэтому его герои нарочито иронично высказываются о том, что могло бы назваться потусторонним, сверхъестественным, тем самым бросая ему вызов собственным логоцентричным интеллектом. Однако принципиальный прорыв по сравнению с эстетикой романтизма совершает А. Бирс, перемещая диалектическую модель двоемирия в единую плоскость бытийности человека в мире: не существует никакого здесь и там как противопоставленного и одновременно отраженного одного в другом. Универсум единый и неделимый, но состоит из ограничения, в ужасе перед бытием накладываемого человеком на него: так мир становится как сконструированный безопасный мир восприятия, и как мир живой из плоти и крови, Другой по отношению к человеку и вместе с этим безразличный к нему. Включенный при этом в эту горизонтальную структуру бытия, человек А. Бирса обнаруживает и в мире, и в самом себе как части этого мира – непознаваемое, невыразимое, ужасающую тьму, таящуюся во всех вещах и, как следствие, в нем самом; раскрывая себя, темнота непознаваемого скрывается в тени, где существуют отсветы, уровни, разрывы между вещами, рассыпанные по обыденности в виде следов. Тело человека таким образом у А. Бирса становится точкой совпадения в болезненной обратимости рождения и умирания, субъективного и надчеловеческого, времени исторического и безвременья изначальных до-вселенских масштабов. Не происходит никакого спиритического выхода за его пределы в некий мир метафизический – мир, заключенный в человеке, есть свернутый обратимый внешний мир, неразделяемый в обратимости, но раздробленный человеческой логоцентрической мыслью. Главный пессимистический выпад А. Бирса против человечества заключается в том, что отчуждение – друг от друга, в виду чего становится невозможно построение никакого community, о котором с начала формирования нации мечтал каждый американец, от мира,

который замкнутый в собственной антропоцентричности человек обречен мерить собственными категориями, не сопоставимыми с Другим, и самое страшное – от самого себя, отказываясь признавать собственную динамику разрыва, онтологическую переходность, определяющую его главное свойство.

ГЛАВА 3. МЕТАЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ АМБРОЗА БИРСА

Хронологически до своей первой целостной художественной книги – сборника «О солдатах и гражданских» 1891 года – А. Бирс успел поработать с самым разным материалом и в различных условиях, с одной стороны, разрабатывая методологию реалистического письма, особенно актуального в связи с ключевыми историческими событиями в США конца XIX века, очевидцем которых являлся автор, с другой стороны, находясь в тесной связи с предыдущей, романтической традицией. Первые его сборники семидесятых годов, выпущенные в Англии под псевдонимом Дод Грайл, – «Наслаждение изверга» («The Fiend's Delight», 1872) и «Самородки и пыль, отмытые в Калифорнии» («Nuggets and Dust Panned Out in California», 1873), относятся к раннему периоду творчества автора, который только нащупывает и формирует собственный метод и поэтому больше впитывает извне, а именно – из происходящего вокруг него в литературном процессе.

Интерес к малой форме и активному использованию малых жанров на рубеже XIX–XX веков связан с рядом причин, как общелитературных, так и сугубо национальных. Под жанром мы понимаем взаимную условленность общения, объединяющего субъекта и адресата высказывания, то есть стратегию реализации высказывания²³⁰. В первую очередь это преимущество к литературной традиции романтизма, которая утвердилась достаточно поздно в США, и связь с которой, в сущности, никогда не прерывалась. Именно романтическая литература может считаться первой собственно национальной литературой США, задачей которой в том числе является формирование национальной идентичности, утверждение национального языка, интерес к народной культуре и, следовательно, ее репрезентация в художественной словесности. Малый объем всегда ведет к семантической концентрации и семантическим лакунам в фактуре

²³⁰ Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. 58 с.

художественной ткани, где слово, в соответствии с тезисом Ю.Н. Тынянова, стало заменять своей ассоциативной силой развитое и длинное описание²³¹. Если большая форма многосоставна и многопланова, то малая форма не может себе позволить столь же пространных планов, из-за чего их смена, переключение становятся особенно интенсивными и быстрыми.

Малые литературные жанры привлекали художников-романтиков прежде всего как идеальная форма для отображения диалектически организованного процесса познания, стержнем которого выступает самоидентификация личности. Важным соответствием этому является и внимание к феноменологии момента, который содержит в себе своеобразную концентрацию всего бытия, всего смысла, о которой в том числе пишет Ф. Шлегель: «Не только целое безгранично простирается во все стороны; мельчайшая деталь — вдвойне неисчерпаема. Бесконечны всецелая определенность воплощенного, всецелая пульсация жизненного, ибо наполнены каждая точка пространства, каждый момент времени (каковых бесконечное множество)»²³². Однако четкое формулирование конкретных жанровых границ в последующую эпоху становится затруднительным — стремление к синтетическим формам, заданное все теми же авторами романтической традиции, приводит к все большему размытию жанровых характеристик.

Оттолкнувшись в анализе определения специфики малой формы в творчестве А. Бирса мы предлагаем от понятия романтической новеллы. Здесь мы опираемся на исследование Б.А. Максимова²³³ и относим к ее типологическим особенностям следующие характеристики:

²³¹ Капинос Е.В. Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм. // Сибирский филологический журнал. 2013. №1. С.1-5.

²³² Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Том 1. М. : Искусство, 1983. С.65.

²³³ Максимов Б.А. Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма. Автореф... дисс. к.фил.нау. Тверь, 2007. 24 с.

- двуплановую образность, соответствующую романтическому дуалистическому мировосприятию, широкий ассоциативный фон и подтекст;
- децентрированную драматургию, то есть ориентацию на процессуальность, а не на событийность;
- цикличность, использование параллелизмов и повторов функциональных цепочек, находящихся в постоянной взаимосвязи;
- изображение внешних событий как результата свободных выборов протагониста, который наделяется относительной автономией, власть внешних сил ограничивается лишь созданием ситуации выбора для него;
- три действующих актанта (герой, манипулятор, объект желания), где герой выступает в качестве посредника;
- повышенную функциональную нагрузку неординарных ресурсов.

Главной жанровой доминантой среди малых форм в эпоху романтизма принято называть такую форму, как новелла [novelle], термин, над концептуализацией которого работало огромное количество теоретиков литературы: одним из первых о новелле высказывается И. Гете, который заключает, что новелла есть рассказ о необычном происшествии. Это дополняется затем тезисом Шпильгагена о том, что работает в этой связи новелла со сложившимися готовыми характерами, которые сцеплением обстоятельств приводятся к конфликту, в котором обнаруживают свою сущность. Затем Мюллер-Фрейенфельс заключает, что новелле присущ особенный ритм и темп, приспособленный для устного рассказывания, то есть слова произнесенного, где все элементы обязательно связаны с органическим единым ядром²³⁴. В.И. Тюпа рассматривает новеллу в качестве малой эпической формы, восходящей к коммуникативной стратегии

²³⁴ Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2 т. Т.1. А—П. Под редакцией И. Бродского. М.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. 576 с.

анекдота, предполагающей релятивизацию картины мира, и противопоставляет ее повести, строящейся по принципу художественного дидактизма. Это значит, что картина мира его казусная, а адресат творчески сопричастен к созданию дискурса между реципиентом и субъектом говорения²³⁵.

Однако вместе с существованием романтической традиции конец XIX века знаменуется в литературе США возникновением и утверждением реализма: «начало критического реализма», «подъем» или «триумф реализма» – таковы названия соответствующих разделов в различных подходах к изучению истории литературы²³⁶. Этот период характеризуется демократизмом и непосредственностью, формированием атмосферы естественности и повседневности, а также преимущественным интересом к светлым сторонам жизни. Именно реалистическая традиция выводит на литературную авансцену новый жанр малой формы, короткий рассказ или *short story*, связанный в большей степени со своеобразием национального юмора и местным колоритом и сформированный новыми историческими событиями, в первую очередь, Гражданской войной и освоением Запада²³⁷. Короткий рассказ, таким образом, становится характерной формой времени²³⁸, демонстрируя поиски новых возможностей литературы. В этот период происходит расцвет журналистики – периодическая печать становится характерной приметой региональной культурной жизни США, за счет чего происходит в том числе пересмотр эстетических предпочтений в пользу реалистического метода и отображения действительности²³⁹. В основе американского короткого рассказа, по мнению А.Б. Танасейчука, которого

²³⁵ Хорева Л.Г. Жанр новеллы и традиции анекдота (на материале испанской литературы). Автореф. Дисс... к. фил.. М.: 2015. 34 с.

²³⁶ Parrington V. L. Main Currents of American Thought. V. 3. 1860-1920. The Beginning of Critical Realism in America. N. Y., 1930. 429 p.

²³⁷ Ф. Б. Гарт. Возникновение "короткого рассказа" // Писатели США о литературе. М., 1982, т. 1, с. 198-204.

²³⁸ Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики. Дисс... д. фил. н. М.:1990. 300 с.

²³⁹ Танасейчук А. Б. Раннее творчество Ф. Брета Гарта и процессы мифологизации регионального социокультурного контента // Вестник МГУ. 2011. №1. С.135-143.

мы придерживаемся, лежит психологическая необычность обыкновенного человека в нестандартных условиях²⁴⁰.

Однако следует заметить, что для таких русскоязычных терминов, как очерк, рассказ, новелла, повесть нет точных прямых эквивалентов, и разные исследователи интерпретируют их по-разному, обозначая сходными, достаточно размытыми понятиями *tale*, *novelle*, *sketch*, *story*, *short story*. Это отсутствие четких дефиниций жанра в XIX веке позволяет сделать заключение о размытости жанровых границ и, что более любопытно, о тенденции к подвижности потенциала жанра в рамках отдельного текста. Например, Б. Томашевский ставит знак равенства между новеллой и рассказом, называя одно эквивалентом другого в иной языковой среде.

Говоря о специфике формы текстов А. Бирса, стоит заметить, что для автора проблема номинации собственных текстов являлась открытой. Обращаясь к структуре всех трех анализируемых сборников, мы обнаружим не просто их сегментирование на смысловые части, но попытку дать характеризующее название каждой из них. Так сборник «Наслаждение изверга» состоит из частей «Some fiction» [Некоторые выдумки], «Talk talk» [Болтовня, болтовня], «Additional talk» [Добавочные разговоры], «Current journalings» [Свежие журнализмы] и ряда поэтических текстов. Та же мозаичная картина формируется в сборнике «Самородки и пыль», который состоит из частей «Crazy tales» [Безумные рассказы], «Notes» [Заметки], «The model philosopher» [Образцовый философ], «Editorial fine frenzies» [Редакторские обычные безумства], «Sacred themes» [Священные темы], «The model reporter» [Образцовый репортер]. Кроме очевидного желания сориентировать читателя относительно тематики текстов, в подзаголовках частей явно проступают поиски подходящей формы, свойственные не только самому автору, но и эпохе в целом. А. Бирс, вероятно, как и многие авторы XIX века, писал свои произведения без четкого ориентирования на

²⁴⁰ Танасейчук А.Б. Традиции литературы США XIX века и творчество Э. Бирса. Дисс. ... канд.филол. н. Л., 1989. 206 с.

определенный жанр. Часть текстов, вошедших впоследствии в два первых сборника, писалась изначально для «заполнения мест» в газетах и журналах в таких изданиях, как *Fun* и *Figaro*, где А. Бирс работал в период своего пребывания в Англии.

Основой сюжета для текстов первых двух сборников Амброз Бирс выбирает бытовые зарисовки, как будто бы вырванные из ежедневной рутины среднестатистического американца. На фоне различных закоулков американской глубинки героями авторского повествования часто становятся безымянно абстрактные lady («The Heels of Her»), another man («Mr. Hunker's Mourner»), gentleman («Hanner's wit»). Даже в случаях, когда Бирс дает своим персонажам имя: Jacob Scolliver («The Scolliver Pig»), Mr. Gobwottle («Little Isaac»), он подлинно не конкретизирует их. На раннем этапе творческого становления А. Бирса, вероятно, интересовали злободневные этические вопросы общества, летописцем которого он сам себя обозначил уже в предисловии к книге: «ужасы, составляющие эту «холодную подборку» дьявольщины, взяты в основном из различных калифорнийских журналов», обозначив тем самым свою принципиальную позицию непричастности к процессу создания текстов.

Эту же стратегию мы встречаем у ряда авторов XIX века в период их творческого становления, но наиболее близким к поэтике А. Бирса здесь оказывается, на наш взгляд, Ч. Диккенс с неопределенной жанровой модификацией социально нравоописательных текстов, вошедших в «Очерки Боза» (1833–1838). Предметом изображения Ч. Диккенса становятся сценки жизни социальных низов, оплетенные размышлениями повествователя, соединяющие, по сути, художественное повествование с публицистической формой изложения. Сюжеты «Очерков Боза», равно как и картин, рисуемых Додом Грайлом – «собирателем историй» в английских сборниках А. Бирса – обнаруживают неподвижное нравоописательное время, характеризуя вычленимые на основе описания свойства общества как постоянную

константу²⁴¹. Можно видеть определенное сходство «Очерков Боза» Ч. Диккенса и первых сборников А. Бирса–Дода Грайла с нравоописательными очерками более ранних эпох, характеризующихся свободой формы и построения, небольших по объему, включающих элементы повествования, описания и авторских откровений. В англоязычном литературоведении такой жанр литературы принято обозначать термином *essay*. Вслед за исследовательницей И.В. Егоровой²⁴², мы склонны полагать, что жанр очерка, используемого Ч. Диккенсом, впитывает в себя характеристики двух смежных жанров – скетча и собственно эссе, где в первом пишущий автор принимает на себя функцию репортера, наблюдателя за происходящим вокруг, тогда как второй в большей степени склонен к анализу и артикуляции собственного рассуждения и выражения мнения. *Sketch* в данном случае выступает скорее как эквивалент термину *путевые заметки*, очерки наблюдателя, отчеты путешественников о своих странствиях.

Герои первых сборников А. Бирса становятся функцией: их задачей является, скорее, совершить действие, произнести фразу внутри текста, нежели стать центральным его элементом, вокруг которого история бы разворачивалась. История словно сама по себе случается с персонажем, и она для автора становится центром его внимания и интереса, а не сам персонаж. Как указывал Ж. Женетт, повествование строится на изображении действий, что является в его терминологии наррацией, и изображением вещей или героев, что становится описанием. Повествование по Женетту фокусируется на поступках и событиях как чистых процессах и делает акцент на темпорально-драматической стороне рассказа; описание задерживает внимание на предметах и людях в их симультанности и даже процессы рассматривает как зрелища, тем самым будто приостанавливая ход времени и

²⁴¹ Еремкина Н.И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Гарди). Дисс... к.фил.н. Самара, 2009. 192 с.

²⁴² Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса. Дис... к.фил.н. Калининград, 2009. 186 с.

разворачивая рассказ в пространстве. Исходя из этого, можно предположить, что раннего А. Бирса интересует собственно повествование: его условные персонажи совершают те или иные действия, которые составляют фабулу рассказа, демонстрирующуюся читателю как будто непосредственно в момент их происшествий.

Например, текст «A Comforter» начинается с сухого перечисления фактов: «William Bunker had paid a fine of two hundred dollars for beating his wife. After getting his receipt he went moodily home and seated himself at the domestic hearth²⁴³» [Уильям Банкер заплатил штраф в двести долларов за избиение своей жены. Получив квитанцию, он уныло пошел домой и сел у домашнего очага (прим. – перевод наш. В.Д)]. Отсутствующая описательная экспозиция помещает читателя сразу в гущу событий совершенно абстрактного героя, биографию которого составляет только набор его поступков – нам совершенно неизвестно, кто такой Уильям Банкер, какой у него характер, как он выглядит, для А. Бирса это совершенно неважно. Прошедшее время («had paid» «he went... and seated himself») с языковой точки зрения служит здесь не собственно временным маркером, но фактором, позволяющим установить причинно-следственные связи между логически следующими друг за другом действиями. События изложены так, как они происходили в предполагаемой хронологии, а так называемого рассказчика формально не возникает: Я-повествователь отсутствует, никто ни о чем не говорит, и кажется, что события рассказывают о себе сами. Такой художественный прием должен формировать объективное повествование, а читателя провоцировать встать на позицию наблюдателя: если текст представляет из себя последовательность событий, разворачивающихся параллельно с процессом чтения, значит, они должны вести к кульминационной точке и развязке, подобно новелле. Однако у раннего А. Бирса этого не происходит: кульминация не наступает, потому что не

²⁴³ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P. 19.

происходит никакого драматического развития. Герои могут даже не сдвинуться с места на протяжении текста, и как таковых событий в исторической перспективе не происходит – это, скорее, набор хаотично вырванных сцен из жизни тех или иных персонажей.

Стоит отметить, что этой же схемой будет пользоваться Бирс в текстах сборника «О солдатах и гражданских», принесшего ему наибольшую известность, где часть новелл открывается описанием конкретного и исторически достоверного локуса, например: железнодорожный мост, в северной части Алабамы («Случай на мосту через Совиный ручей»); маленький городок в центре штата Нью-Йорк («Беспроволочная связь»). Возникающие в самом начале текста подобные маркеры напоминают читателю, что история, которая разворачивается перед ними, происходит в реальном историческом пространстве современных ему США. В случае более крупных поздних текстов Бирса говорить о доминировании повествования над описанием в терминах Женетта становится невозможным: расширяя объем текста, автор неизбежно насыщает его деталями и характеристиками происходящего, включениями описаний разного масштаба, что изначально задает восприятие его как художественного, порожденного восприятием действительности через некое авторское сознание.

Максимально обширная панорама различных локаций и героев, случайных ситуаций и происшествий демонстрирует читателю универсальность всех этих сюжетов и потенциальную возможность случиться подобному буквально по соседству с ним. И в этом заключается главный парадокс, который присущ творчеству А. Бирса с самого начала: при имитации плотной повествовательной ткани, где действия нанизаны одно на другое, никакого действия по существу не происходит, а все события подлинно служат застывшим вневременным описанием быта и нравов типичного представителя вполне конкретной страны, Америки. Удивление,

формируемое всей структурой повествования романтической новеллы, базовым свойством которой становится неординарное, выходящее за рамки нормального, исчезает у А. Бирса, фокусирующегося на других задачах. Его дистанция от текста через введение фигуры я-повествователя, универсализация сюжетов, сводящихся к единой условной схеме, а также депсихологизация и использование персонажей в качестве носителя определенной функции говорят о тяготении формы текстов ранних сборников, с одной стороны, к жанру очерка, причем именно очерка-скетча, зарисовки, претендующей на беспристрастное изображение-фотоснимок. С другой стороны, при более предметном рассмотрении текстов перед исследователем встает вопрос о природе категории комического, занимающего огромное место в поэтике А. Бирса и не согласующегося с поэтикой достоверности, на которую направлен скетч, рисующий фотографический снимок реальности текста. Более того, юмор, свойственный А. Бирсу, был настолько характерен для его авторской манеры, что современники с легкостью угадывали его стиль даже под новым очередным псевдонимом и именно за специфический, уничтожающий юмор даже прозвали его Едкий Бирс (Bitter Bierce).

Смех, как справедливо замечает М.Т. Рюмина, можно рассматривать в трех аспектах: как проявление физиологии человека, как проявление его психической жизни и как феномен культуры, причем природа последнего представляет из себя парадокс: смех здесь меняет знаки с плюса на минус, а кажущиеся противоположности местами, обнажая саму границу «между» полюсами, являющую его суть. Обращаемость смеха связана с видимостью и ее проявлениями, что особенно важно в контексте интереса А. Бирса к феноменологии взгляда, о которой мы подробно писали в Главе 2: «в комическом происходит воссоздание на основе одной видимости другой (на одну ложь накладывается другая) и это умножение приводит к их

мгновенному обрушению»²⁴⁴. Такая дихотомия смеха оказывается инверсивна: уже у Аристотеля, как отмечает А.Ф. Лосев, структурная сущность трагедии и комедии одинакова – отвлеченная идея воплощается в человеческой действительности несовершенно, неудачно и ущербно, что в первом случае окончательно и губительно, а во втором только является переходом, вызывающим веселое настроение²⁴⁵.

Теоретизацией категории комического занимались в том числе романтики, разработавшие теорию романтической иронии как особого художественного метода творчества, как общий принцип мирозерцания и мироотношения. Острота романтической иронии выходит за рамки логического парадокса, сталкивая противоположное в необычном противоречии, намекая тем самым на связь, кроющуюся в синтезе этих противоположностей. Тем самым романтическая ирония представляет собой саму попытку выражения диалектической природы мышления: если трагедия, по Шеллингу, опирается на мифологию трагического века, то комедия создает свою мифологию сама из современной общественной жизни. Тем самым комическое предстает перевернутым соотношением необходимости и свободы, в котором необходимость получает характер видимости, притворной абсолютности, и в конечном счете обнаруживает свою подлинную объективную природу.

Смех, сам по себе являясь переходным феноменом, в ранних текстах А. Бирса получает осмысление в работе А.Б. Танасейчука, который возводит его к особенностям национальной прозы, а именно – анекдотам из литературы «местного колорита», воссоздающими духовный облик нации на основе внимания к исторически обусловленным проявлениям жизни на бытовом, нравственном и понятийном уровнях²⁴⁶. По мнению Е.А. Павленко, литература местного колорита оформляется в системе литературно-

²⁴⁴ Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М: Либроком, 2010. 320 с.

²⁴⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). – М.: Высшая шк., 1963. 626 с.

²⁴⁶ Павленко Е.А. Национальное своеобразие новеллистики Брет Гарта. Проблема «местного колорита» в американской литературе 1830 – 1870-х годов. Автореф. дисс... к.фил.н. СПб: 1994. 19 с.

художественных приемов западноевропейского романтизма как свидетельство интереса к раскрытию национальной действительности, подчеркнув тем самым ее специфичность и своеобразие, и особенно мощно проявляется в период становления реалистического направления в Америке, особенно в калифорнийской национальной школе. Свойственный литературе местного колорита юмор связан с локальной областнической тематикой, особенно с деятельностью так называемых «литературных комедиантов», занимавшихся конструированием образа «настоящего американца», его психологии, поведения, речи.

Однако в случае А. Бирса, как и у многих авторов переходных эпох и литературных периодов, юмор не смешит, не доставляет удовольствия, не приносит радости. Он лишь подчеркивает абсурдность происходящего, которая далеко не так ситуативна, как происходящие истории, включенные изначально в конкретный контекст *Калифорнийских скетчей*. Его юмор не направлен на конкретную анекдотическую ситуацию, он служит некой линзой искривленного зеркала, проявляющим в обычных рядовых буднях уродливый онтологический ужас человека, в котором существует немотивированное зло. Этот смех звучит как защита от ужаса, с которым сталкивается человек – он карнавальным по своей природе, о чем подробно пишет М.М. Бахтин как о смехе, побеждающим страх смерти, знаменуя «смену и обновление, разрушение иерархического порядка... имея своей целью по существу возрождение жизни в ее амбивалентной целостности»²⁴⁷. Задача такого смеха у А. Бирса не только в демонстрации абсурдности современного американца, но и в уничтожении его ужасающего силуэта, в котором видится бесконечно тянущееся за ним наследие истории, только разрушив которое получится перезапустить этот цикл рождения.

Смех звучит как внутри текстов (например, смеется над нелепыми смертями героев газетных заметок сам рассказчик «A Cow-County

²⁴⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва: Эксмо, 2015. 640 с.

Pleasantry»: I don't know when I have enjoyed a heartier laugh²⁴⁸ [Даже не знаю, когда я с большим наслаждением смеялся]), так и манифестируется вне текста, как предлагаемая рассказчиком модель восприятия текста. Например, следуя далее по тексту выше анализируемого «A Comforter», читатель сопровождает главного героя домой, где он до этого, в вытесненном за пределы повествования времени, избил собственную жену и за что был вынужден заплатить. Дома он беседует, кажется, на абстрактные и отвлеченные темы с супругой, и по ходу бессодержательного разговора прихватывает в руки кочергу, раскручивая ее с нарастающей злостью. Зритель ожидает от героя конкретного логически следуемого разрешения, столкновения, развязки конфликта, причем явно *трагической*. Вместо этого повествование резко обрывается описанием: «A short, sharp curve in the middle of that iron fire-poker is eloquent of a wrong redressed»²⁴⁹ [Небольшой острый изгиб в середине этой железной огненной кочерги красноречиво свидетельствует о *неправильном исправлении супруга*]. Предполагаемое действие здесь заменяется на застывшее описание отвлеченного предмета, впитавшего в себя след произошедшего; горизонт ожидания читателя разрушается. С лингвистической точки зрения повествование, где доминировали формы прошедшего времени, внезапно обрывается возникновением утверждения в форме времени настоящего («a curve... is eloquent of a wrong redressed»), приобретающим в данном контексте вневременной статус, подтверждающий рутинность, обыденность всей ситуации в целом. Этот контрастный разрыв, переключение регистров звучит иронично, особенно с учетом того, что демонстрируется в описании одно (очередное проявление насилия), а лингвистически утверждается другое (потенциальное исправление героя) – хотя совершенно очевидно, что никакого исправления произойти не может. Более того, возникает вопрос: если до этого всю цепочку объективно происходящих событий безлично

²⁴⁸ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P. 46.

²⁴⁹ Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. P. 21.

представлял на суд читателя сам текст, то кто обратил читательское внимание на этот изгиб на кочерге? Получается, что нарратив строится через оптику некоего субъекта, который замечает эту деталь, делает ее акцентной в этом тексте, превращая ее в значительный смыслообразующий элемент повествования, которое в финале резко переключается на описательность.

Сборники А. Бирса всегда четко структурированы даже при кажущейся хаотичности описываемых сюжетов, эта структура держится на двух важнейших внутренних константах: на обобщенности сюжетов, позволяющих воспринимать все тексты как единый метатекст, а также на единой фигуре повествователя. В рамках первых двух сборников такой фигурой выступает Дод Грайл, имя которого фигурирует в заглавии (к названиям обоих сборников добавляется *by Dod Grile*) и предисловии, написанному от его лица. В третьем анализируемом сборнике очевидно выраженного я-повествователя нет, но его присутствие в тексте всегда маркировано через психологическую оценку действующих героев, через описательные характеристики объектов и вещей, а также через непосредственное переключение регистров взгляда (о чем мы писали в предыдущей главе). Фигура повествователя в творчестве А. Бирса занимает особое место, поскольку именно она позволяет выйти тексту на некий иной, внелитературный уровень в активной коммуникации с читателем.

С одной стороны, повествователь кажется вполне конкретной фигурой, на ранних этапах творчества А. Бирс дает ему имя, насыщает речь, строящую повествование, характерными оборотами и разговорными конструкциями, свидетельствующими о принадлежности к традиции письма вышеупомянутого «местного колорита», в чем заключалась оригинальность его рассказа: в его наивности и в особой организации речи, приближенной к устной народной (в этом А. Бирс выступает как его ближайший соратник Марк Твен, использующий жестокий юмор как отражение жестокости реальной калифорнийской жизни). С другой стороны, памятуя о множестве

прочих литературных псевдонимов, под которыми затем работал А. Бирс, в том числе – одном из последних, ALMIGHTY GOD BIERCE (дословно – всемогущий бог Бирс), стоит подчеркнуть усиление дистанции между автором и повествователем и одновременно с этим смыкание их в единую фигуру, *мифологизирующую саму себя и сам процесс письма*, в результате чего жизнь превращается в текст, а текст предназначается для того, чтобы его проживать.

О манифестации себя в слове писал еще трансценденталист Р.У. Эмерсон, артикулируя лишь очевидно проявленное свойство эпохи о соотносительности поэтики времени с внелитературными рядами, также приобретающих статус поэтики²⁵⁰. Предметом литературоведческого анализа поведение пишущего становится, начиная с работ формалистов о проблемах литературного быта, выставляя в один ряд такие понятия, как «литературные факты», «биографическая личность» и «литературная личность», то есть исследуя не только творчество пишущего, но и эстетически организованную, подвергнутую художественной деформации, биографию²⁵¹. Этот процесс и являет собой сущность мифологизации биографии художника, мифологизации ритуалистической по своей природе, являющей собой модель теургического житнетворчества: если ритуал выступает источником действия, то миф – источником, порождающим слово²⁵².

А. Бирс в этом напрямую соотносится с одним из первых американских романтиков, чей опыт явно он заимствует и перерабатывает: подобными А. Бирсу литературными мистификациями занимался Вашингтон Ирвинг, прославившийся благодаря публикации «Истории Нью-Йорка», представлявшей собой своеобразную пародию на канон исторического

²⁵⁰ Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI – XX веков. М.: НЛО, 2017. 440 с.

²⁵¹ Хансен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.; Гинзбург Л. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1971. 449 с.

²⁵² Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7-60.

жанра. Выходу самого текста под авторством некоего Дидриха Никербокера предшествовала история, опубликованная в местной газете хозяином «Независимой Колумбийской гостиницы», о загадочном исчезновении вышеупомянутого должника Никербокера, который не оплатил по счетам, но зато оставил два мешка мелко исписанных листков, которые и составили в дальнейшем опубликованный текст «Истории» – она была якобы отдана в печать с намерением покрыть долг. «Американская публика, не привыкшая к изящным литературным розыгрышам, поддалась на обман, уверовав в реальное существование таинственного летописца, пока спрос на книгу не побудил Ирвинга открыто признать свое авторство»²⁵³. В купе с травестией самого историографического подхода, Ирвинг добивается здесь смешения достоверности, на которую претендует самим жанром, и домысла, раскрываемого в связи с устанавливаемым впоследствии различием автора и повествователя – все это обманывание ожидания тех читателей, над которыми «властвует кредо здравого смысла»²⁵⁴.

Естественная мифологизация образа Амброза Бирса как пишущего текст автора проистекает из той игровой дистанции, которую он, подобно В. Ирвингу, моделирует уже в первых сборниках между своим рассказчиком Додом Грайлом и читателем. Дод Грайл как повествователь, рассказывающий текст, не является всезнающим, и выход из своего рассказывания осуществить не может, но при этом, подобно своему «коллеге» Бозу, проявляется как изнутри, так и снаружи текста. С одной стороны, он описывает ситуацию в тексте как происходящую здесь и сейчас, а с другой стороны может сделать выход за ее пределы в некоей морализирующей финальной сентенции, подобно зарисовке о женщине, которая после неудачной погони полицейского теперь каждый раз презрительно фыркает при появлении на горизонте человека в форме. То же

²⁵³ Зверев Л.М. Вашингтон Ирвинг // История литературы США. Литература эпохи романтизма. Т.2. М.: Наследие, 1999. с. 65.

²⁵⁴ Там же. С. 67.

делает безымянный рассказчик текстов «О солдатах и гражданских»: с одной стороны, он формирует повествование вслед главному герою, ведя подобие документальной съемки в моменте, с другой стороны резко переключает регистр смотрения на внешний, сторонний взгляд, проводящий раздел между фантазией героя и окружающей его реальностью. Так, художественный мир текстов А. Бирса становится целостным и равновесным, несмотря на принципиальную пунктирность и обрывочность метода самого повествования.

Вслед за размытием неустановленного до конца статуса фигуры Дода Грайла, естественным образом в читательском сознании формируется похожая дистанция мифологизации и вокруг фигуры самого А. Бирса, который в итоге признается в истинном авторстве текстов. В русле нашего исследования мифологизация Бирса как автора, пишущего текст, проясняет зарождающуюся тенденцию эпохи, которая окончательно сформулируется в более поздней традиции модернизма – где интерес к фигуре создателя текста, слова и, следовательно, смысла будет формировать интерес к тексту, и наоборот. Кроме того, она проясняет интенцию самого А. Бирса относительно своего творчества, подтверждая тем самым сознательную размытость границ его определения. Невозможным тогда становится определение статуса отдельного текста, поскольку он принципиально включен в некое единое целое творческого акта, каждое высказывание в рамках которого одновременно и самоценно, и связано со всем прочим высказываемым. Это же подтверждает желание А. Бирса все время переписывать и переструктурировать свои книги: сборник «О солдатах и гражданских» был перепечатан дважды, в него добавлялись новые тексты, менялась структура. Относительно включения части собственных текстов в прижизненное собрание сочинений А. Бирс также критически отзывался, считая какие-то свои ранние тексты менее значительными.

Но все же стоит отметить, что публикации многих текстов Бирса из данных сборников, как и у большинства авторов рубежа веков, работающих в жанрах малых форм, первоначально происходили в периодических изданиях и газетах, в основном в «The San Francisco Examiner», в штате которого он работал в качестве журналиста. Лаконичный художественный текст тем самым оказывается вписан внутрь журнального разворота, где перемешиваются публицистические тексты, рекламные вставки и собственно литературные произведения. Это влияет на восприятие текста как на включенного в реальную историческую действительность; грань между художественной фантазией и фактической реальностью вокруг читателя стирается. В отношении А. Бирса также важно обозначить, что проблематика его творчества тесно переплетается с конкретными историческими катаклизмами современности, поскольку пространство и время его художественных текстов согласуются с недавно прошедшими историческими событиями времен Гражданской войны 1861–1865 годов. Более того, национальное сознание США все еще находится в активном процессе рефлексии над произошедшим; переломные исторические события гражданской войны еще не ушли в пласт национальной истории, а воспринимаются как еще переживаемые процессы становления и формирования настоящего и будущего страны. Соответственно, претендуя на объективность повествования, автор заявляет тем самым о его правдоподобии. Правдоподобное повествование строится на соотнесении с читательским горизонтом ожиданий и преподносит себя с общепринятыми максимами, которые полагаются аудиторией как верные.

Об этом же публицистическом нерве художественного текста пишет применительно к «Очеркам Боза» И.В. Егорова, традицию которых мы уже обозначили как одну из наиболее явственно проступающих у раннего А. Бирса. Очевидным образом здесь смешиваются грани журналистики и литературы: топонимическая реалья, конкретная вещь или конкретный

человек начинают порождать собственную целостную реальность в соответствии с фантазией автора-создателя текста и речевой логикой героя-рассказчика. Таким образом, реалистический метод письма, который стараются использовать в своем творчестве писатели переходного периода рубежа XIX–XX веков в соответствии с актуальными целями и задачами искусства, должен подразумевать не просто объективность излагаемого, но его принципиальное правдоподобие, которое позволяло бы создать образы максимально обобщенные и типизированные, нечто «обыденное и приближенное к норме».

Однако насколько в таком ключе тогда собственно реалистическими можно считать тексты Амброза Бирса? Возвращаясь к вопросу о субъекте нарратива, читатель сразу понимает, что есть некий рассказчик, который фиксирует всю сложно устроенную реальность внутри текста. В качестве примера рассмотрим текст открывающей новеллы сборника «О солдатах и гражданских» «Всадник в небе»: «В один из солнечных осенних дней 1861 года у обочины дороги на западе штата Виргиния в тени благородного лавра лежал солдат. Раскинувшись во весь рост, он лежал на животе, голова его покоилась на согнутой в локте левой руке, а правая была вытянута вперед и обхватывала ладонью приклад винтовки. Если бы не его поза и не едва заметное ритмичное подергивание висящего сзади на ремне патронташа, солдата можно было бы принять за мертвого. Однако он просто спал на посту»²⁵⁵. Повествователь маркирует свое присутствие в тексте сразу же, давая оценку статичному описанию вписанного в пейзаж героя. Рассказчик знает, что солдат заснул, хотя и выглядит, будто бы мертвый, а, следовательно, знает и историю, которая будет рассказана дальше в тексте; он и его сознание – создатель этого сюжета и художественного мира этого повествования. Из-за точности формулировок и насыщенности деталей, которые соотносимы с реальной действительностью США, только-только

²⁵⁵ Бирс А. Заколоченное окно. Средне-Уральское книжное издательство, 1989. С. 147.

вышедшей из военного кризисного периода, текст ощущался буквально физически достоверным: казалось, от зоркого взгляда рассказчика не могла ускользнуть ни одна мелочь. Читатель, сам того не подозревая, погружается в чтение текста с безоговорочным доверием к рассказчику и, как следствие, к описываемому внутри, и оказывается естественным компонентом повествовательного процесса – автор тем самым не говорит своему читателю напрямую, что думать по поводу прочитанного, но предлагает возможность самим поразмышлять над прочитанным. Сначала текст имитирует реалистически достоверное повествование от третьего лица, куда помещается и где действует центральный персонаж, который в переломный момент открывается читателю как истинный нарратор истории, воспроизводящее данную художественную реальность сознание. Текст сам обращает читательское внимание на то, что описываемое являлось сном или видением персонажа, что полностью разрушает надежность нарратива, следовательно, и его предполагаемую правдоподобность. Так герои повествования становятся свидетелями собственной смерти, которую отказываются принимать («Без вести пропавший», «Житель Каркозы»), или вынуждены выступать на войне против собственных родственников («Сражение в ущелье Коултера», «Всадник в небе»), что вместе с эффектом разрушения горизонта ожиданий читателя рисует мир как безумный, лишенный какой-либо логики и норм. Доверие к реальности описываемых события внутри текста подрывает таким образом доверие к реальной действительности читателя. Тексты позднего А. Бирса создают особую модальность уверенности в излагаемом и в достоверности текста: так художественный вымысел сближается в читательском сознании с его личным опытом и, что бы в произведении ни происходило, подразумевается, что подобное более чем вероятно имело место быть в реальной действительности (один из сборников Бирса так и называется: «Can Such Things Be?» / «Может ли это быть?», 1893). Выходит, что читатель оказывается соавтором читаемого текста: он подключается к формированию художественного мира во время прочтения,

поскольку доверяет своему опыту, который оценивает как достоверный, сверяясь с обозначенными координатами повествования, которые даются как реальные исторические события.

Таким образом, несмотря на задачи максимальной объективизации реалистического повествования в период необходимости осмысления ключевых современных исторических событий, А. Бирс остается подлинным наследником романтической субъективности письма. Уже в самых ранних своих текстах через фигуру рассказчика, проявленную через Я-повествование или присутствующую имплицитно через внедрение описательного элемента в текст, при всей типизированности и правдоподобности высказывания он демонстрирует невозможность абстрагироваться от субъекта. В более широком смысле, особенно с учетом игрового привлечения читателя к сотворчеству, А. Бирс, будучи сам участником гражданской войны и на личном опыте испытавший весь ее ужас, показывает своему читателю, что в данной ситуации никто не может остаться сторонним наблюдателем. Принципиальная субъективность повествования позволяет автору расширить проблематику текстов до общечеловеческого масштаба – кризис эпохи, демонстрируемый А. Бирсом в его небольших зарисовках, за счет активного вовлечения читателя в со-творчество и размышление над описываемым без авторской дидактической оценки приобретает онтологический статус.

Более того, стоит подчеркнуть тенденцию к метажанровости: к романизации малой прозы А. Бирса, особенно на этапе более зрелого творчества. В своих текстах А. Бирс создает иллюзию полного правдоподобия, поскольку описываемые события, герои и их поведение в этих событиях воспринимаются читателем инертно, бессознательно как примеры или частные случаи обыденного и общепринятого, того, что кажется естественным и нормальным, вполне реальным в металитературной действительности. Соответствие между правдоподобным повествованием и правилами правдоподобия, которым оно подчиняется, не разъясняется

читателю в тексте, оно как бы присутствует имплицитно: художественный мир представляется читателю как полное подобие реального, особенно в контексте того, что А. Бирс писал о современной ему исторической действительности. Это соотносится также с общеевропейской тенденцией к полифоничности эпического звучания, которая предполагает разрушение изнутри самой основы новеллистического центрирования вокруг пуанта. Уже в 1830-40-е годы П. Мериме разрабатывает «удвоенную» новеллу, или новеллу-эллипс, в структуре которой все содержание организуется вокруг двух центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом, что позволяет разорвать рамки единичности события, но сохранить предельный лаконизм, заложенный самой малой формой, диалектически раскрывая через жанр жизнь как изображаемое динамическое противоречие. Соединяя две истории, одна из которых оказывается фоном для другой, П. Мериме демонстрирует в этом разнообразии проявлений жизни, как например, в текстах «Души чистилища», «Венера Илльская», «Коломба» и т.д.²⁵⁶.

У А. Бирса в момент реализации в структуре новеллы пуанта, который полностью переворачивает сюжет, читателю раскрывается истинное положение вещей, демонстрирующее иллюзорность изначального правдоподобия, то есть по сравнению с П. Мериме выход во второй, дополнительный план повествования не происходит. Так, например, оказывается, что все развернувшееся повествование, – это минута на пороге смерти, которую читатель прожил вместе с главным героем Пэйтоном Факауэром, прочитывая новеллу не как сторонний наблюдатель, но как его двойник, с его точки зрения, как будто бы из его сознания, воспринимая действительность его глазами. Сам эффект ненадежности возникает как результат не только авторского замысла и конкретной художественной

²⁵⁶ Луков Вл. А. Новелла П. Мериме «Кармен» // Зарубежная литература. Практикум. М.: Издательство МГУ, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-praktikum/novella-merime-karmen.htm> (дата обращения: 09.03.2022)

стратегии в тексте, но и рецепции, возможных стратегий восприятия читателем, как результат читательской реконструкции.

Взаимосвязь между компонентами текста, его формой и наполнением, содержанием и смыслом, которая определяется представлениями читателя, принято обозначать термином «горизонт ожиданий». Однако читатель не входит в процесс интерпретации текста совершенно неготовым, это субъект со сложившимся комплексом ожиданий и в той или иной степени осознанным и отлаженным механизмом эксплуатации читательских навыков. В процессе чтения читатель неосознанно выбирает индивидуальную стратегию интерпретации, исходя из своего предыдущего опыта – эта индивидуальная стратегия складывается на фоне культурно детерминированных предпочтений в определенном историческом контексте: определенная эпоха читает сходным образом, эпохе присуща примерно единая парадигма прочитывания. Предложенная автором читателю оптика полностью опирается на структурный принцип новеллы, двухчастной, с пуантом в кульминации, переворачивающим ход действия. Этот же пуант работает с разрушением правдоподобия текста, на которое рассчитывает читатель. Часто кульминация сливается с моментом развязки, и пуантом тогда становятся заключительные строки текста, разъясняющие происходившее в новелле до этого с нового ракурса, с опорой на новое знание, которое появляется у читателя после прочтения этих строк. При поступательном чтении с начала новеллы читатель взаимодействует с историей, рассказанной от третьего лица некоего абстрактного повествователя, личность которого устранена из текста. Он будто бы конспектирует нам события в хронологической последовательности: решение южанина Пэйтона Факауэра поджечь важный стратегический объект северян – его разоблачение и казнь – чудесное и неожиданное спасение от смерти. Пуантом в данном случае воспринимается неожиданная удача героя – веревка, на которой его вешали, не выдержала его веса и лопнула, тем самым

открыв ему возможность для побега. Эта беспристрастная оптика безличного рассказчика следует за героем, который измучен физически, но необычайно вдохновлен выпавшим ему шансом. Он направляется к своей семье, однако в момент, когда, казалось бы, происходит долгожданное воссоединение героя с семьей, реализуется настоящий пуант: разрушается не только правдоподобие повествования, но и происходит своеобразное переключение оптики. Констатируется факт, что на самом деле герой уже мертв, а все описанное до этого лишь его предсмертные фантазии, а, следовательно, нарушается сам принцип малой формы новеллы, где повествование обрывается на раскрытии тайны; здесь, за раскрытием одной тайны следует другая, то есть создается перспектива и глубина, естественная для романа. Такое резкое переключение оптики направлено на достижение метахудожественного эффекта – создается ощущение полной иллюзорности всего повествования, а поскольку оно изначально позиционировалось как правдоподобное и жизнеподобное, происходит переключение внимания читателя с реальности художественного текста на реальность окружающей его действительности. Тем самым А. Бирс предлагает читателю поразмышлять не столько над условностью восприятия художественного текста, который он в данный момент читает, сколько над условностью восприятия человеком в принципе любой окружающей его действительности, которую он воспринимает как данность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Применительно к литературе и искусству периода конца XIX – начала XX веков наиболее частотным употребительным является термин «эпоха рубежа веков». Казалось бы, совершенно естественным выглядит использование понятия *рубеж* применительно к периоду фактической смены столетий, временного смещения; но гораздо более важным в семантике этого термина является рубежность как свойство мироощущения самой эпохи, пограничность ее статуса в историческом процессе, который уже подготавливается к катаклизмам открывающегося века, человека и его особенностей восприятия действительности.

В целом свойственная в данный период различным художественным практикам пограничность, переходность как принципиальное смещение – в области семантики, поиска нового содержания, концептуальных разработок или, наоборот, воплощения, формы – особенно ярко проявляет себя в искусстве Соединенных Штатов, сформированных в концепции а) колонизаторского освоения нового пространства материка и присвоения себе и своему центру неизвестной периферии, в результате чего происходит естественная абсорбция опыта иного; б) синтетических форм вербализации собственного опыта, задачей которых при исходной глубочайшей религиозной предпосылке самого акта произнесения, говорения, Слова как акта божественного творения, является сугубо прагматическая реализация, применение на практике в условиях тяжелого быта сопротивляющейся человеку стихии реальности. Это наглядно демонстрирует линия развития идеалистической философии в США, стремящаяся при этом все время преодолеть собственную призрачность метафизики и направиться к реальности для ее буквального конструирования. Кроме того, несмотря на ее достаточно динамичное изменение на протяжении двух столетий с момента обоснования первопоселенцев на материке и появления новых фигур, ее базовые принципы по-прежнему вращаются вокруг опорных узлов

религиозного мышления пуритан: миссионерское самоощущение нации, которое реализуется в мире, подвластном некоему расчерченному плану событий, божественному провидению, где единственным верным средством к существованию людей становится принцип ковенанта, священной договоренности под божественной протекцией.

Важное влияние на мировоззрение А. Бирса оказывает Дж. Ройс, который концептуализирует проблему верификации, возникающую на границе явных индивидуалистических тенденций и религиозного сознания. Именно из этого философского смещения рождается собственно авторская концепция заблуждения (*delusion*), проявляющаяся как онтологическое свойство человеческого мышления в ситуации утраты веры и буквально вершащегося в настоящих исторических событиях исхода человечества, войны.

Это заблуждение характеризуется А. Бирсом как абсолютный контраст по отношению к вере, поскольку именно заблуждение оказывается неспособным пройти верификацию правдой. В попытке препарировать бытие по принципу истинное / ложное строится нарратив большинства его текстов исследуемых в работе сборников. В первую очередь Бирс помещает своих героев, некоего абстрактного человека, в ситуацию встречи с Другим, которое воспринимается им самим всегда как столкновение, конфликт. Именно на эту встречу накладывается верификация истинного, которая обнажает саму коммуникацию человека как принципиально ложную.

Ситуация встречи является основой для фронтального освоения континента, влияние которого на массовое самосознание американца А. Бирса отлично понимал вслед за исследователями своего времени, именно поэтому так частотно маркировал своих персонажей, в общем и целом представляющих скорее схематичный набросок, чем проработанный характер, через принадлежность к фронтиру по кровному родству. Фронтир как зона перехода, с одной стороны, предоставляла возможность взглянуть

на полярные точки перемещения – здесь и там, свое и чужое, я и Другой – и вместе с тем давала возможность объединить эти полярности в единый «плавильный котел» некоего выхода к внесубъективному, внечеловеческому в принципе, некоей третьей единице. Эта встреча у А. Бирса всегда маркируется выходом за пределы, не важно, тексты это сугубо социальной направленности, как в первых двух сборниках, или допускающие вмешательство неких условно «сверхъестественных» сил – для Бирса сверхъестественное существует в пределах человеческой реальности, где сам человек выступает лишь небольшим элементом, частицей, которая даже не способна выйти за пределы собственного антропоцентрического восприятия. Только само тело, выступающее как нерасторжимое и вечное противоборствующее слияние психического и физиологического начал, молча запечатлевает иногда следы присутствия чего-то вне его пределов понимания: в первую очередь через взгляд, который подчас как раз выступает в роли того, что питает иллюзию, зачастую – оптического толка, а также через ощущение собственного предела, выражающегося в ужасе, который подталкивает человека на границу с собственно человеческим и неким инстинктивным, иным, внечеловеческим. Такую же границу с собственно человеческим представляют, по его мнению, и пограничные состояния психики – болезнь, бред, предсмертная агония, в результате которых буквально изменяются объекты и величины воспринимаемого субъектом мира.

Само пространство ощущается его героями как лиминальное, наполненное различными затемненными переходными стыковочными зонами, где просвечивает некая истина мироустройства, принципиально недоступная заблуждающемуся человеку, обреченному на абсурдное существование до момента встречи с Другим, которая, безусловно, эту истину проявит, но вместе с тем повлечет разрушение человеческой антропоцентрической ложной данности. В этой связи концепция линейного

времени разрушается, поскольку череда событий не соответствует линии некоего развития, эволюции, перехода с уровня на уровень. Лиминальное пространство циклизирует время, замыкающееся в разных по обстановке и условным декорациям событиях, однако однотипных по своей сущности, дублирующих друг друга лишь формально, утративших истинное содержательное наполнение.

Эта циклизация наполнения безусловно влечет за собой и ассимилятивные изменения жанровой природы текстов, позиционирующих себя в традиции малой формы, которая в явственно звучащих современных автору тенденциях натурализма и реализма начинает потенциально расширяться, тяготеть к эпическому масштабу изображаемой перспективы. В этой связи особенно ярко А. Бирс использует внелитературные возможности нарратива художественного текста, который, во-первых, помещается в контекст публикации в периодическом издании и тем самым буквально выступает за пределы собственно художественной рамки литературы в сторону публицистики и, во-вторых, использует игровое вовлечение читателя с помощью фигуры нарратора, который позиционирует себя как тот, кому читатель может довериться, при этом являясь по своему функционалу ненадежным. Обнаруживая себя принципиально трансгрессивным жанровым образованием, тексты Бирса при этом даже с точки зрения формы репрезентируют центральную для его творчества проблему верификации и истины – взламывая структуру романтической новеллы с переворотным событием-пуантом в качестве кульминации через своеобразный второй пуант в финале, автор при этом не переводит повествование в некую иную плоскость или реальность: его герои продолжают жить и умирать в одной и той же ужасающей обыденности, ощущая существование границы и того, что может быть за ее пределом, но неспособные по-настоящему эту пограничность преодолеть.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

1. Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. 272 с.
2. Бирс А. Словарь Сатаны и рассказы. М.: Художественная литература, 1966. 288 с.
3. Бирс А. Словарь Сатаны. М.: АСТ, 2020. 350 с.
4. Бирс А. Страж мертвеца. СПб.: Азбука, 1999. 352 с.
5. Bierce A. In the midst of life. Leipzig, Bernhard Tchnitz, 1892. 288 p.
6. Bierce A. Tales of soldiers and civilians. San Francisco, 1891. 312 p.
7. Bierce A. The Shadow On The Dial, and Other Essays. FQ Books, 1909. 138 p.
8. Grile D. Nuggets and dust panned out in California. London, Chatto and Windus, publishers. 1873. 206 p.
9. Grile D. The fiend's delight. NY, A.L. Luyster, 1873. 208 p.
10. McWilliams C. Ambrose Bierce: a biography. Albert & Charles Boni, 1929. 108 p.
11. Poe E.A. Sixty-seven tales. New York: Gramercy Books, 1990. 769 p.
12. Royce J. The religious aspect of philosophy. A critique of the bases of conduct and of faith. Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company, 1885. 511 p.
13. The Letters of Ambrose Bierce / The introduction by Pope B.C. San Francisco The Book Club of California, 1922. 256 p.
14. Августин Бл. Исповедь. Книга 11. М.: Даръ, 2005. 544 с.
15. Новый Завет: Откровение святого Иоанна Богослова (Апокалипсис). Вита Нова, 2015. 287 с.
16. По Э.А. Падение дома Ашероу. СПб., Азбука-классика, 2008. 320 с.

17. Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство. Под ред. О.А. Жидкова. Перевод О.А. Жидкова. М.: Прогресс, Универс, 1993. 766 с.

Научно-критическая литература:

18. Агранович С.Я., Березин С.В. Ното amphibolos. Археология сознания. Самара, 2005. 344 с.
19. Акаткин В.М. А.Т. Твардовский и действительность переходной эпохи (1925-1935). Формирование художественного мира поэта. Автореф. дисс... д. фил. н. Свердловск, 1988. 34 с.
20. Американская философия. Введение / Под редакцией Т. Марсубяна и Джона Райдера. М.: Идея-Пресс, 2008. 576 с.
21. Архангельская И.Б. Женщины в рассказах Амброза Бирса // Национальные коды в европейской литературе XIX – XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации: коллективная монография. Часть 2.– Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 27 – 32.
22. Архангельская И.Б. Тема войны в рассказах Амброза Бирса «Что я видел при Шайло» и «Убит под Ресакой» // Вестник НГЛУ. 2020. №50. с. 111 – 121.
23. Аствацатуров А.А. Амброз Бирс: судьба и невыразимость кошмара // Нева. 2011. №9 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/9/aa19.html> (Дата обращения: 09.03.2022).
24. Ахиезер А.С. Переходные процессы как культурно-психологическая проблема. Культура в эпоху цивилизационного слома. М., 2000. С.128-146.
25. Ахиезер А.С. Социокультурные подходы к исследованию переходных процессов (на материале России). // Вестник российского гуманитарного научного фонда. 1996: с. 41-46.

26. Багно И.Г. Социокультурный подход в исследовании переходных процессов в современной России. Автореф. дисс... к. философ. наук. Омск, 1998. 25 с.
27. Баева Л.В. Зона северного Прикаспия и Нижнего Поволжья как фронт: классификация и характеристика // Материалы Всероссийской научной конференции «Границы и пограничье в южнороссийской истории. Южный федеральный ун-т. Ростов-на-Дону, 2014. 54-62.
28. Балдицын П.В. Новеллистика Амброза Бирса // История литературы США. Т.4. М.: Издательство ИМЛИ РАН, 2003. С. 565 – 590.
29. Балонова М. Г. Проблема героя в позднем творчестве Э. Хемингуэя (40-50-е гг.). Автореф. Дисс...к.фил.наук. Нижний Новгород, 2002. 204 с.
30. Баранова К.М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII – XVIII веков. Становление традиций в литературе США. Автореф. Дисс... д. фил. наук. М., 2011. 47 с.
31. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. - 615с.
32. Басалева И.П. Критерии фронта: к постановке проблемы //Теория и практика общественного развития. 2012, №2. С. 46-49.
33. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – СПб: Аксиома Мифрил, 1997. – 336 с.
34. Батай Ж. Жертвоприношения / Ж. Батай // Locus Solus: Антология литературного авангарда ЧЧ века. – СПб: Амфора, 200. – с. 101-110.
35. Батай Ж. История эротизма / Ж. Батай. – М: Логос, Европейские издания, 2007. – 200 с.
36. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 448 с.
37. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. 1974. №3. С. 133-179.
38. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва: Эксмо, 2015. 640 с.

39. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с. С. 391-392.
40. Башляр Г. Поэтика пространства. М: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 352 с
41. Берковский Н.Я. Романтизм в Америке. Л.: Художественная литература, 1973. 568 с.
42. Бешукова ФБ. Медиадискурс постмодернистского литературного пространства. Автореферат дис. ... д. фил. н. Краснодар, 2009. 50 с.
43. Бизеев А.Ю. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре. Автореф. дисс. . к. фил. н. М., 2010. 25 с.
44. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М.: Высшая школа, 1972. 287 с.
45. Богословский В.Н. К вопросу о развитии американской литературы конца XIX века (1865-1890-е годы) // Проблемы развития реализма в зарубежной литературе XIX-XX вв.: сборник научных трудов. М.: Изд-во МОПИ им. Н.К. Крупской, 1980. С.4-11.
46. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как "Роман творения", генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв. Дисс. ... д.фил.н. Пермь, 2001. 390 с.
47. Брукс В.В. Писатель и американская жизнь: [сборник: в 2 т.]: пер. с англ. / послесл. М. Мендельсона. – Москва: Прогресс, 1967-1971. – Т.2: Избранные статьи / [сост. А. Мулярчик; коммент. А. Зверева], 1971. 254 с.
48. Бугаева Л.Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени. Автореферат дис. ... д. фил.н. Санкт-Петербург, 2012. 42 с.
49. Бурстин Д. Американцы: колониальный опыт / пер. с англ. Под общ. ред. и с коммент. В.Т. Олейника. М.: Прогресс, Литера, 1993 480 с.

50. Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики. Дисс... Д. фил. н. М:1990. 300 с.
51. Валеви́ч Е.С. Феномен массы в переходный период общественного развития: методологический анализ. Автореф. дисс. . к. филос.н. Омск, 2008. 18 с.
52. Валяйбоб А.В. Лингвокультурный типаж «Американский первопроходец»: символические характеристики. Автореф... к. фил. н. Волгоград, 2013. 20 с.
53. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
54. Венхвадзе Т.В. "Переходный период" грузинской литературы и русско-грузинские литературные взаимоотношения : автореферат дис. ... к. фил. н. Тбилиси, 1990. 25 с.
55. Верховская Ю.В. Шотландский миф в английской литературе XVIII - начала XIX вв. Автореферат дис. ... к. фил. н. Москва, 1997. 17 с.
56. Все страхи мира: Ноттог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь, 2015. 384 с.
57. Газиева Н.Л. Множественность проявлений архетипа смерти в «Военных новеллах» Амброза Бирса // Альманах современной науки и образования. 2014. № 1. С. 27-30.
58. Галкина Е.В. Политико-религиозные и экономические причины переселения пуритан в Северную Америку. // Общество: политика, экономика, право. 2016. №7. С. 8-14.
59. Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
60. Гинзбург Л. О психологической прозе. Ленинград: Художественная литература, 1971. 449 с.
61. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 217 с.
62. Горбуненко А.Ф. Модернистские «малые» журналы Нью-Йорка начала XX века: специфика формирования и развития. Автореф...к.филол.н. Краснодар, 2019. 27 с.

63. Гуляев Н.А. О реализме и романтизме // Вопросы романтизма. Калинин: Издательство КГУ, 1974. С.3-15.
64. Гуревич П.С. Возрожденческий идеал человека // Гуревич П.С. Философское толкование человека. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 120 – 138. (Серия «Humanitas»)
65. Декарт Р. Избранные произведения. М.: Государственное издательство политической литературы, 1950. 712 с.
66. Дьяконов Игорь Михайлович. Пути истории: От древнейшего человека до наших дней. Изд. 2-е, испр. М.: КомКнига, 2007. 384 с.
67. Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса. Дис... к.фил.н. Калининград, 2009. 186 с.
68. Елисеев Г.А. Лавкрафт. Певец бездны. М.: Вече, 2014. 288 с.
69. Еремкина Н.И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У.М. Теккерея, Т. Гарди). Дисс... к.фил.н. Самара, 2009. 192 с.
70. Ерохина Т.И. Жизнетворчество симьюлистов в аспекте самоидентификации. Вестник Вятского государственного университета, 2009. С. 70-74.
71. Жалилова Л.Ж. Сатира А. Бирса в свете фольклорных и литературных традиций // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. 2016. № 1. С. 295-299.
72. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
73. Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В.В. Набокова «Лолита»). Автореф. Дисс... к.фил.н. Самара, 2007. 20 с.
74. Жикривецкая Ю.В. Правосознание россиян в переходный период развития общества (социально-философский анализ). Автореф. дисс. . к. философ.н. Нальчик, 2004. 28 с.

75. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 578 с.
76. Журавлева А.П. Переосмысление мифа о Земле Обетованной в творчестве Джеймса Фенимора Купера. Москва, 2016. 33 с.
77. Задорожнюк И.Е. Гражданская религия в США: социально-философский анализ. Автореф. дис.. д. философ. н.. М., 2008. 55 с.
78. Зверев А.М. «Американская трагедия» и «американская мечта» // Литература США XX века: Опыт типологического исследования. М.: Наука, 1978. С. 134-208.
79. Зверев А.М. Амброз Бирс // Бирс А. Избранное. М., 1982. С.7-38
80. Ионесов В.И. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса. Автореф. дисс. . д. культурологии. Самара, 2011. 40 с.
81. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм: Учебник / Под ред. Г.Н. Храповицкой. М.: Флинта: Наука, 2002. 408 с.
82. История литературы США. Т. 2: Литература эпохи романтизма / Редкол.: А. М. Зверев (отв. ред.), М. В. Тлостанова. М.: Наследие. 1999. 461 с.
83. История литературы США. Т.4. / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Рос. акад. наук; Редкол.: Я. Н. Засурский (гл. ред.) и др. М. : Наследие, 1997. 990 с.
84. Иткина Н.Л. Эстетические проблемы американской литературы XIX-XX вв.: пособие по аналитическому чтению. М.: Издательство РГГУ, 2002. 158 с.
85. Казакова И.Б., Полякова О.Л. Миф в литературе романтизма // Обсерватория культуры. 2011. № 1. С. 112-118.
86. Кантор А.М. О кодах цивилизации // Цивилизации / ред. МА Барг. М.: Наука, 1993. Вып. 2. С. 148-157.
87. Капинос Е.В. Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм. // Сибирский филологический журнал. 2013. №1. С.1-5.

88. Кашкин И.А. Амброз Бирс // Для читателя-современника: Статьи и исследования. М., 1977. С. 93-123.
89. Кирилук С.С. Феномен маргинальности: проблема устойчивости бытия личности. Автореф. дисс. . к. филос. наук. Челябинск, 2006. 28 с.
90. Кнабе Г.С., Протопопова И.А. Культура античности // История мировой культуры. Наследие Запада. М., 1998. 429 с.
91. Князева О.В., Поляков О.Ю. Принципы объективного повествования в романе С. Мозма "Бремя страстей человеческих" // Общество. Наука. Инновации (НПК-2018). сборник статей XVIII Всероссийская научно-практическая конференция: в 3 томах. Вятский государственный университет. 2018. С. 647-654.
92. Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. Л.: Художественная литература, 1972. 280 с.
93. Ковалев Ю.В. Послесловие // Бирс А. Страж мертвеца: Рассказы. СПб, 1999 С. 336-343.
94. Ковалев Ю.В. Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М.: Наука, 1982. 349 с.
95. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По, новеллист и поэт: монография. Л.: Художественная литература, 1984. 296 с.
96. Коммейджер Г.С. Американское сознание // США: экономика, политика, идеология. 1993. № 9. с. 85.
97. Кондаков И.В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
98. Костриков К.Н. Феномен переходности в развитии художественной культуры. Автореф. дисс. . д. филос. наук. М., 2005. 40 с.
99. Кривенко А.Б. Творчество Амброза Бирса-журналиста. Дисс. ... канд.филол. н. М., 1987. 200 с.
100. Кусковская В.С. Красный цвет как художественная цветовая деталь в военной новеллистике Амброза Бирса // Электронный сборник трудов

молодых специалистов Полоцкого государственного университета. Полоцк, 2015. Вып.8. С.86-90.

101. Кусковская В.С. Основные художественные приемы изображения Гражданской войны в США в рассказах А. Бирса «Всадник в небе» и У. Морроу «Три сотни» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2017. № 10. С. 68-74.

102. Кусковская В.С. Фантастический элемент в военной новелле Амброза Бирса // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2016. №10. С. 71-77.

103. Лазаревич А. А. Национальная философия как феномен культурно-цивилизационного развития // Журн. Белорус. гос. ун-та. Философия. Психология. 2018. № 2. С. 4–9.

104. Левидов А. М. Автор образ-читатель Текст. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1977. 350 с.

105. Левидов М. Рассказы Амброза Бирса // Литературное обозрение. 1939 №7. С.41-43.

106. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая Религиозно-Философская Школа, 1999 г. 266 с.

107. Леонов И.В. Феномен «переходности» в макродинамике культуры: парадигмальное осмысление. Автореф. дисс. . к. культурологии. СПб., 2008. 22 с.

108. Лехицер В.Л. Переходность как философская проблема: феноменологический анализ опыта «пере». Автореф. дисс.... д. философ. н. Самара, 2007. 40 с.

109. Липинская А.А. "Значит, вам тоже это приснилось?": сновидения в нарративной структуре готической новеллы // Антропология сновидений. Сборник научных статей по материалам конференции. Москва, 2021. С. 203-211.

110. Липинская А.А. «Стой, кто идет?» логика запрета в нарративной структуре готической новеллы // Неканоническая эстетика. Материалы VII

Апрельской междисциплинарной научной конференции. Тверь, 2020. С. 209-216.

111. Литвиненко Н.А. Романтизм в литературе: о некоторых подходах к изучению литературных взаимодействий // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 2. С. 145-153.

112. Литвинова Т.В. Религиозная ментальность в культуре западноевропейского романтизма. Автореф. дисс... к. философ. н. Ростов-на-Дону, 2004. 24 с.

113. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2 т. Т.1. А—П. Под редакцией И. Бродского. М.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. 576 ст.

114. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.

115. Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза. Автореф. дис. ... к. фил. н. Москва, 2015. 23 с.

116. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., Мысль. 1996. 978 с.

117. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.

118. Луков Вл. А. Новелла П. Мериме «Кармен» // Зарубежная литература. Практикум. М.: Издательство МГУ, 2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/lukov-praktikum/novella-merime-karmen.htm> (дата обращения: 09.03.2022).

119. Лунина И.Е. Романтическая традиция в литературе США рубежа XIX-XX вв. в свете литературной полемики // Идеино-художественное многообразие зарубежных литератур нового и новейшего времени. Межвузовский сборник научных трудов. М.: МПУ, 1999. Ч.3. С.74-84.

120. Лунина И.Е. Традиции Э.По в творчестве А. Бирса // Проблемы истории литературы: Сборник статей. Вып.8. М.: Издательство МГОПУ, 1999. С.56-69.

121. Максимов Б.А. Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма. Автореф... к.фил.н. Тверь, 2007. 24 с.
122. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Введение в философию, доклады, статьи, философские заметки / под общей редакцией Ю.П. Сенокосова. М.: Лабиринт, 1996. 432 с.
123. Мановас Я.Э. Бытийно-историческое мышление Хайдеггера: философия другого начала. Автореф. Дисс.. к. филос. н. М.: 2021. 27 с.
124. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 406 с.
125. Мерло-Понти М. О феноменологии языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20091119202847/http://anthropology.rinet.ru/old/6/merlo.htm> (Дата обращения: 04.04.2022).
126. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы. Автореф. дисс. . д. фил. н. М., 1989. 44 с.
127. Михайлов А.В. Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. 736 с.
128. Михалева Е.С. Концепт «страх» в рассказах А.Бирса: автореф. дисс. ... канд.филол. н. Мытищи, 2020. 28 с.
129. Николукин А.Н. Американская романтическая проза. М.: Радуга, 1984. 523 с.
130. Николукин А.Н. Американский романтизм и современность. М.: Наука, 1968. 412 с.
131. Новиков Ю. Ю. Концепция времени в философии А. Бергсона // Пространство и Время. 2011. № 1(3). С. 63—67.
132. Оглобличева А.И. Роль заблуждения в структуре культуры // Вестник Омского университета, Т. 24, № 2, 2019. С. 151-156.
133. Осипова Э. Ф. Трансценденталисты // История литературы США. Т.2. М.: Издательство Наследие, 1999. С. 182 – 211.

134. Осипова Э.Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. Спб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 171 с.
135. Павельева Ю.Е. Лирическая героиня М.А. Лохвицкой: поэтика на стыке классики и модернизма : автореферат дис. ... к. фил. н. Москва, 2008. 19 с.
136. Павленко Е.А. Национальное своеобразие новеллистики Брет Гарта. Проблема «местного колорита» в американской литературе 1830 – 1870-х годов. Автореф. дисс... к.фил.н. СПб: 1994. 19 с.
137. Панарина Д.С. Фронтир как один из факторов и мифов американской истории // Вестник Московского ун-та, №4, 2010. С. 80 – 88.
138. Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного. Автореферат дисс. ... д. фил.н. Казань, 2005. 44 с.
139. Петрук Н.К. Роль неформальной организации в духовной деятельности переходной эпохи (на материале истории итальянского Возрождения XIV – XV вв.). Автореф. дисс. . к. филос. н. Ленинград, 1989. 20 с.
140. Погребняк Т.В. Жанровое и содержательное своеобразие «Причудливых притч» («Fantastic Fables») Амброза Бирса // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 11-2. С. 58-60.
141. Полехина М.М. Поэма "Про это" в идейно-творческой эволюции В. В. Маяковского. Автореферат дис. ... к.фил. н. Москва, 1989. 16 с.
142. Поляков О.Ю. Междисциплинарные стратегии исследования "другого" в современной науке (имагологический аспект) // Бытие - язык - история. Сборник научных статей. Киров, 2017. С. 132-136.
143. Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 622 с.
144. Разумовская О.В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury/viewer> (дата обращения: 09.03.2022)

145. Репенкова М.М. Постмодернизм в литературе Турции. Автореф. дис. ... д. фил. н. Москва, 2010. 37 с.
146. Решетников В.П. Динамическая Вселенная Эдгара По // Почему небо тёмное. Как устроена Вселенная. Фрязино: «Век 2», 2012. С.50-59.
147. Рибер А. Меняющиеся концепции и конструкции фронта // Новая имперская история постсоветского пространства: Сборник статей. Казань: Центр исследований национализма и империи, 2004. 652 с.
148. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М: Либроком, 2010. 320 с.
149. Casey J. Ambrose Bierce and the Period of Honorable Strife: The Civil War and the Emergence of an American Writer // Journal of Southern History. 2018. Vol. 84. No.1. pp.175-176.
150. Савельев К.Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия. Автореф. дис. ... д. фил. н. Москва, 2008. 34 с.
151. Самохвалов Н.И. Американская литература XIX века (очерк развития критического реализма). М.: Высшая школа, 1964. 563 с.
152. Сапегина Л.В. Поэтика переходности в английском романе начала XX века (на материале ранней прозы Комптона Маккензи). Автореф. дисс. к. фил. н. Донецк, 2020. 33 с.
153. Саруханян А.П. Проблема фронта в американской литературе // Проблемы становления американской литературы. М.: Наука, 1981. 384 с.
154. Сахарова Е.Б. Миф в истории культуры. Автореф. дисс. к. филос. н. Душанбе, 1995. 23 с.
155. Симс У.Г. Американизм в литературе // Писатели США о литературе, т.1. М.1982. с. 60-70.
156. Соломатина С. Ю. Художественное своеобразие натурфилософской эссеистики Генри Дэвида Торо Нижний Новгород : Удмуртский Государственный Университет, 2008. 22 с.
157. Спиллер Р.Э. К вопросу о натурализме в прозе // Литературная история США. М.: Прогресс. Т.3. с. 101-102.

158. Старцев А.И. Новелла в американской литературе XIX-XX вв. // Американская новелла. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. С.3-38.
159. Степанова А.А. Феномен перехода: культурно-эстетические аспекты и литературоведческий смысл // Уральский филологический вестник, № 3, 2017. С. 8-22.
160. Сумерки богов: сборник / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др.; Сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. 396 с.
161. Такер Ю. Ужас философии: в 3 т. Т.1: В пыли этой планеты. Пермь: Гиле пресс, 2017. 240 с.
162. Танасейчук А. Б. Раннее творчество Ф. Брета Гарта и процессы мифологизации регионального социокультурного контента // Вестник МГУ. 2011. №1. С.135-143.
163. Танасейчук А.Б. Амброз Бирс. От полудня до заката. Творчество второй половины 1880-х-1900-х гг. в контексте региональных и национальных литературных традиций. Саранск, 2006, 216 с.
164. Танасейчук А.Б. Амброз Бирс. Ранние годы: творчество 1860 – 1880 гг. в контексте региональных и национальных литературных традиций. Саранск, 2006. 168 с.
165. Танасейчук А.Б. Восприятие творчества Амброза Бирса в России // Вестник Мордовского ун-та. 2003, №3-4. С. 88- 94.
166. Танасейчук А.Б. Литературный круг Амброза Бирса в 1890-е - 1900-е гг. // Литература двух Америк. 2017.№ 2. С. 96-116.
167. Танасейчук А.Б. Об истоках регионализма в США // Регионология. Саранск. 2008. № 2. С. 322 - 324.
168. Танасейчук А.Б. От демократии к монархизму. К вопросу о политических взглядах Э.Бирса // Литература и журналистика США: Аннотированный указатель / под ред. Я.Н. Засурского. М.: Издательство МГУ, 1987. С. 87 - 89.

169. Танасейчук А.Б. Раннее творчество Э. Бирса и калифорнийский «литературный фронт» // Творческий процесс и проблемы поэтики. Иркутск, 1987. - С. 95-104.
170. Танасейчук А.Б. Ранние юмористические рассказы Э. Бирса (К вопросу о традиции и новаторстве) // Эксперимент и традиция в американской литературе и журналистике: Всесоюзная научная конференция филологов-американистов. М. .: Изд-во МГУ, 1990. С. 51 -52.
171. Танасейчук А.Б. Творчество Э. Бирса и жанровая эволюция новеллы в США // III Всесоюзная научная конференция ученых-филологов. Ленинград; Тбилиси: Мецниереба, 1983. С. 177 - 178.
172. Танасейчук А.Б. Тема Гражданской войны Севера и Юга в творчестве Э.Бирса // Всесоюзная научная конференция «Октябрь и литература США». М. .: Издательство МГУ, 1987. С.33 - 34.
173. Танасейчук А.Б. Традиции литературы США XIX века и творчество Э. Бирса: дисс. ... канд.филол. н. Л., 1989. 206 с.
174. Тарасова Е.В. Традиции готического романа в прозе США XIX – первой трети XX веков (Э. А. По, А. Бирс, Г.Ф. Лавкрафт): автореф. дисс. ... канд.филол. н. Минск, 2018. – 24 с
175. Теория литературы в 2 тт. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т.1 – 512 с., Т. 2. – 368 с.
176. Тёрнер В. Символ и ритуал. М.: «Наука», 1983. 277 с.
177. Тернер Дж.Ф. Значение фронта в американской истории, 1893. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turner_f_d/text_1893_the_frontier_in_american_history.shtml (дата обращения 18.02.2022)
178. Тетерева Л.Т. Амброз Бирс-новелист. Дисс. ... канд.филол. н. М., 1975, 189 с.
179. Толасова И.Б. Творчество Артюра Рембо: движение к символизму. Автореф. дисс. . к. фил. н. СПб., 1997. 23 с.

180. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифологического. М.: Прогресс, 1995. 621 с.
181. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7-60.
182. Торубарова Т.В. Понятие пространства и времени в философии И. Канта // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право 2015 . Т. 32 , № 8(205) . С. 23 – 30.
183. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
184. Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. – 58 с.
185. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. СПб.; М.; Харьков: Питер, 2001. 381 с.
186. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. 605 с.
187. Фрэзер Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. В 2 т. М., 2001. Т.1 – 528с., Т.2.– 496с.
188. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М.Фуко. – М.: АСТ, 2010. – 698 с.
189. Фуко М. О трансгрессии / М.Фуко // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины ЧЧ века. – СПб: Мифрил, 1994. – 346 с.
190. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М.Фуко. – СПб: А-сad, 1994. – 405 с.
191. Фурман Т.Г. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты. Автореф. дисс... к. культурологии. Нижневартонск, 2009. 23 с.
192. Хайдеггер М. Время и бытие / пер. и составление В.В. Библихина. М.: Республика, 1993. 447 с.
193. Хансен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.

194. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. 635 с.
195. Хвостов А.А. Ужас в социокультурном пространстве. Саратов: Издательство Сателлит, 2007. 162 с.
196. Хорева Л.Г. Жанр новеллы и традиции анекдота (на материале испанской литературы). Автореф. дисс... к. фил.. М: 2015. 34с.
197. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
198. Шаммазова Е.Ю. Переходный период как социальный феномен: проблема концептуализации. Автореф. дисс. . к. филос. наук. Казань, 2013. 30 с.
199. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX в. Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 112 с.
200. Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI – XX веков. М: НЛО, 2017. 440 с.
201. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Том 1. М. : Искусство, 1983. 481 с.
202. Шунков А.В. «Переходный текст» русской литературы второй половины XVII – начала XVIII века: проблемы поэтики. Автореф. дисс. . к. фил. н. Томск, 2015.
203. Щербатых Ю.В., Ивлева, Е.И. Психофизиологические и клинические аспекты страха, тревоги и фобий. Воронеж, 1998. 282 с.
204. Эко У Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2006. 502 с.
205. Элиаде М. Аспекты мифа. М.,2000. 224 с.
206. Эстетика американского романтизма / Под редакцией М.Ф. Овсянникова. М., Искусство, 1977. 464 с.
207. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 300 с.
208. Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.,1998. 399 с.

209. Яковлева Т.А. Культура и культурология в хронотопе переходности. Автореф. дис... к. культурологии. Челябинск, 2004. 24 с.
210. Яценко В.И. Южная школа американского романтизма. Иваново, Ивановский государственный университет, 1983. 87 с.
211. Ames C.R. Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story, 'An Occurrence at Owl Creek Bridge.' // *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 19, no. 3, University of Illinois Press, 1987. pp. 52–67.
212. Berkove L.I. *Ambrose Bierce: The Braver Man That Anybody Knew*. 1981. - 336 p.
213. Berkove L.I. *Prescription for adversity: the moral art of Ambrose Bierce*. Ohio State University Press, 2002. 248 p.
214. Berkove L.I. The man with the Burning Pen: Ambrose Bierce as Journalist / *Journal of Popular Culture*. 1981. Vol.15. No.2. pp.34-40.
215. Berkove L.I. Two Impossible Dreams: Ambrose Bierce on Utopia and America // *Huntington Library Quarterly*, vol. 44, no. 4, University of California Press, 1981, pp. 283–92.
216. Blume D.T. 'A Quarter of an Hour': Hanging as Ambrose Bierce and Peyton Farquhar Knew It // *American Literary Realism*, vol. 34, no. 2, University of Illinois Press, 2002. pp. 146–57.
217. Bolinger D.L. Ambrose Bierce and 'All Of.' // *College English*, vol. 2, no. 1, National Council of Teachers of English, 1940, pp. 69–70.
218. Brazil J. R. Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context // *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 13, no. 2, University of Illinois Press, 1980. pp. 225–37.
219. Cantalupo B. The lynx in Poe's Silence. *Poe Studies/Dark Romanticism* Vol. 27, No. ½, 1994. pp. 1-4.
220. Canty D. The Meaning of 'Moxon's Master.' // *Science Fiction Studies*, vol. 23, no. 3, SF-TH Inc, 1996, pp. 538–541.

221. Cheatham G. Point of View in Bierce's 'Owl Creek Bridge.' // *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 18, no. 1/2, University of Illinois Press, 1985. pp. 219–225.
222. Crevecoeur J. *Letters from an American Farmer*. New York: Fox, Duffield, 1904. 355 p.
223. Davidson C.N. *Critical Essays on Ambrose Bierce*. Boston, Mass. 1982. 242 p.
224. Davis D.B. *Violence in American Literature* // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 364, [Sage Publications, Inc., American Academy of Political and Social Science], 1966. pp. 28–36.
225. Degnan J. P. On Career Drinking in San Francisco // *The Hudson Review*, vol. 29, no. 1, Hudson Review Inc, 1976. pp. 72–78.
226. Emerson R.W. *Essays and Lectures*. Library of America, 1983. 1150 p.
227. Fatout P. *Ambrose Bierce, the Devil's Lexicographer*. Norman: University of Oklahoma Press, 1951. 349 p.
228. Fortenberry G. E. *Ambrose Bierce (1842-1914?): A Critical Bibliography of Secondary Comment* // *American Literary Realism, 1870-1910*, vol. 4, no. 1. University of Illinois Press, 1971. pp. 11–56.
229. Freud S. *The future of an illusion*. NY: Norton, 1989. 80 p.
230. Gadoin I. Ramel A. LIMINALITY – INTRODUCTION // *The Hardy Review*, vol. 15, №1, 2013. pp. 5–10;
231. Gallagher S. *Literature of Transgression* // *Counterpoints*. vol. 95, 2003. pp. 21–36.
232. Gilead S. *Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel* // *ELH*, vol. 53, №1, Johns Hopkins University Press, 1986. pp. 183–197.
233. Gray H.D. *Emerson. A statement of New England Transcendentalism as expressed in the philosophy of its chief exponent*. Stanford: Stanford University Press, 1917. 110 p.
234. Greenstein M. LIMINALITY IN 'LITTLE DORRIT' // *Dickens Quarterly*, vol. 7, №2, The Johns Hopkins University Press, 1990. pp. 275–283;

235. Grenander M. E. California's Albion: Mark Twain, Ambrose Bierce, Tom Hood, John Camden Hotten, and Andrew Chatto // The Papers of the Bibliographical Society of America, vol. 72, no. 4. University of Chicago Press, Bibliographical Society of America, 1978. pp. 455–75.
236. Hall C.D. Bierce and the Poe Hoax. San Francisco: The Book Club of California, 1934. 24 p.
237. Hicks G. The Great Tradition. An Interpretation of American Literature Since the Civil War. N. Y., 1933, 328 p.
238. Hochfeld G. Selected writings of the American Transcendentalists. NY: The New american library, 1966. P. 295.
239. Humphreys K. The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's 'La Comtesse Sanglante.' // The French Review. vol. 76, №4, American Association of Teachers of French, 2003. pp. 740–751.
240. Johnson S. An Introduction to the Study of Philosophy. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N04235.0001.001/1:2?rgn=div1;view=fulltext> (Дата обращения: 09.03.2022)
241. Klein M. San Francisco and Her Hateful Ambrose Bierce // The Hudson Review, vol. 7, no. 3, Hudson Review Inc, 1954. pp. 392–407.
242. Linkin H.K. Narrative Technique in 'An Occurrence at Owl Creek Bridge.' // The Journal of Narrative Technique, vol. 18, no. 2, Department of English Language and Literature, Eastern Michigan University, 1988. pp. 137–52.
243. Mason D. The dark delight of Ambrose Bierce. The Hudson Review, vol. 65, no. 1, Hudson Review Inc, 2012. pp. 81–89.
244. Merleau-Ponty M. Nature: Course notes from the College de France. Evanston, Northwestern University Press, 2003. 313 p.
245. Miller A.A. The Influence Of Edgar Allan Po on Ambroise Bierce // American Literature. Vol.4, 1932. Pp. 130-150.
246. Miller P. Errand into the Wilderness. Cambridge, Belknap Press, 1956. 256 p.

247. Owens D.M. Bierce and Biography: The Location of Owl Creek Bridge // American Literary Realism, 1870-1910, vol. 26, no. 3, University of Illinois Press, 1994. pp. 82–89.
248. Parrington V. L. Main Currents of American Thought // V. 3. 1860-1920. The Beginning of Critical Realism in America. N. Y., 1930. 429p.
249. Roth R. Ambrose Bierce's 'Detestable Creature.' // Western American Literature, vol. 9, no. 3, University of Nebraska Press, 1974, pp. 169–76.
250. Schelling F. W. J. The ages of the world. Michigan: University of Michigan Press, 1997. 192 p.
251. Slotkin R. Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. University of Oklahoma Press, 2000. 610 с.
252. Smith A.-M. Transgression, Transubstantiation, Transference // Paragraph. vol. 20, №3, Edinburgh University Press, 1997. pp. 270–280.
253. Truslow J. The epic of America [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/details/epicofameric00adam/page/416/mode/2u> (дата обращения: 09.03.2022).
254. Wiggins R.A. Ambrose Bierce: A Romantic in an Age of Realism // American Literary Realism, 1870-1910. Vol. 4, 1971. Pp. 1-10.

Интернет-источники:

<https://donswaim.com/> – сайт, посвященный жизни и творчеству Амброза Бирса, систематизирует в том числе известные научные труды по творчеству автора.

<http://www.ambrosebierce.org/works.html> – сайт с основными художественными текстами А. Бирса на языке оригинала.