

Задача складалася не ў дакладным адлюстраванні крыжа як гістарычнага факта, а ў адлюстраванні самой ідэі ўскрыжаванай смерці. Глыбокае ўшанаванне гэтага сімвала пачынаецца з IV ст., калі, паводле падання, маці імператара Канстанціна – Алена знайшла ў Іерусаліме крыж, на якім нібы быў ўскрыжаваны Бог.

Хрысціянскі крыж ніяк не злучаны з яго язычніцкай сімволікай. Мела месца ў дахрысціянскіх паганскіх рэлігіях. Хрысціянскі крыж, як ужо было падкрэслена – гэта знак выратавання, дасканалага Сына Божага на Галгофе. І ў гэтым сэнсе ён назаўжды захвае сваё значэнне. Апостал Павел сцвярджае, што «слова пра крыж» – ёсць «сіла Божая»

Значым, што пісьменнікі ў сваіх творах звяртаюцца да сімволікі крыжа, напрыклад, у творах А. Казлова крыж асэнсоўваецца як адзіны паратунак ад нячыстай сілы, напрыклад: «Бяры, дзетка, асвячоны крыж у рукі. Засланіся ім ад д’ябальскага кодла, прыкрывай душу сваю і цела. Не будзь папіхачом у руках сілы цёмнай ды нядобрай. Уратуеш сябе, то і мне ляжаць лягчэй будзе. Усё навокал зман, акрамя мяне і крыжа, распяцця святога. Ты яго бачыш – смялей бяры ў рукі. Бяры ж, унучак, распяцце. Няма ў мяне сілы пераступіць мяжу, якая падзяляе дабро і зло, святое і нячыстае» [4, с. 166–167].

У творах А. Казлова праяўляецца і філасофскае асэнсаванне крыжа, які разглядаецца як аб’яднанне духоўнага і цялеснага, матэрыяльнага пачаткаў. Ён становіцца ў творах знакам дуалізму, напрыклад: «Не паленаваўся, зазірнуў у лес, на тое месца, дзе не стала бацькі. Там цяпер уздымаецца вялікі дубовы крыж між сасонак. Паставіў яго Іван Перуноў» [4, с. 121]. Сутнасць прыведзенага аўтарскага фрагмента заключаецца ў тым, што чалавек, пакідаючы гэты матэрыяльны свет, застаецца ў памяці родзічаў.

Сказанае вышэй павінна дапамагчы нам заняць збалансаваную пазіцыю ў стаўленні да крыжа як агульнапрынятага знака хрысціянства. Той факт, што тая глыбокая пашана крыжа, якая мела месца ў дахрысціянскіх паганскіх культурах, ніякім чынам не павінна ўплываць на ўспрыманні крыжа ў хрысціянстве. Хрысціянскі крыж напоўнены зусім іншым сімвалічным значэннем, якое абумоўлена вялікай ахвярай Ісуса Хрыста. Лічыць хрысціянскі крыж паганскім знакам і па гэтай прычыне адмаўляцца ад сімволікі крыжа наогул, ідэнтычна таму, каб лічыць знак «Чашы» паганскім на падставе таго, што і язычнікі выкарыстоўвалі яе ў сваім рэлігійным кульце.

#### Літаратура

- 1 Священник Сергей Николаев Иконы в нашем доме: О молитве и милостыне. – М. : Даниловский благовестник, 1997. – 48 с.
- 2 Ирмшер, И. Словарь античности \ И. Ирмшер. – М. : Прогресс, 1989. – 704 с.
- 3 Казлоў, А.С. Юргон: Раманы, аповесці, апавяданні / А. Казлоў. – Мн. : Маст. літ., 2006. – 255 с.
- 4 Казлоў, А.С. Незламная свечка / А. Казлоў. – Мн. : Мастацкая літаратура, 2000. – 222 с.
- 5 Санько, С. Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / С. Саньков. – Мн.: Беларусь, 2004. – 592 с.

УДК 821.161.1-32 \*Достоевский

О. Л. Северинова

#### Трансперсональная парадигма рассказа Ф. М. Достоевского «Бобок»

Статья посвящена исследованию феномена измененных состояний сознания, реализованных в тексте рассказа Ф. М. Достоевского «Бобок». Трансперсональную парадигму произведения характеризуют такие понятия, как измененные состояния сознания, алкогольный слуховой галлюциноз, сознание и сверхсознание. Работа представляет собой описание специфики трансперсональной образности в рамках художественного произведения,

а сам художественный текст рассматривается как результат функционирования позитивного измененного состояния сознания.

Трансперсональные состояния (или измененные состояния сознания) представляют собой объект приложения довольно молодой, но активно развивающейся области знаний. В современной науке эта область обозначается как трансперсональная психология. Трансперсональный (от англ. *transpersonal* – надличностный) – выходящий за границы личности. Таким образом, состояния, характеризующие переход за границы личностного, и есть трансперсональные состояния, доминантой в которых становится не индивидуальное сознание, а сверхсознание.

Трансперсональные состояния сознания вызывают постоянно усиливающийся интерес не только у психологов, но и у литературоведов, для которых в этой связи особую актуальность приобретают вопросы о подобных состояниях в аспекте творческой деятельности писателя, а также проблема представленности измененных состояний сознания в образной системе художественного произведения.

Существует множество форм и разновидностей измененных состояний сознания (далее ИСС). Научное осмысление проблемы ИСС привело к выработке ряда вариантов типологии таких состояний. В нашей работе мы будем опираться на наиболее авторитетную типологию Л. И. Спивака и Д. Л. Спивака, которые выделяют три типа ИСС: искусственно вызываемые, спонтанно возникающие и психотехнически обусловленные. Одним из самых известных ИСС (наряду со сном, наркотическим опьянением, экстазом и др.) является состояние, характеризующее участников ритуальных практик. Это первый трансперсональный опыт человека: опыт общения с божественным, религиозный опыт, выход за рамки собственной личности, преодоление ее пределов. В основе ритуала лежит текст, язык (в широком смысле, т. е. система знаков, передающих информацию). Текстом является и художественное произведение. Существует такой подход к интерпретации творческого акта, при котором создание произведения уподобляется сотворению мира, а создатель такого текста выходит за рамки индивидуального сознания, приравнивается к Богу. Он, как и служители древних культов, в определенном смысле становится пишущей рукой Бога. Писатель – медиум, передающий вести из одного мира (божественного) в другой (земной).

Однако связь ИСС и литературы интересует нас не только по причине того, что у этих двух явлений наблюдается общие корни. Рассказ Ф. М. Достоевского «Бобок» – яркий пример существования парадигмы трансперсонального опыта в рамках литературы сразу на двух уровнях: формальном и содержательном.

О формальном аспекте мы уже говорили выше: это сам текст, созданный автором в ИСС и благодаря ИСС, так как творческий акт, по мнению одного из основателей трансперсональной психологии Чарльза Тарта [2], – это состояние вдохновения, озарения.

Рассказ «Бобок», охарактеризованный Достоевским как «Записки одного лица», есть не что иное, как пространство, заполненное ИСС этого самого «лица». Иван Иваныч, главный герой рассказа, раскрывает перед читателем сферу сверхсознания.

Особенно интересно то, что Иван Иваныч не имеет отношения ни к мистическому религиозному опыту, ни к вдохновению (несмотря на свою литературную деятельность). Границы сознательного стирает более приземленный, психосоматический, фактор, который вызывает изменения в химии и нейрофизиологии тела, – алкоголь. Герой Достоевского становится жертвой галлюциноза.

Алкогольный галлюцинаторный бред, или алкогольный галлюциноз, возникает и развивается как результат хронического употребления алкоголя и сопровождается слуховыми галлюцинациями. Иван Иваныч даже удивляется странному для него замечанию друга «Да будешь ли ты, Иван Иваныч, когда-нибудь трезв, скажи на милость?» [1, с. 341]. Удивление как нельзя лучше подтверждает диагноз.

Сначала героя беспокоят единичные слуховые галлюцинации (загадочное слово «бобок»), затем они принимают форму полилога. Литератор-неудачник, чтобы избавиться от первых галлюцинаторных проявлений, идет развлекаться. Развлекается он довольно странно: попадает на похороны. Это не только не помогает справиться с болезненным состоянием, но даже усугубляет положение страждущего. Герой становится еще более восприимчив к галлюцинациям, и, выпив в очередной раз, оказывается «свидетелем» собственной экстраекции, которую, конечно же, не воспринимает как таковую (термин экстраекция был введен Вадимом Рудневым [3] для характеристики особого психотического механизма защиты, который является ответом на неразрешимое парадоксальное послание, исходящее из внешнего физического мира).

Бегство от внутреннего напряжения, вызванного постоянными литературными неудачами, завершается для героя сумасшествием. Для самого писателя объявление его сумасшедшим – невозможная роскошь, но при этом и тяжкая обида. По словам самого Ивана Иваныча, чтоб с ума сойти, надо быть великим писателем. Однако оскорбление в печати задевает его самолюбие: в желанный журнал он попадает не благодаря своим повестям и фельетонам, а скорее вопреки. Несмотря ни на что, свое положение по отношению к гениальности пьющий писатель определяет довольно трезво: «Я не обижаюсь: не бог знает какой литератор, чтоб с ума сойти» [1, с. 341].

Художник, писавший портрет Ивана Иваныча, назвал лицо литератора близким к помешательству. Поэтому галлюциноз Ивана Иваныча можно смело рассматривать в качестве своеобразного аналога шизофрении, о которой обычно говорят в контексте парадигмы гениальности. Хотя, надо отметить, психоз и ИСС не функционируют как взаимозаменяемые термины. Но раз уж в контексте рассказа алкоголизм заканчивается экстраекцией и помешательством, то разумным будет приравнять алкогольный психоз к психотической феноменологии, где шизофреник также переживает свое внутреннее психологическое содержание как внешнее физическое явление. Для Ивана Иваныча голоса из-под земли существуют не менее объективно, чем сами похороны и надгробие с оставленным на нем бутербродом. Но вернемся к нашей корреляционной паре «гениальность – галлюциноз».

Гениальность и алкоголизм в рассказе Достоевского довольно близки функционально: вино – определяющий фактор возникновения ИСС, гениальность – в некотором роде перманентное ИСС. Соответственно, продуктивность этих состояний также должна быть близка. В результате алкоголь становится суррогатом гениальности, хотя и в сниженном его варианте.

Выход за пределы сознательного в трансперсональной психологии – это переход на «глубинные языки», возвращение к архетипическим состояниям. Иван Иваныч замечает собственное чрезмерное брызжание и расценивает его как показательную перемену, приисковывая его к головным болям. Изменения в характере и в слоге литератора соответствуют результатам исследований лингвистики ИСС: в трансперсональном состоянии изменяются язык и речь человека: «Вчера заходил приятель: “У тебя, говорит, слог меняется, рубленый. Рубишь, рубишь – и вводное предложение, потом к вводному еще вводное, потом в скобках еще что-нибудь вставишь, а потом опять зарубишь, зарубишь...” Приятель прав. Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит» [1, с. 343].

Изменения в речи героя можно расценивать как первичный признак ИСС. Но такой вид трансперсонального состояния является негативным опытом. Гениальность же чаще всего ассоциируется с позитивной оценкой продукта деятельности гения (исключение – так называемые «злые гении»). Алкоголизм Ивана Иваныча в конечном счете, возможно, и приведет его к написанию оригинального текста, однако сам литератор констатирует, что его произведение будут читать не по причине талантливости или гениальности, а только благодаря интересу читателей к тому, что «они реализмом зовут» [1, с. 342]: раз уж портрет сумасшедшего печатают только потому, что на нем реалистично изображен этот

самый сумасшедший («Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают» [1, с. 342]), то текст самого умалишенного наверняка будет принят редактором.

Галлюциноз в рассказе «Бобок» интересен и тем, что его сопровождает бред. Галлюцинации появились из-за сильного эмоционального конфликта, фрустрации, потому что желание быть настоящим литератором и противостоящее этому желанию реальное (в пределах мира художественного произведения) положение вещей находятся в конфликте. Редактор не печатает произведения литератора, не отвечает на письма, которые тот ему шлет по два десятка в год. Для самого Ивана Ивановича написание писем в редакцию – значимая часть его существования, потому-то он столь методично подсчитывает затраты на марки и запоминает количество писем, отправленных в редакцию. Деятельность в качестве критика также не помогает избежать ситуации зажима. Это двойное послание (желаемое – невозможное) в рассказе представлено еще и в виде рассуждений героя о дураках/сумасшедших и умных. Последние, то есть умные, только потому и сходят за умных, что другие, они же дураки, сходят с ума.

Рассуждения становятся бредом галлюцинирующего Иван Ивановича, так как в это время он уже слышит первый голос. В тексте рассказа речь героя окаймляет галлюцинтормый пласт: сначала Иван Иванович размышляет, а затем забывается, да так, что даже ложиться отдохнуть на надгробный камень; с этого времени психический сенсорный обман изменяется, приобретает форму полилога. И только в конце рассказа сильный слуховой раздражитель (герой чихнул) снова возвращает его в бредовую реальность, прерывая галлюцинацию.

Слуховая экстраекция безумного писателя в искаженном виде реализует средневековую идею о том, что жизнь есть сон, а смерть – пробуждение. В рассказе Ф. М. Достоевского «Бобок» это положение разворачивается и даже персонифицируется непосредственно на кладбище. Традиционно образ кладбища представляет собой сферу загробной жизни, которую видят на ином, более высоком уровне. В рассказе кладбище также становится пространством новой жизни, однако эта жизнь характеризуется не избавлением от мирских забот и брэнности бытия, а скорее наоборот: особый интерес вызывает именно сфера телесно-греховного, обычно скрываемого в земной жизни. Это обусловлено состоянием сознания героя: он покидает культурную парадигму сознания и перемещается в более архаичную сферу. Давно уже умерший местный философ, персонаж рассказа, объясняет происходящее так: «...наверху, когда еще мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это – не умею вам выразить – продолжается жизнь как бы по инерции» [1, с. 354]. Интересна в этом контексте и другая мысль, которой писатель делится еще до начала галлюцинации: «Отчего это мертвецы в гробу делаются так тяжелы? Говорят, по какой-то инерции, что тело будто бы как-то уже не управляется самим... или какой-то вздор в этом роде; противоречит механике и здравому смыслу» [1, с. 344].

Оба вопроса, духовный и телесный, переплетаются в измененном сознании и представляются ему единым целым: телесная тяжесть начинает объясняться существованием сознания и после смерти, а сама смерть становится похожей на сон: мертвецы имеют странную способность просыпаться, говорить «бесстыдную правду», осведомляться о здоровье, смеяться и даже играть в преферанс, используя оставшиеся в сознании силы. Такой загробный порядок (или точнее беспорядок) еще больше расстраивает Ивана Ивановича. Окончательно же усугубляет положение голос молодого барона Клиневича, квинт-эссенции порока, который предсказывает будущее. В этом прогнозе нашлось место и некоему литератору – он также скоро окажется среди обитателей кладбища, что не противоречит особенностям течения алкогольного галлюциноза, который нередко заканчивается суицидом.

Учитывая специфику текста, который отражает клиническую картину течения галлюциноза со всеми характерными для ИСС особенностями (изменения в языке и речи, наличие бреда и экстраекции, суицид), можно говорить о том, что рассказ Ф. М. Достоев-

ского «Бобок» формирует своеобразную матрицу, четкую трансперсональную структуру. Галлюцинации погружают героя в область сверхсознания, где господствует, если еще не коллективное бессознательное, то уж точно личное бессознательное, лишенное контроля сознания. Встреча с подобной глубиной (не зря Иван Иванович видит на кладбище свежесрытую могилу с зеленой водой), населенной пороком во всех его проявлениях, длится недолго. Вид безобразной жизни после смерти заставляет героя рассказа вернуться в состояние, лишенное вербального расщепления.

Литература

1 Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений: в 10 т. / Ф. М. Достоевский. – М. : Гослитиздат, 1958. – Т. 10. : Братья Карамазовы. Произведения 1873–1880. – 624 с.

2 Тарт, Ч. Измененные состояния сознания / Ч. Тарт; пер. с англ. Е. Филиной, Г. Закарян. – М. : Эксмо, 2003. – 288 с.

3 Руднев, В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы / В. Руднев. – М. : Территория будущего, 2007. – 528 с.

УДК 82–314.4

Н. В. Сулова

DE-T/F-ECTIVE

В статье рассматривается новая тенденция, обозначившаяся в связи с бытованием детективного жанра на современном этапе, заключающаяся в исключительной успешности продвижения детективов, модели которых изобилуют дефектами, связанными с многочисленными нарушениями требований канона. Именно «дефектный детектив» оказывается наиболее привлекательным для читателя сегодняшнего дня, что объясняется фактом эстетического соответствия подобной модели типу картины мира «космос как хаос / хаос как космос».

Представление о том, что классический детектив приказал долго жить с наступлением эпохи постмодерн, стало в среде исследователей детективного жанра фактически аксиоматичным. В облике, воспроизводящем общие черты классической модели, современный детектив выступает только в его ретро-вариантах и то далеко не всегда. Однако заветы «дедушки детектива» с завидной энергией воплощаются в реальность: потомки детектива действительно обеспечили себе жизнь долгую, если не вечную. В качестве наследников первой очереди предстают многочисленные атипические разновидности детективного жанра, как то иронический, женский, детский детективы, и прочие мутантные образования (не к ночи будь помянуты) вроде гламурного, мистического, криминально-мелодраматического, любовного, артефакт- и арт-детективов, перечень которых с каждым днем пополняется.

В последние годы на ниве условно-детективной литературы появились и новые всходы, демонстрирующие складывание традиции, которую я бы условно обозначила как дефектную детективную (*defective detective*). Возможно, эта тенденция и не заслуживала бы специального рассмотрения – мало ли возникает в литературном пространстве порочных вариантов сформированных инвариантных моделей – если бы не весьма впечатляющий успех произведений, представляющих данную тенденцию, в самых широких кругах *legentem populus*: дефектный детектив оказывается в настоящее время наиболее эффективной модификацией для привлечения внимания читателей.

Пожалуй, наиболее ярким и масштабным примером подобного «дефектного детектива» является трилогия шведского журналиста и писателя, левого общественного деятеля Стига Ларссона «Миллениум», которую составили романы «Девушка с татуировкой дракона» (оригинальное название «*Män som hatar kvinnor*»), 2005, «Девушка, которая играла с